



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE

DO *DOMINÓ* ÀS *MÁSCARAS*: o jogo autoficcional na contística florbéliana

Andreia de Lima Andrade

CAMPINA GRANDE – PB
MAIO DE 2019

ANDREIA DE LIMA ANDRADE

DO *DOMINÓ* ÀS *MÁSCARAS*: o jogo autoficcional na contística florbeliana

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba - UEPB, em cumprimento dos requisitos necessários para obtenção do título de Doutor.

Linha de pesquisa: Literatura e Hermenêutica.

Área de concentração: Literatura e Estudos Interculturais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Francisca Zuleide Duarte de Souza

CAMPINA GRANDE – PB
MAIO DE 2019

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

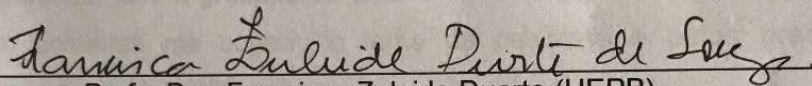
A553d Andrade, Andreia de Lima.
Do dominó às máscaras [manuscrito] : o jogo autoficcional na contística de Florbela Espanca / Andreia de Lima Andrade. - 2019.
172 p.
Digitado.
Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2019.
"Orientação : Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza, Departamento de Letras e Artes - CEDUC."
1. Análise literária. 2. Contos. 3. Autoficção. I. Título
21. ed. CDD 801.95

DO DOMINÓ ÀS MÁSCARAS: o jogo autoficcional na contística florbeliana

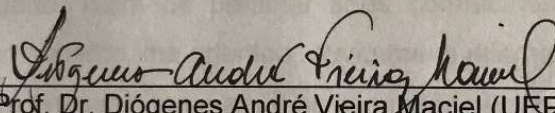
Aprovada em 06/06/2019

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Doutor.

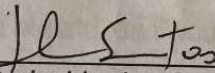
BANCA EXAMINADORA



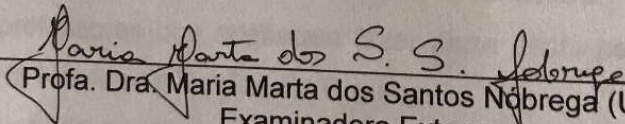
Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte (UEPB)
Orientadora



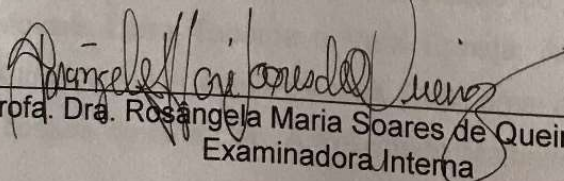
Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (UEPB)
Examinador Interno



Prof. Dr. Derivaldo dos Santos (UFRN)
Examinador Externo



Profa. Dra. Maria Marta dos Santos Nobrega (UFCG)
Examinadora Externa



Profa. Dra. Rosângela Maria Soares de Queiroz (UEPB)
Examinadora Interna

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu criador, que me deu o fôlego de vida e tem cuidado de mim, em todos os momentos.

À alma, irmã gêmea da minha. Meu *Prince Charmant*, Thiago da Silva Andrade.

Aos meus familiares, que sempre torceram por mim, demonstrando alegria por cada conquista. Em especial aos meus pais, Valdir e Rita de Cássia, irmãos, cunhadas, e a minha tia Luzinete.

À banca de qualificação, nas pessoas das professoras: Aldinida Medeiros e Valéria Andrade. As contribuições compartilhadas foram primordiais para os encaminhamentos da tese e percurso da pesquisa em Portugal.

Desde logo, agradeço ao professor Diógenes Maciel por estar fazendo parte desta banca. Minha gratidão se estende a dois significativos momentos: quando em conversa me sugeriu o tema da pesquisa e pelas preciosas sugestões na banca de qualificação.

De forma especial, agradeço à professora, orientadora e porque não dizer mãe: Zuleide Duarte. Além de partilhar seus conhecimentos, acreditou no projeto, confiou no trabalho, me orientou, ouviu meus dilemas, me deu dicas de leitura, me acolheu em sua casa e abriu os caminhos para que eu fizesse parte da pesquisa em Portugal. Suas sugestões, sempre úteis e bem-vindas, acabaram por se constituir neste trabalho. Zu, muito obrigada.

À professora Maria Luísa Malato, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pelo carinho, pela convivência, pela humanidade, pelo saber compartilhado a cada encontro, por ter me “obrigado” a ler a teoria em francês e pelas indicações, sempre preciosas, de material de leitura.

Aos professores que aceitaram fazer parte desta banca, Derivaldo dos Santos, Marta Nóbrega e Rosângela Queiroz. Muito obrigada pela preciosa leitura e sugestões dadas na arguição.

Às queridas amigas e colegas que a cidade do Porto me presenteou: Vanessa Mantovani, Luísa Taborda e Vera Ermida. A companhia de vocês diminuía as saudades que eu sentia de casa. Cada uma, à sua maneira, também contribuiu na costura deste tecido. À Felicidade Malheiros, que fez meus dias

felizes e permitiu que me sentisse na minha própria casa, em toda minha estadia, na sua morada.

Ainda, dos dias em Portugal, agradeço a minha querida e grande amiga Kleônia Colaço, as palavras são insuficientes para descrever tudo que fizestes por mim, enquanto estive além-mar.

Aos amigos: Suênio Stevenson, pela amizade sempre presente, mesmo à distância. Izabel Cristina, pelo carinho e partilha nas aulas do doutorado. Jacklaine Almeida, pela leitura e correção da versão final do texto.

Agradeço a todos os funcionários das bibliotecas pelas quais passei, na pessoa do senhor António Laje, da Biblioteca Florbela Espanca, em Matosinhos. Meu muito obrigada pela simpática acolhida e sempre presteza em servir-me com os materiais solicitados.

À Maria Lúcia Dal Farra, pela generosidade e acolhida no grupo do CNPq “Florbela Espanca *et alii*”, a quem também agradeço a ajuda que obtive sempre que pedi socorro.

À Universidade Estadual da Paraíba e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, na pessoa de Alda Brito.

À Universidade Federal Rural de Pernambuco, pelo afastamento concedido e pela bolsa pro-doutoral, que, além de ter sido um auxílio financeiro fundamental para realização da pesquisa, me permitiu realizar o estágio doutoramento na Universidade do Porto.

À Universidade do Porto, pela acolhida, na pessoa de Cristina Santos.

E, por fim, expresso minha gratidão a todos que não cito, mas que fazem parte de minha vida, contribuíram direta ou indiretamente para a conclusão deste capítulo da minha história, compreenderam a minha ausência e intercederam a Deus por mim.

À Florbela

Florbela minha bela flor
A tua dor posta em palavras
Representa a dor que não sei escrever
Tua Alma dorida
Espanca minha alma
Seio da terra
Ventre sem filho
Dia sem amanhecer

Andreia Andrade

Porque a vida, a vida, a vida, a vida só é possível reinventada.

Cecília Meireles

Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir. O que confesso não tem importância, pois nada tem importância. Faço paisagens com o que sinto.

Fernando Pessoa

RESUMO

Esta tese discute e analisa a obra contística de Florbela Espanca pelo viés das escritas de si, com reflexões subsidiadas por críticos como Philippe Lejeune (2008) (2013) (2014), Doubrovsky (2014), Colonna (2004) (2014), Sébastien Hubier (2003), dentre outros. Pareceu-me útil, para o estudo da prosa florbeliana, usar o conceito de autoficção. A pesquisa demonstra como a poetisa alentejana transforma os acontecimentos de sua vida em ficção, sendo capaz de atuar como atriz do seu próprio espetáculo, num jogo literário que ora revela, ora disfarça a dor, e não descarta a “participação” do leitor na (re)construção dos sentidos. A leitura centra-se nos contos: “Mulher de Perdição”, “À Margem dum Soneto”, “O Dominó Preto”, “Amor de Outrora”, presentes em *O Dominó Preto* e “O Aviador”, “A Morta”, “Os Mortos não Voltam”, “O Resto é Perfume”, “O Inventor”, de *As Máscaras do Destino*. A metodologia de investigação, além de fundamentar-se nos já mencionados críticos que refletem sobre a autobiografia e autoficção, baseia-se em textos teóricos sobre autor/narrador, autor implícito, de Wayne Booth (1980), Maria Lúcia Dal Farra (1978), Roland Barthes (1975). Para além dos conceitos aqui mencionados, desenhei uma cartografia autoficcional de Florbela Espanca, evidenciando as múltiplas faces da poetisa calipolense.

Palavras-chave: Florbela Espanca. Escritas de si. Autoficção. Autor Implícito

ABSTRACT

This thesis discusses and analyzes Florbela Espanca's tales by the bias of written of you, with reflections subsidized by critics such as Philippe Lejeune (2008) (2013) (2014), Doubrovsky (2014), Colonna (2004) (2014), Sébastien Hubier (2003), among others. It seems useful to me, for the study of Florbelian prose, to use the concept of autofiction. The research shows how the Alentejo poetess transforms the events of her life into fiction, being able to act as an actress of her own spectacle, in a literary game that now reveals, or disguises the pain, and does not rule out the reader's "participation" in (re)construction of the senses. The reading focuses on the tales: "Mulher de Perdição", "À Margem dum Soneto", "O Dominó Preto", "Amor de Outrora", present in: *O Dominó Preto*; and "O Aviador", "A Morta", "Os Mortos não Voltam", "O Resto é Perfume", "O Inventor", in *As Máscaras do Destino*. The research methodology, based on the aforementioned critics who reflect on autobiography and autofiction, is based on theoretical texts on author / narrator, implied author, by Wayne Booth (1980), Maria Lúcia Dal Farra (1898), Roland Barthes (1975). In addition to the concepts mentioned here, I drew a self-made cartography of Florbela Espanca, highlighting the multiple faces of the Calipolean poetess.

Keywords: Florbela Espanca. Written of you. Autofiction. Implied Author

RÉSUMÉ

Cette thèse discute et analyse l'œuvre de contes de Florbela Espanca par le biais des écritures de soi, à partir des réflexions des critiques tels que Philippe Lejeune (2008) (2013) (2014), Doubrovsky (2014), Colonna (2004) (2014), Sébastien Hubier (2003), parmi d'autres. Il m'a semblé utile, pour l'étude de la prose de Florbela, d'utiliser le concept d'autofiction. La recherche montre comment la poétesse d'Alentejo transforme les événements de sa vie en fiction, pouvant jouer le rôle d'actrice de son propre spectacle, dans un jeu littéraire qui révèle ou masque la douleur, sans exclure la « participation » du lecteur dans la (re)construction des sens. La lecture se centre sur les contes : *Mulher de Perdição*, "À Margem dum Soneto", "O Dominó Preto", "Amor de Outrora", présents dans: *O Dominó Preto*; et "O Aviador", "A Morta", "Os Mortos não Voltam", "O Resto é Perfume", et "O Inventor", dans *As Máscaras do Destino*. La méthodologie de cette recherche est construite sur les réflexions des critiques susmentionnés qui discutent à propos de l'autobiographie et de l'autofiction. En plus, cette quête est basée sur des textes théoriques en ce qui concerne l'auteur/narrateur, l'auteur implicite, de Wayne Booth (1980), Maria Lúcia Dal Farra (1898) et de Roland Barthes (1975). Au-delà des concepts mentionnés, j'ai élaboré une cartographie d'autofiction de Florbela Espanca, mettant en évidence les multiples visages de la poétesse de Vila Viçosa.

Mots-clés : Florbela Espanca. Écritures de soi. Autofiction. Auteur implicite

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 A labilidade das fronteiras entre autor e narrador.....	20
1.1 Nos caminhos da crítica: autor versus narrador.....	21
1.2 Nos caminhos da crítica: autobiografia versus autoficção.....	30
1.3 O conto como gênero autoficcional em Florbela Espanca.....	41
2 Florbela: os desencontros de uma <i>outsider</i>	48
2.1 Florbela: as faces em múltiplos espelhos.....	66
3. Do Dominó às Máscaras: a cartografia contística de Florbela Espanca	74
3.1 O pacto de leitura: do Dominó às Máscaras.....	76
3.2 Dança e mistério em “Mulher de Perdição”	87
3.3 À margem dum soneto: despetalando o feminino.....	98
3.4 O dominó preto: <i>femme</i> que leva à perdição <i>fatale</i>	113
3.5 “A vida... sempre a mesma para todos”	119
3.6 O Dominó esconde o “eu” ou o revela	131
4 Florbela e Apeles faces de uma mesma moeda	134
4.1 Do aviador ao inventor: percurso de Apeles, projeção de Florbela!	136
4.2 O amor permanece... mesmo que os mortos não voltem	149
4.3 “A vida é um cacho de lilás”	152
4.4 “Quando quis tirar a máscara... estava pregada a cara”	162
Considerações Finais.....	167
Referências Bibliográficas.....	172
Anexos	

INTRODUÇÃO

Tudo é poesia nada mais que poesia
Florbela Espanca

O desejo de realizar uma pesquisa, tomando como objeto a obra em prosa de Florbela d’Alma da Conceição Espanca, despertou quando ministrava a disciplina “Literatura Portuguesa da Modernidade e Contemporânea”, na Universidade Estadual da Paraíba, no ano de 2012. Desde então, algo específico da obra da poeta portuguesa tem chamado a minha atenção: o relativo silêncio da crítica acadêmica sobre os seus contos, estranho, até porque, segundo Fabio Mario da Silva, “a obra da poetisa alentejana constitui, em Portugal, um longo, nebuloso, apaixonado e ambíguo sucesso literário” (SILVA, 2009, p.09). Centrome, pois, na obra em prosa da poeta.

Conforme Celestino Davi, Florbela, em sua curta vida, produziu “uma obra pequenina”, contudo de grande valor: *Livro de Mágoas* (1919) e *Livro de Soror Saudade* (1923), Davi referia-se aos livros publicados em vida. Para o estudioso, “António Nobre, Cesário Verde e José Duro engrandeceram-se com um livro só”:

A obra de Florbela Espanca, como a desses grandes poetas, é rara e delicadíssima. Tão delicada que o seu renome seria considerável em qualquer parte do mundo, se soubéssemos ver o quilate do espírito que o anima. (DAVI, 1930, p.15)

Esse texto foi publicado no *Diário de Notícias*, em 14 de dezembro de 1930, sete dias após a morte da escritora. Nessa altura, a poeta era pouco conhecida e as demais obras ainda não tinham vindo a público. No entanto, a sua produção literária alcançou grande repercussão *post mortem*, principalmente por causa do mistério que envolveu as circunstâncias do seu falecimento. Inclusive, a certidão de óbito da poeta foi baseada na declaração de um carpinteiro: a causa morte foi dada como edema pulmonar.

Florbela surgiu no cenário literário no início do século XX. Apesar de ser conhecida muito mais pela produção poética, em dado momento de sua carreira também dedicou-se à narrativa. Sua prosa pode ser dividida, *grosso modo*, em ficcional (contos) e autobiográfica (cartas e diário). Encontrei mais hibridismo de

gênero do que, a princípio, esperaria. Os contos também apresentam traços autoficcionais. Ela produziu ainda uma crônica lírica (em forma de carta), intitulada “Carta da Herdade”, sem falar nos exemplos que se pode colher nas traduções e colaborações para periódicos. O contato inicial com os textos apontou algumas perspectivas de estudo. A contística passeia também por várias estéticas literárias – como neorromântica, decadentista, algumas peculiaridades do modernismo e, até, uma inserção muito bem sucedida nas escritas de si, prática contemporânea bastante difundida.

Dentre as possibilidades de leitura, elegi a escrita de si como um *modus operandi* de Florbela Espanca, esta seleção sugere uma interligação de quase tudo em sua obra, seja em prosa ou em poesia. Na investigação, constatei que a contística florbeliana é pouco estudada, em comparação com a poética. As pesquisas existentes sobre a prosa, analisam a temática da morte e/ou a autobiografia no diário e nas correspondências¹. Encontrei pouquíssimos trabalhos que analisam os contos na perspectiva das escritas de si. Assim, como objetivo geral, busco analisar a contística de Florbela Espanca, considerando o contexto social e o modo de vida da escritora, a fim de elucidar questões ligadas a um fazer literário estreitamente vinculado a uma forma de ser e estar no mundo.

Os objetivos específicos da tese são, pois: a) investigar, em um *corpus* representativo da prosa florbeliana, o diálogo entre a vida e a obra da escritora, mostrando como a vida é condição capaz de alimentar a escrita; b) mostrar como a poeta parece atuar como atriz de seu próprio espetáculo, num jogo literário que ora revela, ora disfarça a dor, e não descarta a “participação” do leitor na (re)construção dos sentidos; c) contribuir para a fortuna crítica de Florbela Espanca, encarecendo a relevância de seus contos no contexto de sua produção literária; d) situar o lugar da contística de Florbela na modernidade, até porque a sua prosa é vista como menor e, por isso, pouco estudada.

¹ Na base de dados da CAPES estão registradas quarenta e seis dissertações de mestrado e catorze teses de doutorado. Destas, somente três versam sobre a prosa, são elas: *A estética da teatralidade: leitura da prosa de Florbela Espanca*, de Renata Junqueira; *Estética da confluência: ficção e autobiografia na prosa literária e no Diário do último ano*, de Lígia Mychelle de Melo Silva; *Da narrativa da vida à vida da narrativa: questões de escrita e autoria em Florbela Espanca e Sibilla Aleramo*, de Patrícia Alexandra Gonçalves.

Estrategicamente, retomo o conceito de “Literatura Viva”, defendido pelo Grupo da revista *Presença*². Para José Régio, um dos fundadores e diretores do aludido periódico, “a arte é a expressão, sugestão, ou representação do mundo (interior e exterior) através dum temperamento próprio, dum conhecimento pessoal, duma alma individualizada”³. Régio defendia que a arte devia ser a expressão de uma personalidade, das experiências pessoais de quem a produz. Para o escritor português, “Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria”⁴.

No que diz respeito à escrita de si, identifico essa temática que Régio chama de “Literatura Viva” na obra de Florbela Espanca. Não há intenção de incluir aqui a autora como membro do movimento presencista. Entretanto, não posso ignorar o idêntico contexto que pode mover Florbela Espanca e José Régio em círculos diversos. Aproxima-os um exercício literário que os faz produzir textos com matizes e gêneros diversificados. Realizo também uma leitura crítica dos contos florbelianos, analisando a escrita reveladora de suas vivências. Vários acontecimentos reais da vida da poeta parecem estar presentes, tanto na poética, quanto na prosa, a exemplo da conflituosa relação familiar, a perda do irmão, dentre outros fatos ocorridos na vida da escritora e colocados no mundo ficcional criado por ela, na incessante busca por amar e ser amada.

O conceito de escrita de si obrigou-me a muitos questionamentos: Até que ponto um autor pode deixar suas marcas em uma obra? Na obra de Florbela Espanca, em que nível se dá a inferência da voz narrativa? Como se comporta o “autor implícito” ou o narrador “explícito”? Há, ainda, um pacto autobiográfico entre o autor e o narrador? Se sim, como o encontrar ou demonstrar, uma vez que a maioria dos contos não possui narrador de primeira pessoa? Partindo destas perguntas-problema, senti a necessidade de me debruçar sobre um

² Revista que marcou o início da segunda fase modernista em Portugal. Fundada em 1927, em Coimbra, por José Régio, João Gaspar Simões, Edmundo de Bettencourt e Branquinho da Fonseca.

³ RÉGIO, José. *Presença*. Folha de arte e crítica. Coimbra, n. 45, p. 16, jun. 1935. Todas as citações se referem à *Presença*. Edição fac-similada compacta. Lisboa: Contexto, 1993. 3 v.

⁴ Texto publicado na *Revista Presença* nº 01, em 10 de março de 1927, e disponível em www.geocities.ws/galaaz67/jose_regio_literatura_viva.html. Data do acesso: 12 de julho de 2014.

estudo mais aprofundado, inclusive porque são muitas as lacunas teóricas e paradigmáticas a preencher, ao considerar esse viés de escrita.

Os contos de Florbela Espanca, reitero aqui, trazem narrador de terceira pessoa, ressalva, em que insisto, considerando os estudos realizados por Diana Klinger (2007). No primeiro capítulo do livro *Escritas de si, escritas do outro*, os narradores dos romances por ela analisados são todos em primeira pessoa e deixam marcas da autobiografia em suas obras, demonstradas pela pessoa gramatical. Ora, se tal não vejo na contística florbeliana, se penso numa ficcionalização da própria vida e levo em consideração que a autoficção permite a construção de si e do outro ficcional (KLINGER, 2007), nada deveria impedir uma inovação no *corpus* desta pesquisa: a demonstração de que a escrita em terceira pessoa tem viés autoficcional, ainda que seja usada uma estratégia menos evidente. Chamo também a atenção para o fato de, as formas curtas, como o conto, serem como o romance, uma mimetização da vida, apesar de os textos críticos ignorarem a sua eficácia e evidência.

O *corpus* desta pesquisa não é vasto, mas é expressivo. Consiste nos dois livros de contos de Florbela Espanca: *O Dominó Preto* (1982) e *As Máscaras do Destino* (1931). Dei especial relevo aos seguintes contos: “Mulher de perdição”; “À margem dum soneto”; “O Dominó Preto” e “Amor de Outrora”, presentes em *O Dominó Preto*. E, “O Aviador”; “A Morta”; “Os Mortos não Voltam”; “O Resto é Perfume” e “O Inventor”, de *As Máscaras do Destino*. A escolha justifica-se, pelo fato de alguns textos apontarem mais claramente uma memória autobiográfica. Identifico neles, sem sutilezas, a labilidade das fronteiras entre vida e obra. Há momentos em que se mesclam, indissociavelmente, as vivências da autora e das personagens criadas por ela. Percebo neles, a criação de uma personalidade literária presente nas narrativas e a interligação temática entre os contos. Enxergo a concepção da autoficção como a partilha do luto, do trauma e da dor, nos contos analisados nesta tese, sobretudo os presentes n’*As Máscaras do Destino*. Defendo, como Serge Doubrovsky, o exercício autoficcional como uma “prática de cura”.

Diante do exposto, ratifico a importância de conhecer a vida dessa escritora, para melhor compreender sua obra. Acredito que a obra literária não deve ser avaliada isoladamente, sem considerar os fatores históricosociais, pois, conforme Márcia Abreu, “[...] mais do que o texto, são ainda os conhecimentos

prévios que temos sobre seu autor, seu lugar na tradição literária, seu prestígio (etc.) que dirigem nossa leitura” (ABREU, 2006, p. 49). Por isso, é possível afirmar, completando a ideia anterior e não negando o caráter poético ou a dimensão atemporal da obra de arte, que “[...] a imagem que se tem do lugar do autor do texto na cultura é um dos elementos que afetam fortemente a maneira pela qual se leem seus textos e se avaliam suas obras” (ABREU, 2006, p. 50).

A esse respeito, Antonio Candido esclarece, definindo três elementos imprescindíveis para a compreensão da obra literária: os fatores externos, que ligam a obra ao tempo e se podem resumir na denominação de sociais⁵; o fator individual, o autor, que a criou e a realizou e que está presente no resultado; e, por fim, o texto, que envolve os elementos anteriores e outros que os transpassam e não se deixam restringir a eles (CANDIDO, 2000a).

Para construir esta discussão, foi necessário um estudo do panorama histórico-literário e da obra de Florbela, afinada com a produção poética e com seu biografema⁶. Ressaltar que não se pretende enxergar a escrita de Florbela Espanca apenas como “desnudamento do seu ser”, pois, por mais que uma obra literária apresente implicações autobiográficas, ela será sempre muito maior que a realidade circundante do autor e de sua expressão individual.

O desenvolvimento da pesquisa decorre desses pressupostos e segmentou este trabalho em quatro etapas: 1) levantamento bibliográfico pertinente e atual; 2) busca de referências históricas e sociais que contribuam para um estudo mais acurado da prosa florbeliana; 3) análise dos dados coletados, incluindo os manuscritos da autora; 4) elaboração do texto definitivo da tese. Essas várias etapas, nomeadamente a primeira, a segunda e, em parte, a terceira, foram sendo desenvolvidas, em estágio, na Universidade do Porto,

⁵ No livro *Literatura e Sociedade*, Candido preconiza que ao analisar uma obra literária os fatores sociais precisam ser considerados “como agentes da estrutura, não como enquadramento” (CANDIDO, 2000b, p. 15). O contexto passa a ser um fator relevante da dimensão estética e não algo que lhe sobrepõe ou determina. Em *Formação da literatura brasileira*, o teórico problematizado os limites impostos pela corrente de estudos imanentistas da literatura, adere à perspectiva segundo a qual a circunstância externa, transformada pela linguagem da obra, passa a ser um elemento interno, tornando-se parte da obra. Portanto, na concepção de Candido, literatura e vida social, “fatores externos” e “fatores internos”, caminham numa relação dialética (Candido, 2000a). Logo, a obra literária não existe isoladamente, havendo, então, três categorias interligadas entre si: a sociedade, o criador e a obra. Admito, aqui, considerar a figura do escritor como elemento essencial dessa relação.

⁶ Expressão advinda de Roland Barthes, o termo encontra-se em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), em sua obra inaugural em que ele diz que “o narrador vive em processo de leitura do ser e da escrita”.

sob a orientação e supervisão da Profa. Doutora Maria Luísa Malato. Justificouse o estágio pela necessidade de pesquisar em arquivos de revistas e jornais que circularam no período de publicação da obra da autora e no posterior a sua morte, assim como as publicações surgidas nas homenagens que ocorreram aquando do centenário de sua morte, em 1994.

Nesta reflexão sobre a escrita de si, pareceu-me muito útil, para o estudo da prosa florbeliana, usar o conceito de autoficção. Para tal, embaso-me em teorias sobre o autor, desenvolvidas ao longo do século XX e XXI, a partir das postulações apresentadas por Booth (1980); Dal Farra (1978); Philippe Lejeune (2008, 2013, 2014); Doubrovsky (2014); Colonna (2004, 2014); Sébastien Hubier (2003), dentre outros, uma vez que se faz relevante discutir questões a respeito da escrita autobiográfica e a dinâmica contratual entre autor e leitor, da autobiografia e autoficção, o lugar do espaço biográfico e seus dilemas, a postura do narrador e do “autor implícito” e tantos outros aspectos que surgem quando alguém se debruça sobre o estudo de uma produção literária exploradora da subjetividade.

O trabalho de tese está estruturado em quatro capítulos. O primeiro, “**A labilidade das fronteiras entre autor e narrador**”, sobre os fundamentos teóricos, visa discutir o conceito de autor e de autoficção. Trago a lume Wayne Booth (1980 [1910]) e Dal Farra (1978), unidos por uma discussão, só variável nos lexemas, sobre narrador, autor empírico e implícito. Faço um percurso histórico pela crítica literária, com a finalidade de melhor compreender o porquê de o preceito de autoria ainda ser considerado complexo e variado, assim como de perceber o motivo pelo qual os teóricos, no século XX, problematizaram as escritas do eu. Utilizo, sobretudo, os textos da crítica literária dos escritores Philippe Lejeune e Serge Doubrovsky, já que foi a partir das teorias por eles formuladas que se desdobraram novos estudos sobre a inscrição do “eu” na literatura. Também discorro sobre o conto como gênero autoficcional em Florbela Espanca.

No segundo capítulo, “**Florbela: os desencontros de uma *outsider***”, desenho uma cartografia autoficcional da poeta. Mostrando-a como estrangeira em seu próprio tempo e espaço, para usar as palavras do pesquisador Chris

Gerry⁷. Ainda, assinalo o contexto histórico-social em que nasceu a poeta alentejana, salientando a importância de Florbela para a Literatura Portuguesa. Ela foi diferente das demais mulheres. De uma cultura excepcional para a época, não se moldou ao que impunha a sociedade. Esteve entre as poucas mulheres que frequentaram o Liceu e a Faculdade de Direito, não seguindo a educação destinada ao público feminino, sendo considerada o antítipo de mulher, pelo governo salazarista. É possível perceber, a partir da leitura deste capítulo, as múltiplas faces da poeta calipolense.

Florbela recorre à literatura para, de uma certa forma, recobrar a vida, realizar o luto pelas perdas sofridas, transformando o “eu” em personagem, num contexto romanesco, e jogando com as noções de realidade e ficção. No terceiro capítulo, intitulado **“Do Dominó às Máscaras: a cartografia contística de Florbela Espanca”**, faço uma pequena contextualização sobre a produção narrativa de Florbela e analiso quatro contos presentes em *O Dominó Preto* (“Mulher de Perdição”; “À Margem dum Soneto”; “O Dominó Preto” e “Amor de Outrora”), apresentando algumas particularidades dessa obra, que foi publicada cinquenta e um anos após a morte de sua autora.

Por fim, no quarto capítulo, **“Florbela e Apeles: faces de uma mesma moeda”**, analiso os contos do livro *As Máscaras do Destino*, coletânea dedicada ao irmão Apeles Espanca. Essa é uma obra relevante na produção florbeliana e que carrega um significado especial, sendo a pedra tumular de Apeles. Homenageia o irmão e projeta também a irmã.

⁷ O professor Chris Gerry, da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, escreveu um artigo intitulado “Estrangeiras no seu tempo e terreno: uma correspondência imaginada entre Florbela Espanca e Judith Teixeira, 1924-1925”.

1. A labilidade das fronteiras entre autor e narrador

*Um livro é nossa alma, nunca mente!
Um livro somos nós, eu bem sei...!*
Florbela Espanca

Fazer uma leitura da contística florbeliana a partir da ficcionalização de si levou-me, primeiramente, a traçar um percurso das teorias acerca das escritas do eu, para depois analisar a prosa da escritora portuguesa, relacionando-a com a vertente teórica escolhida. Neste sentido, enxergo os aspectos modernos na produção literária florbeliana, escritora que, apesar de ter produzido no início do século XX (mais precisamente a partir de 1919, ano da publicação de seu primeiro livro), não se alinhou aos movimentos artísticos da época, passando à margem do cânone, sendo uma poeta que não se enquadrou em quaisquer movimentos literários⁸. Encontro traços das mais diversas estéticas literárias, tanto na sua obra poética quanto na sua prosa. Faço, desde logo, tal ressalva para chamar a atenção para o lugar de Florbela na história e crítica literárias e sua representatividade enquanto uma voz feminina na literatura portuguesa, tão parca dela.

Usar termos como “autobiografia” ou “autoficção” obriga a um levantamento das várias questões que envolvem o processo das escritas do eu, uma vez que esta área do conhecimento literário, sendo vastamente estudada, apresenta muitos desdobramentos a respeito das várias expressões a cobrir: autoficção, autobiografia, escritas de si. Muitas discussões, pouco consenso e quase nenhuma categorização definitiva. Posso utilizar tais vocábulos como sinônimos? Muitos estudiosos se debruçaram sobre a questão, respaldados em diversas definições e teorias. Aqui, apresento algumas e, nelas, discuto os pontos convergentes e divergentes. Inevitavelmente.

Também em algumas obras literárias, a linha que perpassa a fronteira entre a figura do autor e a do narrador se apresenta bastante fluida. Esses textos,

⁸ Considero que Florbela Espanca não participou efetivamente de nenhum movimento estético literário. Contudo, Cláudia Pazos Alonso, em *Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca*, esclarece que a poeta, “inicialmente, foi vista como fazendo parte duma geração de mulheres poetas” (ALONSO, 1994, p. 13). Alonso apresenta os seguintes periódicos: *Panorama de la littérature portugaise*, de João Ameal; *Tendências do Lirismo Contemporâneo*, de Hernani Cidade; *História da Poesia Portuguesa do Século XX*, de João Gaspar. Neles, há um conjunto de produções de autoria feminina, produzido nos primeiros anos do século XX.

geralmente, possuem um narrador de primeira pessoa e pressupõem similaridades entre autor “empírico” e “implícito”. Apesar de a narrativa florbiana parecer se distanciar de um modelo autobiográfico, pois o narrador é de terceira pessoa, e não há homonímia, caracterizo seus contos como autoficcionais. Logo, é relevante contrapor os conceitos de autor/narrador e autobiografia/autoficção, estabelecendo uma discussão que esclareça a escolha teórica que realizei.

No século XIX, agigantou-se o autor; no princípio do XX, decretou-se a sua “morte”, quando foi transformado em função textual, e, no final desse século, retomaram-se as discussões acerca do conceito de autor. Interessa, pois, ponderar o lugar desses dois elementos, autor e narrador, e discutir o jogo entre eles no que concerne à “escrita de si”. Nesse sentido, considero a assertiva de José Saramago, em entrevista:

Do ponto de vista técnico aceito que me separem a mim, autor, dessa entidade narrador. Também não vale a pena dizer que o narrador é uma espécie de *alter ego* meu. Eu iria talvez mais longe e, possivelmente com indignação de todos os teóricos da literatura, firmaria [*sic*]: ‘narrador não sei quem é’: parece-me, e sou leigo na matéria, que no meu caso particular é como se estivesse dizendo ao leitor: ‘vai aí o livro, mas esse livro leva uma pessoa dentro’: leva uma história das personagens, leva a tese, leva a filosofia, enfim tudo que o se quiser encontrar lá. (SARAMAGO, 1998b, p. 132-133)

Passadas duas décadas, discute-se cada vez mais sobre o autor e o narrador. Esta discussão é, com efeito, a base de todas as teorias que distinguem autobiografia e autoficção.

1.1 Nos caminhos da crítica: autor vs. narrador

Ao longo do século XX, muito se refletiu sobre o autor, suas limitações e domínios. Procurava-se mostrar como o autor textual é diferente do autor empírico. Mas, será que estudar sobre a autoria do texto, discutir sobre a quem pertence este ou aquele escrito desde sempre foi prática comum ao longo da história?

Na verdade, a resposta é breve: não. Até a Idade Média, pouco se conhecia da autoria dos textos, e a figura do autor tinha importância menor, pois o que importava era a palavra anunciada. Naquele tempo, muitos livros foram

queimados. O *Index*, criado pela Igreja, proibia a leitura de algumas obras. Os autores deveriam ser punidos pelo conteúdo das suas obras, não por suas vidas fora delas. Mas, conforme adverte Roger Chartier, foi naquele período que ocorreram os primeiros movimentos para estabelecer a identidade de autoria (CHARTIER, 1999). Assim, se antes existia um desinteresse pela figura do autor, agora é mais evidente o fascínio pela vida daquele que está por detrás da pena. Tal fenômeno cresceu ao longo da Idade Moderna para eclodir com o Romantismo e a noção autoral, original, de gênio. Esta ideia de genialidade presume que a vida do autor faz sentido quando possibilita que seja cenário para atuação do próprio espetáculo da obra. Nesse sentido, Roland Barthes afirma que o autor é:

Uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da "pessoa humana". Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à "pessoa" do autor. (BARTHES, 2004, p. 58)

O autor é, na Idade Contemporânea, um ser visível, identificável, corpóreo: saiu do anonimato, está em destaque, tem um nome. No século XX, na década de 60, dois estudiosos problematizaram a questão da autoria: Michel Foucault e Roland Barthes. Eles trouxeram à tona a questão de o autor ser um duplo, o empírico e o textual, que se desdobra na escrita. Proust, no estudo intitulado *Contre Sainte-Beuve*, corrobora esta ideia quando afirma "que o livro é produto de um outro eu e não daquele que manifestamos nos costumes, na sociedade, nos vícios" (PROUST, 1988, p. 51). No conhecido ensaio de Barthes "A morte do autor", o estudioso afasta a figura do autor, chamando a atenção para a linguagem e para a impessoalidade da escrita:

Apesar do império do Autor ser ainda muito poderoso (a nova crítica muitas vezes não fez mais do que consolidá-lo), é sabido que há muito certos escritores vêm tentando abalá-lo. Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor. (BARTHES, 2004, p. 59)

Barthes traz como exemplo Mallarmé, pois, para este poeta, a linguagem é maior que o autor, e ele defende ainda que a poética se manifesta por meio da eliminação do autor pela escrita. Esta ideia dialoga com a da morte barthesiana do autor, que também afasta a sua figura, chamando atenção para a linguagem.

Já em Foucault, existe a percepção de que autor é uma função, uma palavra criada para produzir certos efeitos, uma invenção histórica, e não um sujeito absoluto ou uma existência:

[...] a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos: não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em, simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 1992, p. 56-57)

Em *O que é um autor?*, Foucault mostra igualmente que a categoria de autor surgiu num determinado momento histórico, o Romantismo, em que o conceito de indivíduo se confundiu com o de autor. Nesta perspectiva, o Romantismo, marcado pelo individualismo, quando se acreditava num ser autônomo que expressava o mais profundo da sua alma, vê o gênio inconcebível como anonimato, ainda que se pudesse esconder nele.

Na crítica biográfica atual, a noção de sujeito de escrita só aparentemente vai na contramão de Barthes e Foucault, não devendo confundir-se com a visão de Sainte-Beuve. A perspectiva crítica contemporânea não visa explicar a obra a partir da vida, produzindo assim uma relação biografista de causa e efeito, nem muito menos extinguir a figura do autor do processo de criação literária. Aproxima-se da noção de biografema exposta por Roland Barthes em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), que mostra a escrita “autobiográfica” como retrato infiel do sujeito empírico, sem abarcar a vida do autor numa perspectiva linear.

No livro acima citado, Barthes produz uma teoria enquanto biografista a sua vida. Porém, produz uma biografia romanceada. Desconstrói o modelo tradicional e elabora um texto em que o biográfico e o romanesco se misturam, trazendo um novo olhar para as escritas do eu. Esta obra contribui para este estudo, pois a perspectiva biográfica apresentada por Roland Barthes parece

dialogar com a concepção que desenvolvo sobre autoficção. Segundo Barthes, tudo o que foi escrito “deve ser considerado como dito por uma personagem de romance, ou melhor, por várias” (BARTHES, 2003, p. 136). O teórico se distancia do discurso factual, traz o fictício para o texto autobiográfico, e assim permite ao leitor enxergar a possibilidade de o discurso ficcional permanecer em um texto que se pretende autobiográfico.

O *corpus* desta tese compreende a contística de Florbela Espanca, obra caracterizada como ficcional, que leio por um viés autobiográfico. Seria o caso de um gênero híbrido, entre a autobiografia e a ficção, permitindo também pensá-la como autoficcional. Entendo assim o “autor” também como “personagem moderna” (BARTHES, 2004, p. 58). Isso não me deve levar a confundir “autor” e “narrador”.

Nos muitos caminhos que foram trilhados pela teoria e crítica literárias, ao longo de décadas de estudos sobre autor e narrador, apesar de formas díspares de entender esses elementos da narrativa, uma coisa é certa: a maior parte dos estudiosos e das correntes teóricas defendem, com muita clareza, que autor e narrador não podem ser confundidos. As suas vozes, dentro de um texto narrativo, podem se aproximar e/ou se distanciar, mas, a função do narrador e a entidade autor são distintas, ou, pelo menos, deveriam ser. De acordo com Oscar Tacca:

[Sic]: [...] o narrador não é simplesmente o autor: a sua missão é mais precisa: *contar*. O autor não é, naturalmente, o homem (Stendhal não é simplesmente Beyle). A entidade do autor não é dada pela distância que vai do homem de pantufas ao homem no seu escritório. Em ‘literatura’ o autor é uma *convenção* bastante diferente daquilo que é o autor para o resto da produção escrita [...] um homem de *ofício* (poético), estimulado pelo afã de criar [...] A categoria de ‘autor’ é a do escritor que põe todo o seu ofício, todo o seu passado de informação literária e artística, todo o seu caudal de conhecimento e ideias (não só as que sustenta a vida real) ao serviço unitário da obra que elabora. Esta entidade surge muitas vezes na obra, por detrás do narrador [...]. (TACCA, 1983, p. 18-19 – Itálico do autor)

A definição exposta acima parece bem definida e clara, no entanto, a linha entre autor textual e autor empírico é tênue. Não é fácil um distanciamento completo da vida do autor. Acredito que o interesse pelo sujeito atrás da pena tem razão de ser. Primeiro, porque o leitor busca no narrador máscaras contraditórias, desde as de um autor de carne e osso a de um personagem

qualquer. Segundo, se os leitores ainda se interessam pela vida do autor é porque não foram convencidos, nem pela teoria nem pela experiência, “de que a ficção seja sempre e no primeiro lugar, um apagamento completo da vida” (SARLO *apud* KLINGER, 2007, p. 32).

Uma volta ao século XIX mostra duas estratégias contemporâneas: enquanto a figura do autor se consolida na obra confessional de primeira pessoa, alguns escritores, a exemplo de Flaubert e Henry James, “tentavam fazer ‘desaparecer’ o narrador, com intuito de que apenas as cenas parecessem se desenrolar diante do leitor, sem intermediários” (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 15). Segundo Dal Farra, James considerava “romance ideal”, aquele “onde o autor desaparecia da cena, conservando a emissão imperceptível na terceira pessoa, alicerce de equilíbrio da narração [...]” (DAL FARRA, 1978, p. 18). O romancista Henry James entendia que o modo objetivo ou impessoal de narração era melhor do que aquele que admitisse o aparecimento do autor ou de seu interlocutor. No entanto, o autor apagava-se para melhor controlar. Regina Dalcastagné afirma:

[...] essa “negação” da presença do narrador no século XIX não significava uma diminuição de sua legitimidade, bem ao contrário, uma vez que o objetivo final era conferir mais verdade ao narrado – o que levava consequentemente à verdade do narrador. (DALCASTAGNÉ, 2005, p.15)

Para Dal Farra, também este apagamento deve ser estudado como estratégia retórica:

[...] todo o mal-entendido nascia da convicção de que, no romance, a voz que detém a narração seria a do autor – a do poeta objetivo que subscreve os originais. Mas a voz, a emissão através da qual o universo emerge, se desprende de uma garganta de papel, recorte das possíveis manifestações do autor. (DAL FARRA, 1978, p. 19)

Nesse sentido, mesmo quando o narrador é um ser ficcional, e o autor tem sua voz apagada dentro da ficção, a personagem fictícia (narrador) transforma-se no verbo criador da linguagem, tanto no caso do narrador em terceira pessoa, quanto no caso do narrador em primeira:

Será sempre uma máscara criada, adotada e mantida pelo autor [...] a fronteira entre os dois tipos de romance se desmorona: o romance autobiográfico, o epistolar e o diário íntimo são formas tão poéticas e objetivas quanto a do romance de terceira pessoa, pois o narrador nunca estará na visão estreita de uma determinada personagem. Ele se torna o “espírito da narração”, o “criador mítico do universo”. (DAL FARRA, 1978, p. 19-20)

Não existe grande diferença entre o romance de primeira e o de terceira pessoa, porque “ambos comportam um narrador como máscara do autor” (DAL FARRA, 1978, p. 20).

Levo também aqui em consideração aquilo que Wayne Booth denomina de “autor-implícito”. Para Booth, enquanto o autor escreve, ele não cria, “simplesmente, ‘um homem em geral’, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de ‘si próprio’, que é diferente dos autores implícitos encontrados nas obras de outros homens” (BOOTH, 1980, p. 88). Segundo Booth, o leitor constrói a imagem desse autor implícito, “por impessoal que ele tente ser, o leitor construirá, inevitavelmente, uma imagem do escriba oficial que escreve dessa maneira” (BOOTH, 1980, p. 89).

Wayne Booth não só designa o autor implícito como uma ficção, como uma variante do autor real, mas, realça a natureza comprometida desse autor implícito, assim como também reflete a respeito das concepções ideológicas e os compromissos do autor real:

O sentido que temos do autor implícito inclui não só os significados que podem ser extraídos, como também o conteúdo emocional ou moral de cada parcela de acção e sofrimento de todos os personagens. Inclui, em poucas palavras, a percepção intuitiva de um todo artístico completo; o principal valor para com o qual este autor implícito se comprometeu, independente do partido a que pertence na vida real – isto é, o que a forma total exprime. (BOOTH, 1980, p. 91)

O crítico norteamericano mostra o autor implícito como uma categoria intermediária, uma imagem do autor real criada pela escrita. Este não desaparece, ele cria o autor implícito e o narrador, mascarando-se por detrás da voz do narrador ou de quem o representa. Em *A Retórica da ficção*, o estudioso discute a percepção de uma mão por trás da história narrada, mostrando ao leitor a existência de um narrador que se assume propositadamente autor do relato.

Não é por acaso que Maria Lúcia Dal Farra utiliza a teoria de Wayne Booth em parte do seu estudo, *O Narrador Ensimesmado* (1978). A investigadora

mostra que, em se tratando do romance de primeira pessoa, cabe ao autor-implícito emprestar ao narrador “uma visão menos ou mais restrita, contando com a deficiência ou a amplitude desse ponto de vista para conseguir determinado efeito” (DAL FARRA, 1978, p. 23).

Estes e os demais críticos utilizados aqui, a exemplo de Diana Klinger (2007), Leyla Perrone Moisés (2016), ou os teóricos franceses abordados no tópico seguinte, todos têm como objeto de análise o gênero romance. Este trabalho analisa o conto. Todavia, tanto o conto como o romance possuem os mesmos operadores de narrativa. Em se tratando da figura do narrador, ela está presente tanto num quanto noutro.

Independentemente das espécies narrativas, o século XX, segundo Dalcastagné:

[...] trouxe o problema de quem narra para o centro da obra, tornando cada vez mais evidente o impasse: toda arte é representação e como representação não pode prescindir de um ponto de vista (o que implica, em determinado enquadramento, preconceitos, valores, ideologia, enfim). (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 15)

Se no século XIX, o romance realista primava pela impessoalidade, na ilusão de que, adotando o relato na terceira pessoa, o narrador não se colocava no discurso, de acordo com Booth, o mais discreto narrador é sempre representado⁹. No século XX, a crise do narrador parece ainda ser uma reflexão sobre a crise do autor. Sob uma crise do narrador, o autor-implícito parece adotar várias vozes dentro do texto, a fim de que o leitor “tropece em juízos alheios, esbarre em seus próprios preconceitos” (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 15). É encontrado com bastante frequência o monólogo interior, apresentando um narrador mais intimista. Está posta uma nova crise de representação, pois, nesse novo tempo, século XX, a arte não reflete a realidade da forma como primavam os artistas do século anterior. Anatol Rosenfeld, em *Reflexões sobre o romance Moderno* (2009), esmiúça toda a transformação pela qual passou o narrador do

⁹ Essa é uma classificação de Wayne Booth, para confirmar a existência do autor-implícito como mediador e ratificar sua teoria de que o romance de primeira pessoa pode ter visões de terceira, e de que o terceira pode ter visões de primeira. Cria-se uma escala de narradores que, na visão de Dal Farra, apesar de relevante, não ajuda a minimizar o problema em relação ao ponto de vista. No entanto, para este trabalho, interessa o fato de que seja um narrador pessoal ou impessoal, enunciador ou enunciado, pode se comportar como máscara do autor, há uma labilidade entre ele e o autor.

século XIX para o século XX. Todavia, o que me interessa nesta mudança é a reaparição desse narrador que conta sua experiência, aproximando-se do autor-implícito.

Para José Saramago, “a figura do narrador não existe, [...] o autor exerce função narrativa real na obra de ficção” (SARAMAGO, 1998a, p. 26). Apesar dessa negativa, encontro, na obra de Saramago, a construção de excelentes narradores¹⁰. Acredito que o escritor, ao emitir essa opinião, tinha a consciência de que “o sentido de um texto é o que o autor desse texto quis dizer” (COMPAGNON, 2003, p. 49). A afirmação de Saramago parece, sobretudo, a de um autor que não tem medo de assumir as vozes, os pontos de vista, os discursos, tanto dos personagens quanto dos narradores por ele criados. Considero a afirmação de Maria Lúcia Dal Farra:

O narrador é sempre uma impostação, uma máscara que o autor cria a fim de fazer prevalecer certas finalidades específicas a cada obra sua. Ele é – como o são as personagens – uma das muitas posturas criadas pelo autor, de maneira que a galeria de narradores é tão extensa e diversificada quanto a das personagens. [...] Sabe-se, pois, que tanto os narradores quanto as personagens são “performances” do autor que se localiza por trás deles, mas que não se deixa surpreender em cena. Suas máscaras ocupam o seu rosto, de maneira que o leitor conhece dele, *de início*, somente o seu nome – aquele citado na capa e na lombada do volume. (DAL FARRA, 1978, p. 126, grifo da autora)

De alguma forma, esse arrazoado corrobora a ideia de Saramago quando diz que o narrador é personagem de uma história que não é a dele. Assim, posso dizer que o narrador é tão-somente uma das estratégias utilizadas pelo autor a fim de conferir “realidade” à narrativa. Entendo que, para o leitor, não é simples a separação entre autor empírico, aquele que recebe os direitos autorais, e autor

¹⁰ Grande parte das obras de José Saramago possui narrador de terceira pessoa. No romance *Memorial do Convento*, o escritor português apresenta o fato histórico através de um narrador onisciente, intruso, contando uma outra história possível, aquela que foi apagada pelo discurso tradicional, tornando o povo herói da construção do convento. O narrador, em algumas passagens, assume o ponto de vista de uma personagem, a exemplo de quando põe em evidência a mutilação do corpo de Baltazar, demonstrando certo inconformismo. “Nem sempre o trabalho corre bem. Não é verdade que a mão esquerda não faça falta. Se Deus pode viver sem ela, é porque é Deus, um homem precisa das duas mãos [...]. É excelente o gancho para travar uma lâmina de ferro ou torcer um vime, é infalível o espigão para abrir olhais no pano de vela, mas as coisas obedecem mal quando lhes falta a carícia da pele humana, cuidando que se sumiram os homens a quem se habituaram, é o desconcerto do mundo” (SARAMAGO, 1998, p. 87-88).

textual, que Wayne Booth denomina de “autor implícito” e Umberto Eco de “autor modelo”. Segundo Eco, “os livros escritos na primeira pessoa podem levar o leitor ingênuo a pensar que o ‘eu’ do texto é o autor”. Afirma, categoricamente: “não é, evidentemente; é o narrador, a voz que narra” (ECO, 1994, p.19-20). Esta visão se distancia do que apresenta José Saramago, ao afirmar, provocadoramente, que o narrador não existe. Para o romancista, só o autor está bem “vivo”. Não há o apagamento desta entidade no texto produzido, pois a escritura deste está carregada de suas ideologias, valores e pontos de vista.

Defendo que o autor não desaparece: ele não se apaga completamente em seu texto. Mas tudo contribui para a instauração da ambiguidade. Segundo Ricardo Piglia, “o bom leitor não se identifica com os personagens do livro, mas, com o escritor que o compôs” (PIGLIA, 2006, p. 158). Esta concepção permite recordar uma das perguntas de pesquisa da tese: até que ponto um autor pode deixar suas marcas na obra? Ao estudar as muitas vozes do autor e a objetividade de uma obra literária, Booth adverte que “a presença do autor será óbvia sempre que ele entrar ou sair da mente de uma personagem” (BOOTH, 1980, p. 34). Defende também que “o autor está presente em todos os discursos de qualquer personagem a quem tenha sido conferido o emblema de credulidade” (BOOTH, 1980, p. 35). Parece ser uma tarefa difícil reconhecer um texto literário calcado nos princípios da objetividade e verdade pregados pela estética realista. Cada detalhe sugere a impossibilidade de construir-se uma obra baseada na imparcialidade:

Podemos expurgar a obra de tudo quanto seja identificável como toque pessoal, de todas as alusões literárias ou metáforas coloridas, do recurso a mitos ou símbolos – elementos que, implicitamente, conferem juízos de valor. (BOOTH, 1980, p. 35)

O leitor atento, mesmo em face dos recursos de objetividade e cientificidade, enxergaria a imposição do autor, pois, “sabemos que a leitura atenta de qualquer declaração em defesa da neutralidade do artista revela compromisso” (BOOTH, 1980, p.86). Ainda que inconscientemente, o autor deixa marcas em sua obra, conclui Booth. Nessa esteira, Regina Dalcastagné afirma:

[...] toda narrativa é um ardente campo de batalha, onde se disputam desde o direito de contar a própria história – com as implicações que esse processo acarreta, especialmente no que diz respeito à demarcação da identidade – até à possibilidade de reinterpretar o mundo, ainda que lhe emendando um outro. Em meio a tamanha luta, não é de se estranhar que personagens, narradores, e mesmo autores, lancem mão de qualquer recurso disponível para lhes garantir a legitimidade da fala. (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 17)

Nesse “campo de batalha”, as relações narrador, autor e leitor estão profundamente imbricadas. O juízo de valor de um escritor estará sempre presente, conforme defende Wayne Booth. “Independentemente da sinceridade que o autor intenda, cada uma das suas obras implicará diferentes versões, diferentes combinações ideais da norma”. Assim, o escritor “assume ares diferentes, dependendo da necessidade de cada obra” (BOOTH, 1980, p. 89). O narrador seria, de acordo com Booth, uma artimanha do autor implícito. De acordo com sua teoria, entendo que o narrador age conforme o interesse desse autor implícito que, por sua vez, é o disfarce do autor empírico (real). “Até o romance que não tem um narrador dramatizado¹¹ cria a imagem implícita de um autor nos bastidores” (BOOTH, 1980, p.167). O autor implícito determinaria a imagem que o leitor cria dele, mesmo que de forma inconsciente. Ao considerar estas reflexões, suponho que o “autor” é o primeiro a ser criado pelo escritor, por vezes, antes mesmo de criar o enredo. Pensando nestas discussões, considero necessário ponderar sobre os conceitos de autobiografia e de autoficção.

1.2 Nos caminhos da crítica: autobiografia versus autoficção

Na efervescência dos estudos sobre o autor, de Foucault e de Barthes, no início dos anos 70 do século XX, Philippe Lejeune debruça-se sobre o estudo das autobiografias, trazendo de novo, para a teoria literária, a relação do narrador com o autor, ao escrever *O Pacto Autobiográfico*. Segundo ele:

Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e produtor de um discurso. Para o leitor, que não conhece a pessoa real, embora creia em sua

¹¹ Na definição de Wayne Booth, os narradores dramatizados são conscientes de si próprios, a exemplo de *Dom Quixote* e *Tom Jones*.

existência, o autor se define como pessoa capaz de produzir aquele discurso e vai imaginá-lo a partir do que ele produz. (LEJEUNE, 2014, p. 23)

Com base na assertiva acima, percebo uma confluência entre autor e narrador. Principalmente quando este é personagem, o leitor tem a tendência de ler como real a história que se apresenta na narrativa. Desse pressuposto, surge o “pacto autobiográfico”, pois, conforme Lejeune, “para que haja autobiografia (e numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, *narrador* e *personagem*” (LEJEUNE, 2008, p. 15). Vejo Lejeune como propulsor dos estudos que privilegiam a autobiografia. Ele reinicia a discussão, deixando lacunas que outros autores preencheriam ao longo do caminho. Um dos primeiros é Serge Doubrovsky, que cria o neologismo *autofiction*, em 1977, com a publicação do romance *Fils*, respondendo ao desafio lançado por Lejeune. O próprio Lejeune comentou este fato, no artigo intitulado *Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa*:

O meu primeiro livro, *L'autobiographie en France*, fazia um uso demasiado normativo da definição. Esta franqueza era um pecado de juventude, mas talvez uma necessidade para um livro que traçava pela primeira vez a paisagem autobiográfica francesa [...] A partir do meu segundo livro, *Le pacte autobiographique*, a definição já não é mais um instrumento de trabalho, torna-se um objeto de estudo. Aplico-lhe um método analítico que me foi inspirado, sem dúvida, pela leitura de Gérard Genette, de Jakobson e, mais tarde, dos formalistas russos. Faço distinção entre todos os parâmetros que entram na definição (pacto, enunciação, forma de linguagem, temporalidade, conteúdo temático, etc.), para cada um deles eu dou mostra do leque de possíveis soluções, cruzo-as a seguir nuns quadros com dupla entrada, tendo em conta a hierarquização dos traços. Sou uma espécie de habilidoso que experimenta todas as misturas, as que existiram, as que poderiam existir. Foi à frente de um dos meus quadros que **Serge Doubrovsky teve a ideia, para encher uma casa** que eu dizia (imprudently) **que estava vazia**, de inventar a mistura que ele nomeou “autoficção”. (LEJEUNE, 2013, p. 539, grifo meu)

Percebo, na citação acima, que Lejeune tem a consciência do pioneirismo de seus estudos, e reconhece também as transformações pelas quais passou a teoria, assim como a lacuna existente, principalmente, no que concerne ao melhor termo a ser empregado para designar este tipo de escrita. Afinal, como ele mesmo disse:

A autobiografia, o que é que era? Era necessário que eu reunisse um *corpus* e que o fizesse a partir de uma definição. Tomei a dos dicionários e fiz-lhe alguma precisão, escolhendo como centro o modelo proposto por Rousseau. Mas eu fiquei muito impressionado pelo facto de a autobiografia não estar definida apenas por uma forma (relato) e um conteúdo (vida), relato e conteúdo que a ficção podia imitar, mas por um facto que a diferenciava radicalmente: o compromisso que uma pessoa real assumia ao falar dela (própria) num espírito de verdade – o que eu chamo “pacto autobiográfico”. **Entre isso e o contrato de ficção existe, com certeza, uma série de posições intermédias que só se definem pela relação com estes dois polos [...]** Uma autobiografia não é apenas um texto no qual alguém diz a verdade sobre si próprio, mas um texto em que alguém real diz que a diz. (LEJEUNE, 2013, p. 538, grifo meu)

É a partir desta discussão entre realidade e ficção que se problematiza o termo autobiografia e surge o termo “autoficção”, criado por Serge Doubrovsky, como disse acima. A princípio, Lejeune escreve que “[...] a autoficção tornou-se um meio de realizar o desejo de narrar a experiência vivida, sem o ônus da incômoda etiqueta ‘autobiográfica’” (LEJEUNE, 2008, p. 7). Na sua perspectiva, o termo “autoficção” foi criado por Serge Doubrovsky como forma de escape para as lacunas e desafetos que possivelmente a nomenclatura “autobiografia” pudesse causar. No entanto, Lejeune admite a existência e o carácter de complexidade da autoficção, uma vez que ele enfatiza, vinte anos depois, em *O pacto autobiográfico II*, a multiplicidade de gêneros que envolve essa noção, quando afirma:

A autocrítica não é isenta de autocomplacência – temos que continuar vivendo! – [...] nos anos seguintes, tentei estudar analiticamente uma série de gêneros “fronteiriços” ou de “casos limites”: a autobiografia que finge que finge ser uma biografia (a narrativa em terceira pessoa), a biografia que finge ser uma autobiografia (as memórias imaginárias), todos os mistos de romance e autobiografia (zona ampla e confusa que a palavra-valise “autoficção”, inventada por Doubrovsky para preencher uma casa vazia de um de meus quadros, acabou por abranger), a enunciação irônica e o discurso indireto, todos os casos em que um mesmo “eu” engloba várias instâncias (história oral, entrevista, textos escritos em colaboração etc.), depois as produções que associam a linguagem, capaz de dizer “eu”, a meios de comunicação que se mostram menos capazes de fazê-lo [...]. (LEJEUNE, 2008, p. 81)

Lejeune não exclui a autoficção da categoria dos gêneros autobiográficos. No entanto, privilegia a autobiografia. Sua concepção contrapõe-se à de

Doubrovsky, pois a teoria de Lejeune pauta a autobiografia pela fidelidade do vivido, diferente da ideia de um texto (auto)ficcional.

Doubrovsky, ao cunhar o termo, assim o definiu: “autoficção é a ficção que decidi, como escritor, produzir de mim mesmo e para mim mesmo, incorporando a ela, no sentido pleno do termo, a experiência da análise, não somente no que diz respeito à temática, mas também na produção do texto” (DOUBROVSKY *apud* GASPARINI, 2014, p. 191). No entanto, Lejeune não concorda com a categorização dada à obra: ele a denomina de “romance”. Por seu lado, Doubrovsky afirma, na quarta capa de seu livro, *Fils*, aproveitando a ambiguidade da palavra em francês¹²:

Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se preferirem, *autoficção*, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, *fils* de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz da música. Ou ainda, autofricção, paciente onanista, que espera conseguir agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY *apud* LEJEUNE, 2014, p. 23)

Tomando por base a citação indireta, noto que o escritor constrói a fábula a partir da sua vida, mas o leitor não tem a certeza se é real ou ficcional. A experiência está na narrativa, no entanto, há uma fabulação. Para Doubrovsky, o ficcional “não é compreendido como fictício, como pura invenção, mas como mobilização de estratégias narrativas tomadas de empréstimo ao romance moderno e contemporâneo” (NORONHA, 2014, p.13). A autoficção não mente, não disfarça, mas enuncia e denuncia na forma que escolheu para si: “ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais” (DOUBROVSKY, 1977, quarta capa do livro). Segundo Gasparini:

Para Doubrovsky, a autobiografia, que ele denomina de autoficção, não preexiste ao texto. Ela não recorre a um estoque de lembranças em que fosse suficiente copiar, ou mesmo transcrever. Desenvolve-se por um trabalho de escrita. São palavras que engendram as lembranças, e não o inverso. A linguagem estabelece sua existência. Daí esta fórmula em quiasmo um pouco banalizada hoje em dia, mas,

¹² Em francês, a palavra *Fils* tanto pode significar “filho” como “fios” (informação retirada das notas do artigo de Philippe Lejeune: “Autoficções & Cia. Peça em cinco atos”).

adequada ao seu projeto: entregar a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem. (GASPARINI, 2008, p. 28)¹³

Destaco que, para o criador do termo autoficção, é a linguagem que recria a memória. Logo, para ele, a autobiografia não preexiste ao texto, como sugere Lejeune, mas ela é ficcionada no laborioso trabalho da escrita. Pela perspectiva de Doubrovsky, na prática da escritura o sujeito se autoanalisa, colocando-se num patamar de invenção do seu próprio relato. Sistematiza, assim, Luciana Hidalgo:

O que nos anos 1970 começou com o registro simples de um autor no esforço de definir seu próprio, híbrido romance (intitulado *Fils*), traduziu-se como uma espécie de nouvelle vague, um sopro a mais no contexto das neovanguardas.

Passadas as décadas, o termo, no entanto, permanece teoricamente *flo*, ou seja, nebuloso e controvertido. Estudos literários na França avançam e regridem no longo processo de inscrição do neologismo como gênero, sem uma definição clara dos limites entre a autobiografia, tão precisamente circunscrita pelo teórico Philippe Lejeune, e a chamada *autoficção*. (HIDALGO, 2013, p. 219)

Após os primeiros estudos, muitos teóricos sentiram-se provocados a problematizar novas formas de instauração do eu na literatura. Ironiza Lejeune:

Um concorrente se estabelece do outro lado da rua! Com a mesma placa! Mas a loja vende outra mercadoria... um jovem pesquisador, Vincent Colonna, retoma a partir da origem o problema levantado pela casa cega. No que tange ao nome próprio, nenhum problema. No que tange à ficção, ele dá à palavra, com muita legitimidade, um sentido completo e amplo abrangendo tanto o ficcional (a forma literária) quanto o fictício (a invenção mesma do conteúdo). O mais perturbador é que ele utiliza, com uma nova definição, a palavra inventada por Doubrovsky. (LEJEUNE, 2014, p. 25-26)

Vale salientar que assim como Doubrovsky foi o primeiro a preencher a “casa vazia” deixada por Philippe Lejeune, Vincent Colonna foi o primeiro a discutir as lacunas na teoria de Serge Doubrovsky. Ao apresentar uma tese, em 1989, orientada por Gérard Genette, Colonna analisou diversas obras

¹³ Tradução do original: Pour Doubrovsky, l'autobiographie, qu'il nomme autoficção, ne préexiste pas au texte. Elle ne puise pas dans un stock de souvenirs qu'il suffirait de recopier, ou même de transcrire. Elle s'élabore par le travail d'écriture. Ce sont les mots qui engendrent les souvenirs et non l' inverse. Le langage lui dicte sa vie. D' où cette formule en chiasme, un peu rebattue aujourd' hui, mais adéquate à son projet: confier: "le langage d'une aventure à l'aventure du langage".

autoficcionais na literatura francesa e demonstrou que as ficcionalizações do eu na literatura existem desde a Antiguidade, a exemplo da obra de Luciano Samósata¹⁴. Vincent Colonna defende que o uso do termo, “autoficção”, deve ficar restrito aos autores que inventam uma personalidade e uma existência literária (COLONNA, 2004, p. 198). Colonna não deixa de enfatizar a complexidade do assunto, assim como as polêmicas que envolvem o uso abusivo do termo “autofiction” (COLONNA, 2004, p. 15).

Colonna caracteriza quatro posturas distintas de fabulação de si: a fantástica, a biográfica, a especular e a intrusiva (COLONNA, 2004, p. 70). Para ele “não existe uma forma de autoficção, mas várias, assim como não existem mecanismos diferentes de conversão de um personagem histórico em personagem literário” (COLONNA, 2004, p. 70)¹⁵. Segundo Colonna, pode-se enxergar a autoficção em:

[...] todas as composições literárias onde um escritor se inscreve sob seu próprio nome (ou um derivado indubitável) em uma história que apresenta as características de ficção, seja por um conteúdo irreal, por uma conformação convencional (o romance, a comédia) ou por um contrato passado com o leitor. (COLONNA, 2004, p. 70-71)¹⁶

Destaco que a teoria desenvolvida por Colonna não relaciona autoficção com os fatos reais, biográficos: isso torna o conceito elástico e demonstra o caráter híbrido das narrativas que mesclam autobiografia e ficção. Através da sua pesquisa, constato as diversas possibilidades de ficcionalização do eu. “Com Colonna, a fabulação deixa de se limitar a um período situado sob o signo da ‘crise do sujeito’, mas se aplica a um conjunto exponencial de textos” (JEANNELLE, 2014, p. 132). O estudioso defende que a autoficção é, somente, um instrumento de leitura e não um gênero. Ressalta, ainda, que há outros critérios para perceber a presença do autor na história narrada. Por vezes

¹⁴ Encontrei estas informações no artigo “A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?”, de Jean-Louis Jeannelle. Outro estudioso a se debruçar sobre o tema.

¹⁵ Tradução do original: *Il n’y a pas une forme d’autofiction, mais plusieurs, comme il existe différents mécanismes de conversion d’une personne historique en personnage fictif.*

¹⁶ Tradução do original: *Tous les composés littéraires où un écrivain s’enrole sous son nom propre (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur.*

apareceria na narrativa de forma indireta. Cabe, pois, sempre ao leitor a sua identificação.

Já para Doubrovsky, a ficcionalização do sujeito está diretamente relacionada com a imagem do escritor empírico, uma vez que o verdadeiro nome do autor é mantido na narrativa e os traços biográficos, mesmo recriados, estão na obra. Assim, para definir a própria prática de escrita, o teórico coloca a autoficção no patamar de reinvenção, mas defende que se mantenha a identidade empírica do autor. Vale a pena lembrar que sua concepção foi pensada para atender à própria obra, *Fils*, a qual tem como narrador um personagem chamado Serge, mesmo nome do autor. Não obstante o fato, Doubrovsky não considera a sua obra uma autobiografia, porque, para ele, "autobiografia é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo" (DOUBROVSKY, 1977, capa).

Como Lejeune, também Doubrovsky revisitou suas concepções iniciais. No artigo "O último Eu", Serge Doubrovsky enfatiza que "o termo, mesmo desprezado pelos puristas, correspondia a uma expectativa do público, vinha preencher uma lacuna ao lado das memórias, da autobiografia e das escritas íntimas em geral" (DOUBROVSKY, 2014, p. 113). Restava saber se era um novo "gênero". Contudo, o autor, criador do neologismo tão discutido pela crítica desde o seu aparecimento, não debate esta questão: deixa para os demais teóricos franceses a discussão sobre considerarem, ou não, a autoficção como um novo gênero literário.

Gasparini, ao afirmar que o aparecimento do termo surgiu num momento de "aspiração crescente dos autores de publicar textos autobiográficos cuja qualidade artística possa ser reconhecida", considera que o termo preencheu:

[...] um vazio terminológico sideral que deixava sem nome uma parte considerável da produção literária. Era impossível, conseqüentemente, identificar esses textos, comentá-los, cotejá-los, situá-los em seu contexto cultural. Em suma, era impossível compreendê-los. (GASPARINE, 2014, p.183)

O aparecimento do lexema "autoficção", uma "ficção, de fatos e acontecimentos estritamente reais" (DOUBROVSKY, 2014, p. 120), permitiu a criação de uma tópica argumentativa, de um lugar para ambientar as novas

produções, para caracterizar algumas já existentes e possibilitar um certo conforto ao escritor que desejava seguir por estes caminhos. Cada estudioso vai complementando o quebra-cabeça em torno desta teoria que parece tão simples quando da leitura do conceito dado por Doubrovsky, mas que traz as mais diversas implicações, principalmente porque há uma gama de produções intermédias: a linha é tênue entre elas. No entanto, vale destacar que foi a pesquisa de Philippe Lejeune que primeiro apontou as diferenças dos gêneros que se aproximam da autobiografia: os diários, os autorretratos, as memórias e o romance. Ademais, sua concepção de autobiografia não se atém só ao texto literário.

De acordo com as leituras realizadas, parece que a autoficção está num entre-lugar: não é nem autobiografia nem romance, permitindo que diversos teóricos preencham os espaços, quanto ao conceito, conforme as lacunas deixadas. Segundo Sébastien Hubier, a autoficção é anficológica, ou seja, pode ser lida tanto como romance quanto como autobiografia, e “deixa ao leitor a iniciativa e a ocasião de decidir por ele mesmo o grau de veracidade do texto que ele atravessa” (HUBIER, 2003, p. 125-126)¹⁷. Um dos privilégios da autoficção “seria então a possibilidade de falar, por ela, de si mesmo e dos outros sem nenhuma forma de censura” (HUBIER, 2003, p. 125)¹⁸. É “uma escritura do fantasma e, a este título, ela coloca em cena o desejo, mais ou menos disfarçado, de seu autor que procura dizer, ao mesmo tempo, todos os *eus* que o constituem”¹⁹ (HUBIER, 2003, p. 125).

A escrita autoficcional parte das experiências vividas pelo autor, contudo não é simplesmente uma exposição de sua história. O texto deve ser lido como ficcional, mesmo havendo identidade onomástica entre autor, narrador e personagem principal. Vale salientar que servir-se da vida como matéria-prima

¹⁷ Tradução do Original: *Lisse ou lecteur l'initiative et l'occasion de décider par lui-même du degré de veracité du texte qu'il traverse.*

¹⁸ Tradução do Original: *serait donc qu'il est possible de parler, par elle, de soi-même et des autres sans aucun souci de censure.*

¹⁹ Tradução do Original: *Elle est une écriture du fantasme et, à ce titre, elle met en scène le désir, plus ou moins déguisé, de son auteur qui cherche à dire, en même temps, tous les moi qui le constituent.*

não é algo novo na história da literatura²⁰. Contudo, em se tratando das autobiografias e dos textos autoficcionais, entendo que, na contemporaneidade, a diferença parece só residir na atitude consciente por parte do autor. Assim, da mesma forma que a palavra “Literatura” não inaugura o conceito, a palavra “autoficção” não marca o início de uma produção autoficcional.

Na impossibilidade de abarcar, neste subcapítulo, todas as discussões sobre a temática que ora exponho, resalto que faz quarenta e dois anos que Doubrovsky criou o termo “autoficção” e ainda hoje não há um consenso sobre a teoria. Aliás, há cada vez menos. Acredito que isso ocorre porque cada teórico tem uma definição a respeito de “literatura”, assim como de “ficção” e de “autor”. Concluo o raciocínio com Leyla Perrone-Moisés:

Uma coisa temos de reconhecer: o termo *autoficcion* foi uma bela invenção. Embora elástico e poroso em sua definição, ele substitui com eficácia as perífrases anteriormente utilizadas: “biografia romanceada”, “ficção autobiográfica”, “romance inspirado em fatos reais”. E pode ser aplicado tanto a textos contemporâneos como a textos de épocas passadas. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 209)

Apesar de o termo “autoficção” não classificar todas as escritas do eu, parece ser aquele que melhor se encaixa quando surge um texto ficcional, mas que tem um ponto de ancoragem na realidade de um sujeito conhecido do leitor, o autor. Interessa-me este retorno, a possibilidade de ver as referências deixadas pelo autor através do narrador, a forma como se expõe e se mascara, as estratégias narrativas de que se utiliza para ficcionalizar-se. No entanto, utilizando as palavras de Lejeune, “[...] Qualquer pessoa que discorre sobre “autobiografia” (ou sobre qualquer gênero literário) é obrigado a enfrentar o problema da definição, ainda que seja na prática, ao escolher seu objeto” (LEJEUNE, 2008, p. 50). Por isso, trouxe alguns estudiosos que se debruçaram sobre o tema, para que, a partir dos estudos existentes, possa me posicionar e demonstrar que viés de leitura escolhi para análise da obra de Florbela Espanca.

²⁰ Há escritores na Literatura Portuguesa em que é difícil dissociar a vida da obra, ao mesmo tempo que se colocam na obra, se ficcionalizam. Cito Camilo Castelo Branco, Almeida Garrett, António Nobre, Camilo Pessanha, Mário de Sá Carneiro e Florbela Espanca, objeto de estudo nesta tese. Assim, entendo que, nestes autores, “a ficção literária se mostra então não como espaço de ilusão (uma velha crítica), mas como laboratório onde os mecanismos são desmontados e apresentados ao leitor com o fim de lhe proporcionar o prazer de descobri-los” (COLONNA, 2014, p. 56).

Quanto mais lia sobre o assunto, mais difícil ficava optar por uma única e esclarecedora perspectiva. Revisitando algumas definições, entendi, porém, que, para análise da obra florbeliana, a concepção que melhor se aplica ao meu trabalho é a de Vincent Colonna. O estudioso entende a autoficção como um procedimento de leitura e vê o autor como um fabulador de si²¹. Mais do que uma decisão do autor, interessa-me, na autoficção, a sua dependência da leitura, do leitor. Considero que a autoficção é toda escrita de si que recria a partir do eu biográfico e engaja o leitor nas obsessões históricas do autor. Pelo exposto, justifico o caminho escolhido.

Desejo, então, neste trabalho, pensar a imagem do autor não apenas pelo aspecto empírico factual, mas problematizar as relações entre obra e vida inscritas na própria obra do autor, sujeita ao ponto de vista do leitor. De acordo com o já discutido, é notório que Doubrovsky não concorda com a perspectiva de Philippe Lejeune em relação à escrita autobiográfica, pois, enquanto Lejeune estabelece o pacto baseado no referencial "real", Doubrovsky entrelaça os gêneros referencial e ficcional, realidade e imaginação. Une-os, no entanto, uma nova maneira de perceber o autor do texto literário: não é, de forma alguma, um movimento de retorno à crítica simplória do biografismo.

Para Sébastien Hubier, a "autoficção" apareceu para retirar a "autobiografia" de seus dilemas. O pacto adequado para esta variação pós-moderna da autobiografia é o pacto oximórico, pois rompe com o princípio de realidade existente no "pacto autobiográfico" e não se estabelece totalmente o princípio de invenção presente no "pacto romanesco" ou "ficcional"²².

Pensando sobre a literatura centrada no sujeito, à volta do autor, e considerando uma literatura há muito produzida, que ora se pode chamar de confessional e intimista, ora autoficcional, importa analisar o diálogo entre vida e escrita de Florbela Espanca. Desse modo, vou atuar num campo de investigação que contempla os bastidores da criação literária, voltando o olhar analítico para todo o tipo de produção da autora (manuscritos, correspondências, diário etc.). Para uma pesquisa desta natureza, o texto literário não deve, nem pode ser a única fonte.

²¹ Apesar de me aproximar da visão de Vincent Colonna, revisitarei os demais teóricos.

²² *Autobiografia*: pacto autobiográfico – princípio de veracidade. Fidelidade. *Autoficção*: pacto ambíguo – princípio de ambiguidade.

Florbela Espanca trabalha no plano artístico a matéria de sua vida, de sua memória. Não é uma autobiografia. Deve ser lido como ficção. No entanto, por vezes, ela parte de “fatos estritamente reais”. Logo, sendo realidade e ficção, pode gerar, e gera muitas vezes, uma dupla recepção por parte do leitor.

A poeta alentejana tem consciência tanto das personagens criadas, quanto da própria autoria, sendo, inclusive, capaz de ficcionalizar-se. Isto pode ser percebido através da sofisticação e do jogo da linguagem. Segundo Seabra Pereira, “Florbela Espanca logrou *construir* uma personalidade literária com notável poder de afirmação para o qual concorrem igualmente ‘a Florbela/ autor empírico e a Florbela/autor textual/sujeito lírico’” (PEREIRA, 1995, p. 28). À opinião desse crítico, posso também juntar a de Anna Klobucka:

É possível referenciar cronologicamente o processo de destilação gradual deste vulto lendário chamado Florbela, iniciado ainda durante a vida²³ do seu referente **empírico**, e que pôde então contar com a entusiasmada convivência daquela incansável “atriz do seu ser mítico” que foi a poetisa Florbela Espanca. (KLOBUCKA, 2009, p. 79, grifo meu)

Ainda de acordo com Klobucka, a poeta é a única escritora que tem sua personalidade literária mitificada, ao ponto de vida e obra convergir “na formação de uma figura ficcionalizada, em alto grau independente da evidência empírica” (KLOBUCKA, 2009, p. 79). Este é mais um dado que mostra como sua biografia é um elemento que não devo excluir do estudo da fortuna crítica da poeta. Contudo, sei que Florbela não é a única responsável por esta mitificação. Américo Durão, Guido Battelli, dentre outros escritores, contribuíram muito para que ocorresse, na leitura de Florbela Espanca, uma justificada percepção da sua “autoficção”.

Apesar de o tópico Florbela-Mito²⁴ não ser objeto do meu estudo, escrevo sobre a sua recepção literária porque é interessante como a autora manifestasse nesse cenário das mais variadas formas. A mim interessa, especialmente, a

²³ Si dá ainda em vida, mas se adensa no pós-morte.

²⁴ Sobre essa tópica “Florbela-Mito”, Jonas Leite apresenta um belo estudo: *De Florbela às Florbelas: do mito literário à invenção de uma personagem-escritora*. Nele, por diversificados motivos, o pesquisador discorre detalhadamente acerca de quando e como a poetisa calipolense passa a ser considerada um mito literário, até o momento em que torna-se personagem do espetáculo de vários autores da literatura de língua portuguesa. Passa a atuar em diversos palcos. Algo, deveras interessante, uma vez que em vida só foi atriz do seu próprio espetáculo.

engenhosidade de uma escritora multifacetada que, apesar de não ter criado heterônimos para si, soube ser a que “no mundo anda perdida”, que “a chamam de triste sem o ser”, que “amou perdidamente, sem ter amado um só a vida inteira”, soube “ter mil desejos”, sem “saber sequer o que se deseja”. Paradoxal na vida e na arte. Por vezes sonhadora, quase um Dom Quixote a combater moinhos de vento. Assim, parece importante esclarecer que embora eu esteja realizando uma pesquisa tomando por base a teoria das escritas do eu, não tenho a intenção de deixar a obra da autora refém da vida. Este diálogo é imprescindível para o meu trabalho, no entanto, reconheço a função poética dominante na leitura que faço da sua literatura. Não quero incorrer em equívocos praticados no passado, tanto na análise da poética florbeliana, quanto de escritoras contemporâneas dela²⁵.

Ao narrar os caminhos da relação entre vida e obra em Florbela Espanca, acredito ser relevante desenhar uma cartografia autoficcional.

1.3 O conto como gênero autoficcional em Florbela Espanca

O romance, por ser um gênero definido pela extensão, propicia a identificação mimética do tempo. Alguns teóricos explicam a origem do gênero na epopeia²⁶, o que o leva a uma posição privilegiada entre os gêneros narrativos.

²⁵ A obra de Florbela ora foi rechaçada por causa da vida da autora, ora a crítica recorria a aspectos particulares da sua história para analisar sua obra poética. Algo que posso usar como exemplo foi o mistério em torno da morte da poetisa, que fez a obra *Charneca em flor* ser sucesso de venda. Guido Battelli, professor italiano e responsável pela edição do primeiro volume do livro, foi o aglutinador da ideia entre a vida e a obra da poetisa, ao se aproveitar da situação mal esclarecida para fomentar o interesse do público, a ponto de este procurar nas obras os sinais que confirmassem ou apontassem as razões do suposto suicídio.

²⁶ Sei que é redutora e muito simplista essa noção da origem do romance. Ao tratar como originário da epopeia, estou deixando de lado as várias discussões sobre o assunto, e os demais gêneros que também estão na genealogia do romance, a exemplo da sátira menipéia. Ao lado dos grandes gêneros, afirma Mikhail Bakhtin: “[...] só o romance é mais jovem do que a escritura e os livros, e só ele está organicamente adaptado às novas formas de percepção silenciosa, ou seja, à leitura. O romance é o único gênero nascido e nutrido pela Era Moderna, na história do mundo (BAKHTIN, 1998, p. 398). O teórico, em *Epos e Romance*, ainda apresenta como ancestrais do romance: “os diálogos socráticos” e “a sátira Menipéia” (BAKHTIN, 1998, p. 414-416). No entanto, não aprofundi estas questões, pois não é o foco deste trabalho. A discussão aqui empreendida não contempla o gênero romance.

O conto, por definição, uma forma curta, não sugere a mimetização da vida. Gênero cujo berço é difícil precisar, remete para épocas ainda não marcadas pelo domínio da escrita. A história do conto encontra-se envolvida na história de nossa cultura e pode ser estudada desde a evolução da própria escrita, considerando-se textos como os do Oriente, a exemplo dos contos das mil e uma noites, o de Abel e Caim²⁷, do mundo clássico greco-latino.

André Jolles denominou o conto como uma “forma simples”, definindo-a como aquela que procede de um trabalho realizado sobre a própria língua, sem a intervenção de um poeta. Jolles salienta que, na “forma simples”, a linguagem é móvel, geral e diferente (JOLLES, 1972, p. 18). Tal gênero sofre uma certa secundarização, certamente pelas raízes socioculturais que o afetam, “em confronto com o romance, gênero que reclama de uma cultura regida pela escrita/leitura, com tudo que ela implica, e já não da oralidade que muitas vezes preside ao conto popular”²⁸.

No século XIV, o conto sai do espaço da oralidade e configura-se como produto da escrita, consolidando-se como um objeto estético. Há o cuidado com a elaboração artística ainda preservando resquícios da oralidade, e chega ao século XIX como gênero que extravasa definitivamente a matriz medieval, da expressão do popular e do folclórico.

A problemática envolvendo a teoria do conto ainda está longe de ser ponto pacífico na teoria literária. No entanto, as dificuldades na avaliação teórico-crítica dessa espécie da ficção parecem mesmo exceder aquelas acarretadas por outros gêneros literários. De um lado, críticos admitem uma teoria do conto; de outro, existem os desautorizadores dessa possibilidade. Apesar das divergências, parece haver consenso em torno do rótulo “conto”, para designar modos de contar alguma coisa. Melhor dizendo, as narrativas são definidas como “um discurso integrado numa sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação” (GOTLIB, 2003, p.11), decorrendo dessa unidade de ação a sua brevidade.

²⁷ A história de Abel e Caim, originalmente bíblica, tem ensejado desdobramentos interessantes nas literaturas ocidentais.

²⁸ Dicionário de Narratologia. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes. 4. ed. revista e aumentada.

Ressalto que o conto não é um simples relato de algo ocorrido, porque ele não se refere apenas ao acontecido. Nele, realidade e ficção não têm limites precisos, além de, no processo de criação do conto, haver a intervenção de recursos criativos elaborados pelo autor/escritor que visa obter um resultado de ordem estética.

Jorge de Sena, num ensaio sobre a natureza do romance, questiona a diferença entre o conto e o romance, sendo ela, principalmente, não de densidade, mas de exposição dessa densidade (SENA, 1986, p. 23). O conto parece empregar, de forma particular, os vários elementos diegéticos que o envolvem. Este procedimento viabiliza a elaboração de estratégias compositivas que lhe são exclusivas, a exemplo da condensação da intriga, certa concisão temática, mas também um espaço reduzido, que só ganha relevância quando se apresenta como instrumento da ação e importa para o desenvolvimento desta.

Ricardo Piglia, refletindo sobre o gênero a partir da obra do escritor Jorge Luís Borges, afirma que, em Borges, o conto é visto como um relato no qual a ambiguidade, a surpresa e a circularidade estão sempre presentes, contribuindo para a duplicidade do mistério: “A arte de narrar, para Borges, gira em torno desse duplo vínculo. Ouvir um relato que se possa escrever, escrever um relato que se possa contar em voz alta” (PIGLIA, 2004, p. 101). Assim sendo, o conto se diferenciaria do romance, gênero considerado por Borges como “não narrativa”, por querer dar uma ideia de totalidade dos acontecimentos, perdendo-se as elipses, as lacunas, fundamentais ao gênero do conto. Ainda, de acordo com Ricardo Piglia, ele seria “construído para revelar artificialmente o que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (PIGLIA, 2004, p. 94).

Para Ricardo Piglia, ainda sobre a obra de Borges, o elemento significativo no conto pode ser o “final infinito” ou “aberto”. De acordo com este teórico, a chave está em criar um desfecho inusitado para a história, ambíguo, que possibilite ao leitor o desejo de escrever um outro final: “no fundo, a trama de um relato esconde sempre a esperança de uma epifania. Espera-se algo inesperado, e isso vale também para quem escreve a história” (PIGLIA, 2004, p.105).

Na minha análise da prosa florbeliana, deparei-me com finais inesperados, como se inacabados. A maioria dos seus contos são abertos à continuação ou à elaboração de um desfecho completamente diferente. Para mim, o surpreendente, na contística da autora, é que a trama vai sempre além da pequena história contada. Apesar de a narrativa ser aparentemente sem complicações, ela é capaz de envolver o leitor numa teia de mistério, como nos contos: “O Crime do Pinhal do Cego”, “O Sobrenatural” e “A Morta”. Em alguns contos de Florbela, há o que Maria Lúcia Dal Farra denominou de “um certo timbre de Alan Poe” (DAL FARRA, 2012, p. 156).

Se muitos estudiosos discorrem sobre os efeitos duráveis dos grandes contos sobre seus leitores, sendo o reconhecimento de tais obras quase sempre consensual, a discussão sobre os motivos que as tornam singulares não costuma decorrer sem certa polêmica. Há dificuldade em definir o que é conto²⁹, como ele se constrói e em que se diferencia dos demais gêneros narrativos, a exemplo da novela. Já se estabeleceu certo “folclore” em torno disso, como apontou Júlio Cortázar:

[...] tentar uma aproximação apreciadora a esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário. (CORTÁZAR, 2008, p. 149)

Apesar de parecer que não há nada em comum entre os modos lírico e narrativo, traço uma aproximação justificada pela extensão: geralmente, contos e poemas curtos (em verso ou em prosa) almejam causar impressões duradouras em seus leitores por permitirem a continuação do que se classifica como “unidade de efeito”³⁰. Sobre isso, partindo, possivelmente, de sua experiência como habilidoso criador de contos, Edgar Allan Poe afirmou que o

²⁹ Porque nasceu na oralidade, o conto (antes de afirmar-se como realidade literária), conheceu várias designações. No período compreendido entre a Idade Média, o Renascimento e o Barroco, de acordo com a instabilidade de fronteiras verificada entre as formas narrativas breves oralmente transmitidas, provenientes das tradições mítica e folclórica, o conto será entendido ou como fábula ou como apólogo ou ainda como *exemplum*, narrações que encerram uma moral, e eram efetivamente publicadas como contos nas recolhas que foram sendo realizadas.

³⁰ A primeira teoria do conto surgiu com Edgar Allan Poe, em que o escritor defendia como um dos ingredientes básicos do gênero a intensidade, resultante evidentemente de um bom domínio da brevidade e da unidade, buscando um “efeito único”. Está posto em *A teoria do Conto*, de Nádia Gotlib e *A filosofia da Composição*, de Edgar Allan Poe.

conto seria marcado por uma relação entre a sua extensão e o efeito que a sua leitura pode causar no leitor.

Para alguns escritores modernos, o conto seria o flagrante do momento presente, captado na sua momentaneidade, sem antes nem depois. Ainda assim, essa perspectiva não consegue explicar o gênero. Outra vertente teórica sobre o conto define-o como possuidor de uma unidade de tempo, de lugar e de ação, com apenas um personagem, acontecimento, emoção e situação. Sob esta perspectiva, interessa a concisão e a sua compreensão.

Cortázar afirma que o conto está para a fotografia como o romance está para o cinema. Tanto no conto como na fotografia há uma necessidade de se limitar determinada imagem e/ou acontecimento (recorte de um fragmento da realidade) que seja significativo para o espectador, fixando em tal imagem determinados limites, “[...] de tal modo que ela atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara” (CORTÁZAR, 2013, p.151). Segundo a ótica cortazariana, um conto “é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 2013, p.153).

Importa, pois, perguntar se, e como, no campo da autoficção, o gênero conto, enquanto texto mimético, pode reivindicar para si um novo modo de escrever a “realidade”. Destaco que a sua brevidade e a economia das categorias narrativas (espaço, tempo, ação, personagens) não devem constituir um empecilho para tal representação. O preceito exterior da forma remete para algumas tendências, no entanto, constitui um critério variável: o conto é breve por causa da sua ação intrinsecamente condensada. Entretanto, ele pode conter uma ação extensa e continuar breve. A simplicidade de natureza externa não exclui a possibilidade de complexidade interna. O conto não é um gênero menor na visibilidade de uma vivência humana.

Na contística florbeliana, vejo a possibilidade da mimetização da vida. As categorias do modo narrativo (espaço, tempo, ação, personagens...) encontram-se mais desenvolvidas do que no modo lírico de sua obra, facilitando as correspondências com a sua biografia. Os contos de Florbela estão alinhados em torno da temática da morte. O mito da *femme fatale* atravessa sua contística,

assim como as máscaras do feminino, a dor e o sofrimento na não concretização do amor. Há uma confluência entre duas instâncias: a ficcional (o narrador) e a real (a autora empírica). Efetivada a partir da autora implícita, realiza-se uma prática biografemática aberta à criação, à invenção ou ficcionalização de si como se fosse uma outra. Um “eu” que se transforma em “outro”, marcado pela terceira pessoa do discurso. Dessa forma, se inscreve e reinventa a própria vida.

Segundo Barthes, “o biografema nada mais é do que a anamnese factícia: aquela que eu atribuo ao autor que amo”. O conceito de “biografema” está relacionado com a ideia de uma biografia descontínua, “a alguns pormenores, a alguns gostos”, uma biografia produzida desde fragmentos, cheia de vazios que chamam o leitor a compor outro texto a partir daquele, um texto que seria do leitor e do autor (BARTHES, 1975, p. 132).

É, para mim, muito pertinente o conceito de “biografema”, de Barthes. Por não eliminar esses “vazios” de que é feita a interpretação dos leitores, os “biografemas” também servem como estratégia literária de ficcionalização de si. Conforme Luzia Noronha:

A escritura de Florbela Espanca, preñe de interferências que marcam, indistintas, seu estar-no-mundo como ser e como *poietes*, encontra afinidades em se deixar ler pelas mesmas indeterminações reveladoras da leitura/sedução de Barthes. (NORONHA, 2001, p. 17)

De igual modo, a escritora Agustina Bessa-Luís dialoga com a hipótese acima aventada quando, no prefácio de *As Máscaras do Destino*, diz que os contos são como Florbela: “símbolo de permanência no pensamento da terra, fio de amor que mantém a sua magnética força, saudade de tudo que podia significar felicidade e expansão de afeto” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 10). Ainda segundo Bessa-Luís, “para ler a prosa de Florbela é preciso compreender a mulher [Florbela]”. Considerando o exposto, vejo a contística florbeliana como uma autoficção escrita a partir de biografemas da autora. Marcada pelo uso da terceira pessoa – ela – redescobre formas de (se) escrever e reinventar a própria vida. Para Eliana Barros, “na escrita de Florbela, comparecem elementos que buscam transformar a realidade penosa em fonte de força criativa” (BARROS, 2014, p. 84)

Wander Melo Miranda, no livro *Corpos Escritos*, analisa a obra de Graciliano Ramos e Silviano Santiago pelo viés autobiográfico. A partir de Derrida, Miranda afirma que “é impossível saber com precisão o que é um texto empírico ou o dado empírico de um texto”. E conclui que “a autobiografia não se confunde com a dita vida do autor” (MIRANDA, 2009, p. 29). Para mim, a perspectiva aproxima-se da autoficção. Na autoficção, o sujeito escritor, enunciador e personagem recria conscientemente a mimese “contra” a imitação calcada na realidade. A obra de Florbela se enquadra nessa concepção, uma vez que, mesmo inconscientemente³¹, Florbela Espanca atravessa o *corpus* da obra e o corpo do sujeito, (re)criando a vida através da escrita e a escrita a partir da vida. Conforme Teresa Cerdeira, “o escritor que escreve também se escreve, e não raro põe seu personagem a escrever como maneira de deslocar este ato de escrita para um fantasma de si” (CERDEIRA, 2014, p. 12).

A tradição literária conta que Sherazade adiou a morte, contando histórias para o rei Schariyar³². Estaria a poeta alentejana escrevendo para não morrer? Levanto esse questionamento por considerar o grande trauma vivido pela escritora, em junho de 1927, momento que a faz imergir num novo projeto literário. De acordo com Eliane Barros: “escrever se constitui numa forma de se livrar dos fantasmas, haja vista aquele que escreve deixar-se levar pelo inconsciente ao falar de uma experiência que o atravessa” (BARROS, 2014, p. 85).

Em Florbela, a vida é rememorada, desmembrada, ficcionalizada. O “eu” florbeliano é constantemente inventado, composto e recomposto, assumindo diversas posições e nomes que se multiplicam. Esse aspecto será melhor desenvolvido no capítulo seguinte.

³¹ Entendendo a escrita do eu como um *modus operandi* em Florbela Espanca, e trabalhando numa perspectiva diacrônica, defendo que Florbela produziu textos autoficcionais mesmo sem a consciência de estar praticando autoficção, nos modos da crítica atual. Apesar de, sendo uma autora inscrita na modernidade, ela já ter clareza de engendrar um mito da escritora. Conforme dito anteriormente, a poeta alentejana tem consciência tanto das personagens criadas, quanto da própria autoria, sendo, inclusive, capaz de ficcionalizar-se.

³² A pesquisadora Eliana Luiza dos Santos Barros, em seu livro *Florbela Espanca: laços de amor e dor*, faz essa analogia que ora usamos e traz a seguinte questão: “Terá Florbela adiado a sua morte, escrevendo para não sucumbir?”. E responde dizendo que “na falta da organização do simbólico, a capacidade poética comparece para barrar o real...” (BARROS, 2014, p. 85). O livro supracitado analisa a melancolia na poética florbeliana, não trazendo a discussão para o campo da narrativa.

2. Florbela: os desencontros de uma *outsider*

*Se a minha figura parte em todas as direções
e desdobra-se em todos os ângulos,
é para desencorajar aqueles que me perseguem.*
Italo Calvino

Florbela d'Alma da Conceição Lobo Espanca nasceu em 8 de dezembro de 1894, na pacata e charmosa Vila Viçosa³³. Foi batizada com o nome de Flor Bela Lobo, filha de pai incógnito, na certidão de nascimento, e de Antónia da Conceição Lobo. Sempre foi rodeada dos mimos da madrasta, Mariana Inglesa, que a criou com cuidados de mãe, e do carinho do pai, que não obstante amá-la, nunca perfilhou a poeta durante sua vida. Os diversos registros fotográficos feitos por João Maria Espanca, seu pai, desde que ela tinha oito meses, atestam a afeição que ele tinha por ela³⁴. No entanto, a poeta cresceu sob a mácula do escândalo extraconjugal.

Vila Viçosa, distrito de Évora, está situada no Alentejo. Desde meados do século XV até a proclamação da República, em 1910, a vila confundia-se com as propriedades dos Duques de Bragança, e sobretudo com o pomposo Paço Ducal de Vila Viçosa, principal símbolo da monarquia. Era, assim, uma importante sede do poder local da família real. Florbela nasceu num momento histórico conturbado para a monarquia, em profunda crise, marcada pela perda do poder do Império em África e no Oriente. O rei D. Carlos foi assassinado em 1908 e a implantação da República ocorreu em 1910. A poeta cresceu submersa nessa desassossegada atmosfera sociocultural³⁵.

³³ Delineei o capítulo com base, principalmente, no espólio da escritora presente na Biblioteca Nacional e na Biblioteca Florbela Espanca, situada no concelho de Matosinhos.

³⁴ Essas fotografias foram reunidas por Rui Guedes, numa fotobiografia.

³⁵ Acredito que a obra literária não deve ser avaliada isoladamente, sem considerar os fatores históricosociais, pois, conforme Abreu (2006, p. 49), “[...] mais do que o texto, são os conhecimentos prévios que temos sobre seu autor, seu lugar na tradição literária, seu prestígio (etc.) que dirigem nossa leitura”; por isso é possível afirmar, completando a ideia anterior, que “[...] a imagem que se tem do lugar do autor do texto na cultura é um dos elementos que afetam fortemente a maneira pela qual se leem seus textos e se avaliam suas obras” (ABREU, 2006, p. 50).

As primeiras lições de mundo de Florbela foram imbuídas de incertezas, e de uma profunda dicotomia entre o combate à monarquia e a exaltação à história da nação, respaldada na monarquia. No ano em que D. Carlos I foi assassinado, a família Espanca mudou-se para Évora. João Espanca lamentou profundamente a morte do rei. Apesar de não ser engajado nas discussões políticas, preocupava-se bastante com o bem estar do seu rei, da sua pátria e da sua família. Nesse mesmo ano, 1908, morreu a mãe de Florbela, Antônia Lobo. A poeta viveu sua adolescência entre os resquícios deixados pela civilização romana e as vielas da Idade Média, do centro histórico de Évora. Concluiu a escola em 1912, no liceu André Gouveia. Datam deste mesmo ano as suas primeiras produções poéticas³⁶. Ressalto que Portugal estava, nesse momento, vivenciando um movimento cultural chamado Renascença Portuguesa.

Em dezembro de 1913, com 19 anos, foi emancipada para se casar com Alberto de Jesus Silva Moutinho. Concluiu o sétimo ano de Letras, no Liceu de Évora, entre os anos de 1915 a 1917. No mesmo período, escreveu seu primeiro projeto intelectual, intitulado *Trocando Olhares*. Nesta produção, encontram-se poemas com fortes traços do sebastianismo e do lusitanismo saudosista vigentes na sociedade da época. O manuscrito pode ser considerado o “protótipo” das publicações florbelianas, uma fase em que a poeta estaria esculpindo o seu próprio estilo³⁷.

Infiro que o primeiro manuscrito poético de Florbela foi contagiado pelo ufanismo pelo qual passou a sociedade portuguesa. Possivelmente, seu posicionamento patriótico saudosista sofreu influência dos poetas Teixeira de Pascoaes e António Nobre, além da admiração por seu pai João Maria Espanca. A família da poeta era simpatizante da aristocracia³⁸. O pai teve contato com a monarquia e acreditava na reconstrução de um império próspero. No entanto,

³⁶ Aos 8 anos ela já fazia versos. Nessa idade, escreveu o poema intitulado “A vida e a morte”.

³⁷ Segundo Maria Lúcia Dal Farra, o manuscrito poético integra a chamada fase “pré-histórica” da obra florbeliana. Maria Lúcia Dal Farra publicou um extenso e importante estudo sobre o Caderno *Trocando Olhares* em *Florbela Espanca: Trocando Olhares*. A pesquisadora traz algumas correções, em relação às primeiras publicações dos poemas de Florbela, sobretudo na organização das *Obras completas*, realizada por Rui Guedes, mostrando um conjunto de redondilhas e apresentando os primeiros sonetos da poetisa.

³⁸ Em carta enviada ao irmão Apeles, em 13 de dezembro de 1926, Florbela escreve: “Eu estou morta por te casar e gostava que fosse na aristocracia por ser a gente mais simpática que conheço”.

abraçou a República e parece ter simpatizado com os “esquerdistas”, segundo Oscar Lopes (1997, p. 26). Alguns poemas da citada obra trazem esta temática, a exemplo de “Saudade”, “Vozes do mar” e “Meu Portugal”.

O saudosismo e a saudade³⁹ são tópicos do Movimento da Renascença⁴⁰. A saudade seria a própria “filha da gente portuguesa”, ainda segundo Florbela Espanca. A lembrança de um passado de glória e o desejo de reviver os momentos áureos estão presentes na alma e na arte deste movimento. A geração dita saudosista pretenderia transformar a nostalgia e a saudade do passado português em algo regenerador, reforçando o espírito patriótico lusitano. O primeiro momento poético de Florbela Espanca parece dialogar com estes pressupostos da *Renascença Portuguesa*.

Saudade

És a filha deleita da noss'alma
Da noss'alma de sonho e de tristeza,
Andas de roxo sempre, sempre calma
Doce filha da gente portuguesa!

Em toda a terra do meu Portugal
Te sinto e vejo, toda a suavidade
Como nas folhas tristes dum missal
Se sente Deus! E tu és Deus, saudade...!

Observo, nos dois quartetos do soneto, que a saudade está personificada, veste-se de roxo e anda calma pelos recantos de sua pátria mãe Portugal. É perceptível, no poema, os traços do contexto em que foi produzido. Parece que a saudade está enlutada e se alastra por todo o território português. Em “Vozes do Mar”, o eu-lírico convoca os cantos de Camões, invocando o passado: “Donde vem essa voz, ó mar amigo?...”/ “...Talvez a voz do Portugal antigo,”/ “Chamando por Camões numa saudade!”. O tema da saudade, tão caro à literatura portuguesa, também está presente no poema acima mencionado.

³⁹ O saudosismo como movimento e a saudade como sentimento.

⁴⁰ Em 26 de Julho de 1911, Jaime Cortesão escrevia uma carta a Raul Proença sobre a hipótese dos intelectuais portugueses se organizarem num movimento de reflexão e ação, “isenta de facciosismos políticos dentro da actual sociedade” – nas palavras da professora doutora Maria Luísa Malato. Assim, surgiu a Renascença portuguesa, movimento político e cultural que, dentre os vários objetivos, propunha a divulgação da cultura entre as massas urbanas, através de publicações baratas dos clássicos portugueses e internacionais, dos mais variados gêneros, desde a literatura até obras científicas. Tem-se, desse período, a conhecida revista *Águia*, cujo principal nome é Teixeira de Pascoaes.

Florbela Espanca, no início de sua produção poética, dialogou com a literatura saudosista, do começo do século XX. Desta influência, identifico a tópica da saudade que tanto marcou a poética florbeliana.

Existe um capítulo na história de Florbela que parece sem importância, inclusive para os seus biógrafos, mas tem seu contributo para esta pesquisa: a fugaz passagem da poeta pelo Algarve. Na primavera/verão de 1918, mudou-se para a pacata aldeia de Quelfes, no concelho de Olhão, por causa da saúde fragilizada, resultante de um primeiro aborto que sofreu. Na época, sua poesia já aparecia nos jornais, nomeadamente no *Notícias de Évora*, “creditando-se, desde logo, como uma jovem poeta de rara sensibilidade, espelhando uma inspiração transcendente e mística, de uma beleza algo amarga” (MESQUITA, 1996, p. 4).

Nesse mesmo ano, o último da Grande Guerra, Portugal enfrentou a maior epidemia da sua história recente, a gripe pneumônica, a Gripe Espanhola, que vitimou mais de cem mil habitantes. Florbela foi para o Algarve em busca de bons ares, pois apresentava sintomas de tuberculose. Na altura, ela cursava já o primeiro ano do curso de Direito, em Lisboa. Era mulher feita, na plenitude de suas capacidades físicas e intelectuais. Casada com Alberto Moutinho há cinco anos, talvez a gravidez tenha surgido num momento inconveniente, por ela estar no início do curso e da carreira literária (mas desejada ou não), o certo é que a situação degenerou num aborto, que fragilizou a saúde física e emocional da poeta. Outros abortos se sucederam, ao ponto de a poeta abandonar em definitivo suas expectativas de ser mãe.

Filhos! Na sua alma casta
A nossa alma revive...
Eu sofro pelas saudades
Dos filhos que nunca tive! ...

Sofre imenso devido ao primeiro aborto. Em carta enviada a Henriqueta de Almeida, ela relata⁴¹:

[...] Há um mês que faço tudo que mandam para ver se me curo, principalmente porque tenho uma vontade doida de ir para Lisboa ver se estudo alguma coisa, agora que estou no fim do ano, mas não há

⁴¹ Carta n.º 72 e n.º 74 do volume V da obra completa de Rui Guedes. Enviada à amiga Henriqueta, que vem a ser a segunda esposa do pai de Florbela.

meio, ora para trás, ora para diante, e assim ando sem a febre e esta grande fraqueza me largarem. Dores não tenho, mas a febre mina-se e tenho dias que por causa dela mal posso ter em pé [...] Diz ele (o médico) que tenho os ovários infectados e disso é que provém a doença dos pulmões. Não sei se é verdade se não é. Os médicos dizem às vezes coisas! [...] Eu estou farta disto tudo. Se me vejo daqui para fora não acredito, mas o raio do médico diz que se me vou embora que não duro seis meses e eu tenho medo.⁴²

Apesar da breve passagem pelo Algarve, ela registrou, em cartas, a inquietude da vida no local. Não teria sido feliz nessa sua, quase esquecível, passagem pela aldeia de Quelfes. As circunstâncias pelas quais se deu sua estadia justificam bem a perene amargura que a afligia e que o eu lírico deixou para a posteridade, no poema “Castelã”⁴³, escrito na primeira pessoa:

Altiva e couraçada de desdém,
Vivo sozinha em meu castelo: a Dor.
Passa por ele a luz de todo o amor...
E nunca em meu castelo entrou alguém.

Castelã da Tristeza, vês?... A quem?...
– E o meu olhar é interrogador –
Perscruto, ao longe, as sombras do sol-pôr...
Chora o silêncio ... nada ... ninguém vem... [...]

Conquanto ainda não fosse a poeta que “a obra e a forma dramática com que se despediu da vida viria a consagrar” (MESQUITA, 1996, p. 12), os seis meses vividos no Algarve deixaram indeléveis marcas na sua poesia. Foi também destes dias degredados, assinado o seu primeiro divórcio. Há sonetos que recordam o belo espetáculo do pôr do sol. Florbela se admirava de, no Algarve, “o sol nascer sobre o mar e morrer no mesmo mar o qual se elevara”. Inspirada na tristeza da “solidão acompanhada”, escreveu, em Quelfes, poemas que cantaram a beleza inebriante do sol refulgente, a exemplo de “Mais Triste” (MESQUITA, 1996, p. 14). Mandou alguns a Raul Proença, então diretor da Biblioteca Nacional, para que, por ele, fossem apreciados. Os melhores foram compilados no *Livro de Mágoas*, publicado em 1919. Segundo José Carlos Vilhena Mesquita, os poemas “são autênticos retratos do seu sofrimento

⁴² Em outras correspondências, também endereçadas a Henriqueta, ela fala do agravamento de sua saúde e que, apesar da tristeza pela qual passa, as consultas com o médico lhe são também cura para alma. “O médico vem a casa regularmente, receita, aconselha, demora-se com certeza junto dessa doente que fala de António Nobre e de Verlaine [...]”.

⁴³ Publicado no *Livro de Mágoas*, com o título “Castelã da Tristeza”.

espiritual, mas são também verdadeiros hinos aos mais singulares elementos naturais do Algarve: o sol e o mar” (MESQUITA, 1996, p. 15).

[...] É triste e dilacera o coração
Um poente do nosso Portugal!
E não vêem que eu sou... eu... afinal,
A coisa mais magoada das que o são!

Poentes d'agonia tenho-os eu
Dentro de mim, e tudo quanto é meu
É um triste poente d'amargura!

E a vastidão do Mar, toda essa água
Trago-a dentro de mim num mar de mágoa!
E a noite sou eu própria, a Noite escura!

Os dois poemas, que aqui transcrevo, mostram a imensa tristeza e solidão pela qual passa o eu lírico. O fazer poético de Florbela incide num mundo povoado pelo sofrimento e pela dor. A palavra dor, reiterada em onze dos trinta e dois sonetos do *Livro de Mágoas*, parece ser a condição capaz de interligar a prosa, a poesia e a vida da escritora:

A dor é, nos escritos de Florbela Espanca, tanto em prosa quanto em verso, um dos ingredientes mais íntimos e, de certeza, uma recorrência muito poderosa, o *leitmotiv* mais tocante. Todavia, não insufla apenas a sua obra: é componente patético da sua própria vida, pelo menos a crer nos fatos da história pessoal desta escritora [...], nas confissões que dela podemos colher através do seu *Diário do último ano* e das inúmeras peças epistolográficas. (DAL FARRA, 2012, p. 13)

É interessante Dal Farra utilizar o termo “patético”, para significar “comovente” pois a palavra remete para a área semântica da tragédia, embora tenha passado a designar também algo que é “ridículo”. Certos fatos biográficos demonstram o “patético”, em Florbela⁴⁴. As cartas enviadas aos familiares e amigos, no período que ela viveu em Quelfes, mostram propensão para a neurose que, mais tarde, sugaria a energia vital da poeta. O esgotamento físico e emocional demonstram que, possivelmente, a falta de convívio com pessoas cujas afinidades culturais lhe fossem comuns afetavam ainda mais o estado psicológico de Florbela. A permanência no Algarve se prolongaria até setembro

⁴⁴ Apresentou um quadro de neurose. Segundo Dal Farra, teve de deparar-se com dificuldades financeiras; abalou-se muito com a morte do amado irmão Apeles; não foi contratada como atriz para o filme *Dança dos paroxismos* (DAL FARRA, 2012, p. 47); tentou suicídio duas vezes e teve uma morte precoce, provavelmente na terceira tentativa de suicídio.

de 1918: “Florbela pensava em voltar a estudar e seu feitio, vivo e buliçoso, não se afeiçoava à quietude da aldeia” (MESQUITA, 1996, p. 8). A despedida das terras algarvias foi também a separação de Alberto Moutinho. Mas quase tudo o resto parecia ficar inacabado:

Parte para Lisboa a fim de se matricular no 2º ano de Direito. [...] inscreveu-se, sucessivamente, até ao 3º ano de Direito, sem, contudo comparecer a qualquer exame. Regressa a Évora. Encontra-se com a família trazendo na ideia a publicação de seu primeiro livro de versos. Raul Proença compila e retoca-lhe os sonetos que manda publicar no Livro de Mágoas, título esse que deixa transparecer o espírito e o temperamento de uma mulher que sofre de uma pluralidade interior: “De não ser Esta... a Outra e mais Aquela.../ De ter vivido e não ter sido Eu”. (MESQUITA, 1996, p. 21)

Curiosamente, a indefinição que envolve a vida e obra de Florbela já vem expressa no nome que traz ideias aparentemente conflitantes: delicadeza e força. A singeleza do nome Florbela d’Alma contrasta com o Lobo Espanca, sobrenome advindo da sua mãe e do seu pai, que conota um tom de coragem e de força. Ao longo de sua obra, dependendo do momento em que vivia, Florbela Espanca foi assinando as suas composições das mais variadas formas. Dependendo de quem recebia sua correspondência e/ou poemas, ela poderia ser Florbela, Florbela Espanca, Florbela Moutinho, Florbela Guimarães, Florbela Laje ou simplesmente Bela⁴⁵. As mudanças de nome já sugerem a fragmentação identitária, bem como a relação conflituosa da mulher com o seu entorno. “A proliferação de nomes dá conta da ausência de estabilidade na representação do sujeito” (CABRAL, 1997, p. 12). A própria escritora reconhecia suas características conflitantes:

Sou uma cética que crê em tudo, uma desiludida cheia de ilusões, uma revoltada que aceita, sorridente, todo mal da vida, uma indiferente a transbordar ternura. Grave e metódica até a mania, atenta a todas as sutilezas dum raciocínio claro e lúcido, não deixo, no entanto, de ser uma espécie de D. Quixote fêmea a combater moinhos de vento, quimérica e fantástica, sempre enganada e sempre a pedir novas mentiras à vida [...]⁴⁶. (ESPANCA, 1986b, p. 149)

⁴⁵ Florbela também usou o nome Felisbella Espanca Lage, nas traduções em que fez para Livraria Civilização.

⁴⁶ Carta n.º 148 do volume VI das *Obras Completas*, de Rui Guedes. Envida ao amigo e poeta Guido Battelli, em 27 de julho de 1930. Por ocasião, conversavam sobre a publicação de *Charneca em Flor*. Battelli era professor da disciplina de História da Literatura Italiana no

Essa indefinição transparece em sua obra, dificultando inclusive uma classificação numa estética literária. Ainda que nas primeiras décadas do século XX, Florbela Espanca se tenha destacado na poesia de autoria feminina portuguesa, só teve algum reconhecimento, por parte da crítica⁴⁷, vinte anos⁴⁸ após a sua morte. De acordo com Cláudia Pazos Alonso, só então “a trajetória de Florbela Espanca conheceu uma plena, embora atribulada e póstuma, integração ao cânone” (ALONSO, 2010, p. 244). Alonso faz esse comentário ao compará-la com Virgínia Vitorino, Fernanda de Castro e Judith Teixeira, acrescentando que a consagração de Florbela como poeta singular “fica registrada, por exemplo, com um lugar na *Antologia de poemas Portugueses Modernos*, de Pessoa e Boto. Em 1935, a única mulher a figurar nesta antologia, com o notável soneto VII” (ALONSO, 2010, p. 244).

Num ambiente literário em que era invisível a literatura elaborada por mulheres, não sofreu sozinha. De acordo com Cleonice Nascimento da Silva, “[...] toda a produção feminina da época, independentemente de seu valor, era por si só desvalorizada” (SILVA, 2002, p. 85). Florbela Espanca se sobressaiu, segundo Norberto Lopes, por não ter tido “medo de escândalo e assumido corajosamente, não ocultando, a par da força espiritual dos seus sentimentos, a

departamento de Letras da Universidade de Coimbra. Conheceu a obra de Florbela no inverno de 1930, através do Dr. António Batoque, advogado na cidade de Pombal. O Dr. sabia que o professor havia publicado a tradução de *Líricos portugueses modernos* e questionou se no livro de Battelli havia algo de Florbela Espanca. Ele não a conhecia, mas foi lhe emprestado pelo Dr. António o *Livro de Mágoas*, que, na altura, estava esgotado. Daí em diante, ele tentou todos os esforços para conhecer Florbela, com quem estabeleceu, no último ano de vida da poetisa, extensa correspondência e uma cumplicidade especial. Battelli organizou um conjunto de poesias inéditas a que deu o nome de *Juvenília* (1931), precedido de um estudo crítico. Depois, saiu uma segunda edição de *Charneca em Flor*, com outro livro como apêndice, organizado por ele, intitulado *Reliquiae* (1931), um conjunto composto de sonetos isolados, encontrados pelo professor, depois da morte da poetisa, mas que não foi preparado para publicação pela autora.

⁴⁷ Apesar de a poetisa ter recebido alguns aplausos da crítica, é inegável, desde o início, o preconceito direcionado às produções de autoria feminina. Florbela é considerada como mais uma das “cigarras do lirismo inofensivo de ‘palcos’ e ‘salas’”, conforme afirma António Ferro, em artigo publicado no *Diário de Notícias*, em 1931. Vale destacar que esta recensão, feita após a morte da poetisa, visava elogiar a obra *Charneca em Flor*, e o faz, na maior parte do texto, inclusive reconhecendo a originalidade e o talento de Florbela. Porém, em alguns momentos, há trechos que demonstram extremo preconceito pela poesia de autoria feminina, a exemplo do acima citado. Já em outros, classifica Florbela como “uma grande poetisa, uma poetisa-poeta” (FERRO, 1931, p. 1). Tal reconhecimento parece nobre, mas coloca o poeta num patamar mais elevado, em analogia ao ser poetisa, como se a produção poética de autoria feminina fosse inferior.

⁴⁸ Os estudos que Jorge de Sena (1946), José Régio (1954) e Vitorino Nemésio (1958) publicaram, contribuíram para visibilizar a obra de Florbela. Considero esses primeiros estudos como o início do reconhecimento da obra poética de Florbela Espanca.

intensidade amorosa das suas sensações” (LOPES, 1981, p. 1). Se, hoje, existem vários estudos sobre ela e muitas de suas obras estão publicadas, diversas reedições, inclusive dos seus livros de contos, que estiveram à margem por longo tempo, não significa que sempre assim tenha sido e que a sociedade portuguesa a tenha aceitado como escritora quando ela surgiu no cenário literário. Florbela Espanca foi perseguida pelo Estado Novo e pela Igreja, veementemente:

[...] difamada pelo Salazarismo como uma “mulher inconstitucional”, Florbela Espanca vai ser acusada de muitas faltas desavindas. E isso, de maneira quase assídua até pelo menos 1964, quando então, seus restos mortais obterão, por fim, a protelada licença da Igreja e do Estado para serem trasladados do Porto ao Alentejo. (DAL FARRA, 2012, p. 18)

Sua primeira obra foi recebida com hostilidade, pelos “colegas” de faculdade: “faziam comentários maldizentes”, sobre um livro “licoroso para homens”, escrito “por um António Nobre de saias, de dor imaginária”, de acordo com o poeta José Gomes Ferreira (FERREIRA, 1965, p. 235)⁴⁹. Para Florbela, não era nenhuma ofensa ser comparada a António Nobre, poeta da sua eleição, com cuja poética dialogava no que concerne à temática da mágoa, do neogarretismo próprio desse poeta, e de um saudosismo que vigorava em Portugal, à época, conforme ela própria testemunha:

Eu confesso que em matéria de versos o único que me faz chorar, o único que é para mim Poeta, é António Nobre. Não é desdenhar o resto, pois sei que temos adoráveis poetas, mas... o Anto é o único que eu sinto e por isso é o único que eu amo⁵⁰.

Outra afinidade masculina, de Florbela Espanca, é com o poeta Antero de Quental. Ela se identifica com ele na forma de vivenciar a dor existencial, no gosto pelas alegorias, e na forma escolhida: o soneto.

Voltando ao esboço biográfico, no retorno a Lisboa Florbela conhece o alferes da Guarda Nacional Republicana, António José Marques Guimarães. A

⁴⁹ Nota e recolha do texto de Maria Lúcia Dal Farra, *Afinado Desconcerto* (DAL FARRA, 2012, p. 14).

⁵⁰ Carta n.º 60 do volume V das *Obras Completas*, de Rui Guedes.

poeta escreve a Américo Durão⁵¹, poeta e colega de faculdade: “deixe-me dizer-lhe que eu não tenho recordações. Ninguém guarda lembranças do que profundamente despreza”. Possivelmente, ela referia-se ao primeiro casamento, assim como às dificuldades e desgostos que experimentara. Logo, indiferente ao passado, vislumbra possibilidades de construir um melhor futuro ao lado da sua nova paixão⁵².

Florbela moveu uma ação de divórcio contra Alberto Moutinho. Este a aconselhou, por carta, a invocar abandono do lar durante três anos. O processo foi rápido e, a 30 de abril de 1921, ficam oficialmente divorciados pelo tribunal de Évora. No mesmo ano, casou-se com António Guimarães, com quem já vivia no Porto. Só estiveram casados por dois anos. Enfrentou um processo de divórcio lento e devastador para os seus nervos, só concluído em 23 de junho de 1925.

No início de seu relacionamento com António Guimarães, Florbela, ávida por escrever, iniciou um novo projeto, primeiramente intitulado *Claustros das Quimeras* e, posteriormente, *Livro de Soror Saudade*, uma vez que Alfredo Pimenta publicava, em 1922, o *Livro de Quimeras*, gerando para Florbela uma questão de semelhança, que ela quis evitar, talvez por medo de ser acusada de imitação⁵³, o que contemporaneamente chamaríamos de plágio. Em janeiro de 1923, saiu a publicação do *Livro de Soror Saudade*. Destaco, deste livro, o poema “Da minha janela”, escrito quando Florbela morava no Porto, no Castelo da Foz. Sob nova paisagem, um antigússimo poente:

Mar alto! Ondas quebradas e vencidas
Num soluçar aflito e murmurado...
Voo de gaivotas, leve, imaculado,
Como neves nos píncaros nascidas!

Sol! Ave a tombar, asas já feridas,
Batendo ainda num arfar pausado...
Ó meu doce poente torturado

⁵¹ Carta n.º 79, volume V das *Obras Completas*, compilada por Rui Guedes. O poeta e amigo Américo Durão que batizara Florbela de “Soror Saudade”. Ele publicara, no diário “O Século”, o soneto “O meu nome”, que mais tarde a poetisa mudaria o título para “Soror Saudade”.

⁵² “[...] Foi a mais feliz de todas, aquela noite de carnaval, em que me evadi, em que deixei de ser Soror Saudade [...]”. Carta escrita à amiga Aurélia Borges, em que relata o reencontro com o alferes António Guimarães, acontecido na casa de Ema de Andrade Marques Pereira, cunhada de Manuel Guimarães (irmão de António), lugar onde se conheceram por ocasião do casamento de Ema.

⁵³ Orgulhosa como era, Florbela não queria correr o risco de uma interpretação pouco elogiosa. Considerando a época em que viveu, dificilmente reconheceriam originalidade de Florbela.

Rezo-te em mim, chorando, mãos erguidas! [...]

Nesse novo livro, a temática da dor e da saudade existe, resiste, porém não está tão latente como no *Livro de Mágoas*. O nome da obra se deu, principalmente, por causa do soneto⁵⁴ que Américo Durão lhe dedicara, conforme já referido anteriormente. Acredito que “Soror Saudade” acaba por se tornar uma marca singular de Florbela, mas também uma estratégia de ocultação que ela mesma utilizou e da qual só se libertaria em *Charneca em Flor*, sua terceira obra, publicada postumamente.

No poema “Da minha Janela”, a paisagem é descrita de forma tão pormenorizada que se pode enxergar através do olhar do eu-lírico. A ambientação mostra um espírito contemplativo ante o mar, diferente do eu-poético do poema “Mais triste”, já transcrito neste capítulo. Em “Mais Triste”, a vastidão do mar é triste, dilacera o coração, e a poeta traz essa vastidão num mar de Mágoa⁵⁵. Já em “Da minha janela”, apesar de o panorama avistado ser o mesmo – mar e pôr do sol –, o cenário descrito passa a impressão de uma pintura, onde se pode ver o mar, as ondas, o voo das gaivotas. Na segunda estrofe, o sol se pondo é metaforizado através da imagem da “Ave a tombar”. Mesmo o pôr do sol, no poema, podendo simbolizar a morte, o término de algo, é adjetivado como “doce poente torturado”. Há um paradoxo, e a palavra semanticamente negativa, “torturado”, tem uma certa leveza. O léxico ganha um valor, a dor parece sublimada.

Meu verso de Samain cheio de graça,
Inda não és clarão já és luar

⁵⁴ Irmã soror saudade, ah! Se eu pudesse
Tocar de aspiração a nossa vida,
Fazer do mundo a Terra Prometida
Que ainda em sonho à vezes me aparece!

⁵⁵ Os poemas foram escritos em momentos bem distintos da vida de Florbela. “Mais triste”, presente no *Livro de Mágoas*, quando ela estava no Algarve, recuperando-se de um aborto involuntário, sentindo-se prisioneira numa vida que não era a sua, angustiada para voltar à vida na cidade e aos planos que ficaram para trás. “Da minha janela” pertence a um novo momento na vida da poetisa, recém chegada ao Porto, ao lado daquele que ela imaginava ser o seu grande amor. Conforme ela escreveu: “àquele que é na vida toda a minha vida, àquele que é na amargura da noite da minh’alma a deslumbradora luz que tudo ilumina e aquece [...]”. O *livro de Soror Saudade* traz bem essa tônica. O amor como tema central, um certo erotismo, que será melhor apresentado no livro seguinte da autora, e a relação íntima com a natureza, revelando um novo estado de espírito daquela que desnuda-se para se enxergar e, quem sabe, se entender melhor.

Como branco lilás que se disfarça!

Amor! Teu coração trago-o no peito...
Pulsa dentro de mim como este mar
Num beijo eterno, assim, nunca desfeito!

O poema traz um vocabulário que conota dor e sofrimento, como, por exemplo, “tombar”, “arfar”, “ferida”, “batendo”, “torturado”, “poente” e “chorando”. No entanto, o terceto final mostra, através da metonímia, que o coração do eu lírico está preenchido pelo amado. É a presença dele que o eu-poético sente dentro de si: “teu coração trago-o no peito”, pulsa como o mar contemplado. Ao juntar os elementos naturais – o sol e o mar – aos sentimentos que o amado desencadeia, estes são eternos, como o beijo o é, porque nunca se desfaz.

Assim que o *Livro de Soror Saudade* foi publicado, muitas críticas saíram, nos diversos jornais da época. Exponho, aqui, a primeira, publicada no *Correio da Manhã*⁵⁶:

Outra poetisa. O contingente das senhoras cresce dia a dia. Sejam sempre bemvindas quando, como esta, saibam versejar. Mas, meu Deus, todas fazem sonetos. O soneto e a saia curta estão na moda. O pior é que todas ferem a mesma tecla, dizem a mesma coisa. O teu amor já não me serve. Vai-te embora. Vem depressa. Não posso passar sem ti. Aí tem as tuas cartas. Porque não me escreves? Nunca mais. Até amanhã. Que tortura. Que delícia. Dá cá um beijo. Some-te daqui para fora.

Percebo uma visão caricaturada da temática presente, tanto em Florbela quanto nas demais escritoras da época. É certo que, então, muitas mulheres iniciaram a vida literária, principalmente pela produção epistolográfica e diarística. Muitas dessas autoras se mantinham anônimas e, apenas no recesso do lar produziam textos dando largas aos devaneios, confiando os sofrimentos à intimidade do papel. Se considerar, conforme a crítica acima expõe, que as poetisas do início do século XX só escreviam sobre relacionamentos amorosos, julgo pertinente acrescentar que, “limitadas ao seu mundo doméstico durante séculos, as mulheres apenas existiam pelo amor no sentido mais lato, ou seja, através de relacionamentos que davam significado às suas vivências” (ALONSO, 1997, p. 29).

⁵⁶ De autoria de Câmara Lima, está na edição de 10 de fevereiro de 1923, p.3.

Cláudia Pazos Alonso também chama atenção para outro aspecto destacado na crítica de Câmara Lima: o fato de as mulheres preferirem o soneto. A predileção por tal forma se dava certamente pela popularidade que o soneto tinha na época, mas também pela própria insegurança feminina, uma vez que, sendo o soneto “muito cotado na hierarquia das formas, era perfeitamente natural que as mulheres quisessem provar que eram capazes de dominar uma forma considerada das mais difíceis” (ALONSO, 1997, p. 29).

Para Guido Battelli, a crítica literária foi muito dura com Florbela e não lhe deu o devido valor. “Olharam-na com indiferença irritante[,] riram-se dela[,] alfinetaram-na com as mais estupidas insinuações (BATTELLI, 1931, p. 13)”. Contudo, como bem disse a poeta: “O que importa o mundo e as desilusões defuntas?... Que importa o mundo e seus olhos vãos?...”⁵⁷. E, assim como quem não se importava com a opinião da sociedade, Florbela seguia sua vida. Em carta, não datada, escreve a Apeles⁵⁸:

[...] Sofri todas as humilhações, suportei todas as brutalidades e grosserias, resignei-me a viver no maior dos abandonos morais, nas mais fria das indiferenças; mas um dia chegou em que eu me lembrei que a vida passava, que eu estava a transformar-me na mais vulgar das mulheres, e por orgulho, e mais ainda por dignidade, olhei de frente, sem covardias nem fraquezas, o que aquele homem estava a fazer da minha vida, e resolvi liquidar tudo simplesmente, sem um remorso, sem a mais pequena mágoa. Estou a divorciar-me e para me casar novamente, se a lei mo permitir, ou para viver assim, se a moralidade do Código o exigir.

Dois anos lutei em vão a fugir a um amor que estava a encher-me toda, e este que eu encontrei agora orgulho-me dele pois é um ser único, como eu esperava encontrar, enfim, na vida.

Este novo amor, referido por Florbela, é o Dr. Mário Pereira Lage. Ela o conheceu em 1920. Quando António Guimarães apresentou-se no Destacamento de Artilharia do Porto, Mário Lage tomou posse como Tenente-médico no mesmo destacamento. Em fevereiro de 1922, António e Florbela mudaram-se para Lisboa e Mário Lage pediu para ser dispensado da Guarda Nacional Republicana, o que lhe seria concedido em 31 de julho de 1922, quando se tornou subdelegado de saúde, em Matosinhos. Curiosamente, os destinos de

⁵⁷ Último terceto do poema “Nosso Mundo”, presente no Livro de *Soror Saudade*.

⁵⁸ Carta n.º 94 do volume V das *Obras Completas*, de Rui Guedes.

Mário Lage, e do casal Antônio e Florbela⁵⁹ se cruzaram antes do desfecho desolador do casamento da poeta com o alferes.

Numa atitude audaz e corajosa, para a época, Florbela, mais uma vez, vai em busca do seu tão grande sonho: amar e ser amada. Esta busca pelo amor está tanto na vida quanto na obra da poeta. Para Agustina Bessa-Luís, ela era insaciável⁶⁰. Segundo José Régio, “Florbela sempre quis mais, não se contentou com nada que teve. Por isso nada chegou a ter: ‘ninguém chega a ter o com que não se contenta’” (RÉGIO, 1980, p. 195). O seu condão de sensibilidade a impossibilitou de conformar-se com o que a vida lhe apresentava. Por isso, a despeito de todos os dissabores da vida e da sucessão de desgraças emocionais sofridas, nunca desistiu de viver o amor. Assim, cantou a saudade, a dor e o amor e vivenciou cada um destes sentimentos, com intensidade.

Após atribulado divórcio, casou-se, em outubro de 1925, com o Dr. Mário Lage. O único dos seus matrimônios que foi realizado no religioso, na Igreja Paroquial de Matosinhos, hoje, Igreja do Bom Jesus de Matosinhos. Os seus sogros foram os padrinhos e nenhum membro de sua família compareceu, algo que entristeceu Florbela profundamente. Nesse mesmo ano, em dezembro, morreu a mãe Mariana: mais uma das perdas de Florbela. Apesar de não ser sua mãe de sangue, a poeta sempre a considerou e lamentou muito a sua morte. Em carta enviada de Esmoriz, em 27 de dezembro de 1925, Florbela fala ao pai o quanto a morte da “mãe Mariana” a impressionou, e como suscitou em sua memória as lembranças da infância junto àquela que foi sua madrinha, mãe e amiga.

Mesmo incompreendida, e à margem da sociedade, a poeta parece não se abalar e expressa isto tanto no diário quanto na lírica. No diário, escreve, em 19 de fevereiro:

Que me importa a estima dos outros se eu tenho a minha? Que me importa a mediocridade do mundo se Eu sou Eu? Que importa o desalento da vida se há a morte? Com tantas riquezas porque sentirme pobre? E os meus versos e a minha alma, e os meus sonhos, e os montes e as rosas e a canção dos sapos nas ervas húmidas e a minha charneca alentejana e os olivais vestidos de Gata Borracheira e o

⁵⁹ As máscaras que o destino aprontou com Florbela incluem essa façanha. O Dr. Mário Lage foi seu médico, antes de ser seu marido. Segundo consta, Antônio Guimarães, por ciúmes do médico, pediu transferência para Lisboa.

⁶⁰ Segundo Natália Correia, no prefácio do *Diário do último ano*, Florbela tinha uma “profundidade sequiosa de infinito” (CORREIA, 1998, p. 10).

assombro dos crepúsculos e o murmúrio das noites... então isto não é nada? Napoleão de saias, que impérios desejas? Que mundo queres conquistar? Estás, decididamente, atacada de delírio de grandezas!... (ESPANCA, 2000, p. 275)

Florbela se autodescreve com uma boa estima pessoal, enquanto os demais são medíocres: sendo poeta poderia ser majestosa. Há um diálogo entre a obra reconhecidamente autobiográfica, diário⁶¹, e a lírica, que aqui chamo de ficcional. Leiam-se os “Versos de Orgulho”:

O mundo quer-me mal porque ninguém
Tem asas como eu tenho! Porque Deus
Me fez nascer Princesa entre os plebeus
Numa torre de orgulho e de desdém.
(ESPANCA, 2014, p. 98)

O poema “Versos de Orgulho” está presente no terceiro livro de Florbela, *Charneca em Flor*. Segundo Guido Batelli, “temos neste livro a autobiografia da poeta, o seu retrato físico e moral”. Nele, estão “os olhos garços”, a “cabeleira negra, como a noite”, “os divinos braços de mulher, onde coube todo o mal da vida”, o corpo sensível da poeta e sua alma “com todas as esperanças, ilusões, o seu ardente anseio de Verdade, sua sede de Amor, a tristeza de suas desilusões e a experiência da vida torturada” (BATTELLI, 1931, p. 14). Para José Régio, *Charneca em Flor* se distancia do *Livro de Mágoas*. Nele, Florbela atingiu uma “experiência da vida e um aprofundamento de si mesma que lhe dão plena consciência tanto dos seus bens próprios como do seu mal irremediável” (RÉGIO, 2011, p. 15). Já “não é soror saudade”, é “charneca rude a abrir em flor”, nas conhecidas palavras de Florbela.

Há um íntimo diálogo entre os “Versos de Orgulho” e o diário do dia 19 de fevereiro de 1930, transcritos acima. O delírio de grandeza, presente nos dois textos, sugere a busca de uma identidade. Não desenvolverei este aspecto da poética de Florbela Espanca. Contudo, gostaria de ressaltar que o lexema

⁶¹ Para a pesquisadora Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento, “O diário e a epistolografia de Florbela são textos que foram relegados ao segundo plano pela crítica literária, apesar de serem peças importantes da obra da escritora, a partir dos quais é possível desvendar as nuances do feminino florbeliano, e não só da poetisa em questão, mas das mulheres de sua época e cultura” (NASCIMENTO, 2013, p. 495). Em *Florbela Espanca*, as cartas e diários transcendem os limites do gênero, uma vez que tanto um quanto outro “possuem traços de ficcionalidade e poeticidade”, permitindo uma leitura para além do biográfico (NASCIMENTO, 2013, p. 495). O diário e a correspondência permitem uma leitura para além do biográfico, e os contos para além da ficcionalidade.

escolhido para se autodefinir está no campo da fabulação: “princesa” e “napoleão de saias”. Há uma identificação com o sonho, com um ideal que se almeja alcançar. E, em “Mais Alto”, parece que o eu-poético encontra o seu desejo:

Mais alto, sim! Mais alto, mais além
Do sonho, onde morar a dor da vida,
Até sair de mim! Ser a Perdida,
A que não se encontra! Aquela a quem

O mundo não conhece por Alguém! [...]

Mais alto, sim! Mais alto! Onde couber
O mal da vida dentro dos meus braços,
Dos meus divinos braços de Mulher!

Em “Mais Alto”, o eu lírico já não deseja ser a que “no mundo anda perdida”. Procura superar os obstáculos do passado e anseia por ser alguém, “Ser orgulho, ser águia na subida”, “Mais alto, sim! Mais alto! A Intangível”, e num arroubo traz para os seus braços todo o sofrimento atávico da alma feminina. Jorge de Sena corrobora esta ideia quando afirma:

[...] se contemplarmos a altura que Florbela deseja, acima do mundo para conter nos seus braços todo o mal da vida, é inevitável que não vejamos uma virgem, de pé sobre o mundo, e pisando a serpente. Não exagero ao proclamar este soneto uma peça fundamental da poesia de todos os tempos, pela identificação, num mesmo ser, de toda a simbologia feminina, que, desde a mais remota antiguidade, acompanha, ora renovando-se, ora reintegrando-se, as mais puras manifestações humanas. (SENA, 1947, p. 29)

Para José Carlos Fernandez, é difícil encontrar, em Portugal ou no Brasil, uma mulher que, ao ler os versos de Florbela, não se identifique com as suas palavras, “como se os poemas dessem voz aos seus anseios e vivências mais íntimas, como se a mesma psique feminina fosse um iceberg que se desfaz e transfunde no oceano sem o infinito do seu amor” (FERNANDEZ, 2014, p. 48-49). Segundo Mário Lage, os versos de Florbela são “espasmos de alma”⁶². Esse

⁶² “Aliás ela não trabalhava a fazer versos, que lhe saíam espontaneamente. Por exemplo: estava recostada numa *chaise-longue* e dizia-me: deixa ver um lápis que fiz um soneto. Outras vezes sucedia que, mesmo num elétrico no trajeto para o Porto, isso sucedia. Os seus versos eram espasmos de uma estado de alma e não composições literárias”. Palavras de Mário Lage, enviadas a Alexandre Torrinha, numa correspondência. Nota e recolha da Fotobiografia de Florbela, editada por Rui Guedes em 1985. Já nas palavras de Florbela, a poesia “é coisa tão delicada que só vive de ritmo e harmonia. Quase dispensa ideias. Quem lhe tocar, assassina-a sem piedade”. E complementa: “Tenho por meus versos uma ternura especial; tenho feito deles

era presumivelmente conhecedor dos conflitos de Florbela, uma vez que foi psiquiatra da poeta. Todavia, a espontaneidade dos seus versos, a viceralidade da sua poesia escapava ao vulgar, ao comum, permitindo a criação de imagens exuberantes e infinitamente ornadas de beleza, de uma sensibilidade que talvez mesmo o psiquiatra, ouvindo os seus conflitos, assistindo às suas agonias, não fosse capaz de capturar. Conforme António Ferro, Florbela “não escreveu um verso sem talento e sem alma” (FERRO, 1931, p. 01).

Para José Régio, Florbela, em seus versos, possui uma autenticidade que não se engana. O ensaísta considera sua “obra de arte única na poesia feminina portuguesa”. Porém, “de modo nenhum quer isto dizer que seja uma obra perfeita” (RÉGIO, 1980, p. 176-177):

[...] a obra de Florbela é a *expressão literária*, tanto quanto possível directa, dum caso humano. Decreto para infelicidade da sua vida terrena, mas glória do seu nome e glória da poesia portuguesa, Florbela viveu a fundo esses estados quer de depressão, quer de exaltação, quer de concentração em si mesma, quer de dispersão em tudo, que na sua poesia atingem tão vibrante *expressão*. (RÉGIO, 1980, p. 171, grifo meu)

Esta expressão a que se referiu José Régio, o escritor e crítico Jorge de Sena caracteriza como sendo “o conjunto de angústias ou certezas de que Florbela é vítima” (SENA, 1947, p. 21). Para Régio, trata-se do “mais flagrante exemplo de poesia *viva*” (RÉGIO, 2011, p. 9). Se compararmos o eu-poético do poema “Vaidade” com o de “Versos de Orgulho”, *a priori* parecem ser diferentes. No entanto, enquanto o eu-lírico se enxerga como poeta, ele é grandioso, tem grande sabedoria, é “Alguém no mundo”. Mas quando se desnuda, a realidade lhe salta aos olhos e Florbela se autodescreve como sendo “nada”. Já em “Versos de Orgulho”, ela continua majestosa, vaidosa, coisa alguma a atinge, porque ela é poeta. O poema sugere que os versos são também o seu refúgio e a arte uma forma provisória de sublimação do “nada”:

[...] Sonho que sou alguém neste mundo...
Aquele de saber vasto e profundo,
Aos pés de quem a Terra anda curvada!

E quando mais no céu eu vou sonhando,

alguma coisa mais que uma distração ou um fútil motivo de vaidade [...]” (ESPANCA, 1986, p. 89).

E quando mais no alto eu vou voando,
Acordo do meu sonho... E não sou nada!....
(ESPANCA, 2014, p. 22)

Os tercetos acima são do poema “Vaidade”. O final do soneto parece não dialogar com o título. O eu-lírico é bem diferente do que está representado em “Versos de Orgulho”, mesmo que, semanticamente, orgulho e vaidade pertençam à mesma seara. “Vaidade” está presente na primeira obra da escritora, e o título – *Livro de Mágoas* – sugere uma temática mais melancólica, os poemas expressam mais angústia, dor e sofrimento. Em *Charneca em Flor* – último livro, do gênero, escrito por Florbela, e onde se encontra “Versos de Orgulho” –, que tem um tom mais erótico, ocorre algo um pouco diferente: a linguagem da poeta tem uma tônica mais vigorosa e confiante. Chamou-me a atenção o fato de a autora utilizar uma linguagem cheia de artifícios, permitindo ora a confissão – o desnudamento do eu –, ora o que Renata Junqueira denomina de “teatralização”, conceito que não elimina o seu valor autoficcional. “É a sofisticação da linguagem que, mais uma vez, inscreve a escrita de Florbela, e o autor textual por ela criado, num espaço lúdico situado entre a verdade e a mentira, entre a realidade e a ficção” (JUNQUEIRA, 2003, p.111).

Uma carta, escrita ao amigo José Emídio, mostra que o exemplar de *Charneca em Flor*⁶³ está pronto, aguardando uma editora para ir a público. Nesse ínterim, ela se dedica ao primeiro livro de contos, *O Dominó Preto*. Na mesma correspondência, em 15 de maio de 1927, vivendo em Matosinhos, a poeta relata o quanto está envolvida no novo projeto:

Ex. mº Sr. José Emídio Amaro

[...] o soneto que lhe envio é o que de mais perto pode aludir à nossa terra alentejana a que entranhadamente quero. Pertence a um livro

⁶³ Conforme dito, *Charneca em Flor* foi publicado postumamente. Sobre a publicação desta obra, Celestino Davi escreveu, em 25 de janeiro de 1931, no *Caderno de Norte a Sul*, Évora: “Se o ano de que se findou entristeceu o Alentejo com a perda irreparável da grande poetisa que foi Florbela Espanca, o novo ano agora começando vai alegrar esta província com o aparecimento do livro encantador que a mesma escritora escreveu e Guido Battelli, um seu irmão em espírito, veio a publicar”. E complementa: “Quando Florbela Espanca em luta com a doença que a devia levar, sentiu que a Morte se aproximava, pensou reunir num último volume os seus últimos versos. No livro *Charneca em Flor* desejou enfeitar as mais recentes flores do seu gênio criador”. Nesta recensão, o também conterrâneo da poeta calipolense afirma que todo talento e sensibilidade, revelados em *Livro de Mágoas* e *Livro de Sórora Saudade*, “atingem uma grande altura e uma forte acuidade nas páginas soberbas deste livro póstumo” (DAVI, 1931, p.13). Ele exalta em demasiado o livro, mas ignora o teor erótico dos poemas de Florbela em *Charneca em Flor*.

Charneca em Flor e é o soneto de abertura, livro que naturalmente não cheguei a publicar. Os portugueses parecem-me saturados de versos e eu, francamente, um pouco saturada de os fazer...

O livro manuscrito contém ainda uma meia dúzia de sonetos que não foram publicados; os outros já andam por esse mundo fora em revistas e jornais e álbuns; os que se conservam inéditos ficam ao seu dispor para quando deles tiver necessidade [...]

Tenho ultimamente virado toda minha atenção para traduções e pra um livro de prosa em que trabalho e que queria pronto para o ano em outubro; não há tempo, pois, para as musas [...]. (ESPANCA, 1989, p.69)

“A nossa terra alentejana” foi o lugar da infância, das primeiras fantasias, das brincadeiras de criança, das primeiras amizades, algumas delas conservadas para toda a vida, a exemplo de Milburjes (a Buja). O Alentejo coberto de conquistas lendárias, histórias de reis e rainhas, príncipes e princesas, povoa a poética de Florbela. Para Guido Battelli, o Alentejo “com sua paisagem triste e severa, com sua vastidão imensa, com sua luz fulgurante”, forjou a alma da poeta que cresceu entre o rio Tejo e o Algarve (BATTELLI, 1931, p. 19), entre as charnecas cobertas de flores e os horizontes cercados de olivais. O Alentejo será muitas vezes a paisagem de um paraíso perdido para um mulher que viveu em constantes migrações. Florbela passou por muitas tempestades nos Portos da vida, entre chegadas e despedidas, até que uma dia deu de presente a si mesma a partida final. A poeta pertenceu, certamente, ao conjunto de artistas de quem os deuses gostam, tal como afirmou Fernando Pessoa, à morte de Mário de Sá-Carneiro, repetindo uma máxima dos poetas áulicos.

2.1. Florbela: as faces em múltiplos espelhos

*É a minha imagem o que desejo multiplicar,
mas não por narcisismo ou por megalomania [...].
Ao contrário: é para esconder, em meio a tantas
imagens ilusórias de mim mesmo, o verdadeiro
eu que as faz mover-se*
Italo Calvino

Ao longo de sua produção poética, Florbela projetou, para si mesma, várias imagens. Num primeiro momento, refletiu a imagem de princesa, monja e sóror⁶⁴; num segundo, de deusa pagã. Agustina Bessa-Luís, no livro *Florbela*

⁶⁴ Florbela Espanca foi homenageada por seus amigos de universidade, Boto de Carvalho e Américo Durão, com os seguintes poemas: “Princesa incompreendida” e “A uma poetisa”, respectivamente. O primeiro a apresenta como princesa, o segundo como monja. Conforme

Espanca – A vida e a obra, revela que a interpretação mais penetrante de Florbela que ela conhece é a de José Régio. A autora replica a fala:

Que dados temos para assegurar que Florbela viveu o que escreveu? – diz – Narcisismo, dom-janismo, hermafroditismo psicológico, eis pesados termos, por demais pesados para qualificarem certas inclinações da poesia de Florbela. Não obsta que sejam muito reais tais inclinações. (RÉGIO, 1964, p. 179)

Bessa-Luís retoma a fala de Régio e, a partir dela, descreve o narcisismo em Florbela, desde a vida da poeta, perpassando a obra, fazendo o leitor refletir o quanto as fronteiras entre biografia, romance, história e ficção são ambíguas, em Florbela.

Pelo ensimesmamento, pela exploração das subjetividades e por não se auto reconhecer, mesmo ao refletir-se diante do “espelho”, a obra de Florbela dialoga com Narciso. A poeta, ao pintar seu autorretrato, parece demonstrar a necessidade de reconhecimento pelo olhar do outro.

Florbela Espanca, tal como Narciso, apaixona-se por ilusões ideais sem corpo, criando objetos de desejo que, pelo caráter de idealização, são forçosamente enganadores. O que parece estar em causa, na exaltação sentimental florbeliana, é o desejo de união com uma projecção cuja origem se encontra em si mesma (o seu outro-Eu ideal). (CABRAL, 1997, p. 15)

Cabral, ao apresentar o artigo de Adília Martins de Carvalho, em o *Abismo e a planície*, compreende o narcisismo em Florbela como uma busca pelo “eu” ideal. É bem verdade que esta busca está presente na poética da calipolense, mas, entendo, também, que na sua obra encontra-se um sujeito enfrentando o drama do individualismo. Na narrativa, há um enfoque maior para o drama interno do que para as ações das personagens. Conforme Diana Klinger (2007), na literatura contemporânea há um retorno do eu, cujo enfoque é o sujeito que escreve e reflete sobre si. Para mim, essas narrativas do “eu” dialogam com o mito de Narciso pela possibilidade do autorretrato e do desejo de reconhecimento pelo olhar do outro. Exatamente o que percebo em Florbela: a

Alonso: “ambas são imagens que aparecem na poesia de *Livro de Mágoas* e mais tarde em *Livro de Soror Saudade*. É difícil decidir se o auto-retrato de Florbela como monja ou princesa é uma causa ou consequência dos poemas dos seus colegas” (ALONSO, 1997, p. 90). Certamente, tais poemas inspiraram Florbela na escrita de “Princesa do desalento” e “Soror Saudade”, ambos publicados em *Livro de Sórora Saudade*.

angústia do autodesconhecimento parece desencadear, na poeta, a busca pela identidade. Desde o primeiro registro em seu diário, escrito no dia 11 de janeiro de 1930, Florbela mostra a impossibilidade de conhecer a si mesma:

Quando morrer, é possível que alguém, ao ler estes descosidos monólogos, leia o que sente sem o saber dizer, que essa coisa tão rara neste mundo – uma alma – se debruce com um pouco de piedade, um pouco de compreensão, em silêncio, sobre o que eu fui ou o que eu julguei ser. E realize o que eu não pude: *conhecer-me*. (ESPANCA, 2000, p. 269)

Renata Junqueira pondera, acerca do *Diário do último ano*:

[...] Florbela diz e se contradiz sem nenhum pudor, construindo assim a figura de um sujeito autoral que é regido pelo paradoxo e que deseja – ainda que a princípio o negue – mostrar-se aos outros, aos que o podem ler”. (JUNQUEIRA, 2003, p. 110)

A contradição, marca peculiar da vida e obra de Florbela, está posta também no *Diário do último ano*. O diário⁶⁵ ocupa um lugar relevante, uma vez que mostra uma linha de continuidade e articulação entre as várias formas de representação de experiências subjetivas (inconsistências e paradoxos) e dos dilemas de sua vida. Junqueira acrescenta: “se o paradoxo é, aparentemente, a mais destacada figura de linguagem do *Diário*, não será, contudo, o único atrativo retórico do texto” (JUNQUEIRA, 2003, p. 111). A pesquisadora reconhece em Florbela o autorretrato como estratégia estética: “a *confissão* como *ficção*, isto é, o uso do gênero confessional como pretexto para devassar uma intimidade que também se revela, afinal, falsa, postiça, retrato que resulta de uma linguagem elaborada como *sofisticação*” (JUNQUEIRA, 2003, p. 19, grifo da autora).

Paula Morão identifica, no *Diário* de Florbela, “o retrato de uma consciência em crise, sim, mas ainda com forças para encenar essa crise, tendo porventura em vistas o leitor que o próprio texto prevê” (MORÃO, 1997b, p. 115). Ao se debruçar sobre os “descosidos monólogos” florbelianos, o leitor deve buscar conhecê-la no reflexo obscuro do “espelho”.

O sujeito florbiliano é multifacetado. Florbela apropriou-se de várias personas, espelhou-se no outro, sugerindo um narcisismo exacerbado em sua

⁶⁵ Florbela escreveu seu diário no último ano de vida. O primeiro registro foi em 11 de janeiro de 1930 e o último em 02 de dezembro, seis dias antes de sua morte. Apesar de não ser ininterrupto, há certa continuidade. Só não escreveu palavra alguma no mês de junho.

obra. O sujeito lírico florbeliano vive a angústia da “crise de identidade que nunca se assume por inteiro ou definitivamente” (ALEXANDRE, 1997, p. 69). Ela se apresenta de diversas formas, tanto na poética quanto na vida⁶⁶, como abordado anteriormente. Outra característica que chama a atenção é a atração que a poeta calipolense tem por si mesma como sujeito de escritura. Segundo Júlia Kristeva, Narciso, cujo erro reside em se desconhecer diante da própria imagem refletida no espelho das águas, “é culpado de se ignorar como originário do reflexo”, tornando-se falho de reconhecimento de si: “aquele que ama um reflexo sem saber que é o seu, ignora de fato quem ele é” (KRISTEVA, 1983, p. 105). Ainda segundo Kristeva, a infelicidade de Narciso consiste na “vertigem de um amor cujo único objeto é a miragem” (KRISTEVA, 1983, p. 102).

Uma das versões mais antigas do mito de Narciso é a de Ovídio (43 a. C. – 16 d. C.)⁶⁷, presente no livro III, de *Metamorfoses*. Nascido em Tépsias (ou Tépis), antiga cidade da Beócia, Narciso era um rapaz de uma beleza radiante, filho do deus-rio Céfiso e da ninfa Leríope. No momento de seu nascimento, a sua mãe consultou o adivinho Tirésias para saber qual seria o destino do menino. A resposta obtida foi a de que ele viveria muito se “jamais se conhecesse”. Ele foi alvo de muitas paixões, quando chegou à idade adulta: “naquela esbelta forma, era tão frio e orgulhoso, que não houve jovem ou donzela que lhe tocasse o coração”. Por causa da indiferença de Narciso, a ninfa Eco definhou até que restasse apenas seus gemidos. As demais Ninfas pediram para que Eco fosse vingada. Apiedando-se delas, Nêmesis induziu Narciso a debruçar-se numa fonte para beber água. Ao se ver, ele permaneceu imóvel na contemplação ininterrupta de sua face refletida. À margem do lago, ele definhou, sem comer, nem dormir. Passou todo o tempo enamorando-se de sua imagem refletida, até que morreu vítima de seus próprios olhos.

Conforme a versão de Ovídio, Narciso definha lentamente, entrega-se ao entristecimento. Em seu diário de 28 de abril, Florbela escreve: “não tenho forças, não tenho energia, não tenho coragem para nada. Sinto-me afundar. Sou

⁶⁶ Convém lembrar que, na poética, Florbela se apresenta como “Castelã da Tristeza”, “Princesa Desalento”, “Moça linda do povoado”, “Monja”; no diário, como “Napoleão de saias”, “Quixote”, “Semíramis” ou “Carlos Magno”; na vida, como Espanca, Moutinho, Guimarães, Laje ou simplesmente Bela.

⁶⁷ Existem outras três versões, a de Cãnon, Filóstrato e Pausânias.

o ramo do salgueiro que se inclina e diz sim a todos os ventos”. (ESPANCA, 2000, p. 279). Segundo Adília Martins Carvalho: “a narradora afunda-se e toma uma forma vegetal tal como Narciso” (CARVALHO, 1997, p. 91).

Há mais de dois mil anos, essa narrativa mítica tem servido de inspiração para muitos autores, que atribuem ao mito diferentes versões, interpretações e simbologias. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em *Dicionário de símbolos*, apontam para essas diferentes percepções do mito. A etimologia do termo *narciso* vem de “narké”, de onde vem “narcose”, o que, segundo os autores do dicionário, “ajudaria a compreender a ligação dessa flor com os cultos infernais, com as cerimônias de iniciação, segundo o culto de Démèter à Eleusis” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 629). Eles informam também que a flor de Narciso simboliza o torpor da morte. Essa flor nasce na primavera, em lugares úmidos, o que reporta ao símbolo das águas e dos ritmos sazonais, e, em consequência, à fecundidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 629).

A exemplo de Narciso, Florbela parece buscar, nos reflexos de si, a junção entre o eu idealizado (imagem projetada), e o eu (real) (CARVALHO, 1997). Há uma sedução por si mesma como sujeito de escrita. No entanto, Cabral atenta para um outro traço narcisístico em Florbela: “o amor-identificação com o irmão”. Segundo a pesquisadora, existe uma versão⁶⁸ que “Narciso tinha uma irmã gêmea (considerada a sua metade). Esta morre e Narciso dedicar-lhe-á um amor semelhante ao que nutri por si mesmo” (CABRAL, 1997, p. 16).

Nessa mesma ótica, Natália Correia afirma que “Florbela exalta no irmão belo e altivo a sublimidade solar da sua própria natureza luminosa (CORREIA, 1998, p. 22). Para Natália Correia, “das muitas óticas que propuseram conteúdos narcisísticos, donjuanescos e mariais à obra de Florbela”, ela acredita “que só uma, a de Vitorino Nemésio, aflorou o mito que estua no seu destino de poeta e musa” (CORREIA, 1998, p. 29). Nemésio⁶⁹ ponderou, em *Conhecimento de poesia*: “quando for possível destrinçar capazmente, com serena e ampla crítica, a lenda de Florbela da poesia de Florbela, ver-se-á decerto como aquela sobrepuja a esta, sem a afogar” (NEMÉSIO, 1958, p. 230).

⁶⁸ Essa versão é a de Pausânias. Nela, Narciso tem seu duplo feminino perfeito.

⁶⁹ Nemésio foi o primeiro crítico a notar o potencial mítico da figura de Florbela, e curiosamente referiu-se a poeta como: “mulher de paixão, atriz de seu próprio amor”, em “sobrevivência romanesca” e “exibida vontade de tragédia” (NEMÉSIO, 1958, p. 231).

Existe um campo simbólico, marcado pelo narcisismo, que gira em torno do homem autocontemplativo, em busca de si e da aceitação do outro. Florbela, por vezes, espelha sua vida no descortinar contínuo de sua escrita. É um movimento de uma escrita que demonstra o seu caráter de autoficcionalidade. Para Agustina Bessa-Luís, “em Florbela, encontramos a fantasia desbordante do inconsciente, destinada a debilitar a importância do objeto para obter uma supervalorização do sujeito” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 19).

Conforme Michele Vasconcelos Nascimento (2013), Florbela Espanca desenvolvia, com seu diário (e também com suas cartas), uma relação de quem busca conhecer-se, construindo-se pelo olhar do espelho do outro, ora o interlocutor, ora a imagem no espelho, argumentando que “como confidente e como espelho, o diário é o depósito de suas vozes e é a via para a tentativa de construção e descoberta desse sujeito, a quem julga não conhecer” (NASCIMENTO, 2013, p. 497), como se por meio do diário pudesse contemplar-se a distância e ver sua face nos múltiplos espelhos. Cada espelho reflete uma identidade e a busca por se conhecer está tanto na poesia quanto na prosa. Nesta procura, reinventa-se e se projeta de múltiplas formas.

No prefácio do livro de Renata Junqueira, *Florbela Espanca uma estética da teatralidade*, Haqira Osakabe, tecendo uma retrospectiva da obra de Florbela, coloca a poeta calipolense em um lugar destinado pela tradição da literatura portuguesa às mulheres escritoras. Esta, segundo Osakabe, está relacionada ao discurso existente na cantiga de amigo, passando pelo barroco na figura de Mariana Alcoforado, até chegar em Florbela Espanca. Nas palavras de Osakabe: se Mariana Alcoforado e Teresa Botelho, figuras femininas transformadas em mito, foram inventadas por mãos masculinas, Florbela Espanca inventa a si mesma. Corroborando a ideia, Clêuma Magalhães afirma:

A impossibilidade do sujeito poético florbeliano de aceitar o papel que lhe é tradicionalmente atribuído arrasta-o a um destino de errância, a uma trajetória em busca de si mesmo, de sua identidade. Mas o sujeito lírico que não consegue encontrar qualquer conforto ao assumir a identidade que lhe é determinada pela sociedade também não consegue fixar-se como uma imagem outra que seja una e definitiva. (MAGALHÃES, 2018, p. 55)

É evidente, em Florbela, a relação do ato de escrever com a dor, como exposto no subcapítulo anterior. Clarice Lispector, em *Crônicas para jovens de*

escrita e de vida, fala sobre o ofício de escrever: escrita e vida entrelaçadas, porém interdependentes. A escrita é vista como uma clausura, da qual ela “quase se libertou”:

Sinto que já cheguei quase à liberdade. **A ponto de não precisar mais escrever. Se eu pudesse**, deixava meu lugar nesta página em branco: cheio do maior silêncio. E cada um que olhasse o espaço em branco, o encheria com seus próprios desejos. (LISPECTOR, 2010, p. 57, grifo meu)

As expressões em negrito mostram a escrita como necessidade, como se não pudesse se escapar dela. Na crônica, Clarice Lispector fala do ato de escrita como uma condenação, porém trata-se de uma danação redentora, assim como um “vício penoso do qual é quase impossível se livrar” (LISPECTOR, 2010, p. 91). Exatamente o que se vê em Florbela, além da associação com o mito de Narciso por refletir o ato de escrita advindo de uma experiência pessoal.

Em se tratando de Florbela Espanca, parece-me temerário considerar seus contos apenas como produtos simbólicos da linguagem, eles são também expressão da vida. Segundo Agustina Bessa-Luís:

Os contos são o que melhor conduz o seu mapa biográfico. São disfarces duma memória triste; são lago de esquecimento que espelha o rosto em pranto. Quando as pessoas disfarçam as penas que têm, acontece que não é límpida sua imagem. Têm esgares, sorrisos vazios, gesticulam de mais. (BESSA-LUÍS, 1979, p.12)

Assim é a contística florbéliana, um reflexo de si projetado num espelho obscuro. Se Florbela escreve o que sente é porque, igualmente, diminui a febre de sentir, utilizando-me das palavras de Fernando Pessoa, e, dessa maneira, ela pinta paisagens com o que sente, através de uma linguagem poética e cheia de simbologias.

O segundo quartel do século XX marca a travessia de Florbela da poesia para a prosa. Para Elizabeth Batista, “não há como negar a contribuição da narrativa ficcional laborada por Florbela Espanca para a literatura portuguesa” (BATISTA, 2012, p.16). Todavia, em pesquisa nas bibliotecas portuguesas (Porto, Matosinhos, Lisboa e Évora), enquanto encontrei muitos registros, em jornais da época e outros documentos, a respeito da poesia de Florbela, muito pouco (ou quase nada) encontrei sobre os seus contos. Dentre as poucas

recensões sobre a prosa ficcional, deparei-me com uma nota de Celestino Davi, falando sobre a publicação de *As Máscaras do Destino*, no *Diário de Notícias*, de 11 de fevereiro de 1932.

3. Do Dominó às Máscaras: a cartografia contística de Florbela Espanca

*Um dia, o destino, trôpego velho de cabelos
cor da neve, deu-me uns sapatos e disse-me:
'aqui tens esses sapatos de ferro, calça-os e caminha...'
Caminha sempre, sem destino nem fadiga,
vai sempre avante e não te detenhas, não pares nunca!...
Florbela Espanca*

Florbela Espanca, desde muito cedo, se mostrou inclinada à escrita, tanto da lírica quanto das narrativas curtas. Em 1903, aos oito anos, conforme já dito neste trabalho, escreveu o seu primeiro poema. Em 1907, antes de completar treze anos, produziu um breve conto intitulado “Mamã!”. Este parece refletir, como no espelho, o nascimento da poeta⁷⁰:

Ao contrastar, porém, singularmente com a miséria do casebre, via-se um berço elegante e lindo. Envolviam-no rendas e arminhos. Dentro um pequeno gentil dormia, com a linda cabecita emoldurada [...] Abre-se a porta de repente. Uma mulher divinamente formosa, envolta em ondas de rendas e sedas [...] entra na choupana.

A camponesa ergue-se admirada, enquanto a fidalga adulada, invejada, que tinha a seus pés um mundo de adoradores, não receando amarrotar as rendas caras do seu opulento vestido de baile, ajoelha-se humilde ante o bercito do filho do crime, que tinha de beijar furtivamente; inclinou a cabeça, e duas lágrimas brilhantes como gotas de orvalho se desprenderam dos olhos, resvalando-lhe pelas faces, que foram cair nas do pequenito que, a sorrir no seu sorriso de anjo, balbuciou mimoso:

- Mamã!

Para José Carlos Seabra Pereira, “é possível que textos de índole idêntica tenham sido abandonados, em diferente [sic] estágio de elaboração” (PEREIRA, 2011, p. 11). Em abril de 1916, escreveu: “A Oferta do Destino”, “Amor de Sacrifício” e “Alma de Mulher”, presentes no seu primeiro projeto literário: o caderno *Trocando Olhares*⁷¹. Estas produções se mantiveram inéditas até à edição de Rui Guedes. Segundo Seabra Pereira:

⁷⁰ Apresento um trecho do conto em que se pode constatar algumas similaridades tanto do nascimento de Florbela quanto de Apeles, seu irmão. Destaco o espaço descrito como um lugar simples e de muita pobreza, porém o berço do bebê era elegante e destoava do ambiente. De repente, chega uma mulher socialmente abastarda que, apesar de ser bela e ter o “mundo aos seus pés”, sente inveja da camponesa. Todavia, é ela quem escuta as primeiras palavras do “filho do crime”: “Mamã!”.

⁷¹ *Trocando Olhares* tem 88 poemas e 03 contos.

Dadas as afinidades com temas e motivos então prevaletentes no incerto trajecto da jovem poetisa – por um lado, a persistente fixação objectal no tipo amante “Prince Charmant” e, por outro lado, a mais contextual adesão ao movimento cívico-literário de exaltação patriótica em prol da participação na I Grande Guerra, também ensaiada nos poemas do projecto *Alma de Portugal* –, essas narrativas, embora fluentes, parecem variantes estereotipadas **das superiores realizações poéticas**. Não se deve aliás, subestimar o facto de Florbela Espanca, ao contrário do que fará com alguns poemas ali inscritos, não ter querido publicar qualquer um desses contos, nem sequer repescá-los para os projetos posteriores de livros de ficção narrativa. (PEREIRA, 2011, p. 11-12, grifo meu)

Discriminada pela crítica que supervalorizou a poesia, a prosa de Florbela ficou à margem, sendo considerada, por várias décadas, inferior em relação aos poemas da escritora, e em analogia à contística de outros autores. As acusações mais comuns: esses textos não seriam originais; serviriam apenas como passatempo para Florbela; estariam permeados de clichês; não seriam compromissados como os de Ana de Castro Osório, embora capazes de emocionar pela visão melancólica e dolorosa da vida e dos relacionamentos homem – mulher (DAL FARRA, 2012).

Os seus primeiros contos já expressam o mistério que envolvia sua alma. Em Florbela, digladiam-se: um pensamento idealista, no qual nada do que se manifesta nos sentidos é a verdadeira realidade, e outro que evidencia uma aceitação do mundo, numa posição vitalista. O que ratifica mais uma das contradições em Florbela, paradoxo que atravessa sua vida e obra. Em correspondência⁷² com Battelli, a poeta manifesta ter certo conhecimento filosófico, afirma ser racionalista à maneira de Hegel e com uma filosofia como a de Nietzsche⁷³: “O meu raciocínio à Hegel, apoiado numa espécie de filosofia à Nietzsche, chegou-me por muito tempo” (ESPANCA, 1986, p. 151).

Florbela não precisaria escrever uma obra panfletária, levantar uma bandeira, fazer parte de um movimento para produzir uma literatura que emancipasse seu leitor. Isso mostra que, inserida numa época, soube transgredir e sobreviver a ela, produzindo uma obra que, por mais que seja imersa em si, tem qualidade suficiente para alcançar o outro e nele causar mudança. Vale ressaltar que, nesse momento histórico de Portugal, do início do século XX, a

⁷² Carta n.º 149 do volume VI da *Obras Completas*, de Rui Guedes.

⁷³ No conto “O Resto é Perfume”, vê-se essa influência filosófica.

mulher conquistando seu espaço através das letras e se tornando profissional no âmbito literário era de suma importância.

Afirmo, aqui, que os contos de Florbela vão além dos clichês e das confissões de um “eu” ensimesmado. Pois, mesmo partindo de uma grande imersão em si mesma, a autora consegue abordar os mais variados temas, inclusive, questões de cunho social. Sobre a contística florbeliana, Thereza Leitão de Barros escreveu:

Têm originalidade e nenhum apresenta qualquer deslize de bom gosto literário, aliás bem desculpável em quem viveu quase sempre longe do proveitoso convívio intelectual. Com certeza haverá algum editor que publique, sem demora, a obra que Florbela deixou e que é melhor, incomparavelmente melhor do que tanto livro de contos apregoado sem cessar pelas trombetas da fama. (BARROS, 1931, p. 18)⁷⁴

Tratando da questão social, Teresa Bernardino também alerta para esta temática em *O Dominó Preto*, livro que analiso no próximo tópico. Os contos de Florbela oscilam entre as concessões a um público burguês e a exposição indireta dos seus próprios pensamentos que afrontam os desse público.

3.1 Pacto de leitura: do Dominó às Máscaras

A leitura da obra em prosa de Florbela Espanca geralmente é feita tomando como base analítica a forte presença do tema da morte em seus contos. Não se pode negar que esta temática é evidente não só na prosa quanto na poética da escritora portuguesa. É fácil constatá-la em *O Dominó Preto*. Porém, como estabelecer um pacto de leitura com um livro de contos que tem sua publicação cinquenta e um anos após a morte da autora cuja crítica põe em dúvida a organização feita pela própria Florbela? Há, inclusive, uma incerteza quanto à escolha do título, pois, afirma-se que a editora atribuiu o nome à obra para fazer par semântico com *As Máscaras do Destino*.

Conforme Renata Junqueira, falando sobre *O Dominó Preto*, a única “quase certeza que podemos ter é de que o primeiro conto a ser escrito foi “Mulher de Perdição”, que, todavia, ficou inacabado” (JUNQUEIRA, 2013, p. 50).

⁷⁴ Nota e recolha do texto de Maria Lúcia Dal Farra, *Afinado Desconcerto* (DAL FARRA, 2012, p.14).

No entanto, existiriam indícios de uma carta escrita por Buja (grande amiga de Florbela) para Henriqueta (segunda esposa de João Espanca) pedindo o exemplar de *O Dominó Preto*, que estava sob seus cuidados. Esta correspondência poderia desfazer algumas controvérsias existentes em torno da obra. Contudo, não a encontrei até o presente momento. Há, ainda, o registro de Lopes Rodrigues:

Escrevi a D. Henriqueta de Almeida Espanca, em 6 de julho de 1955, carta de que não recebi qualquer resposta:
Estou a ultimar o meu livro “Florbela Espanca – Amor, Sociedade, Metafísica” e muito necessitava de consultar o manuscrito florbeliano de “O Dominó Preto”; permite-me V. Ex.^a que respeitosamente lhe peça o empréstimo deste manuscrito e de outros quaisquer manuscritos de Florbela, que V. EX.^a possua, como cartas ou sonetos [...].
(RODRIGUES, 1956, p. 27)

O trecho acima mostra uma carta escrita em 1955, quando o livro *O Dominó Preto* ainda não havia sido publicado. O autor da correspondência utiliza o nome da obra como chegou ao público em sua primeira edição, no ano de 1982. Entendo que existia um manuscrito organizado por Florbela, de conhecimento de alguns poucos estudiosos, alentando a hipótese de que a própria autora o organizou e nomeou.

Ainda em busca do manuscrito de *O Dominó Preto*, Lopes Rodrigues escreve a Mário Laje: “Quem me indicara V. Exa. na minha busca de consultar o manuscrito florbeliano de “O Dominó Preto”, fora o Gonçalves da livraria [...]” (RODRIGUES, 1956, p. 30). O investigador justificou, na correspondência, o porquê de ter escrito ao viúvo de Florbela, perguntando sobre o manuscrito. Mário Laje sugeriu que ele se correspondesse com Túlio Espanca, pois em seguida lê-se: “já tinha de escrever ao Sr. Túlio Espanca; agora ainda mais tenho para o importunar, depois de ter importunado V. Exa. ...” (RODRIGUES, 1956, p. 30). O missivista prosseguiu, perguntando se Mário Laje não teria “quaisquer cartas ou apontamentos”, coisas pessoais que não fossem sujeitas a reivindicação por parte de herdeiros de Florbela, para que ele pudesse consultar.

Certo é que Florbela interrompeu a escrita desse livro por causa da morte do irmão. No final do capítulo 2, transcrevi um trecho da carta, de 15 de maio de 1927, na qual é comunicado ao amigo José Emídio um novo projeto literário. Além das traduções, estava escrevendo um livro de contos. Em 04 janeiro de

1928, escreveu ao mesmo amigo, agradecendo pelos sentimentos demonstrados a ela e oferecendo-lhe um conto para publicar na *Revista Portuguesa* calipolense, dirigida por ele. O aludido conto fazia parte de um novo projeto literário dedicado integralmente ao irmão: o livro *As Máscaras do Destino*.

[...] Não quero deixar igualmente a lhes dizer o quanto me orgulha o grande esforço de que dão provas os meus prezados patrícios, e igualmente de me pôr à vossa disposição para o que puder ser prestável aqui na capital do Norte, como angariar assinaturas para a “Revista Portuguesa”, enfim, contribuir o mais possível para que o esforço inteligente dos meus patrícios não morra. Com os anos vou-me sentindo, perdoe-me o mau gosto do paradoxo, menos portuguesa e mais alentejana. Tenho um livro de prosa, um livro de contos para publicar na próxima Primavera. Se lhes faltar o original para o n.º 2 da Revista, cedo-lhe da melhor vontade um conto, o que achar melhor entre todos os do livro⁷⁵. (ESPANCA, 1986b, p. 85)

Ao referir-se à obra em questão, ela a trata como acabada, pois ofereceria ao amigo qualquer conto do livro. Diferentemente da carta de maio de 1927, escrita também ao seu conterrâneo, em que ela diz estar trabalhando num livro de contos que gostaria de ver pronto em outubro do ano seguinte: “tenho ultimamente virado toda a minha atenção para traduções e pra um livro de contos [...] que queria pronto para o ano em outubro”. Em março de 1928, em nova correspondência com José Emídio, ela envia “O Aviador”, isto comprova que o livro aludido acima é *As Máscaras do Destino*. No entanto, o projeto de *O Dominó Preto* não foi abandonado, como até então se pensava.

Recentemente, foram descobertos dois manuscritos: “O Dominó Preto” e “O Regresso do Filho”, contos pertencentes ao *Dominó Preto*. Um dos manuscritos está com data de dezembro de 1928. Na publicação feita no *Diário de Notícias*, na coluna “Pedras Soltas”, o jornalista Bourbon e Menezes relata como conheceu Florbela Espanca: o encontro se deu na livraria Bertrand, e depois foram tomar um chá na confeitaria Marques, onde aconteceu a “entrevista literária”. Na ocasião, ela leu, para sua apreciação crítica, dois contos, um deles era o “O Regresso do Filho”.

[...] Recordo-me de que falou de Raul Brandão com o mais alto apreço. E doutros... com uma pontinha de morgue desdenhosa lastimou nossos jornais, áridos como uma estepe, e, citando nomes conhecidos,

⁷⁵ Carta n.º 119 do volume VI da *Obra Completa*, de Rui Guedes.

continuou desdenhosa. [...] E a certa altura, referindo-se aos seus versos, asseverou: – Não faço mais!...

Seduzia-a a prosa. Queria tentar o conto. Não considerava o género exaustivo. **Condensar em breves páginas um pedaço da vida, amassá-lo no sangue e nas lágrimas, – que tentação!** Trazia consigo dois ou três. [...] Ela então desembulhando o manuscrito que trazia embrulhado, leu-me dois dos seus contos, provavelmente ainda hoje inéditos. Recordo-me que um deles se intitulava O Filho e se desenrolava na paisagem alentejana... O outro era um conto inteiramente diverso na tessitura e no desenho das figuras, estranho como uma materialização espírita. (BOURBON E MENEZES, 1931, p.1, grifo meu)

Esse encontro é datado, provavelmente, em 1929⁷⁶. O relato acima condiz em tudo com o que li nas cartas de Florbela ao seu amigo, também alentejano, José Emídio. Apesar de, na ocasião, o conto intitular-se “O Filho”, a descrição da paisagem alentejana confirma que é “O Regresso do Filho”, conto que narra a dor e a esperança de um pai à espera do retorno de seu filho que migrou para África. Há passagens de verdadeira exaltação ao Alentejo. Suponho que o outro conto citado pelo jornalista, seja “O Sobrenatural”, pertencente à *As Máscaras do Destino*, no qual vejo a presença do insólito. Segundo Fabio Mario da Silva, o conto apresenta “um clima misterioso e funesto” que “resgata uma das tópicas máximas da obra de Florbela, o erotismo que envolve o mito da *femme fatale*” (SILVA, 2015, p. 114).

Chamo atenção para a fala de Florbela: “Condensar em breves páginas um pedaço da vida, amassá-lo no sangue e nas lágrimas, – que tentação!”. É perceptível a tendência da poeta em escrever a vida. Bem ao estilo do que diz Júlio Cortázar, em *aulas de Literatura*: “dizer ‘literatura’ e ‘vida’ é para mim sempre o mesmo” (CORTÁZAR, 2016, p. 18). Para Florbela, a escrita literária também estava associada à vida. E, ao condensá-la na narrativa breve, ela a mimetiza nas páginas dos seus contos:

Os meus amigos dizem-me que sou uma insuportável orgulhosa, e é à viva força que me arrancam da gaveta, para os lançar às feras, como eu costumo dizer, os meus versos que são um pouco de mim mesma, e agora a minha prosa que, a dar-lhes ouvidos, seria a oitava maravilha do mundo.

⁷⁶ Bourbon e Menezes inicia o artigo, contando que já se tinham passado dois anos desde o encontro. “Um dia, – passou-se isto vai para dois anos – apareceu em casa de minha família” [...].

Resignei-me de vez e, presentemente, estou decidida a enveredar pelo caminho da *escrevinhação*, já que para outra coisa não me sinto apta nesse mundo. (ESPANCA, 1986b, p. 96, grifo da autora)⁷⁷

A força criadora da poeta parece mesmo estar associada as suas vivências. Chamou-me a atenção Florbela dizer que está “decidida a enveredar pelo caminho da *escrevinhação*”, como se escrever fosse uma via redentora para sua alma dorida. Ao final da carta, ela ainda fala sobre a publicação de um livro seu de contos, que, conforme dito acima, suponho ser *As Máscaras do Destino* e, em seguida, desabafa sobre sua saúde debilitada por causa da morte do irmão.

Através de cartas, inclusive endereçadas ao pai, vejo o empenho de Florbela em publicar dois livros: um em prosa e o outro em versos, respectivamente: *As Máscaras do Destino* e *Charneca em Flor*. “O meu livro está pronto. Espero apenas o Laje para me auxiliar nos últimos preparativos, arranjo de editor, prefácio, etc⁷⁸”. Ela não fala mais em editar *O Dominó Preto*, e acredito que esse desinteresse se tenha dado pelo fato de que era mais importante homenagear o irmão, não deixá-lo esquecido, pois o seu esquecimento seria a pior morte.

Renata Junqueira vem corroborar as minhas conclusões, ao afirmar que “Florbela deu continuidade ao projeto de *O dominó preto*, depois de concluído *As máscaras do destino*”. O primeiro conto, “Mulher de perdição”, permaneceria inacabado (JUNQUEIRA, 2003, p. 53). Este foi oferecido por Mário Laje a José Emídio, depois da morte da autora. Se a prosa de Florbela Espanca não obteve tamanho destaque, *O Dominó Preto* menos ainda, em comparação ao livro que carregava tão grande significado. Com efeito, *O Dominó Preto*, tão pouco apreciado pela crítica, quase só mereceu destaque na coluna “O livro da quinzena”, do *Diário de Notícias*, no ano de 1982, logo após a sua publicação. Teresa Bernardino escreveu um artigo intitulado “A crítica social em Florbela Espanca”:

⁷⁷ Carta n.º123, das *Obras Completas*, enviada em 19 de fevereiro de 1928 ao amigo José Emídio.

⁷⁸ Trecho de uma carta enviada a João Maria Espanca, publicada no *Diário de Notícias*, a 20 de abril de 1986, sob o título de “Uma carta inédita de Florbela e Alguns reparos às *Cartas*” (Suplemento Cultura), p. IV-V.

Desde o primeiro conto, Florbela Espanca descreve um tipo de mulher – a mulher tal como ela a via na sociedade em que estava inserida. Era a mulher tradicional – banal, vazia de espírito, objeto sensual – que atraía, que seduzia somente pela beleza ou pela elegância. Expressões como “a orgia de uma tarde de compras”, “inconsciência das mães”, “nem todas as mulheres servem para esposa” evidenciam a mordacidade de Florbela em relação à mulher que vivia ao seu lado todos os dias. (BERNARDINO, 1982, p. 7)

A leitura da contística da escritora alentejana permite vários olhares. Inicie este subcapítulo com uma pergunta, questionei a mim mesma sobre como estabelecer um pacto de leitura com uma obra envolta em tantas lacunas, notadas sobretudo quando se pretende analisar pelo viés da autoficção, identificando uma atualização viável de uma experiência pessoal. No entanto, esta intenção autoficcional é inegável. Florbela tinha consciência de quanto a literatura confessional poderia agradar ao leitor, pois, segundo Dal Farra, à certa altura da vida, a escritora tem completa convicção do que é preciso para ser lida. Florbela entenderia as leis do mercado cultural e editorial: “seria necessário fazer um rol de concessões, dentre elas, a mais penosa, a de devassar a sua intimidade, o bem que ela mais prezava” (DAL FARRA, 2012, p. 244). Isto está comprovado na correspondência enviada a José Emídio, em 19 de fevereiro de 1928. Nesse sentido, convém destacar que:

Resgatar na escrita a intenção autoral não confere à visada crítica um retorno aos velhos modelos da análise textual, ao reducionismo das explicações baseadas na autoridade original como esteio e segurança da justeza analítica, o que se arriscaria a relançar a teoria no campo há muito envelhecido do biografismo. Mas se para além do sentido há que se contar com as múltiplas significações, se para além da origem há sempre uma história da leitura, se mais que explicar é preciso interpretar com base no corpo sensível da linguagem, a “mão que escreve” estará contudo sempre lá, e não elide o corpo que está por trás do texto. (CERDEIRA, 2014, p. 16)

Em Florbela, é perceptível a influência de seu histórico como leitora⁷⁹ de literatura, a interferência de seus pensamentos filosóficos e até das traduções⁸⁰,

⁷⁹ Nos registros da Biblioteca Pública de Évora, encontram-se os livros que Florbela requisitou: *Lírio do Vale*, de Balzac; *Os três mosqueteiros* e *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas; *Amor de Salvação*, de Camilo Castelo Branco; *A Morte de D. João*, de Guerra Junqueiro. Em correspondência enviada a Apeles, de Gonça, no conselho de Guimarães, conta-lhe que está lendo Júlio Diniz. Carta n.º 93 das *Obras Completas*.

⁸⁰ Todas as traduções feitas por Florbela foram realizadas quando ela estava casada com Mario Lage. A motivação para tal trabalho era por questões financeiras. A maior parte dos romances

nas quais trabalhava em concomitância com escrita dos contos. Para Chris Gerry, “ao admitir, por exemplo, a existência de ‘ressonâncias autobiográficas’ nas obras vertidas em língua portuguesa por Florbela”, ele refere-se “a situações em que as suas opções de tradução teriam sido influenciadas, consciente ou inconscientemente, por elementos-chave das suas vivências, dos seus valores pessoais – inclusive de ideologias por ela rotundamente rejeitadas”⁸¹ (GERRY, 2015, p. 4). Saturada dos “versos”, segundo Seabra Pereira, “a escritora, que entretanto passara a ocupar-se com traduções de romances ‘da actualidade’ e novelística sentimental de expressão francesa, talvez se tenha sentido estimulada a retomar a prosa ficcional” (PEREIRA, 2011, p. 13).

Além de tradutora, Florbela também foi traduzida para o italiano, pelo professor Guido Battelli, e teve a oportunidade de ver seus versos traduzidos. Apesar de considerar a tradução uma outra obra, na carta 143, das *Obras Completas*, agradece ao professor e amigo a translação de seus versos. Ela conhecia poucos escritores italianos porque, segundo declarou, a condição para tirar o melhor proveito de uma obra era ler na língua original, era difícil conhecer a literatura de um país cuja língua desconhece.

A poeta dominava o francês (língua da qual traduziu os romances aludidos acima), o inglês (deu aulas de língua inglesa) e espanhol. Tinha uma cultura linguística nada corrente para a época. E como uma mulher à frente do tempo, tinha uma percepção bem avançada, em se tratando de traduções, concepção que dialoga, inclusive, com teóricos, a exemplo de Octávio Paz.

É impossível deixar de notar que a escrita de Florbela alimenta-se da fonte inesgotável de suas experiências de vida, não sendo, contudo, a verdade sobre

traduzidos era da Livraria Civilização, independente da sua escolha, pois traduzia os livros indicados pelos editores. Porém, mesmo diante destes dados – ofertados em algumas correspondências e nas *Nótulas florbelianas: Florbela na intimidade* – percebi, na leitura que realizei dos romances *O Segredo de Solange* e *Castelos do Noivos*, algumas semelhanças com a contística de Florbela, sobretudo nas temáticas de alguns contos. Também Chis Gerry aponta esses diálogos.

⁸¹ Uma vez que muitas traduções foram feitas para a Livraria Civilização na Biblioteca do Lar, que tinha uma finalidade moralista e visava preencher uma lacuna que era notada por todos aqueles que, desejando proporcionar agradáveis momentos de leitura às suas famílias, pretendiam ao mesmo tempo entregar-lhes livros honestos, tendentes a uma finalidade moralizadora e onde se não encontrem episódios que possam sobressaltar a dignidade e a sensibilidade de quem os lê.

a poeta⁸². Convém ratificar que a obra autobiográfica de Florbela é marcada pela ficcionalidade, e a ficcional atravessada pela vivência.

Para abrir o ponto de criação de *O Dominó Preto*, obra escrita à volta de 1927, e publicada em 1982, recorri à correspondência, às memórias e aos estudos sobre ficcionalização em torno da figura de Florbela. Outra chave de leitura possível seria no âmbito dos arquétipos⁸³ literários. Segundo estudos de Paula Morão (2000), desde o final do século XIX até o Modernismo português, há diversas referências a Salomé e a outros estereótipos femininos de diferentes matrizes e fontes culturais que representam o feminino perverso, ou ainda a figura da *femme fatale*. Os modelos femininos construídos por Florbela chamam a atenção pela sua dualidade arquetípica: oscilando entre a mulher angélica e a diabólica.

A musa romântica, a virgem e espectral, mesmo que para reivindicar seu desejo, tão desprezado pelos românticos, é a protagonista de, por exemplo, “A Morta” e “As orações de Sórora Maria da Pureza”; a mãe, identificada também com a Grande Deusa pagã, é a mulher descendente da Virgem Maria, a mãe do Cristo, em “A paixão de Manuel Garcia”; e a mulher tentadora, a Eva, a maldição do dândi, aparece em forma de assombração que retorna ao mundo dos vivos para aterrorizar os homens, em “O sobrenatural”. (CARVALHO, 2014, p. 19)

Estas personagens-arquétipos estão presentes nos contos de *As Máscaras do Destino*, mas destaco semelhantes bipolaridades nos contos de *O Dominó Preto*, uma vez que as mesmas características dúbias também se fazem presentes nas personagens deste livro. Assumindo o pensamento de Natália Correia⁸⁴, Dal Farra reforça essa ideia e afirma que: “a irmã sedutora, a virgem, a impossível, a voluptuosa, a panteísta, a amiga, a desencantada da vida, a

⁸² Conforme depoimento de Milburgues a Lopes Rodrigues, Florbela era alegre e divertida, a tristeza e angústia ela deixava para a poesia. “A Florbela na intimidade era ao contrário do que se julga, uma pessoa alegre, enchia uma sala! A tristeza que lhe ia dentro da alma guardava-a ciosa para os seus versos” (RODRIGUES, 1956, p. 8).

⁸³ Essas figuras femininas que entendo por arquétipos em Florbela Espanca, leio com base em Natália Correia (1998), Maria Lúcia Dal Farra (2012), Fabio Mario da Sila (2010) e Aline Carvalho (2014).

⁸⁴ Natália Correia, no prefácio do *Diário do último ano*, primeira edição em 1981, demonstra tais arquétipos na figura representativa de Florbela, nos escritos do diário. Para Correia, ela é a Diva: “atriz do seu ser mítico de que está assombrada, Bela representa-se como diva do simbolizante feminino” (CORREIA, 1998, p.9). Como a Circe, ela “manipula o fraseado amoroso” (p.12). Ela é a virgem caçadora “[...] Nele contracenam os predicados contraditórios de Diana: virgindade e morte; treva e luz; sedução e castidade [...]” (CORREIA, 1998, p.14).

sóror, a Princesa do desalento, a deusa, a Infanta do Oriente, a Castelã da tristeza, a mãe, a erótica”, dentre outras figuras que podem representar arquétipos e múltiplas facetas femininas, repetem estes padrões femininos, quase todos personificados na protagonista do conto “À Margem dum Soneto” (DAL FARRA, 2012, p. 100). Maria Lúcia Dal Farra mostra que, na figura da personagem principal, “o arquétipo de mulher fica ali, inteiro, oferecendo todos os seus sortilégios e as imagens passeiam entre Diana, a caçadora, Vênus, a sedutora, Juno, a mãe, sem, entretanto, se decidir por uma só” (DAL FARRA, 2012, p. 102).

O viés do arquétipo feminino representa a própria mitificação de Florbela, que em quase todos os seus autorretratos privilegia esta oposição, por vezes como antítese, outras como oximoro. Segundo Fabio Mario da Silva⁸⁵:

Florbela Espanca, no seu Diário do último ano, mostra-se, em muitas passagens, como quem procura desvendar um autorretrato mais íntimo da sua “alma” feminina. Ela descreve-se como a “endiabrada bela”, “a trouxa de farrapos”, “a Napoleão de saias” e a “princesinha”. São exatamente essas múltiplas formas do feminino que se encontram nos contos de *O dominó preto*. As personagens femininas ou são as protagonistas, como Cristina do conto “Amor de Outrora”, ou condicionam totalmente as ações dos personagens masculinos, como a costureira de teatro que arrebatou o coração de Joaquim, em “O dominó preto”. São contos que além de guardarem um certo sentido autobiográfico e intimista, implicam a necessidade de orquestrar o papel dos gêneros na sociedade, sendo essa teatralidade de Florbela, nas palavras de Natália Correia, a interpretação genial do mistério do feminino. (SILVA, 2010, p. 7)

O crítico afirma que os contos guardam um “certo sentido autobiográfico”, mas eu defendo que as narrativas são autoficcionais. Explico: de acordo com a teoria exposta no primeiro capítulo, tomando por base os pressupostos de Philippe Lejeune, entendo que a autobiografia se relaciona muito com o referencial “verdade”/“realidade”, enquanto a autoficção joga o jogo da literatura. Para Manuel Alberca⁸⁶, a autoficção pode simular que um romance pareça uma autobiografia sem sê-lo ou disfarçar um relato autobiográfico sob a denominação

⁸⁵ Parte dessa análise foi desenvolvida para apresentação no III Congresso Internacional de literatura e gênero, ocorrido na Universidade Estadual do Piauí, em 2016. Nesse evento, tive a oportunidade de conhecer o professor e pesquisador Fabio Mario da Silva, que me apresentou esse material que ora cito.

⁸⁶ FAEDRICH, Anna Martins. Resenha ALBERCA, Manuel. El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 575-578, out./dez. 2013. Disponível em:

de romance (ALBERCA *apud* FAEDRICH, 2013). Teoricamente, do romance autobiográfico à autoficção se produz um salto qualitativo: da dissimulação e do ocultamento do romance autobiográfico passa-se à simulação e à aparência de transparência da autoficção. Nesse contexto, não há mais necessidade de (ou se torna impossível) separar nitidamente o que tem sido (o real) do que poderia ter sido (o possível). Tal jogo literário assume a intersecção entre pessoa e personagem, herói e escritor, imaginação e experiência (FAEDRICH, 2013). Para explicitar, transcrevo as palavras de Evandro Nascimento:

A força da autoficção é que ela não tem mais compromisso algum nem com a autobiografia estrito senso (que ela não promete), nem com a ficção igualmente estrito senso (com quem rompe). Ao fazer coincidir, na maior parte das vezes, os nomes e as biografias do autor, do narrador e do protagonista, o valor operatório da autoficção cria um impasse entre o sentido literal (a referência real da narrativa) e o sentido literário (a referência imaginária). O literal e o literário se contaminam simultaneamente, impedindo uma decisão simples por um dos polos, com a ultrapassagem da fronteira. (NASCIMENTO, 2010, p. 195-196)

Essas características peculiares à autoficção poderão ser pertinentemente identificadas nas análises dos contos de Florbela Espanca. Observo a invenção da história a partir da vida e das fantasias, mas de forma passível a confundir o leitor. O conto “Amor de Sacrifício” é um bom exemplo da discussão apresentada. Escrito em terceira pessoa, tem como protagonista Armanda, que, por orgulho, não se casou com o homem que amava, mas, com outro, e esse casamento se transformou num relacionamento de amizade, permeado por carinho e respeito. A guerra proporcionaria o reencontro com o amor do passado, o antigo noivo, Mário. Mário era médico; Armanda, enfermeira. Ela estava trabalhando no mesmo hospital que ele, desde o início da guerra:

- Ah! perdão... mas, não é, mas ... Armanda?! Aqui, neste hospital ... com este fardamento?!...

- Sim, sou eu, Mário ... – proferiu então com a voz afogada e trêmula, como se mão brutal lhe apertasse a garganta [...]

- Mas, Armanda, casou, não é verdade? [...] Ao menos, Armanda é feliz, não?

- Meu marido é oficial dos caçadores, e eu ... sou feliz. Bem, vê como não o havia de ser? Conhece-me, sabe perfeitamente que eu sou sempre feliz, desde que tenha a quem me dedicar e por quem me sacrificar! (ESPANCA, 2000, p. 31)

A vida dá-lhes uma nova chance e o conto termina com a promessa de felicidade. É por demais notória a semelhança entre ficção e vida, ainda que aqui a vida possa suceder à ficção. Mário será o nome do terceiro marido de Florbela. Também o seu segundo marido será oficial do exército. Em conversa com o senhor António Laje, funcionário da biblioteca Florbela Espanca, em Matosinhos, descobri mais uma semelhança curiosa: o Dr. Mario Laje também serviu como médico na primeira Guerra Mundial. São algumas semelhanças biográficas, porém descomprometidas com a realidade dos fatos. Entretanto, capazes de mexer com o imaginário do leitor, neste diálogo entre vida e obra.

Em “Amor de Sacrificio”, percebo uma projeção existencial de Florbela. Armanda, a protagonista, evoca um primeiro amor, único e verdadeiro, anterior ao seu casamento. O encontro com o primeiro amor é uma constante nos contos de Florbela (vê-se isso em “Amor de Outrora”, “O Crime do Pinhal do Cego”, dentre outros). Identifico patriotismo, nesta narrativa, no louvor e defesa de Portugal. Seabra compara esse conto com o poema “Alma de Portugal”, constatando, na obra de Florbela, diálogo estreito entre a poesia e a prosa.

Nos três contos presentes no manuscrito *Trocando Olhares*, vislumbro um protótipo da contística florbeliana. Neles, a projeção do “eu” constitui-se na insatisfação do protagonista, na eterna procura de algo inexistente, na busca do único e verdadeiro amor. Em “Alma de Mulher”, conto patriótico, Florbela exprime os desejos frustrados da maternidade. Também traz o tema nuclear do primeiro amor: “sempre é duro renunciar a um amor, quando esse é o primeiro, o mais doce que se pode sentir na vida” (ESPANCA, 2000, p. 41). Margarida, a protagonista, não segue as convenções sociais. Por amor à sua Pátria, França, nega-se casar com o noivo, por ser um soldado alemão. E o conto termina com Margarida “adotando” uma criança vítima da guerra.

Concluo, por ora, como Seabra Pereira: a temática nuclear da “errância e da insatisfação pode ir longe”, numa tentativa de resgate, contrapondo-se com a fatalidade, colocando a “errância sob o signo da sagração maldita” (PEREIRA, 2011, p. 12). Ainda segundo o teórico:

A brevidade textual surge modulada por um ensaio de arte de recorrências própria do poema em prosa. Tudo isso – mundividência fatalista e expectativa amorosa do *Prince Charmant*, imaginário do maravilhoso popular e estruturação reiterante do texto – será frequente e primacial nos verdadeiros contos da maturidade florbeliana. (PEREIRA, 2011, p. 12)

A estética de Florbela mostra-se desde as suas primeiras obras. Mesmo havendo toda uma discussão envolvendo o livro *O Dominó Preto*, este segue o estilo florbeliano de escrita. O livro surgiu em maio de 1982, em Amadora, edição da Livraria Bertrand, com seis contos: “Mulher de Perdição”, “A Margem dum Soneto”, “O Dominó Preto”, “Amor de Outrora”, “O Crime do Pinhal do Cego” e “O Regresso do Filho”.

Na coletânea, dois contos se passam no mundo rural: “O Crime do Pinhal do Cego” e “O Regresso do Filho”. Os demais localizam-se na cidade. Num hibridismo de gênero concernente a Florbela, em três contos aparecem correspondências, cumprindo uma função relevante no desenvolvimento da ação. Em “Amor de Outrora”, Manuel escreve a Nita, propondo-lhe uma fuga, pois era impossível viver longe dela. Em “O crime do Pinhal do Cego”, Rita envia uma carta à Rosa, dizendo que sabe quem matou o seu homem, e, em “O Regresso do Filho”, a correspondência escrita por Francisco ao seu pai, Justino Urbano, tinha por objetivo informar sobre a morte do seu afilhado, Justino, filho de Gabriel.

3.2 Dança e mistério em “Mulher de Perdição”

*Quimérico e nu, o seu corpo subtilizado
erguia-se litúrgico entre mil cintilações irreais.
Como os lábios, os bicos dos seios e o sexo
estavam dourados – num ouro pálido, doentio.
E toda ela serpenteava em misticismo escarlate
a querer-se dar ao fogo...*
Mário de Sá-Carneiro

*A dança é uma das artes mais presentes
Nas manifestações culturais de todos os povos
Em todos os tempos
Salvatore D’Onofre*

Duas lacunas apontam-se em “Mulher de Perdição”. A primeira delas é se a narrativa estaria acabada. A edição da Dom Quixote, com notas de Rui Guedes, traz na primeira página do conto a seguinte anotação, colhida pelo organizador, no texto original: “primeiros ensaios (coisas para aproveitar) ou antes para não aproveitar... tolices!” O editor informa que estas observações estavam no verso da última página do conto “Mulher de Perdição”, manuscrito por Florbela (cf. nota anexa). Rui Guedes infere, a este respeito, que possivelmente a autora ainda ia fazer ajustes e/ou terminá-lo, uma vez que, em comparação com outros manuscritos, este não aparenta nenhum sinal de conclusão, como a assinatura e a data que Florbela sempre colocava ao final de seus escritos.

Não se pode assegurar ter havido, ou não, um ponto final atribuído pela autora a esse conto, aliás, o manuscrito de “O Dominó Preto” também não está datado. A julgar por essa falta de indicativo, nem “O Dominó Preto” estaria concluído, o que não parece ser o caso. Como afirmei anteriormente, são comuns as inconclusões narrativas em Florbela Espanca, abrindo para o leitor a possibilidade de construção de outros finais ou a continuação da história. Logo, é temerário afirmar que o conto não estava finalizado porque a autora não o datou ou assinou.

A segunda lacuna diz respeito ao fato de o conto não compor, originalmente, a coletânea *O Dominó Preto*. Os Amigos de Vila Viçosa venderam os direitos do *Diário* e daquele conto à editora Bertrand, na mesma altura que os primos de Florbela venderam o *Dominó Preto* para a mesma editora. Em razão disto, provavelmente a Bertrand anexou “Mulher de Perdição” ao elenco dos textos comprados. Na hipótese de não ser esta a verdade absoluta, importa registrar o sentido de unidade dos textos todos da obra, não configurando “Mulher de Perdição” um arranjo editorial. Para Renata Junqueira, esse foi o primeiro conto da coletânea, escrito por Florbela. Assim, a pesquisadora conclui que a escritora deixou o conto inacabado por causa da morte do irmão, e mesmo retomando o projeto do livro *O Dominó Preto*, o conto ficara por terminar (JUNQUEIRA, 2003, p. 32-53). Não tenho a mesma percepção, pois não há elementos suficientes para afirmar que o conto ficou inconcluso.

O título da narrativa remete a uma obra amplamente conhecida na literatura portuguesa: *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. Certamente

não foi dado ao acaso: “– As mulheres fatais, meu caro João Bernardo, já passaram à história, vivem empalhadas nas páginas de Camilo [...]” (ESPANCA, 2000, p. 55). Além de Florbela ser leitora de Camilo Castelo Branco, algumas personagens femininas criadas pelo romancista são mulheres fatais, a exemplo de Teodora, de *Amor de Salvação* e Cassilda Arcout, de *A Mulher Fatal*. Assim as descrevem António José Saraiva e Oscar Lopes: as personagens femininas de Camilo são “uma vítima angélica, ou uma aniquiladora, mulher fatal” (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 784). Segundo os autores⁸⁷, no romance camiliano:

[...] à mulher confere-se sempre um papel da mais nobre dignidade [...], mas tal supremacia esvazia-se, na realidade, de sentido psicológico, reduzindo-se a um símbolo poético do misterioso eterno feminino, e às vezes a uma personificação abstrata do espírito de sacrifício. (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 784)

Parece ser esta concepção a mesma da personagem João Eduardo e seus amigos: João Bernardo, Farper e Dr. Souto, em “Mulher de Perdição”. Assinalo esta percepção em outros diálogos presentes na narrativa. Escrito em terceira pessoa, o conto possui uma narrativa aparentemente despojada de grandes torneios linguísticos. Desde o início, o narrador denuncia uma visão pré-concebida e preconceituosa das conversações masculinas, principalmente quanto à maneira como estes se referem às mulheres em rodas de conversa:

À porta de um estabelecimento, um grupo de quatro homens discutia com entusiasmo os últimos acontecimentos sensacionais. Pouco variada a conversa: a malfadada política, autos, negócios e principalmente mulheres. Sim, principalmente mulheres. Pois de que falam os homens?! Que será que lhes põe nos olhos aquele brilho infernal, nas bocas aquela ruga, mais ou menos acentuada, de cobiça?! A febre dos negócios?... Os sonhos de glória?... Ambições?... Invejas?... Não! Mulheres, unicamente... Uns metros de seda ou de chita a envolverem um belo corpo de mulher têm, na maior parte dos casos, para eles, maiores atrativos que a conquista de um império. Olham-nas duramente, cruamente, com toda a insolência das opiniões

⁸⁷ Trazer a percepção dos teóricos não significa que eu concorde com eles. Acredito ser um pouco reducionista classificar as personagens femininas apenas como vítimas ou mulheres fatais. Até porque, a exemplo de Teresa, de *Amor de Perdição*, a vejo como uma personagem corajosa e ativa, busca intervir nos acontecimentos, possuindo uma visão mais realista de mundo e contrapondo-se à fraqueza do herói. Sem medo das consequências, vai de encontro ao pai, recusa-se casar com seu primo Baltazar e assume o amor proibido por Simão Botelho. Este enfrentamento a coloca no convento, mesmo assim ela continua firme em seu propósito de vivenciar o amor com aquele que ela escolheu. Ela desafia os padrões estabelecidos pela sociedade patriarcal quando enfrenta o pai, porém o desfecho de sua história está consoante à sua desobediência, confinada à reclusão no convento, desfalece pela partida do seu amado.

que têm delas. Todas as que passavam eram como mártires deitadas às feras [...]. (ESPANCA, 2000, p. 52)

Dentre estes quatro homens, citados acima, está João Eduardo. Jovem de 30 anos, oficial da marinha, filho único de uma família tipicamente burguesa e está prometido em casamento a Helena, amiga de infância. No entanto, este rapaz será fatalmente atraído por uma bailarina francesa, Reine Dupré. A primeira aparição dessa personagem já criou uma aura de mistério em torno dela, além de prenunciar o estilo *femme fatale* e sendo ela estrangeira, artista, carregando um nome altamente significativo, não passou despercebida pelos olhos daqueles observadores:

– Mas olhem, homens incrédulos, olhem e admirem!

De facto, a mulher que avançava era merecedora do entusiasmo lírico, da ênfase apaixonada de Farper. Era impossível passar despercebida fosse onde fosse, embora a envolvessem farrapos de mendiga. Alta, um desses tipos de elegância moderna, flexível como uma haste, silhueta de graça e de perfeição rara, inesquecível. O chapéu grande sombreava-lhe um pouco as feições que o crepúsculo adiantado e a bruma mal deixavam adivinhar. Num relance, os quatro homens apenas tiveram tempo de entrever o traço vermelho e cruel da boca, como um risco de sangue numa pétala de rosa branca.

– Quem será? – perguntou Farper, ainda de boca aberta.

– É lindíssima, um ar de mulher fatal – disse, de olhos em alvo, João Bernardo. (ESPANCA, 2000, p. 55)

Neste momento, João Eduardo, muito seguro de si, disse que as mulheres fatais estavam empalhadas nas páginas de Camilo, uma referência explícita ao romancista português. E desdenhou dela: “pareceu-me velha” (ESPANCA, 2000, p. 55). A linguagem é algo que não pode passar despercebida: “a mulher era merecedora de entusiasmo lírico”, a boca pintada de vermelho como “um risco de sangue numa pétala de rosa branca”. São belas metáforas e demonstram a poeticidade da prosa florbeliana. Mas estas comparações também demarcam bem as diferenças entre a dançarina Reine Dupré e Helena, a prometida de João Eduardo. Inclusive, na primeira descrição, a moça burguesa tem “um sorriso suave, um pouco triste e uma boquita de bebé amuado” (ESPANCA, 2000, p. 54). Desde logo, percebe-se uma polarização: Helena, a mulher anjo; Reine Dupré, a mulher diabo.

Os rapazes Farper e João Bernardo ficam extasiados e querem descobrir quem era aquela mulher tão bela e desconhecida de todos partícipes da conversa:

– Seja quem for, mistério ou sonho, amo-a. Nunca vi coisa igual. Declaro que é estupenda, colossal, maravilhosa, digna de um trono! – e os olhos de Farper fuzilaram clarões de cobiça através dos vidros dos óculos.

– O que é inegável é que tem um andar de deusa; não é do Porto, com certeza. Primo: não a conheço. Secundo, as senhoras do Porto não andam assim... E preciso ser de uma elegância indiscutível, de uma graça a toda a prova para parecer elegante e graciosa debaixo daquele monte de peles. Em geral, as mulheres, sob aqueles bicharocos, têm um ar urso, não acham?

– Bem observado, doutor – disse Farper –, e aquela... *parecia uma pantera pronta a dar o salto*. Arrebatou-me o coração como uma posta palpitante de carne ainda a latejar! (ESPANCA, 2000, p. 56, grifo meu)

Mais uma vez o narrador sugere que a mulher misteriosa pode ser perigosa, confirmando assim o título que lhe é atribuído: “Mulher de Perdição”. Afinal, ela é uma dançarina que exhibe o corpo seminudo e desvirtua os homens, podendo arruinar suas vidas:

Viu de repente a sala iluminada, as flores aos molhos, aquele ar de animação, aquele aspeto festivo do salão monumental. E a mulher, numa apoteose, que dançava! *Os Milhões de Arlequim...* o vestido curto, aos quadrados brancos e pretos, a *colerette* enorme, aquele arzinho de boneca que um sopro de loucura animasse... Fechou os olhos. Os pezitos brancos voavam pelo estrado e pareciam leves, leves como um par de borboletas em Maio!

Depois... a Paixão de Salomé... o corpo escultural quase nu, a saia curta toda em fios de pérolas, os seios como duas rosas a abrir... e o cenário todo vermelho, como uma grande mancha de sangue que alastrasse... Salomé! Os gestos de paixão, os olhos cruéis, da cor indecisa das opalas, semicerrados, as pálpebras lânguidas... A princesa da Judeia, quando dançou naquele crepúsculo de sangue, devia ter tido aquele olhar de volúpia e de morte. (ESPANCA, 2000, p. 74)

Após assistir ao espetáculo, João Eduardo se apaixona perdidamente por essa mulher que anteriormente desdenhou, inclusive em conversa familiar ao redor da mesa. Antes do episódio transcrito acima, o protagonista disse aos pais que ia assistir a uma bailarina muito famosa, chamada Reine Dupré. Neste momento, descobre-se que a mãe de Dupré, também bailarina, despertou paixão no pai de João Eduardo. No mesmo diálogo, o Dr. Corte Real, pai de Eduardo, pergunta por Antero Veloso, um amigo de Lisboa. A resposta mostra todo

preconceito do filho e representa o pensamento da sociedade da época, em relação à mulher artista:

– Reine Dupré? Espera! Quem sabe se é a filha de uma Reine Dupré que eu conheci em Lisboa há mais de vinte anos [...] Tinha, efetivamente, uma filha, uma garota de seis anos, de um encanto raro. **Esta gente de teatro**, [...] dão realmente voltas extraordinárias para afinal virem às vezes parar ao mesmo sítio. Quem sabe se esta Reine Dupré é filha da outra que eu conheci **e admirei** há vinte e tantos anos! D. Laura sorriu e disse maliciosamente:

– Como tu te lembras disso!

– Que queres, minha filha, a memória prega-nos destas partidas: levamos coisas interessantes e deixa-nos as banalidades, os factos sem interesse. – E voltando-se para o filho:

– É verdade, João Eduardo, que é feito do Antero Veloso? Falou-se que tinha morrido em Macau, depois ouvi dizer que se tinha casado com uma americana muito rica, mais tarde que o tinham visto em Lisboa *croupier* num clube?

– Que história movimentada! Parece um romance de Leroux – respondeu João Eduardo, rindo. – Eu ouvi apenas dizer que se tinha **suicidado** em Macau por causa de **uma atriz de cinema**, pouco séria, que ele tinha conhecido em Saigão. Parece-me impossível! Demais, a notícia não se confirmou, e eu sempre conheci o Antero como um rapaz perfeitamente equilibrado, sem nervos, senhor da sua vontade. Romance inverossímil! Um homem não se mata **por uma mulher**, por **uma mulher daquelas!** (ESPANCA, 2000, p. 68, grifo meu)

O rapaz não era dado aos arroubos da juventude, chega a afirmar que não se pode destruir a vida por futilidades. Ao mesmo tempo em que a família se apresenta muito equilibrada, com um patriarca que já vivenciou aventura com “uma mulher daquelas”, mas seguiu o curso previsto pela sociedade, pois casou-se com dona Laura Corte Real. O cenário parece prenunciar uma mudança nos planos tão perfeitos daquela família burguesa. Vale lembrar que João Eduardo tinha o casamento arranjado com Helena, moça “fresca, pura, meiga, com um esplêndido génio, com um grande gosto pela casa, sem vaidades ocas nem puerilidades piegas enfim a mulher que todos os pais desejariam ver desposar aos filhos” (ESPANCA, 2000, p. 64-65). Essas características remetem a estereótipos femininos herdados desde a Idade Média, um comportamento incutido como modelo a ser seguido.

Já a bailarina “tinha um não sei o quê de diabólico” (Espanca, 2000, p. 87) e é comparada a Salomé: “Reine... Salomé ... Passou a mão pelos olhos” (Espanca, 2000, p. 75). Conforme Seabra Pereira, “Salomé é a figura feminina que mais atraiu a sensibilidade místico-erótica dos decadentistas” (PEREIRA, 1975, p. 39). Ainda segundo Junqueira, Reine Dupré, a dançarina sedutora, é

apenas a primeira figuração de Salomé” (JUNQUEIRA, 2003, p. 57). Ela identifica tal arquétipo na protagonista do conto “A margem dum soneto”.

A figura de Salomé foi um dos grandes mitos, na produção artística finissecular dos anos 1800, sendo fonte de inspiração para pintores, poetas e músicos do final do século XIX. Ela foi uma das figuras centrais do simbolismo/decadentismo francês. A grande recorrência de Salomé nas artes deveu-se, sobretudo, à produção das obras dos seguintes artistas: Gustave Moreau, na pintura; Heinrich Heine, J. K. Huysmans, Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé, Théodore de Banville, Jules Laforgue, Oscar Wilde, na literatura; Richard Strauss e Jules Massenet, na música. Todavia, é na Bíblia que Salomé é retratada primeiro: no evangelho de Mateus (cap. 14) e no evangelho de Marcos (cap. 6). Para Luiz Edmundo Coutinho, a figura de Salomé é “emblema que serpenteou a agonia finissecular” (COUTINHO, 2002a, p. 66).

Reportando-me à narrativa bíblica, Salomé enfeitiça Herodes Antípas com uma dança sensual. Em recompensa, o rei promete satisfazer qualquer desejo da dançarina. Influenciada pela mãe, Herodias, Salomé pede a cabeça de João Batista. Entristecido, porém, não podendo voltar atrás com sua palavra, devido à presença dos que estavam à mesa, o rei concede-lhe o pedido, e a cabeça de João Batista é mostrada por Salomé, à sua mãe, numa bandeja. Logo, ela se torna o símbolo da *femme fatale*, aquela que pode levar o homem à loucura, a perder a cabeça. Há, no conto, fortes indícios de intertextualidade com o texto bíblico. A começar pelo nome da personagem principal: “João”, e o fato dele “ter perdido a cabeça” após a dança de Reine Dupré.

Nas produções literárias do século XIX, sob o nome de Herodias, há uma mistura entre a figura da mãe e a da filha. Segundo Paula Morão, analisando o conto “Hérodias”, de Gustave Flaubert, “Salomé, adornada com joias e coberta de véus cor da noite, entra na sala de festim para dançar, e a identificação com sua mãe, especular e abismal, é evidente para Herodes” (MORÃO, 2000, p. 17-18). Vejo Herodias como figura especular no corpo da filha, assim como Reine Dupré, cuja mãe tem o mesmo nome e profissão. A dança de Reine Dupré – mãe encantou o Dr. Corte Real, pai de Eduardo, e Dupré – filha despertou os mais profundos desejos no filho, João Eduardo.

Salomé ganhou, com o decadentismo, contornos demoníacos que, aos poucos, a transformou na imagem da fêmea misteriosa, cruel e capaz de “ilustrar a sinuosa tensão com que o corpo semeador do desejo é levado a fazer-se também como corpo semeador do desastre” (COUTINHO, 2002b, p. 142). Corroborando esta ideia, Paula Morão afirma:

O mito de Salomé, ao longo da história das suas ocorrências textuais, cada vez se afasta mais da glosa do texto matriarcal dos Evangelistas, e progressivamente se encaminha para a miscigenação com diversas outras figuras mitológicas que se estruturam segundo um mesmo paradigma disfórico, de sexo representado como ritual violento, angustiante, provocador das ruínas, morte e destruição. (MORÃO, 1997a, p. 116)

“Salomé Dupré” desperta em João Eduardo uma paixão avassaladora. A bailarina felinamente, em “voluptuosas danças”, o envolve em “círculos dantescos”, provocando seu corpo em “leves arabescos” a atração sexual. O contraste entre a pele branca e os cabelos escuros, a boca vermelha e os olhos esverdeados de Ofélia eram capazes de levar qualquer homem à perdição. A vida de João não mais foi a mesma desde o dia daquele espetáculo. Tanto descobriu o riso quanto parecia ter encontrado o choro, afinal um homem da sua posição social não deveria se entregar a tais paixões. E os prenúncios se apresentam nas circunstâncias narrativas: é um lindo dia de finados, ao sair de casa radiante, vê Helena e a mãe – dona Maria de Lurdes –, encontra-se com Antero Veloso, aquele amigo que pensavam ter se suicidado, e conhece pessoalmente Reine Dupré.

[...] pôde vê-la bem, como ainda a não tinha visto. Não era a misteriosa dama que por ele passara na véspera, ao crepúsculo, envolta no seu casaco de peles caras, deixando apenas ver, num relance, o traço vermelho da boca e a brancura imaculada de um bocadinho de pele. Nem a Salomé da noite anterior, quase nua, trágica e voluptuosa no cenário sangrento de um palácio da Judeia. Era apenas uma mulher, uma mulher como as outras... mas linda, linda como nenhuma! Não a julgara tão linda, branca como um cetim pálido, levemente rosado, os cabelos muito escuros, quase negros, muito lisos, a emoldurar-lhe a face de camélia, e os olhos, olhos de Ofélia, suaves, cândidos, de uma ingenuidade que o traço vermelho da boca, um pouco grande, delgada e cruel, desmentia. (ESPANCA, 2000, p. 77)

A imagem de Reine é ambígua e assinala o ecletismo de sua personalidade: “não era a misteriosa dama, nem a Salomé”. Ela possuía distintas

máscaras: a de mulher fatal e a de mulher comum. Inclusive, o narrador a descreve com “olhos de Ofélia⁸⁸”, sugerindo a faceta de *femme fragili*. A linguagem utilizada por Florbela é poética e tem contornos da estética romântica, principalmente no que concerne à descrição das mulheres. O conto oscila entre o Romantismo e o Decadentismo. Os recursos reiterativos, as frases poéticas para criar um discurso rítmico, são correntes na narrativa florbeliana, identificando-a também com a estética simbolista.

As personagens, por vezes, revelam-se indiretamente por meio de descrições externas, a exemplo de Reine Dupré, cujo chapéu não permite que se conheça o seu rosto, dando um ar de mistério a protagonista. Ela aparece com uma beleza quase oculta, na qual só se entrevê a boca, entre a pureza da rosa branca e a sensualidade da cor vermelha do sangue, a beleza de Dupré não é capturada na totalidade, é quase irreal:

O chapéu grande sombreava-lhe um pouco as feições que o crepúsculo adiantado e a bruma mal deixaram adivinhar. Num relance, os quatro homens apenas tiveram tempo de entrever o traço vermelho e cruel da boca, como um risco de sangue numa pétala de rosa branca. (ESPANCA, 2000, p. 55)

Na narrativa, há um diálogo com um dos romances traduzidos por Florbela. Segundo Chris Gerry⁸⁹, “apenas um exemplo será suficiente para ilustrar o ‘efeito de transbordo’ que pode ocorrer do próprio texto já traduzido para o processo criativo de um autor-tradutor” (GERRY, 2015, p. 47). Então, o pesquisador destaca um trecho de “Mulher de Perdição” e mostra a possível influência sofrida pela poeta aquando da criação deste conto. O estudioso deduz que “Mulher de Perdição” tenha sido escrito em 1925 ou 1926, também comenta que o texto pode ter ficado inacabado, em seguida mostra a semelhança ocorrida entre a narrativa francesa e a florbeliana:

Num dado momento na obra *Le roman de bonheur*, cuja tradução por Florbela foi publicada em 1927, o autor Jean Rameau descreve uma ação suscetível de ter uma interpretação errônea. Num gesto espontâneo, a jovem Mayette liberta as rosas do corpete de seu casaco

⁸⁸ Tipo feminino que seduziu poetas e pintores na estética simbolista, personagem da peça shakespeariana *Hamlet* (1600).

⁸⁹ O pesquisador, em seu artigo “A tradutora (des) mascarada: acerca da permeabilidade entre os diferentes esforços criativos da autora-tradutora” mostra outros exemplos desse diálogo que Florbela realiza com as obras por ela traduzidas.

e coloca-as na lápide da esposa de Sr. Le Gal, o seu benfeitor. Apesar de parecer um gesto profundamente comovido, a donzela teme todavia que o viúvo possa ter visto algo presunçoso no seu ato. (CHERRY, 2015, p. 47)

Também Florbela narra uma cena semelhante, “apropria-se do mesmo gesto, igualmente passível de ser mal interpretado”, mostrando “um lado sentimental da ‘fria e impassível’ *femme fatale*” (GERRY, 2015, p. 47). Reine Dupré, acompanhada por Antero (ex. amante) e João Eduardo (novo pretendente), vai ao cemitério no dia de finados, onde a sepultura de uma criança chama a atenção de Dupré por ser o único jazigo não enfeitado com flores:

Reine, lentamente, desprende a gola de *skungs* a mancha pálida do cravo enorme e, piedosamente, depô-lo à cabeceira do pequenino abandonado. Antero [...] sorriu com um ar irónico, como se adivinhasse a *mise-em-scène*. João Eduardo sentiu uma comoção inexprimível subir-lhe à garganta, como um soluço, e estrangulá-lo. (ESPANCA, 2000, p. 80)

João Eduardo ficara comovido com o gesto de Reine Dupré, com sua sensibilidade e, por isso, ficou ainda mais apaixonado. Pela lembrança tão nítida do pai de João, o Dr. Corte Real, e as falas irônicas de sua mãe, dona Laura, suponho que a dançarina seja irmã do marinheiro, porém, isto não fica claro, mas, de certa forma, subentendido. Se o conto realmente restou inacabado, como sugerem alguns estudiosos, é provável que o mistério quanto a quem de fato era Reine Dupré fosse esclarecido no final da narrativa:

Nunca, até àquele dia, se sentira assim perturbado, por nenhuma fora arrastado naquela embriaguez, quase à primeira vista, quase sem poder resistir àquele enleio que o alheava de tudo, ele que mal a conhecia, tão refratário, por princípios e por temperamento, a todo e qualquer domínio.

[...]

João Eduardo só tinha olhos para Reine. Tinha razão o Dr. Souto: como esta mulher sabia andar! Um grande felino a mover-se. Desprendia-se de toda ela um não sei quê de voluptuoso, feito talvez da harmonia dos movimentos, da esbelteza do corpo flexível, do andar elástico, fremente, deslizante como o de uma fera... (ESPANCA, 2000, p. 78-79)

O protagonista teve o coração arrebatado, tentou fugir, mas não conseguiu, uma vez que “Esquecia-se de que o amor vem à sua hora, e de que é ele quem escolhe essa hora, e não nós” (ESPANCA, 2000, p. 87). O narrador

deixa claro que a mulher atravessou-lhe o caminho numa idade vulnerável, aos 30 anos. E ele foi fisgado por uma figura feminina de espírito livre, destituída das convenções sociais. Basta recontar o enredo para ratificar tal ideia, pois, ela foi criada no meio artístico, pertenceu a uma dinastia de mulheres dançarinas, foi educada, a princípio, pela mãe. Quando ficou órfã, aos 17 anos, foi morar com a tia. Viveu em Paris, berço dos movimentos feministas, portanto, Dupré pode ser considerada a representação da mulher transgressora, o arquétipo de Afrodite, a sedutora. Logo, aos olhos da família, não seria ideal para João Eduardo. No entanto, Helena é tão resguardada que se torna incapaz de despertar o desejo em seu amado. Ela simboliza o claustro, embora possua um nome que significa “tocha”, “raio de sol”, “a reluzente”, “a resplandecente⁹⁰”. Não consegue incendiar o coração do protagonista.

Apesar de uma ser angélica e a outra diabólica, Dupré não é a má face ante Helena ou dona Laura. Todas estão postas criticamente em seus comportamentos, sobretudo, por serem consideradas inferiores ao homem. Aqui, retomo Teresa Bernardino, ao afirmar que Florbela retrata o “tipo de mulher que via na sociedade”. Todavia, “a poetisa da campina alentejana vai mais longe ao pôr a questão de saber quem ama, quem tem a capacidade de amar verdadeiramente”. Para ela, “não são os senhores da sociedade, os que frequentam os cafés e cujos olhares se desviam para as belezas que passam” (BERNARDINO, 1982, p. 7).

Florbela, em alguns contos, não se expressa como a mulher apaixonada e livre da poesia, construindo personagens que tipificam a mulher convencional, entretanto, noutros contos, surge a mesma Florbela subversiva, embora escondida em facetas opostas. A crítica social em Florbela é velada, pois, na simplicidade narrativa encontram-se as mais diversas denúncias.

As personagens florbelianas apresentam-se ambivalentes, demonstrando uma multiplicidade, como ocorre tanto com Reine Dupré, conforme aponte, quanto com a poetisa de “À Margem dum Soneto”, conto analisado a seguir.

⁹⁰ Disponível em: www.dicionariodenomespropios.com.br. Acesso em: 06 de julho de 2019.

3.3 À Margem dum Soneto: despetalando o feminino



Florbela Espanca, 1928, autor não identificado

O conto “À Margem dum Soneto” teve sua primeira publicação em março de 1930, na Revista *Portugal Feminino*. Em se tratando da narrativa, o enredo parece sem complicações, inclusive, é uma peculiaridade da prosa de Florbela. Por causa desta aparente linearidade, acredito que podem passar despercebidos os conflitos e a complexidade temática que estão detrás de uma linguagem aparentemente objetiva. Esta organicidade textual esconde elementos de complexificação só perceptível numa leitura mais acurada e na análise de termos e expressões sugestivos de entreditos.

O enredo deste conto apresenta, à primeira vista, uma poetisa e um visitante. O cenário é a sala da residência, que tem grande destaque na narrativa, contribuindo para o estabelecimento de um clima de sedução. A protagonista conta que finalizou o soneto com que vai fechar o seu livro de poemas. Lê para o visitante que, ao ouvir os versos, lembra-se de uma história e de uma carta recebida por ele quando estava em Paris. Ele narra-lhe o caso lembrado e lê um trecho da carta para ela. O conto finaliza com uma troca de olhares entre eles, uma sintonia entre os protagonistas e o espaço que os circunda. De acordo com Dal Farra, “não contestam a unidade entre soneto, caso e carta” (DAL FARRA, 2012, p. 100).

Tudo cai! Tudo tomba! Derrocada
Pavorosa! Não sei onde era dantes.
Meu solar, meus palácios, meus mirantes!
Não sei de nada, Deus, não sei de nada!...

Passa em tropel febril a cavalgada
 Das paixões e loucuras triunfantes!
 Rasgam-se as sedas, quebram-se os diamantes!
 Não tenho nada, Deus, não tenho nada!...

Pesadelos de insônia, ébrios de anseio!
 Loucura a esboçar-se, a enegrecer
 Cada vez mais as trevas do meu seio!

Ó pavoroso mal de ser sozinha!
 Ó pavoroso e atroz mal de trazer
 Tantas almas a rir dentro da minha!

O soneto já sugere a temática abordada pela narrativa, e demonstra a crise de identidade atravessada pelo sujeito lírico. O caos interior do eu-poético é visível. Está posta, no poema, a multiplicidade florbeliana. Segundo Aura Simões, “o estado de perturbação interior domina grande parte da obra de Florbela” (SIMÕES, 1997, p. 79). As diversas faces de Florbela são um pouco de cada mulher, conforme retratado no poema transcrito acima.

Stuart Hall, em *A identidade na pós-modernidade*, afirma que a identidade é construída historicamente e que o sujeito pós-moderno “assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2006, p. 13). Para Hall, a “confortadora narrativa do eu” é uma “cômada estória sobre nós mesmos”. Essa fragmentação identitária é vista em Florbela Espanca. Sua obra, de alguma forma, retrata a crise do sujeito, tão percebida em obras literárias da contemporaneidade, assim como em artistas contemporâneos de Florbela, a exemplo de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. José Régio também destaca essa característica na obra florbeliana, a crise de identidade do sujeito:

Outro mal de Florbela – *foi ser ela de mais para uma só*, lendo a sua poesia, se nos impõe esta impressão de *não caber ela em si*: de transbordar, digamos, dos limites de uma personalidade. Doença que o talento ou o génio podem tornar gloriosa, a mesma doença lavra noutros poetas modernos; caracterizadamente em dois dos maiores: Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. (RÉGIO, 2011, p.23, grifo do autor)

O escritor ainda expõe que “é com Mário de Sá-Carneiro que melhor se aparenta Florbela”, por causa “não de duplicidade”, mas da “impessoalidade, despersonalização, dispersão” (RÉGIO, 2011, p. 23). Todavia, acredito que eles se identificam pela mesma ânsia de infinito, pelo narcisismo e também pela

duplicidade, na busca por se encontrar e conhecerem-se a si mesmo, pois ambos comungam do mesmo entendimento e podem dizer:

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.

Estes versos, de Sá-Carneiro, dialogam com o que defende Sébastien Hubier sobre a autoficção: “oferecer ao escritor a oportunidade de experimentar a partir da sua vida e de sua ficcionalização, ser ao mesmo tempo ele mesmo e outro” (HUBIER, 2003, p. 125). Nesse sentido, recuperando as palavras do próprio Hubier, a autoficção permite “ao leitor a iniciativa e a ocasião de decidir por ele mesmo o grau de veracidade do texto que ele atravessa⁹¹” (HUBIER, 2003, p. 125). Ainda, conforme o teórico, a autoficção é autoanalítica, autorreferencial, metatextual e pode ser, também, metaficcional:

De fato, S. Doubrovsky, introduzindo a experiência analítica no texto, é conduzido a teorizar sua prática literária, a se render a uma análise do funcionamento de sua escritura. A autoficção teria assim, como característica, a apresentação, em filigrana, de uma reflexão sobre o estatuto teórico das escrituras na primeira pessoa e iluminar os territórios obscuros da personalidade⁹². (HUBIER, 2003, p. 126-127)

Hubier retoma a ideia proposta por Doubrovsky, da prática autoficcional como cura, mas também como reflexão do próprio fazer literário do autor. Doubrovsky tinha plena consciência do que estava escrevendo ao produzir uma obra autoficcional cujas postulações teóricas formulou. Diferentemente de Florbela, que, mesmo se utilizando do *modus operandi*, não conhecia a teoria. Inclusive, encontram-se, em “À Margem dum Soneto”, os elementos defendidos posteriormente pelos teóricos acima citados. Através do jogo e do uso de máscaras ficcionais, a escritora transforma seu “eu” em personagem ficcional ao

⁹¹ No original: *laisse au lecteur l’initiative et l’occasion de décider par lui-même du degré de véracité du texte qu’il traverse.*

⁹² No original: *De fait, S. Doubrovsky, introduisant l’expérience analytique au sein du texte, est amené à théoriser sa pratique littéraire, à se livrer à une analyse du fonctionnement de son écriture. L’autofiction aurait ainsi pour caractéristique de présenter, en filigrane, une réflexion sur le statut théorique des écritures à la première personne et de jeter la lumière sur les terroirs obscurs de la personnalité.*

criar a poetisa, e apresenta uma reflexão sobre a própria escritura⁹³, produzindo uma trama autorreferencial e autoanalítica, bem ao modelo da escrita autoficcional contemporânea.

O título do conto propicia a ideia, em princípio, de que o elemento principal do texto é o próprio soneto que a poetisa recita e é repetido, em parte, pelo visitante. Aqui já se pode pensar que é uma declamação dramática, e que os dois estão conscientes da importância dessa dramatização e de seus papéis. Os elementos propriamente narrativos – personagens, enredo, etc. – estariam à margem. Os temas da loucura, da derrocada das paixões e da solidão da alma (embora povoada de outras almas), presentes no soneto, são importantes para a interpretação do conto. A narrativa tem uma dinâmica própria, e é preferível pensar que os elementos giram em redor uns dos outros, como em um palco giratório.

A relação entre os gêneros literários é um dos motores dessa dinâmica. O texto é um conto que destaca um soneto, um dos gêneros líricos mais tradicionais, mas também insere, na sua tessitura, um relato e uma carta, performatizados pelo visitante que, ao final do conto, descobre-se ser o esposo da poetisa. Além de mencionar o romance através da “vidaobra” de uma suposta romancista brasileira. Existe, ademais, uma perspectiva intersemiótica, deflagrada pela “meia dúzia de fotografias” e pelo respaldo de teatralidade:

As grandes flores dos cretones claros davam ao pequeno aposento o ar alegre de festa íntima. O irradiador aceso espalhava por todo ele uma temperatura deliciosa. Nas paredes, pratos da China preciosos; uma praça de aldeia cheia de sol, de Alberto Sousa. Aqui e ali, espalhados por colunas e mesinhas, os sorrisos amigos de meia dúzia de fotografias. Três jarras enormes, ajoujadas de camélias brancas, puríssimas, lembrando, na sua gelada perfeição, exangues flores de cera. (ESPANCA, 2000, p. 89)

Observo também um viés intercultural: Portugal (por força de certas escolhas lexicais lusitanas); França (através do hospital de Paris e da frase em francês presente no conto: “La beavité est douloureuse”); Brasil (por intermédio

⁹³ Convém ressaltar que, conforme Leyla Perrone Moisés explica, a tradução da palavra francesa *écriture*, geralmente, aparece como *escrita* ou *escritura*. Todavia, a percepção barthesiana de escritura tem um sentido preciso e particular [...] “Para Barthes, é *escritura* ou *texto* todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas encenadas, teatralizadas como significantes. Toda escritura é portanto uma escrita, mas nem toda escrita é uma escritura, no sentido barthesiano do termo” (MOISÈS, 2012, p. 69-74).

da menção à romancista brasileira e às florestas brasileiras: “de uma pujança assombrosa como as profundas florestas da sua pátria brasileira”). Estes detalhes são interessantes, pois inicio este tópico mostrando a linearidade da narrativa, mas, ao longo da análise, será perceptível a riqueza interpretativa, as possibilidades múltiplas de leitura e as temáticas variadas, algumas das quais já mencionei, quando estava passeando pela prosa como um todo.

Elementos dramáticos⁹⁴ aparecem desde o início do conto. A voz do narrador de terceira pessoa equivale a um encenador; o figurino; os gestos; os detalhes cênicos; o par para atuação e a ambientação: “A poetisa, vestida de veludo branco e negro como uma andorinha, estendeu a mão delgada, onde as unhas punham um reflexo de joias, ao visitante que surgia à porta da salinha iluminada” (ESPANCA, 2000, p. 89). Ao ler o trecho, cada acontecimento pode ser imaginado, por causa da riqueza de detalhes posto no início da obra. Chamo a atenção para o limite das fronteiras entre ficção e realidade, uma vez que a poetisa, com voz melodiosa, enquanto “desfiava num gesto inconsciente as grandes contas do seu colar cor de rosa” (ESPANCA, 2000, p. 90) realizou a leitura de um poema seu para o visitante. Ao ouvir a leitura do texto poético, o visitante cuja identidade é desconhecida pelo leitor, revela-se afinal médico e esposo da própria anfitriã. Este lembrou-se de um caso patológico de um major que enlouquecera por não conseguir diferenciar a personalidade de sua esposa – uma romancista – das diferentes identidades das personagens femininas por ela criada nos romances. O soneto que, a princípio, foi produzido apenas para o conto e aparecera sem título, *a posteriori* foi publicado no livro *Reliquiae* (1931), intitulado de “Loucura”.

O jogo de contradições, que leva o leitor à dupla recepção – autobiográfica e ficcional – do conto “À Margem dum Soneto”, é própria da autoficção. Neste conto, não há identidade onomástica, entretanto, vê-se uma poetisa e um médico e a história de ambos se mistura, como a realidade vivida por Florbela. A

⁹⁴ Utilizo o termo em dois sentidos. Conforme Ronald Peacock, “a palavra ‘dramático’ tem um significado natural em relação a quaisquer acontecimentos repentinos, surpreendentes, perturbadores ou violentos, ou a situações e seqüências de acontecimentos caracterizados pela tensão” (PEACOCK, 1968, p. 202). E segundo Wolfgang Kayser, retomando o sentido original do termo, o drama ocorre quando há personagens envolvidas numa situação comunicativa que inclui uma ação num espaço determinado, aludindo nomeadamente à encenação de um acontecimento (KAYSER, 1968). As duas concepções são vistas no conto e na relação simulatória da poeta com o médico.

autoficção como possibilidade de recriar a realidade através da linguagem. Doubrovsky defende que todo contar de si é ficcionalizante. Portanto, mesmo que o ponto de partida seja a experiência pessoal, ao ser contada através da literatura, tal experiência passa a ser ficcionalizada.

Consciente da instabilidade do sujeito, o autor de autoficção é um fabulador de sua própria vida. Ele inventa uma história a partir da sua experiência e das suas fantasias e aproveita a dos outros para construir uma aventura própria. Sendo assim, a autoficção produziria obras em que o protagonista – do que claramente parece ficção – adota o nome do autor real, porém sob um pacto oximórico, no qual a ambiguidade confunde o leitor a respeito da diferença límpida entre o verdadeiro e o falso, ou entre o verdadeiro e o verossímil (ALBERCA *apud* FAEDRICH, 2013). Na contística florbeliana, não há o critério onomástico⁹⁵ com frequência, no entanto, o borrar das fronteiras está nas coincidências profissionais de muitos de seus protagonistas e nas experiências vividas por eles.

As mulheres criadas por Florbela, de certa forma, são a projeção da multiplicidade da própria Florbela Espanca e representam as diversas mulheres existentes na sociedade. Por aludir a uma ficcionalização de si, essa projeção pode acontecer de forma mais livre, até mesmo mais idealizada, por não se tratar mais do “eu” e sim do ser-ficcional. A escrita do “eu” é real e ficcional, conforme Hubier. Mediante essa “mentira” que o autor revela-se a si mesmo, alumbrando “os territórios obscuros de sua personalidade”:

As interrogações identitárias são sempre oblíquas: como se, finalmente, nunca houvesse nada além de si mesmo senão uma mentira, e como se a mentira só pudesse nos revelar a nós mesmos. O espaço que se constrói, autor desse *eu* ambivalente, é feito de instabilidade, de transições, de incertezas. O uso da primeira pessoa permite ao autor de autoficção reavaliar suas experiências íntimas, seus hábitos. (HUBIER, 2003, p. 134)⁹⁶

⁹⁵ A coincidência entre o nome do autor e do protagonista que geralmente é o narrador. “A autoficção é inicialmente um dispositivo muito simples, ou seja, uma narrativa cujo autor, narrador e protagonista compartilham a mesma identidade nominal e cuja denominação genérica indica que se trata de um romance” (DOUBROVSKY *apud* LECARME, 2014, p. 68).

⁹⁶ No original: *Les interrogations identitaires sont toujours louvoyantes, obliques: comme si, finalement, on n’était jamais soi-même que dans le mensonge – et comme si le mensonge seul pouvait nous révéler à nous-mêmes. L’espace qui se construit autour de ce moi ambivalent est fait d’instabilité, de transitions, d’incertitudes. L’usage de la première personne permet à l’auteur d’autofiction de réévaluer ses expériences intimes, ses habitudes.*

Em “À Margem dum Soneto”, o narrador, ao introduzir as falas da poetisa, parece apresentar um discurso autoanalítico, na medida em que a protagonista expõe suas fragilidades, como se estivesse num divã, levando o seu interlocutor a perceber uma perturbação identitária. Ana Luísa Alves, num artigo intitulado “Escrever a morte: ‘Males de Anto’”, ao discutir sobre a autobiografia na obra de Antônio Nobre, afirma que:

Numa perspectiva psicanalítica, Serge Doubrovsky (1988) focaliza-se na importância do fator escrita na autobiografia (substituto da mimese pictórica), na medida em que é um meio de reflexão e de ajuste do real, que não se destriça do exercício da autocrítica do sujeito, substituindo a verdade total pela sua simulação, que numa óptica estética significa a filtragem do real e o conseqüente fingimento, os quais evidenciam a consciência da reconstrução. Visto que o “eu” precisa também ser o outro para se conhecer, intensificou-se a fragmentação do sujeito num meio termo de verdade e ficção (autoficção). (ALVES, 2008, p. 166-167)

Tomando por base a assertiva, percebo essa camuflagem e fragmentação do sujeito na relação da poetisa com a história secundária, presente no conto. Um *mise em abyme*⁹⁷, sugerindo o jogo narrativo especular e aludindo a um encadeamento da contística da autora:

– Então? – pronunciou a poetisa, baixinho.
E a voz dele, comovidamente, murmurou:
– Como você é dolorosa! Dir-lhe-ia bem o nome de irmãzinha das dores. Nos seus olhos parece caber toda a tristeza deste mundo, a sua boca é já um belo verso doloroso e a sua voz é a própria dor em música...
E repetiu o último terceto:
Ó pavoroso mal de ser sozinha!
Ó pavoroso e atroz mal de trazer
Tantas almas a rir dentro da minha! (ESPANCA, 2000, p. 91)

O sentimento do interlocutor resume a visão da poética florbeliana, bem como traduz a própria alma da poeta: “– Esse soneto com que você vai fechar as portas douradas do seu belo livro, a explica e ao mesmo tempo a envolve” (ESPANCA, 2000, p. 91). Mais uma vez, um diálogo propício a estimular a

⁹⁷ É um termo em francês que costuma ser traduzido por “narrativa em abismo”, usado pela primeira vez por André Gide ao falar sobre narrativas dentro de narrativa. Tzvetan Todorov, em *As estruturas narrativas*, apresenta o conceito de “narrativas encaixadas” e “narrativas encaixantes”. Nesse processo, uma narrativa “alimenta” a outra, de modo que “cada uma delas remete à outra, numa série de reflexos” (TODOROV, 1969, p. 132).

fantasia do leitor, já que o último terceto repetido demonstra bem a temática da solidão de um “eu” embevecido de múltiplos “eus”:

Eu sou a que no mundo anda perdida,
Eu sou a que na vida não tem norte,
Sou a irmã do Sonho, e desta sorte
Sou a crucificada ... a dolorida ...

Sombra de névoa ténue e esvaecida,
E que o destino amargo, triste e forte,
Impele brutalmente para a morte!
Alma de luto sempre incompreendida! ...

Sou aquela que passa e ninguém vê ...
Sou a que chamam triste sem o ser ...
Sou a que chora sem saber porquê ...

Sou talvez a visão que Alguém sonhou,
Alguém que veio ao mundo pra me ver
E que nunca na vida me encontrou!
(ESPANCA, 2014, p. 23)

O eu-lírico deste poema dialoga com o da poetisa do conto, pois além de buscar uma identidade, expressa dor e sofrimento, temáticas caras a Florbela, capazes de interligar toda a obra da escritora, como já afirmado neste trabalho, com base em Maria Lúcia Dal Farra (2012). Destaco também um excerto do *Diário do último ano*, escrito no dia 03 de fevereiro de 1930:

Chuva, vento, dores, tristeza... e sempre a Florbela, a Florbela, a Florbela!! Gostaria de endoidecer: Carlos Magno ou Semíramis, perseguidora ou perseguida, a chorar ou a rir, *Eu* seria outra, outra, outra! Não saberia sequer que os meus sonhos eram sonhos: o mundo estaria todo povoado de verdades. Os meus exércitos seriam meus, as minhas pedras preciosas seriam minhas; cóleras, pavores, lágrimas, gargalhadas, tudo isso seria realmente meu. [...] (ESPANCA, 2000, p. 274)

Chamo a atenção para a linguagem, tão fictícia quanto a do conto. Apesar de Florbela iniciar seu diário dizendo que não escreve para ninguém, e que vai atirar ali seu espírito sem pretensões de estilo (ESPANCA, 2000), vejo o contrário. Da sua angústia, nasce uma obra de linguagem bem trabalhada, não parecendo mero desabafo de uma alma atormentada que deseja expurgar as tristezas através da confissão. Não enxergo nesta produção uma escrita despretensiosa. Assim como as demais construções artísticas da poeta calipolense, o trabalhar da linguagem passa a impressão de que a obra foi

produzida para ser lida por outrem. Segundo André Luís Mitidieri, no *Diário do último ano*:

A narração é, quase que em totalidade, marcada cotidianamente, e não segundo o curso da memória e a observação reflexiva dos objetos que, na autobiografia, levam à reordenação do passado. Assim, escrever-ler-reler são operações simultâneas e complementares, que permitiram a autora a releitura de si mesma e a reflexão sobre um tempo pretérito, que imediatamente ordenou. (MITIDIERRI, 1998, p. 43)

No trecho do diário escrito no dia 03 de fevereiro, Florbela, aos 35 anos de idade, é presa de uma crise identitária, colocando-se entre duas figuras lendárias: Carlos Magno – rei dos francos, que governou parte da Europa e teve seu reinado associado à Renascença carolíngia – e Semíramis – rainha mitológica que imperou por um período de 42 anos sobre a Pérsia, Assíria, Arábia, Egito, toda a Ásia, e fundou a Babilônia. Em seguida, de forma paradoxal, não sabe se é perseguidora ou perseguida, posicionando-se em polos antagônicos de tristeza e alegria – “aquela a quem chamam de triste sem o ser” e que mesmo na solidão: “traz tantas almas a rir dentro da sua”. Conforme Derivaldo dos Santos, posso dizer que “quem está sob a experiência da dúvida encontra-se igualmente no exercício miraculoso da oscilação” (SANTOS, 2012, p. 296). Nessa perspectiva, segundo Dal Farra:

Da parte de Florbela, tanto poetisa como mulher, há uma imensa galeria de transfigurações de que seus poemas dão contas: a irmã, a sedutora, a virgem, a impossível, a voluptuosa, a panteísta, a amiga, a desencantada da vida, a sóror, a pátria, a Princesa do Desalento, a deusa, a Infanta do Oriente, a Castelã da tristeza, a mãe, a erótica, a insaciável, a Princesa Encantada – e às quais os seus três casamentos e afoqueadas paixões atestam autenticidade. Mas, é preciso atentar para o que há por baixo, no fundamento dessa oscilação de imagens; é necessário descobrir qual é o manequim que sustenta tal trânsito. E este parece não ser outro senão a formulação mais remota da essência feminina: a possessa. (DAL FARRA, 2012, p. 101)

Essa multiplicidade feminina, representada na poética florbeliana, e no soneto proferido no conto, suscitou, na memória do médico, a história do major L., figura conhecida do casal:

– Recorda-se da romancista brasileira que um dia me apresentou naquela festa em casa de seus pais? E do major L., que por ela se apaixonou nessa ocasião? Sabe que se casaram em Paris há uns dois anos? Pois bem, é deles que se trata, ou por outra, dele. Fui encontrá-

lo num hospital de alienados em Paris neste verão. (ESPANCA, 2000, p. 91)

A poetisa acendeu um cigarro e continuou a ouvi-lo, com uma feição interrogativa. O primeiro destaque trazido para história daquele curioso casal foi o fato de a sociedade ter ficado admirada com a paixão vivenciada entre o major e a romancista. Ela era feia e não tinha elegância, enquanto ele era “um rapaz adorável e um dândi”. Entretanto, o médico ressalta que a romancista era inteligente, de uma imaginação extraordinária, que fizera o major se apaixonar. Eles se casaram em Paris e “– um dia, pouco depois de se casarem, ele passou a ter umas ideias bizarras” (ESPANCA, 2000, p. 92), pois “começou a vê-la desdobrar-se, a descobrir-lhe através de todos os seus romances, as almas diversas que eram dela e que ela ocultava dentro de si” (ESPANCA, 2000, p. 92).

Toda a perturbação mental que ocorreu com aquele homem adveio de ele não ter conseguido distinguir a realidade da ficção. Ao ler os romances da esposa, via nela todas as personagens criadas, ao mesmo tempo que desejava que a mulher se transformasse em cada uma daquelas figuras femininas⁹⁸. Uma hora a chamava de Angélica e a queria sempre vestida de branco; em outro momento, não a distinguia da personagem Maria Teresa e a queria vestida de veludo negro; a enxergava também como Cláudia, cobrindo-a de joias e, outras vezes, a via como Salomé, que gargalhava alto, quebrando o silêncio como punhais (ESPANCA, 2000). As personagens, aqui, são tão distintas quanto as representações femininas na poética florbeliana, expostas na citação de Dal Farra (2012, p. 101). Mas também, dialogam com alguns arquétipos:

“Que mulher era então ela? Que mulher era aquela mulher? Que mulher era a sua mulher? Quantas mulheres tinha ele?... E então, quando a possuía, via a outra, a de alma branca, estender as mãozitas trementes para o afastar, com um olhar de pavor; quando lhe dava um beijo de ternura, um doce beijo de amigo, via-lhe na boca o sorriso da Flor de Luxo, via-lhe os *lábios pintados* entreabrirem-se, rubros, no seu sorriso de *cortesã*; quando a ouvia discutir uma obra de arte, uma bela ação, um rasgo sublime de generosidade, no calor de qualquer emoção

⁹⁸ De uma certa forma, isto me parece tão metalinguístico. Sugere a autoficção especular definida por Colonna (2014). Lembra a metáfora do espelho. Não estou afirmando que Florbela vivenciou isso com o alferes Antônio Guimarães. Ou que está falando de si, uma vez que teve a obra tantas vezes confundida com a vida e vice versa. Porém, numa fabulação de si mesma, ela torna-se personagem da sua própria história, no entanto, numa espécie de roteirização romanesca da própria vida.

espiritual, logo pensava: “Mas se ela não crê em nada?!” E assim via-a mentir a todas as horas, toda ela era uma mentira viva; a sua carne feita doutras carnes, a sua alma onde se debatiam mil almas, aparecia-lhe simbolizada numa hidra de mil cabeças, de mil corpos, de mil almas! (ESPANCA, 2000, p. 93, grifo meu)

Diante da romancista, o Major L. perde a identidade. Em carta escrita pelo Major para ser entregue à sua esposa, a romancista brasileira, percebe-se com clareza essa perda:

– Maria: expulsa as outras todas e fica só tu. Não queiras tantas bocas no teu rosto que eu tenho medo de ti. Monstro com tantos nomes, dantes chamavas-te só Maria. E eu? *Como é que eu me chamo, minha mulher?* (ESPANCA, 2000, p. 96, grifo meu)

De acordo com Simões, “a *perda da identidade* é, assim, com frequência, encarada como uma transferência de *ser* para o objeto amado” (SIMÕES, 1997, p. 76, grifo da autora), transformando-se o amador na coisa amada, nas conhecidas palavras de Camões. Sendo assim, buscando compreender uma mulher multifacetada, deixou de conhecer a si mesmo e enlouqueceu. Ainda, conforme Simões, “a existência de um dissídio intra-subjectivo marca o momento em que a *perda de identidade* cede lugar à *identidade conflituosa*” (SIMÕES, 1997, p. 76, grifo da autora). Para Fabio Mario da Silva, vê-se, em “À Margem dum Soneto”, “que um homem que conheça profundamente a alma multifacetada da mulher pode chegar à loucura”. Está posto, na narrativa, “a construção de mais um arquétipo feminino, o de Lilith” (SILVA, 2010, p. 10).

O mito da *femme fatale* retorna como tópica dos contos florbelianos. Tanto Reine Dupré, de “Mulher Fatal”, quanto a poetisa e a romancista brasileira⁹⁹ caracterizam-se pela pluralidade, algo que os homens temem, como visto no decorrer da narrativa. Segundo Junqueira, “no conto ‘À margem dum soneto’, o tema da mulher fatal escora-se na figura da mulher escritora, que tem o condão de dar vida, por meio da literatura, a múltiplas personalidades” (JUNQUEIRA, 2003, p. 57). Ela ainda acrescenta que a representação de Salomé é mais forte

⁹⁹ A esposa tornara-se indefinida para o major L. Ele a via como pura e como cortesã. Numa mesma mulher inúmeras personalidades. O major passou a enxergá-la como um monstro, uma “hidra de mil cabeças”. A hidra é um animal, da mitologia grega, com várias cabeças de serpente. Conhecida como “hidra Lerna” tanto o seu sangue quanto o seu hálito são venenosos. Ela simboliza o interior ruim, as paixões e defeitos, ambições e vícios, o que existe de ruim no mundo interior. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/hidra>, acesso em 20 de janeiro de 2019.

na escritora porque ela guarda em si mesma “uma imaginação extraordinária, palpitante de vida, apaixonada e colorida” (ESPANCA *apud* JUNQUEIRA, 2003, p. 57):

[...] todos os estereótipos femininos que no conto anterior se banalizavam, cada qual cingindo a uma determinada personagem feminina. A mulher escritora pode, com efeito, ser angelical, “imaculada, ingénua, fria e longínqua”; pode ser Salomé “ardente e sensual, rubra flor de paixão, endoidecendo os homens, perdendo honras, destruindo lares”; pode ser céptica, “desiludida, irónica, desprezando tudo, desdenhando tudo”; pode ainda ser ninfomaniaca ou a mentirosa. Ela é, enfim, a que tem “Tantas almas a rir dentro da minha!”. (JUNQUEIRA, 2003, p. 57)

Assim, estão postas as máscaras, os modelos e a mitificação pela qual passa a mulher. Para Dal Farra, o arquétipo feminino passeia entre “Diana, a caçadora, Vênus, a sedutora, Juno, a mãe”, mas, não se decide por nenhuma delas (DAL FARRA, 2012, p. 102). Nos contos de *O Dominó Preto*, cada uma das protagonistas representa um arquétipo desse. Dupré, a poetisa e a romancista são artistas e tipificam Salomé e Lilith. São capazes de desvirtuar os homens ou levá-los à loucura. As características dessas personagens demonstram como era vista a mulher que vivia das artes, à época de Florbela. Ana de Castro Osório afirmou que Florbela Espanca não desenvolveu “nenhum horizonte profissional” a não ser o de “literata”, e esse atributo era “o mais desagradável que podia ser dito de uma senhora, que era vista com um livro na mão” (ESPANCA, 1995, p. 16). A própria Florbela não se via como as outras mulheres, conforme enfatiza em carta enviada à Julia Alves, de Paiva, em 22 de agosto de 1916:

Eu não sou em muitas coisas, nada mulher; pouco de feminino tenho em quase todas as distrações da minha vida. Todas as ninharias em que as mulheres se comprazem, toda a fina gentileza duns trabalhos em seda e oiro, as rendas, os bordados, a pintura, tudo isso que eu admiro e adoro em todas as mãos de mulher, não se dão bem nas minhas, apenas tralhadas para folhear livros que são verdadeiramente os meus mais queridos amigos e os meus inseparáveis companheiros. (ESPANCA, 1986a, p. 169)

Os livros são, para Florbela, os mais belos bordados. A correspondência ainda relata:

E pensando bem, minha querida, não há tudo isso nos meus livros? Música e canto, bordados e rendas... que delícia e que finura em certos versos... que encanto e que magia em certas frases! ... Palpo esses bordados, essa macieza de cetins, beijo esses pontos delicados, essa espuma de rendas, essas brancuras tênues, esses negos chorosos e trágicos, e acho-os melhores, convenço-me que valem mais que os mais valiosos trabalhos em que mãos de princesas descansassem. (ESPANCA, 1986a, p. 170)

No momento da escrita dessa carta, Florbela dedicava-se à poesia, e somente tinha escrito o projeto *Trocando Olhares*. Porém, o descrito na correspondência representa bem a obra florbeliana. Nela, a poeta “borda saudades na tela roxa das lágrimas do seu destino”, nas palavras da própria Florbela. Na sua contística, as personagens femininas refletem a imagem mitificada da poeta calipolense. Além disso, existe uma linha de amarração interna, entre os contos, que ora se dá pela figura dos arquétipos (*femme fatale*), ora pela linguagem cheia de simbolismos e artifícios.

Em se tratando de simbologia, a andorinha é recorrente no conto e em outros textos florbelianos, sendo, em geral, símbolo da chegada da primavera, da migração, da fecundidade, da metamorfose, do eterno retorno, da ressurreição, da pureza, do sacrifício (CHEVALIER & GUEERBRANT, 1995). Posso afirmar, então, que é símbolo da condição multifacetada do feminino.

A multiplicidade e os paradoxos do feminino ocupam posições estratégicas no conto. Florbela “cria existências, que ela vivencia em seu lirismo; assim como inventa-se como santa, pecadora, heroína, mãe e amante, inventa a poetisa, a própria Florbela, diminuindo os limites entre realidade e ficção” (CARVALHO, 2014, p. 20). Dentre os vários estereótipos femininos, têm-se as falas aparentemente grosseiras do marido: “Ela era feia, nada elegante, não sabia vestir-se [...]”; “– Não seja mulher, você que é tão pouco. Espere...” (ESPANCA, 2000, p. 92). Nesta fala, encontro a mesma percepção de Florbela quanto a ela mesma: “eu não sou em muitas coisas, nada mulher; pouco de feminino tenho”, como exposto acima. Entendo que Florbela, ao mencionar isso a Júlia Alves, está mostrando como ela é diferente das outras mulheres. Essa diferença ocorre justamente por ela ser poeta. Noutro momento, falando das personagens femininas da romancista, o narrador secundário personifica-as em: a mulher imaculada, a cortesã, a cética, a assassina, a mentirosa e a amante

ensandecida. Seis manifestações do feminino, possivelmente relacionáveis aos “sorrisos amigos” das seis fotografias¹⁰⁰ espalhadas pela sala.

Retomando aspectos da dramaticidade, outros elementos estão disseminados pela narrativa: a voz do narrador principal¹⁰¹, da poetisa do conto, do marido, bem como o gesto da poetisa de desfiar as grandes contas do seu colar cor-de-rosa, gesto inconsciente. Segundo o narrador, “a poetisa sorriu e esperou que ele continuasse, voltando a desfiar, num gesto maquinal, seu colar cor-de-rosa” (ESPANCA, 2000, p. 92). Não ficam só nesses aspectos, percebe-se a dramatização em momentos específicos: a voz do segundo narrador dentro da história, o silêncio expressivo, a menção ao fingimento, à fisionomia e as máscaras.

Quanto à ambientação, estabelece-se uma dialética entre o recinto fechado, porém iluminado, acolhedor e íntimo, e entre o “lá fora” imenso, mas sombrio e frio da tarde e da noite de novembro: “lá fora, a tarde de Novembro desdobrava-se em véus lutuosos, encostava-se às vidraças como cortinados de burel pardo, opacos e pesados” (ESPANCA, 2000, p. 89). A descrição do ambiente já prenuncia certa melancolia. O silêncio é cortado por sirenes: “O mugido das sirenas rasgava as sombras do crepúsculo em gemidos lamentosos, carregados de desolação e tristeza” (ESPANCA, 2000, p. 89). Os detalhes, quanto à ambientação, a reação e gestos das personagens, como nos trechos a seguir: “– conte – respondeu ela simplesmente, estendendo-lhe a mão, que ele beijou [...] – Não seja mulher, você que o é tão pouco. Espere...” (ESPANCA, 2000, p. 91-92), reforçam ainda mais o caráter de dramatização.

O narrador secundário também tem frases de impacto, de questionamento identitário: “Que mulher era então ela? [...] Quantas mulheres tinha ele?...”; de teor erótico: “E então, quando a possuía, via a outra [...]”; de teor feminista: “A mulher passou com ele dois anos desgraçados, dois anos miseráveis, pavorosos!”; e de teor lírico-amoroso: “Ela amava-o, tinha pena dele, consolava-o, tranquilizava-o, como se sossega uma criança doente” (ESPANCA, 2000, p. 93).

¹⁰⁰ Florbela apreciava ser modelo fotográfico e seu pai “foi um dos introdutores do cinematógrafo em Portugal” (MAGI, s/d, p. 16).

¹⁰¹ Caracterizo como narrador principal o de terceira pessoa, faço essa distinção, pois há uma narrativa dentro da outra.

O conto finaliza com a emoção da poetisa diante da história narrada. Depois da leitura da carta, ela interrompeu o marido de súbito, “pondo-lhe docemente a mão na boca”, e disse: “cale-se...”. O narrador primário descreve as ações da personagem principal, numa atitude de quem se identificou com narrativa feita por seu esposo: “os olhos, afogados numa bruma de lágrimas, procuraram o olhar sério que, ao encontrá-los, se dulcificou num olhar de intensa ternura” (ESPANCA, 2000, p. 96). O cenário descrito, em seguida, mostra muito da estética florbeliana:

As camélias brancas deixando cair as pétalas imaculadas sobre o tapete, onde parecia ter nevado. As grandes flores dos cretones claros pareciam querer imitá-las, mais lânguidas agora, mais abertas, como que por milagre embriagadas de aromas pesados. Despediam um brilho mais suave as cores amortecidas das porcelanas, nas paredes. Os sorrisos das fotografias eram mais ausentes, mais vagos, nos cantinhos onde a luz do candeeiro não batia. (ESPANCA, 2000, p. 96-97)

É recorrente, em Florbela, a presença das flores. Elas adornam e perfumam todos os contos florbelianos. Geralmente, são crisântemos, camélias e rosas. Dentre estas, destaco a camélia, conhecida como a flor da fidelidade e também considerada uma flor subversiva: a camélia branca representa a beleza perfeita. Bem ao molde simbolista, a poeta da campina alentejana constrói uma linguagem rica em sugestão: “por sugerir e evocar, mediante uma prosa musical e elaborada, complexos de estados de ânimo ou motivações psicológicas, o que resulta na criação de atmosferas animadas e misteriosas” (CORRAL, 1994, p.148).

Depois da descrição posta acima, o ambiente é invadido pelo silêncio, e na noite fria de novembro, num clima de sedução, só se ouvia o tilintar das pérolas cor-de-rosa sob os dedos da poetisa, “como na areia da praia as conchas se arrastam” (ESPANCA, 2000, p. 97). Então, cortando o silêncio, eis que ressurgiu o terceto final do soneto escrito, na voz “dulcíssima” cheia de emoção do marido. E uma pergunta inquietante é realizada: “– E... não tem receio... de endoidecer? – murmurou a poetisa” (ESPANCA, 2000, p. 97).

O próprio marido, ao final, não quer mais resistir ao jogo de sedução e ao encanto do soneto: “– As almas das poetisas são todas feitas de luz, como as dos astros: não ofuscam, iluminam...” (ESPANCA, 2000, p. 97). Portanto, não há

porque temer a loucura da paixão ou da arte. Régio (2011) já notara que o verso “Tantas almas a rir dentro da minha!...” é aquilo que profundamente visa Florbela, ainda que inconscientemente, ou seja, afirmar a sua imensidão. Mas que tal vocação ficara insuportável, porque ela viu a sua imensidão dentro de uma prisão estreita, que é a própria alma. O poeta também conclui, baseando-se em Jorge de Sena, que ela tinha uma concepção de viver “encantada”, como as princesas dos contos tradicionais, e só a morte “quebraria” o encanto.

O narrador heterodiegético, mais uma vez, descreve o ambiente: “as camélias iam-se desfolhando todas, a pouco e pouco”. As camélias indicam uma atmosfera de intimidade, constantemente se desfazendo, mostram o fim da primavera e o início do outono, período caro a calipolense e presente em suas narrativas. Ao ser chamada de poetisa pelo esposo, a protagonista sorriu, abanou “tristemente a cabeça” e disse: “– Poeta!...” (ESPANCA, 2000, p. 97). Aqui, tem-se mais um flagrante do pensamento florbeliano. Ela não gostava que se referissem a ela por poetisa. O autor implícito atravessa a narrativa e deixa suas marcas. Segundo Dal Farra, em análise do romance *Pedro e Paula*, de Helder Macedo, o aparecimento do autor implícito misturado ao real dá um outro ritmo à leitura de uma ficção que se “revela como o lugar da fala sem segredos, como a região do desfingimento, da sinceridade suposta enquanto possível” (DAL FARRA, 2002, p. 134).

Conforme discutido no capítulo um, o autor implícito é uma criação do autor real. Baseando-me na teoria desenvolvida por Wayne Booth, afirmo que em “À Margem dum Soneto”, o autor real não desapareceu: ele criou o autor implícito e o narrador. Mascarou-se por detrás da voz do narrador, com engenhosidade, por meio da articulação de duas narrativas, intercomunicantes.

3.4 O Dominó Preto: *femme* que leva à perdição *fatale*

O conto que dá nome à obra, “O Dominó Preto¹⁰²”, como oportunamente já assinalai, é o terceiro do livro. A coletânea está assim organizada em todas as

¹⁰² Na análise dos contos “Mulher de Perdição”, “À Margem dum Soneto” e “Amor de Outrora”, usei a edição da Bertrand, de 2000, com recolha, leitura e notas de Rui Guedes. Para análise de “O Dominó Preto”, utilizo a edição *fac-simile*, da Fundação da Casa de Bragança (Museu-

edições com as quais tive contato. A narrativa mostra uma desilusão amorosa, algo também visto nos demais textos da obra. A personagem principal é um rapaz de vinte anos, Joaquim, balconista num pequeno negócio, apaixonou-se por uma cliente e juntou cada trocado para poder desposá-la. Certo dia, por ocasião de uma festa de terça-feira gorda, finalmente a moça pareceu corresponder-lhe, marcando um encontro.

Joaquim arrumou-se todo e foi para a festa, vestindo o dominó preto e um laço azul amarrado ao ombro. Naturalmente, tudo termina mal. A amada não compareceu e ele passou a noite à espera, sentado num banco de praça, até que se deu conta de que ela jamais viria. O jovem foi à loucura, seguida de morte, suicidando-se por causa dessa mulher, aparentemente tão cruel. Florbela discordava de quem dizia que o suicídio era coisa para covardes pois achava um ato de coragem pôr fim à própria miséria.

Segundo Seabra Pereira, “a narrativa breve de Florbela Espanca surge formalmente dotada com um certo sentido da solenidade ritual da desgraça” (PEREIRA, 2011, p. 20). A paixão que Joaquim nutria por Maria era avassaladora e todos os seus dias eram vividos na esperança de um só dia, parafraseando o conhecido verso camoniano, aquele em que a bela mulher receberia os seus afetos. Algo curioso nesse conto é o fato de a mulher ser mundana, cruel e o rapaz ingênuo, apaixonado, casto e religioso. Há uma inversão de papéis, principalmente, considerando a época em que foi escrito:

Havia já mais de oito anos que andava atrás dela. E só agora conseguira que ela se resolvesse a ouvi-lo. Há tantos anos, santo Deus! Ainda ele estava moço na mercearia da Rua dos Olivais, ainda nem sonhava em que lhe haviam de dar sociedade na casa, nem tinha amealhado os seis contos de réis que tinha agora na Caixa Geral de Depósitos, já gostava dela, já gostava de a ver passar, pisando no seu passinho grácil e desenvolto a calçada de pedras pontiagudas [...] E quando entrava na loja! O cubículo escuro, sujo, feio, era de repente um grande salão feérico todo cheio de luzes, deslumbrante de asseio, bonito como nenhum. (ESPANCA, 2017, p. 14/15¹⁰³)

Na primeira vez que Joaquim teve coragem de falar dos seus sentimentos para Maria, após dois anos, já que ele os nutria somente para si, ela gargalhou

Biblioteca), com introdução e transcrição de Ana Luísa Vilela e Maria Lúcia Dal Farra, publicada em 2017.

¹⁰³ Está paginado dessa forma porque compreende a página digitada pela editora e a página manuscrita por Florbela.

em sua face. “A gargalhada que ela lhe dera na cara! Tinha-a ainda nos ouvidos [...] que lhe fizera chegar as lágrimas aos olhos” (ESPANCA, 2017, p. 14/15-16/17). Entretanto, a obsessão é uma marca das personagens do livro *O Dominó Preto* (JUNQUEIRA, 2003). Obsessivo, ele não desistiu de conquistar o seu objeto de desejo. Sua vida resumia-se ao trabalho, com a finalidade de juntar dinheiro, desejando ser alguém digno de ser notado. Tudo em prol de uma ideia fixa: conquistar Maria e casar-se com ela:

Ele era um pobre diabo, mas queria-a, queria-a como sabem querer os rústicos das suas montanhas, queria-a como todo o ardor dos seus vinte anos, cheios de seiva como um chaparro novo, queria ganhá-la custasse o que custasse, embora tivesse de andar de rastos atrás dela a vida inteira. Tinha tempo!

E assim fez: trabalhou sem descanso e sem desalento meses e meses, todos os dias do ano, quer de inverno quer de verão, mal luzia o sol no alto até noite fechada, sem domingos nem dias santos. Mal pago e mal alimentado, mourejou e fez vontades, foi servo de toda a gente, com a tenaz ideia fixa encasquetada a martelo no estúpido bestunto, sem querer saber de mais nada, não dando conta do que ia pelo mundo, do que se passava para além do encardido balcão de pinho, aonde lhe ia correndo a mocidade, agrilhado ao trabalho como um escravo. (ESPANCA, 2000, p. 16/17)

Toda esforço e dedicação aos seus propósitos finalmente começou a dar algum retorno; ele foi notado pelo patrão: “o patrão, com o andar dos tempo, deu finalmente por ele, observou-o, e um belo dia [...] mandou o ensinar a ler” (ESPANCA, 2017, p.16/17). Além do trabalho, passou a estudar à noite para aprender a escrever o nome da amada: “uma noite ao estudar a lição, deu com o nome dela: *Ma-riai*” (ESPANCA, 2017, p. 16/17). Com o passar dos anos, foi melhorando de vida, até conseguir sociedade onde trabalhava: “à custa de se privar de tudo, de economias insensatas [...] conseguira juntar os seis contos de réis [...] e alcançar sociedade” (ESPANCA, 2017, p. 18/19).

E o Joaquim ria-se baixinho com um riso feliz, no seu banco da avenida, debaixo da acácia, já cheinha de folhas onde os pardais dormiam muito encostadinhos uns aos outros por causa do frio. Já tinha com que lhe pôr a casa, um 4º ou 5º andar numa casinha acabada de construir, numa rua sossegada e limpa, que ele já tinha debaixo do olho [...] uma casa de luxo sólido, de coisas boas, que ele tinha dinheiro e não se importava de o gastar todo. Para a vida, lá se iria ganhando e nunca havia de faltar à Maria o casaco de peluche, o seu vestidinho de seda de vez em quando e os sapatos de verniz para sair à rua... [...] A sua Maria havia de ter tudo o que ela quisesse. (ESPANCA, 2017, p. 18/19)

A descrição da vida que Joaquim gostaria de oferecer à Maria já prenuncia quem era essa mulher tão almejada por ele. Ela era uma costureira de teatro, motivo de ser apresentada com uma pessoa ambígua, talvez considerando a associação do teatro às máscaras, à encenação, ao fingimento. Aos olhos de Joaquim, Maria era uma moça doce e trabalhadora, enquanto, para os que com ele conviviam, a moça não tinha juízo, não era muito séria, não tinha boas referências:

Pobre rapariga! Ia agora fazer caso das coisas que lhe diziam! Não tinha sido nem uma nem duas vezes que lhe tinha dito mal dela; as referências que lhe faziam não eram nada boas, lá isso não! Que não era séria, que não tinha mesmo juizinho nenhum, que o não queria a ele mas que talvez quisesse outros, que andava metida com gente de teatro, que isto e mais aquilo, enfim, um rol de coisas que às vezes o entristeciam. Nada tinham poupado para lhe fazerem perder aquela cisma, para o arredarem daquele fado em que o viam andar há anos, mas tudo tinha sido em vão. (ESPANCA, 2017, p. 20/21)

Joaquim fora avisado, mas além de não aceitar o que ouvira, ainda defendia a costureira:

[...] E o Joaquim cerrava os punhos num gesto de rancor. A sua vontade era esganar toda aquela gente que dizia mal dela, cortar-lhes a língua aos bocados como a blasfemos sem honra nem vergonha que se atreviam a pôr a boca numa órfã honesta e trabalhadora. Costurava para o teatro, era verdade, e então? É por acaso algum crime trabalhar, ganhar a sua vida, a triste côdea e o direito de uma telha que a abrigasse do frio e da chuva?! Gente mais ruim!... (ESPANCA, 2017, p. 22/23).

Chamo a atenção para esse fato, pois difere do que habitualmente se esperaria numa sociedade patriarcal. O jovem Joaquim não estava, apenas, diante de um roubo da adolescência, da descoberta do primeiro amor. Seu discurso contesta os valores da sociedade coeva, detratora de artistas e de mulheres livres, chegando a encegucê-lo para as pistas deixadas na narrativa, liberando indícios da crueldade de Maria que ele, na sua devoção, não percebeu.

Enquanto em “Mulher de Perdição”, Reine Dupré é uma figura capaz de fazer qualquer homem perder a cabeça – sedutora mas não cruel – embora, desde o início do conto, por causa do próprio título, espera-se um final de desencontros, inclusive com a possibilidade de tragédia. Em “O Dominó Preto”,

o título não antecipa o desfecho trágico, nem sugere a ação da personagem feminina. Sabendo que dominó é um jogo, largamente representado em fantasias de carnaval, a chave de leitura do conto encontra-se justamente nessa indumentária.

O texto apresenta um desenlace que, apesar de ser patético, tem muito de carnavalesco. “E a carnavalização do *pathos* será talvez mais um indício de teatralidade – uma *melodramatização* zombeteira” (JUNQUEIRA, 2003, p. 68). Finalmente, Maria o procurou e marcou um encontro na terça-feira de carnaval: “às dez horas lá estarei [...] espere por mim, sem falta”. Mas a rapariga não apareceu e o pobre do Joaquim se torturava a cada minuto de espera:

Mas já deviam ser horas. É verdade, que horas seriam? Esteve para ali amodorrado, a falar sozinho, sem prestar atenção a coisa alguma, em riscos de ela passar e não a ver. Tateou no bolso do colete o grande relógio de prata. Ao puxar por ele, para ver as horas, as mãos enrodilharam-se-lhe no dominó preto que vestia. Sorriu, satisfeito. Mais um capricho do demónio da rapariga, que era levadinha da breca! De que ela se havia de lembrar? Como era Terça-Feira Gorda... “Leve um dominó preto, com um laço azul no ombro, para o conhecer. Havemos de nos divertir muito!” (ESPANCA, 2017, p. 24/25)

A cena, representando Joaquim vestido num dominó preto com um laço azul, trai a expectativa de alegria prometida por Maria. A cada minuto de atraso de Maria, ele mais angustiado ficava, e aquele sorriso largo com que ele chegou ao local do encontro foi se apagando. Ele murmurava, levantava-se, sentava-se, andava. Enquanto isso, as pessoas se divertiam na rua, riam alto e extraíam prazeres da vida. E o caixeiro lá, esperando, se enganando, vivendo uma fantasia para além da que estava em seu corpo:

Mas, afinal, que tolíce estar assim a afligir-se por uma demora de meia hora! A rapariga era séria, que diabo! Não ia agora duvidar dela, da sua boa fé! O dito, dito. Era ter paciência! Isto de mulheres, nunca estão prontas a horas; é mais um alfinete para aqui, mais uma besuntadela para acolá, mais um laço, mais uma fita... e para largarem o espelho é o cabo dos trabalhos!... E à doce visão da sua Maria a enfeitar-se para ele, a ver-se ao espelho para lhe parecer bonita a ele o coração dilatou-se-lhe num suspiro de consolo e um sorriso radioso entreabriu-se-lhe novamente os lábios que o sofrimento contraíra. (ESPANCA, 2017, p. 24/25-26/27)

Como dito anteriormente, alguns aspectos do conto referem-se à festa de carnaval. Esta, considerada a festa do riso, das múltiplas faces, onde, muitas

vezes, ocorre a aproximação dos contrários – as *mésalliances*: o sagrado e o profano, o oficial e o revés, o hierárquico e o libertário (BAKHTIN, 1999). Todavia, o riso e a alegria que caracterizam as festas não fizeram parte da terça-feira gorda de Joaquim. As máscaras que sempre fizeram parte dos festejos carnavalescos, por promoverem a confusão e dissolução das identidades pessoais e sociais, a conquista da singularidade durante aquele tempo propositadamente reservado à transgressão, parecem estar representadas na personagem feminina de “O Dominó Preto”. Maria ora era uma boa moça órfã, que trabalhava para se sustentar, ora era um demônio:

[...] Mas a estes enganos com que pretendia iludir-se, o pobre coração que era como uma chaga em sangue dentro do seu peito, revoltava-se num sobressalto das suas últimas energias, numa náusea de nojo perante a perfídia imerecida. Ah, Maria, Maria!
Era então verdade todo o mal que diziam dela, todo o mal que lhe tinham dito! Sem vergonha, sem juízo, sem consciência, passava a vida a desgraçar homens, a desgraçada! (ESPANCA, 2017, p. 28/29)

De acordo com Bakhtin (1981), a carnavalização é um espetáculo sem palco. Há a separação entre público e atores. A conduta, o gesto e a palavra do homem se libertam das dominações hierárquicas (camadas sociais, graus, idades, fortunas) que as determinam internamente fora do carnaval e se tornam excêntricas, deslocadas do ponto de vista lógica da vida habitual. Pode-se enxergar tais aspectos da carnavalização no desfecho da obra. Joaquim, um rapaz trabalhador, que dedica seus melhores anos à conquista de uma mulher, morre de forma dramática, numa madrugada de carnaval (quase quarta de cinzas), sem plateia, mas a descrição dos acontecimentos é digna de um espetáculo. Por fim, esse homem tão devotado ainda é visto por duas mulheres como se fosse um “faz-tudo” e estivesse bêbado:

Num arranco, apalpou no bolso das calças, com a mão crispada, o canivete que trazia sempre; de olhos fechados, a boca torcida num ricto odioso abriu-o e, num gesto de doido, enterrou fundo no pulso a estreita lâmina afiada. O sangue jorrou como um repuxo e salpicou-lhe os dedos. Sem pensamentos, a cabeça a fugir-lhe, tonto, desvairado, soltou um grito rouco, abafado como um rugido de fera ferida, dobrou-se sobre si mesmo como um fantoche e, de olhos muito abertos, ficou-se a contemplar, num ar pasmado, o sangue a correr-lhe pela mão, pelo braço, em grossos traços negros até ao chão. (ESPANCA, 2017, p. 28/29-30/31)

Conforme analisou Junqueira (2003, p. 69), Joaquim morre “exposto ao escárnio público”, como um “palhaço” mascarado, vestindo um dominó preto: “Na sua grotesca humildade era um espantinho desprezível. Mascarado, ridículo, lavado em lágrimas, era mais infeliz que as pedras e dava vontade de rir!” (ESPANCA, 2017, p. 28/29). Mesmo nos seus últimos suspiros, não conseguiu se desvencilhar da obsessão. Ao ouvir risadas, acreditou ser Maria que estava chegando: “De repente, aos ouvidos do moribundo chegou vagamente, como num sonho, um ruído de passos. Fez um grande esforço para se endireitar, para pensar: Seria ela?...” (ESPANCA, 2017, p. 30/31). E o conto termina com a descrição do ambiente:

O céu, num pálido azul-esverdeado, acentuava os tons de madrepérola como uma grande concha aberta, doirava-se levemente na orla... Uma *andorinha*, a primeira, passou veloz como uma seta, rente à cara dele, com um gritinho agudo de alegria...
Despontava a madrugada.
(ESPANCA, 2017, p. 32/33, grifo meu)

A morte surgiu como um renascimento, e a andorinha que, conforme já dito, simboliza, dentre outras coisas, o eterno retorno, a ressurreição, pureza e sacrifício, apareceu justamente quando ele morreu, dando um “gritinho de alegria”, confirmando assim a ideia romântica da morte, como escapismo para as dores da alma. De acordo com Silva (2009, p. 160), em Florbela, “a morte surge como um alívio para uma angústia insuportável, a de não conviver com suas sombras, sejam elas racionais ou irracionais”. Desse modo, o pobre Joaquim “viveu de sonhos para morrer com a ilusão de libertação através da morte” (BIM, 2012, p. 32). Os protagonistas florbelianos geralmente vivenciam o mundo dos sonhos, do ideal, mas despertam para a realidade, frequentemente triste. Entretanto, Joaquim permaneceu na ilusão, acreditando, até os últimos minutos de vida, que Maria apareceria: “ele bem sabia que ela havia de vir, ele bem sabia!...” (ESPANCA, 2017, p. 30/31-32/33). Dormiu o sono eterno com um sorriso nos lábios, “iludido e contente...”.

3.5 “A vida... sempre a mesma para todos”

Lutar pela felicidade não vale a pena:

O conto “Amor de Outrora” está entre os citadinos, a narrativa se passa em Lisboa. Com um enredo previsível, tem-se um texto cujo tema central é o amor. Temática presente em toda a obra de Florbela Espanca: “O amor! Ah, sim, o amor! Linda coisa para versos!” (ESPANCA, 1986, p. 152). A poeta calipolense usa como epígrafe do seu livro *Charneca em Flor* um poema de Ruben Darío, poeta da sua estima: “gosto imenso, imenso do Ruben Darío” (ESPANCA, 1986, p. 153):

Amar, amar, amar, amar siempre, con todo
el ser y con la tierra y con el cielo,
con lo claro del sol y lo oscuro del lodo:
Amar por toda ciencia y amar por todo anhelo.

Y cuando la montaña de la vida
nos sea dura y larga y alta y llena de abismos,
Amar la inmensidad que es de amor encendida
¡y arder en la fusión de nuestros pechos mismos...

Esse poema, escolhido por Florbela, sinaliza o teor da obra e dialoga com um dos mais conhecidos textos poéticos da autora: “Amar”. Em carta enviada a Guido Battelli, em 28 de outubro de 1930, de Matosinhos, a poeta pede-lhe para “não esquecer de pôr, numa das primeiras páginas”, de *Charneca em Flor*, as seguintes informações¹⁰⁴: *Livro de Mágoas*, 1920 – esgotado; *Livro de Sóror Saudade*, 1923. E acrescenta: “na página logo anterior ao primeiro soneto, exactamente como vai, esses belos versos de Ruben Darío, em letra de tipo mais miúdo, é claro” (ESPANCA, 1986, p. 196). O texto referido pela poeta, é o acima transcrito, encareço a importância da cultura de Florbela Espanca, amiga dos livros, quer para lê-los e sobre eles meditar, quer para escrevê-los ou traduzi-los. Sem dúvida era uma mulher cultivada.

Florbela produziu uma obra considerada a bíblia da “iniciação amorosa” (DAL FARRA, 1995, p. 39). Para Suilei Giavara, “a obra da poetisa se erige sobre esse pilar e sobre ele constrói a sua singularidade na literatura portuguesa”.

¹⁰⁴ Com esse dado cuja informação Florbela solicita que figure no livro, dar conta da boa recepção do seu primeiro livro, na altura esgotado. Registro o paradoxo da ideia que se tinha de Florbela considerada pouco conhecida. Se assim o era por que seu livro estava esgotado?

Segundo a pesquisadora, “o amor é o motivo maior a partir do qual Florbela delinea sua identidade de mulher ou busca explicar as razões de sua profunda Dor¹⁰⁵ existencial” (GIAVARA, 2015, p. 88).

Em todos os contos de *O Dominó Preto* esse sentimento é evidente, sendo essencial e dominante nas narrativas. Em “Amor de Outrora”, a afeição já está declarada no título do texto. Cristina, protagonista do conto, reencontra um antigo amor da juventude, o Dr. Manuel de Almeida. Como nas narrativas “Amor de Sacrifício” e “À Margem dum Soneto”, há um médico participando da relação amorosa com a personagem principal. Segundo Agustina Bessa-Luís, Florbela tinha fixação por médico, “na sua vida afectiva há bastantes médicos e uma instantânea deliberação na conseqüente fantasia amorosa que fala por si só” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 36).

Retornando ao enredo de “Amor de Outrora”, observo que Cristina, diferentemente de Armanda, personagem de “Amor de Sacrifício”, não lembrava a razão pela qual o namoro havia terminado. No entanto, a exemplo da protagonista de “Amor de Sacrifício”, Cristina também havia se casado, porém o seu matrimônio não fora bem sucedido, terminando em divórcio, em mágoas. Neurastênica, procurou um médico para a cura dos seus males. Este, coincidentemente, era seu antigo amor. Entretanto, Manuel era casado e tinha um filho pequeno, por quem Cristina logo se afeioou. A partir desses elementos, Florbela tece uma trama que contém crítica aos costumes da sociedade, ao passo que expõe um retrato das fraquezas humanas:

— Bons dias, doutor. Hoje não sou eu; hoje venho trazer-lhe uma nova doente, uma triste padecente dos nervos, como eu, que tem corrido os médicos todos e que o doutor vai pôr fina como me pôs a mim! [...] — Cristina de Morais.

— Já nos conhecemos há muito.

E voltando-se para o médico:

— Quando a Madalena me falou no doutor Manuel de Almeida estava bem longe de imaginar que seria você o Manuel de Almeida de outrora, o rapazito de há quinze anos. Julgava-o na província, casado e com bebês...

O Dr. Manuel de Almeida, interdito, não respondeu, olhou vagamente por entre os vidros [...]

Foi Madalena quem se encarregou de responder, olhando alternadamente para ambos:

¹⁰⁵ Giavara explica o porquê de utilizar o vocábulo Dor grafado com maiúscula: “porque é a forma que a própria Florbela usava para se referir ao sentimento específico que a atormentava vida afora”.

[...] — É realmente casado e tem um bebé, um pequerrucho de quatro anos que é um amor. Como está ele, o meu amigo Tonecas? (ESPANCA, 2000, p. 111 – 112)

A hesitação da resposta do médico, no diálogo acima, parece antever o desabrochar da paixão, assim como à restrição imposta pelos grilhões sociais. Conforme Dal Farra:

“Amor de Outrora” se centra na tónica do amor marginal e em temáticas, que segundo Seabra Pereira, são frequentes na criação literária de então: a do casamento de uma paixão juvenil sob o peso de uma vida superficial e a da legítima fidelidade à permanência do primeiro amor. (DAL FARRA, 2012, p. 85)

A tónica do primeiro amor, único e verdadeiro, tão cara à Florbela, permeia a narrativa:

Quando entrara no gabinete daquele médico, que supusera um desconhecido, e dera com os olhos nele, sentira uma tão intensa emoção [...] O passado, com toda a sua longa procissão de horas, ressuscitara, levantara-se de repente, sacudira as suas cinzas perante os seus olhos assombrados. Manuel! O seu amor, o seu primeiro, o seu único amor de verdade! (ESPANCA, 2000, p. 115)

“As máscaras do amor, como as do Destino, são infinitas” e pregaram peças tanto em Cristina, como o fizeram à poeta alentejana. Assim, o sentimento encontra uma alma ferida, fazendo “reviver com mais intensidade o fogo adormecido, aquele que *arde sem se ver*”, para usar as palavras de Luís Vaz de Camões (DUARTE, 1995, p. 117). A história se passa em novembro¹⁰⁶, como na maioria dos contos de *O Dominó Preto*, possivelmente por ser o período do outono em Portugal, sugerindo assim certa melancolia. O outono pode ser uma época especial, cheia de significações, chega logo após o verão, e tem os dias iguais às noites. Essa estação está entre o verão e o inverno, sendo inconstante, climaticamente, com dias chuvosos e dias quentes, contudo, em Portugal, prevalece mais os dias frios e soturnos. No outono, as flores se despetalam e as folhas das árvores caem. A taciturnidade climática parece se misturar ao desalento de Cristina, enquanto ela se trata da sua neurastenia, “a tarde morta

¹⁰⁶ Agustina Bessa-Luís informa que novembro é a época mais triste nos campos nortenhos (BESSA-LUÍS, 1979, p.114).

levou no seu carro fúnebre, para as bandas do ocidente, a suave angústia, a saudosa melancolia, as horas lilases do crepúsculo” (ESPANCA, 2000, p. 114).

A descrição da cidade permeada de sinestesia, provocando sensualidade, como se dois amantes estivessem se encontrando, pode despertar o imaginário do leitor para o provável desfecho da narrativa:

Noite fechada, agora, o céu acende uma a uma as luzes miudinhas das estrelas, e a *cidade veste o seu vestido de veludo negro*, deslumbrase e enfeita-se de vícios, diadema-se e aromatiza-se de pecadora beleza, para os que vão chegar... As imaginações esgotadas inventam ainda sabores desconhecidos de novas carícias, os nervos estorcem-se em novas sensações de bizarras febris. Os braços das mulheres que passam traem espreguiçamentos de estranhas luxúrias; as mãos estendem-se mais cúpidas, mais exigentes, mais ágeis, na caça ao prazer momentâneo que o cansaço arrasta já; os peitos arfam de suspiros e soluços, os olhos molham-se de neblinas de sonhos, e os frutos da vida que os dedos crispados colhem são mais acres e mais saborosos às bocas famintas de beijos (ESPANCA, 2000, p. 114, grifo meu)

A cidade, personificada e sensualizada como uma mulher pecadora, está vestida com um vestido de veludo, assim como a poetisa de “À Margem de um Soneto” e Reine Dupré, de “Mulher de Perdição”. O erotismo descrito é tão forte que parece sentido no ar pela personagem: “Cristina pareceu aspirar com embriaguez aquele pesado vapor de volúpia” (ESPANCA, 2000, p. 115).

Horas depois, no seu grande quarto carmesim e ouro, longe de olhares ansiosos e perguntas indiscretas, ousou finalmente interrogar-se e olhar para dentro de si, com a coragem e a desassomburada audácia que desde criança a caracterizavam.

[...]

Agora, sozinha, na noite calada e quieta, ousava lembrar-se... Chamou tudo, e tudo reviveu ao seu chamamento. Veio tudo! As saudades felizes e as lembranças de miséria; as quimeras inquietantes ergueram os seus perfis de sombra das sombras para onde as tinha relegado, vaporosas visões de melancolia afastaram as geladas mortalhas e viera tocar-lhe a fronte [...]. (ESPANCA, 2000, p. 115)

Toda essa construção arquitetada pelo narrador concorre para lembrar uma faceta humana: a face do remorso. Vale ressaltar que o autor implícito tem muito mais liberdade para analisar o ser humano em função de seu afastamento, dando voz a um narrador onisciente, que enxerga as angústias e os defeitos dos personagens, os quais representam, no fim das contas, o ser humano:

Veio tudo, e ela tudo se lembrou. Ah, o seu passado! Quantos anos já tinha!... Viu-se primeiro menina de quinze anos e sorriu compassivamente à sua imagem evocada. No seu regaço de virgem foi procurar-lhe, com dedos trémulos, uma a uma, as flores da Primavera de aromas doces que, mais tarde, o Outono havia de desfolhar tão cedo! Lembrou-se... as suas melancolias sem causa, os seus vagos desejos de amor, os seus arrebatados instintos de arte, as suas bizarras; evocou todos os pequeninos mistérios do pequeno ser voluntarioso e fantástico, sedento de vida, tonto de verdade e de beleza, que ela tinha sido. (ESPANCA, 2000, p. 116)

A personagem Cristina vê, diante de si mesma, o fantasma do que ela foi outrora. Essa assombração faz reviver todos os sentimentos, os desejos mais latentes e escondidos. Porém, Cristina também é assombrada pela aparição de Manuel, esse reencontro perturba intensamente os seus pensamentos: “Ao dizer baixinho aquele nome, as sombras acordadas estremeceram em torno dela, e o corpo arrepiou-se todo como se estivesse chamado um fantasma” (ESPANCA, 2000, p. 117).

Ah, a vida! Como ela troçara de tudo aquilo! Como espezinhara tudo, como enlameara tudo à sua volta!... A vida estúpida e cruel tinha-se vingado não sabia de quê... [...] Acredita em tudo, em ti e nos outros, na Verdade, no Amor, na Beleza, na Arte!... Escreve tudo isso com maiúsculas! Exalta-te e transfigura-te, ascende e diviniza-te, que eu te farei descer mais baixo que os sujios lamaçais da rua. Cristina abriu os olhos nas trevas do quarto e evocou de novo a menina de quinze anos, a quem sorriu, apaziguada [...] foi aos quinze anos que Manuel apareceu e veio para ela, lentamente, como um príncipe encantado dentre as neblinas da manhã. [...] Não viu aquele que ele era agora, aquele desconhecido de olhar sério que era apenas a desbotada imagem do outro que no seu coração embalara anos e anos. Viu o outro, o verdadeiro, aquele que era dela ainda, que trazia ao pescoço como uma medalhinha benta capaz de todos os milagres. (ESPANCA, 2000, p. 116-117)

Todo o amor de outrora retornou, assim como as angústias, arrependimentos, lembranças dos momentos vividos: “acendera-se o presépio no seu peito de rapariguinha, tinha outra vez quinze anos” (ESPANCA, 2000, p. 120). Cristina, de “olhos garços muito profundos e magoados”, parece ser uma projeção de Florbela. Ao conversar consigo mesma, a protagonista tem a vida por estúpida e cruel. Em carta enviada a Guido Battelli, em 05 de julho de 1930,

a poeta afirma ser “uma inválida, uma exilada da vida”¹⁰⁷. Em seu diário de 30 de abril, afirma que “viver é não saber que se vive. Procurar o sentido da vida, sem mesmo saber se algum sentido tem, é tarefa de poetas e neurastênicos” (ESPANCA, 2000, p. 277). A neurastênica Cristina está à procura de um significado para sua existência, buscando entender os meandros da vida. A fim de curar-se, inicia o tratamento com o Dr. Manuel. Com os constantes encontros no consultório, o casal se entrega à paixão:

Os braços pequeninos e inocentes do Tonecas, em volta dos seus pescoços, tinham-lhes juntado as almas ainda mais depressa. [...] Todo o amor dos quinze anos revivia mais inquietante, mais pejado de promessas, mais sussurrante de segredos. O deus moço e risonho vinha agora com as mãos a transbordar de afagos, e Cristina pôs-se a desejar, numa doentia obsessão de todas as células do seu corpo, o corpo do homem escolhido, e a sua boca, sem querer, começou a chamar, vivo e ardente, o beijo ignorado da boca tão amada! Um dia os braços enlaçaram-se, as bocas uniram-se, e foi o êxtase, o inebriamento!... [...] (p. 122) Amaram-se de novo como se nunca tivessem deixado de se amar [...] (p.123) [...] afoitando-se às vezes a tomarem o chá juntos, à mesma mesinha; outras vezes nas ruas, à noite, de braço dado, como dois recém-casados. Tiveram de se retrair, foram obrigados a ver-se menos, e isto foi para eles [...] uma verdadeira tortura. (ESPANCA, 2000, p. 124)

Naturalmente, a solução do dilema se apresenta com o escapismo. Decidem deixar tudo para trás – esposa, filho – e fugir juntos para viver o seu amor onde não fossem conhecidos. Então, Manuel escreve-lhe uma carta, falando sobre seus sentimentos e com o plano para uma nova vida longe de tudo:

Minha Nita bem-amada:

[...]

Lutei desesperadamente comigo mesmo – para quê esconder-to? Para te dizer o que venho dizer-te, meu amor, foi preciso arrancar de mim mesmo todos os pensamentos, todos os sentimentos que me tinham feito o que eu era; hoje sou um outro homem, um homem novo. Não tenho lar, não tenho mulher, não tenho filho. Tenho-te só a ti. Aceita-me assim, pobre de tudo. Torna-me rico de ti, vem comigo, Nita, vem viver comigo para muito longe, realizemos os nossos sonhos lindos de há tantos anos, minha namorada, minha noiva, meu amor. [...]

Sê minha. Ponho nas tuas mãozinhas pequeninas o meu futuro, o nosso futuro [...]

Pensa, pensa bem, mas só em nós, só em nós dois, que os outros são menos do que sombras, são nada, não existem. Amanhã à tarde

¹⁰⁷ Carta n.º 147 do volume VI das *Obras Completas*, editada por Rui Guedes. Tanto essa correspondência como as demais enviadas a Guido Battelli, li os manuscritos pertencentes ao espólio da biblioteca Florbela Espanca, em Matosinhos.

espero a tua resposta: numa folha de papel um simples sim [...] Manuel.
(ESPANCA, 2000, p. 125-126)

Chamo atenção, especialmente, para o final da carta. Destaco dois aspectos. Primeiro: o fato de a mulher, geralmente, abrir mão da própria felicidade por outrem. Segundo: como a sociedade é capaz de influenciar a tomada de decisão individual de um cidadão, principalmente em se tratando da figura feminina. Por isso, em nada surpreende o fato de Manuel pedir para Cristina não pensar nas outras pessoas. Já para Florbela Espanca, a mulher era “um ente de paixão e sacrifício”¹⁰⁸, assim, percebo a influência do autor implícito na carta escrita por Manuel. Algumas correspondências da própria Florbela também corroboram essa ideia. A carta abaixo, enviada a amiga Júlia Alves, é uma demonstração:

Muito fracas e desgraçadas são as nossas almas de mulher, não são, Júlia? Que força temos nós? Que poder? Verdadeiras folhas de Outono que o vento arrasta! Amarelecidas folhas que todos pisam aos pés! Minha pobre Júlia, como eu neste instante tenho dó de todas! Que dores ignoradas, que soluços afogados na garganta, que estertores, que raivas heroicas, que desesperos cheios de fel! Perseguidoras de sonhos que como as borboletas nos fogem, eternas cegas que tudo veem, pobres doidas que riem na desgraça, rugimos de dor às vezes como os leões no mais profundo covil... [...] Que heroínas nós somos às vezes! E que covardes! [...] Esmagam-nos e nós rimos; fazem-nos desgraçadas, e nós cantamos! Mas que risos... mas que canções! Risos que são lágrimas, canções que são soluços... e os olhos húmidos são para o mundo olhos que falam de amor, e as bocas contraídas são para todos, bocas que riem às gargalhadas! E assim se escreve a história... e assim decorre a vida. (ESPANCA, 2002, p. 226)

A condição feminina também é constante em Florbela Espanca. As desventuras das mulheres estão claramente expostas em sua obra. Ainda que partindo de uma imersão em si mesma, como já sinalizei, ela demonstra empatia pelo sofrimento feminino, pois, para ela, as mulheres padeciam porque sonhavam com um destino que lhes era negado, como pode ser visto na correspondência transcrita acima. Cristina, também, amargava o mal da tragédia

¹⁰⁸ Primeiro verso do soneto “A Mulher”, presente no livro *Trocando Olhares*.

Um ente de paixão e sacrifício / De sofrimentos cheio, eis a mulher! / Esmaga o coração dentro do peito, / E nem te doas coração, sequer!
Só a primeira estrofe já dialoga com a carta escrita à Júlia Alves, assim como com o conto “Amor de Outrora”.

do primeiro casamento e agora tinha em suas mãos o destino de ser feliz, mas carregava o peso de saber que Manuel deixaria para trás Tonecas:

Como ele a amava, santo Deus! Aquele homem que possuía tudo, futuro, fortuna, um lar feliz, um filho, sacrificava-lhe assim tudo, sem um pesar, sem um remorso, simplesmente, a ela, que não possuía nada! A vida tivera finalmente piedade dela, dava-lhe de repente o mais que lhe podia dar o tesouro de um coração só seu e, embora tarde, realizava-lhe, como por milagre, todos os sonhos, todos os seus lindos sonhos de menina! (ESPANCA, 2000, p. 126-127)

O narrador, ao relatar que a vida finalmente teria sido bondosa com Cristina, parece querer a empatia do leitor para com a protagonista da história, mesmo a despeito do possível sofrimento de Tonecas e da realidade de um lar desfeito. A autoficção, em algum aspecto, assemelha-se à lírica moderna, pois apesar de desprender-se do sujeito, paradoxalmente, trata do próprio sujeito. Através da confissão, o sofrimento, o trauma, as vivências são narradas tornando-se matéria do próprio fazer literário. O autor/poeta fala da sua individuação – o que lhe é particular – dor, traumas, amor, perdas, separação, experiências diversas, para que, através da leitura, ocorra uma nova subjetivação. O leitor, como defende os teóricos da Estética da Recepção, é coautor, participa ativamente desse processo.

Em todo o resto da tarde viveu como uma sonâmbula, praticando maquinalmente todos os gestos habituais, todos os seus pensamentos num mundo à parte [...] Cristina contemplou-se longamente... Aquela mulher de trinta anos tinha efetivamente o corpo liso e fresco de uma adolescente de dezoito. Os braços muito puros, bem presos às espáduas numa linha suave e *casta*... os seios firmes e pequeninos... o ventre polido arredondando-se numa curva de onda... a *cinta esbeltíssima*... as pernas compridas e nervosas de *Diana caçadora*... os minúsculos pés de unhas pequeninas, cor das pétalas de certas rosas *outoniças*...

Cristina sorriu de desafio e de orgulho.

«Sim! Dar-lhe-ia o seu lindo corpo de ninfa, cobiçado por tantos, seria como uma bela rosa que ela lhe desse para ele cheirar, para desfolhar, para morder; seria o seu brinquedo de homem de carne miserável, como a dos outros homens! Porque não havia de o fazer feliz, se a sua felicidade seria a dela também? [...]. (ESPANCA, 2000, p. 127, grifo meu)

Nesse momento, num impulso libertador, a protagonista se enxerga com múltiplas faces: como uma virgem casta, de “braços puros e seios firmes”; como Diana, a caçadora, de “pernas compridas e nervosas”; e como Afrodite, a deusa

do amor, de “corpo de ninfa, cobiçado, belo”, pronto a ser desfolhado. Parece que Cristina tornara-se sujeito de seus desejos, consciente e independente: “Que importava não ter sido ele o primeiro, o iniciador, se ela nunca vibrara nos braços de ninguém” [...] (ESPANCA, 2000, p. 128). A protagonista sofre em meio a pensamentos, e, ao refletir, constrói uma reação, um parâmetro entre a imagem da personagem enquanto mulher do século XX, “desquitada”, vítima de si mesma e da sociedade (sempre pondo outrem em primeiro plano); e a mesma Cristina, desta vez, agente de sua própria história.

[...] se um só olhar dos dele, carregado de paixão, a fazia desfalecer, se os seus nervos, ao afago dos dedos dele, retiniam como cristais intactos?! Seria dele, sim! Que importava o mundo, os seus preconceitos idiotas, as suas leis inumanas e ilógicas? O amor era mais forte que tudo, vencera tudo! E, além disso, ela também tinha direito à vida como as outras mulheres, à vida que é tão caluniada e que é tão bela, à vida que a tinha amachucado, dilacerado, pisado toda aos pés. Anos e anos, a sua alma tinha sido mais dolorosa que uma chaga; estava toda marcada de nódoas negras, ninguém lhe podia tocar... e assim vivera, enclausurada na sua amargura como num triste e escuro quarto de entrevada. E ela era uma amorosa, uma apaixonada, a sua mocidade queria gozar, vibrar, vencer, antes que a morte viesse, a dama dos dedos descarnados, fechar-lhe os olhos. (ESPANCA, 2000, p. 128)

O narrador aponta-lhe o dilema dos deveres femininos, na sociedade patriarcal, mas Cristina a todos refuta: “O dever? Que palavra artificial! [...] a sua consciência gritava-lhe bem alto que ela agora só tinha direitos!” (ESPANCA, 2000, p. 128). E, para se convencer de que tomou a decisão certa, ela argumenta para si: “Que lhe importava o lar desfeito [...] Bem podre devia estar, que se desfazia com um pontapé!... E que culpa tinha ela que o Manuel lhe quisesse assim tão doidamente?” (ESPANCA, 2000, p.128). Contudo, sua consciência a traiu, ela pensou na criança: “O Tonecas! Ah, sim, o Tonecas...” (ESPANCA, 2000, p. 129). Mas logo refutou esse sentimento que pudera roubar-lhe as certezas:

Mas, afinal, que lhe roubava ela? O pai? Mas que era o pai na vida daquele pequerrucho de cinco anos? Daqui a algum tempo nem sequer se lembraria dele! Dir-lhe-iam que tinha morrido... E então? Não acontece o mesmo a tanta gente? A ela, por exemplo, e cá se criara, que no mundo ninguém faz falta, tudo se substitui. E o Tonecas tinha fortuna, tinha mãe, avós que o adoravam. Não... o pequerrucho não a

podia prender, ninguém a poderia prender... Estava resolvida. Diria sim. (ESPANCA, 2000, p. 129)

Cristina, mais que decidida, pegou uma folha em branco e escreveu um grande e sonoro “SIM”, depois assinou seu nome e saiu para entregar ao doutor Manuel. A tarde estava resplandecente, ela resolveu sair para um passeio, compraria algo para a viagem e depois passaria no consultório para deixar a carta. Encontrou-se com Tonecas, que, ao vê-la, correu ao seu encontro, com os braços abertos, radiante de felicidade. Depois de trocarem demonstração de carinho, ao voltar para perto da cuidadora, o menino sofreu uma queda:

Cristina correu para ele aflita e, levantando-o, verificou que não era nada de grave. Fora maior o susto. Umas leves escoriações num joelho. O bebé, todo a tremer, não cessava de considerar com pavor as raras gotinhas de sangue que afluíam, cintilantes como pequeninos rubis.

– Não chores, Tonecas! Tu és um homem, e os homens não choram. O pequeno levantou para ela o minúsculo rosto lavado em lágrimas e, numa voz que procurava tornar firme:

– Choram, sim. O papá é um homem e ele chora.

Cristina sentiu um frio mortal percorrê-la da cabeça aos pés. Ansiosamente, curvou-se para a criança e perguntou-lhe:

– Quando foi que o papá chorou?

– Foi ontem à noite. Foi à minha caminha levar-me o elétrico e estive a chorar muito ao pé de mim, que eu bem vi.

– E depois? – interrogou Cristina, sentando-se num banco, pois sentia-se desfalecer.

– Depois... não sei. Eu dormi... – respondeu o pequeno, encolhendo os ombros. (ESPANCA, 2000, p. 130-131)

Considerando que a sexualidade está relacionada à nossa porção animal, mas o amor e o erotismo fazem parte da nossa face humana, (PAZ, 1994), não seria forçado dizer que, mesmo percebendo a subversão feminina nas personagens criadas por Florbela, nesse momento, percebe-se a influência de uma formação judaico-cristã, crenças circulantes em um país extremamente católico, como Portugal. A certeza de outrora se esvai: “Ah! O pai tinha chorado!... Que ia ela então fazer, santo nome de Deus?!” (ESPANCA, 2000, p. 131). O hesitar de Cristina é o registro de seu conflito, de sua aparente incapacidade de escolha:

Mediu claramente a sua tremenda responsabilidade em tudo aquilo: o ninho destruído, o pequenino sem pai, uma pobre mulher viúva da pior viuvez, sem o ter merecido. Ah! O pai tinha chorado!...

O Tonecas, erguendo a cabeça, viu-lhe os olhos marejados de lágrimas. Olhou-a com uma grande ternura [...] Cristina não se moveu. O bebé, desconsolado, começou a procurar no seu pequenino cérebro outra coisa, uma ideia que conseguisse enxugar aqueles olhos marejados de lágrimas, que o desconcertavam e o afligiam. (ESPANCA, 2000, p. 131)

Deitando em seu colo, a criança oferece-lhe fazer um barquinho de papel, na tentativa de agradar-lhe e sorver dela um sorriso. Por conseguinte, ela o sorriu por entre as lágrimas: “– Dá-me papel” (ESPANCA, 2000, p. 132). Ela tirou o envelope “inútil” da bolsa e o entregou a folha de papel. Tonecas fez o barquinho e colocou na água, “carregadinho de folhas verdes” (ESPANCA, 2000, p. 132).

Num dado momento, porém, o barco, demasiado carregado, começou metendo água e, lentamente, foi-se afundando, todo desfeito...
O Tonecas, olhando o naufrágio, murmurou pensativo:
– Derreteu-se...
Ao que Cristina respondeu, numa voz que mal se ouviu, a mesma frase que meses antes tinha ouvido, sem a saber a chave do seu mísero destino:
– Tudo se derrete neste mundo... (ESPANCA, 2000, p. 132)

Tudo se desfaz, como as folhas se despetalam no outono. Cristina foi mais uma personagem que acordou do sonho para a realidade. Florbela dizia que não gostava dos sonhos, porque de todos se acordam. A despeito da angústia na alma, Cristina quis “amar, amar perdidamente”, mas o amor Eros fora interrompido. Em vez dele, prevaleceu o amor maternal transmitido a Tonecas.

Está claro, nos contos até agora analisados, que o sentimento amoroso revela-se associado ao trágico; a afeição, à tristeza, loucura e à morte. Em “Mulher de Perdição”, o amor é apaixonado e proibido pela sociedade burguesa, devastando o protagonista da história. Já em “À Margem dum Soneto”, o amor leva à loucura. Em “O Dominó Preto”, o amor cego leva o amante à morte. Em “Amor de Outrora”, o amor é baseado numa primeira experiência, em que a sensualidade apenas aflorando divide espaço com a ingenuidade e o desejo sufocado daquilo que não se realizou. Apesar de o enredo não ter um desfecho trágico, a protagonista resulta frustrada. A vida se mostra apenas como “um encadeamento de acasos, sem lógica, nem razão” (ESPANCA, 1986, p. 42-43), rede de ilusões e desenganos, sempre a mesma para todos.

3.6 O Dominó esconde o “eu” ou o revela

A coletânea *O Dominó Preto* é composta por seis contos, conforme sinalizado no início deste capítulo. A escolha das quatro primeiras narrativas, para análise, ocorreu tomando por base a percepção autoficcional nos contos. Identifiquei, nos textos, o hibridismo concernente à autoficção. Neles, vejo a autobiografia atravessada pela ficção e a ficção pela autobiografia. Também reconheço a invenção de uma personalidade e existência literária, conforme Vincent Colonna defende (COLONNA, 2004). Florbela se autoficcionaliza, através das suas narrativas, criando uma persona literária projetada nas figuras femininas presentes na contística de *O Dominó Preto*, cuja mulher exerce um papel fundamental na trama. Segundo Silviano Santiago:

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário [...] Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as margens em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa. (SANTIAGO, 2008, p. 174)

O termo autoficção parece dar conta de explicitar esse jogo entre realidade e ficção, parece ser capaz de convidar o leitor para uma leitura marcada pela ambiguidade, pelo entre-lugar, pela multiplicidade de práticas literárias. Conforme discuti anteriormente, com base em Colonna, o fenômeno da autoficção é anterior à conceituação e à criação do termo e/ou da teoria. Para o escritor Silviano Santiago, o surgimento da teoria ajudou-o a encontrar o lugar da sua escrita. O escritor e crítico, em “Meditação sobre o ofício de Criar”, reflete sobre o seu fazer literário e esclarece sobre a literatura autoficcional praticada por ele. Santiago pondera a respeito das suas experiências, memória, realidade e ficção. Ele teoriza sobre sua escritura e permite ao leitor categorizar sua obra. Porém, conforme já enfatizado neste trabalho, a palavra “autoficção” não marca o início de uma produção autoficcional. Assim, posso considerar a prosa florbiana autoficcional, inclusive com base nas reflexões de Silviano Santiago.

A escrita de Florbela Espanca parece colocar em relevo o caráter indelével de sua marca pessoal. Multiplicando sua personalidade literária, valendo-se de uma pluralidade de “identidades”, produz a lírica da dor, do erotismo, do amor, da saudade. A prosa das máscaras, da morte, do amor, da fabulação. Muitos espelhos para um único “eu” ou seria para vários.

Quanto à temática, tem-se o amor, a morte e a loucura. O amor e a morte são duas faces da mesma moeda na contística florbeliana. Essa dualidade trouxe-me à memória o soneto de Antero de Quental: “Mors Amor”. Neste poema, Eros e Tântos se encontram, assim como nos contos de Florbela. O soneto de Antero de Quental traz a morte representada por um corcel negro, e o amor é o cavaleiro:

Um cavaleiro de expressão potente,
Formidável, mas plácido, no porte,
Vestido de armadura reluzente,

Cavalga a fera estranha sem temor:
E o corcel negro diz: "Eu sou a Morte!"
Responde o cavaleiro: "Eu sou o Amor!"

O cavaleiro cavalga o corcel sem temor. O amor domina a morte, nos versos de Quental. Em Florbela Espanca, algumas personagens morrem por amor. Na escrita da autora, há um diálogo estreito com temas caros ao Romantismo, como é o caso desse binômio amor/morte. Essa reiteração temática aproxima o fazer literário da autora de correntes estéticas, como já aludido: o Romantismo, o Simbolismo, o Neo-romantismo. A contística de Florbela é rítmica e sonora, havendo repetição lexical, de frases, de método e temas. A contista parece utilizar os recursos da prosa e da poesia, construindo uma narrativa poética. Para Corral:

[...] Florbela mistura o explícito com o sugestivo, o plástico com o musical: a sua narrativa é, à vez, neo-romântica, parnasiana, impressionista, simbolista e expressionista. Narrativa eclética na qual as personagens, cansadas da vida, encarnam o espírito decadente; o decadentismo manifesta-se também no gosto pelo crepuscular, pela morte e num luxo que algumas vezes parece estéril; o parnasianismo se manifesta no gosto pela forma... Em toda ela sem embargo, domina uma mundivisão que, em boa medida, é uma continuação de sua poesia: o gosto pela estética e pelo preciosismo, o contraste entre o ideal e o real, o desejo de elevação e de superação da triste realidade, o amor e a morte, a paixão pela paisagem do Alentejo, o protesto irônico e a técnica da sugestão. (CORRAL, 1994, p. 148)

A contística florbiana pode ser inserida nas mais variadas tendências estéticas. O conto “O Crime do Pinhal do Cego”, também presente em *O Domínio Preto*, igualmente apresenta o tema da morte. Possui um cenário sombrio, angustiante e incerto, podendo causar no leitor uma sensação de incômodo. A princípio, por essa descrição, pode-se relacionar a narrativa ao Simbolismo, estética que evoca tais caracteres. No entanto, tomando por base a teoria desenvolvida por Erick Schollhammer, sobre Realismo afetivo, pode-se analisar por esse viés¹⁰⁹.

O livro *O Domínio Preto*, apesar de aparentemente relegado ao esquecimento pela crítica, revela-se instigante objeto de análise, podendo alimentar as mais variadas leituras, como a eleita por mim nesta tese.

¹⁰⁹ Analisei o conto “O Crime do Pinhal do Cego” pelo viés do Realismo Afetivo, depois das discussões na disciplina “Mediação Intercultural: mídia, região e continente”, ofertada em 2015.2. Seguindo a orientação final, apresentada pelos professores do componente, apliquei a teoria de Erick Schollhammer ao objeto de tese. Visando demonstrar a qualidade estética dos contos de Florbela, publiquei, no II MILBA, o artigo intitulado “O Crime do Pinhal do Cego: um olhar realista na contística florbiana”, fruto da disciplina supracitada.

4. Florbela e Apeles: faces de uma mesma moeda

*És aquele que vive e morreu...
És aquele que é quase um outro eu...
És aquele que nem sequer conheço...*
Florbela Espanca

No prefácio de Agustina Bessa-Luís para a segunda edição de *As Máscaras do Destino*, a escritora afirma que, para ler a prosa de Florbela, é necessário compreender a mulher, conforme dito anteriormente. Bessa-Luís faz tal ressalva porque, se assim não fosse, a obra de Florbela seria mal interpretada. Pois a escritora, em alguns contos de “estilo róseo¹¹⁰”, não mostra a sua verdadeira visão de mundo. O título do livro é bastante representativo: as máscaras são disfarces do destino, assim como os distintos rostos que Florbela assume para esconder a própria face.

As Máscaras do Destino foi publicado postumamente, em 1932, porém com data de 31 de dezembro de 1931, no Porto, edição Maranus. A obra traz uma epígrafe de Marco Aurélio, referente à morte, seguida de comentário em primeira pessoa. Depois a dedicatória ao irmão: “A meu *Irmão*, ao meu querido *Morto*”, e termina-a dizendo: “Este livro é dum Morto, este livro é do meu Morto. Que os vivos passem adiante...” Somando o prefácio, a epígrafe e a dedicatória, tem-se a pedra tumular de Apeles, irmão de Florbela. Ainda no texto que dedica a Apeles, a poeta afirma ser ele uma parte dela mesma que se realiza. Aqui, destaco o que afirmei no capítulo dois: “o amor identificação com o irmão”, um traço narcisístico em Florbela. Saliento, também, o entendimento da morte como vida:

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 meu morto morresse comigo, não queria! E escrevi estas páginas... (ESPANCA, 2000, p. 176)

¹¹⁰ Agustina Bessa-Luís caracteriza os contos como “histórias melífluas, a simpatia dum estilo róseo” (BESSA-LUÍS, 1979, p.19), estilo que caracterizava os romances franceses traduzidos por Florbela. Eram conhecidos como “caderno cor-de-rosa”, por serem considerados romances água com açúcar. Chris Gerry, pesquisador que trabalha Florbela tradutora e traduzida, mostra as semelhanças entre alguns contos da poeta e os romances por ela traduzidos, conforme já avengei neste trabalho.

A obra, conforme disse a própria Florbela, é um recurso para manter viva a memória do irmão. Renata Junqueira afirma que, em *As Máscaras do Destino*, a morte é “objeto imutável das ideias fixas das personagens – os seus mistérios, o fascínio que alguns sentem por ela, as marcas profundas e indeléveis que ela deixa nos que ficam vivos” (JUNQUEIRA, 2003, p. 76). A obsessão presente nas personagens desse livro mostra que eles procuram a dominadora contra face de poderio da morte. Esta se apresenta inevitável e provoca em alguns protagonistas uma profunda angústia. Encontro essa temática nos contos “O Aviador”; “A Morta”; “Os Mortos não Voltam”; “O Inventor” e “O Sobrenatural”.

Apesar de o tema morte não ser a vertente de nosso estudo, não posso deixar de trabalhá-lo, uma vez que está presente nos três contos que, por entendê-los interligados, analiso-os conjuntamente: “O Aviador”, “A Morta” e “O Inventor”. Percebo que a morte não remete simplesmente a um aspecto finalista ou de um fim trágico, seu alcance é maior. Inclusive, corrobora a visão heideggeriana, já que o filósofo trata a morte como um fenômeno humano, assim o homem é um *ser – para – a – morte*. Chamou-me a atenção a convicção de fatalidade presente nos enredos, nas imagens e diálogos desses contos e em quase todo o livro. Cada personagem descobre que tem que encarar a mordaz condição humana. As máscaras do destino se mostram implacáveis aos protagonistas da obra. Florbela escreveu no prefácio da coletânea:

Terminei há pouco um livro de contos que tenciono publicar no próximo inverno, livro que me deu muito trabalho e muita canseira, principalmente depois do formidável choque da morte do meu estremecido irmão, do meu morto mais lembrado que nenhum vivo. (ESPANCA, 2000, p. 171)

Considero essas palavras como uma espécie de pacto com o leitor. Um bom escritor pode chamar atenção para a sua biografia através do texto ficcional, no entanto, é o texto literário que se destaca em primeiro plano. A escrita autoficcional permite ao autor criar e recriar usando um episódio ou uma experiência de sua vida. Não existe a obrigação de linearidade, de início – meio – fim, a narrativa pode partir de um fragmento, fazendo um pequeno recorte no tempo vivido. Esse dado pode ser observado em “O Aviador”, fato que me levou a interligar os três contos acima citados, há uma unidade, como se fosse uma

narrativa única. Contudo, a autora não o faz de forma linear. O livro possui oito contos: “O Aviador”, “A Morta”, “Os Mortos não Voltam”, “O Resto é Perfume”, “A Paixão de Manuel Garcia”, “O Inventor”, “As Invenções de Soror Maria da Pureza” e “O Sobrenatural”.

Em Florbela, a morte confirma a vida, habitando e fazendo morada, como uma estranha e familiar presença que não se deixa esquecer, ecoando nos gestos, nas faces e nas vozes das personagens, como será visto nas análises a seguir.

4.1 Do aviador ao inventor: percurso de Apeles, projeção de Florbela!

As grandes asas impedem o albatroz de caminhar na terra.

Agustina Bessa-Luís



Apeles Espanca

“O Aviador” traz uma narrativa em terceira pessoa. No início do conto há uma descrição minuciosa e metafórica, apresentando-se ao leitor uma verdadeira pintura:

No veludo glauco do rio lateja fremente a carícia ardente do Sol; as suas mãos doiradas, como afiadas garras de ouro, amarfanham as ondas pequeninas, estorcendo-as voluptuosamente, fazendo-as arfar, suspirar, gemer como um infinito seio nu. Ao alto, os lenços claros, desdobrados, das gaivotas, dizendo adeus aos que andam perdidos

sobre as águas do mar... Algumas velas no rio, manchazinhas de frescura no crepitar da fornalha. Mais nada. (ESPANCA, 2000, p. 177)

O trecho acima, além de demonstrar o estilo da contista, denota um sonho através de uma analogia mítica. A princípio, não se compreende a temática da narrativa, mesmo a escritora esclarecendo, desde o prefácio, que tanto o conto quanto o livro é destinado ao seu irmão. O início do texto arrebatava o leitor pela beleza da descrição “As tintas flamejam, ainda húmidas: são borrões vermelhos as colinas em volta [...] A vida estremece apenas, pairando quase imóvel, numa agitação toda interior” (ESPANCA, 2000, p.177). Em alguns momentos, o tratamento que a escritora dispensa à linguagem apresenta determinados torneios linguísticos que revelam um certo barroquismo.

Ao relacionar o conto com a concepção dubrovskyana de que a autoficção “não mente, não disfarça, mas enuncia na forma que escolheu para si: ficção de acontecimentos estritamente reais” (DOUBROVSKY, 1977, capa do livro *Fils*), considero haver um pacto ficcional. Para Dubrovsky, a autoficção é uma história em que “a matéria é inteiramente autobiográfica, a maneira inteiramente ficcional” (DOUBROVSKY, 2011, p. 24). É justamente o que vejo no conto que dá início à coletânea d’*As Máscaras do Destino*. Vale ressaltar que o estudioso toma a palavra ficção no sentido de modelar, de dar forma. Por isso, faz parte de seu conceito que a autoficção é “ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais”. Para o teórico, a ficção é o meio de modelar narrativas em que o dado autobiográfico se apresenta no discurso.

“O Aviador” é ficção com base em acontecimentos reais. No entanto, não segue a máxima do conceito dubrovskyano, uma vez que não encontro no texto identidade onomástica, ou seja, a homonímia entre autor, narrador e personagem principal. Além de o narrador não ser de primeira pessoa, como acontece na maioria dos textos que se pretendem inscritos na literatura do “eu”. Entretanto, ainda assim, classifico os contos aqui analisados, a exemplo do supracitado, como autoficcionais. Entendo que o biográfico e o ficcional podem conviver num mesmo espaço literário, sendo possível reconhecer na obra os elementos que pertencem aos dois domínios: *autoficção*.

Retomando Dal Farra,

[...] quando o narrador veste a máscara das personagens, o rosto do autor-implícito já se perdeu, para o leitor, na espessura dos disfarces. E por isso, mais camuflado e livre, ele pode transitar silenciosamente na profundidade ou na superfície da obra. A conclusão óbvia que se retira daqui é que o romance de “primeira” pessoa, pelo fato de expor-se como “confissão autobiográfica”, acaba por se impor como a forma mais *verossimilhante* de ficção. (DAL FARRA, 1978, p. 132, Grifo da autora)

Com base na assertiva, o leitor facilmente acredita nos fatos narrados, e a hipótese seria o foco de “primeira” pessoa. Em Florbela, sobressai o narrador de terceira pessoa. Só um conto tem o narrador de primeira pessoa: "O resto é perfume". Logo, o foco narrativo em terceira pessoa também comporta o narrador como máscara do autor. Contudo, considero, assim como Dal Farra, que, no foco narrativo de primeira pessoa, cabe ao “autor-implícito” emprestar ao narrador “uma visão menos ou mais restrita, contando com a deficiência ou a amplitude desse ponto de vista para conseguir determinado efeito” (DA FARRA, 1978, p. 23). Florbela Espanca, mesmo utilizando a terceira pessoa, que torna o discurso impessoal, consegue produzir um conteúdo textual extremamente íntimo. Segundo Renata Junqueira:

Com efeito, será condição para uma leitura penetrante desse livro o conhecimento das circunstâncias que envolvem a morte de Apeles Espanca: o jovem de trinta anos de idade era primeiro tenente da Marinha portuguesa e aluno-piloto-aviador da Aviação Naval quando, por volta das 14 horas e 30 minutos do dia 06.06.1927, o hidroavião que ele pilotava se despenhou de cerca de duzentos metros de altura no Rio Tejo. Foram encontrados, após o acidente, apenas alguns destroços da aeronave, tendo desaparecido nas águas do rio o corpo do tenente. (JUNQUEIRA, 2003, p. 76)

O trecho de uma correspondência enviada aos amigos Manuel e Lina, em 16 de junho de 1927, mostra quão grande foi o sofrimento de Florbela:

[...] As homenagens que de toda a parte lhe vieram, a justiça que fizeram ao seu grande coração, à sua profunda energia e poderosa inteligência, tornam mais pungentes ainda as saudades e a revolta de o ver desaparecer quando começava para ele o mais brilhante dos futuros.

Nada me consola, nada, nada.

Era o meu grande orgulho, a parte de mim mesma que vivia, que se realizava, e ao vê-lo enérgico, audacioso, cheio de nobres ambições, tinha um sorriso de mãe que vê o filho um homem [...]

Florbela Espanca Pereira Lage.

(ESPANCA, 1986, p. 75, grifo meu)

Esta carta foi enviada numa data muito próxima ao choque sofrido pela escritora, portanto, a expressão de dor não poderia ser diferente. Nas correspondências que se sucedem, ela sempre fala desse padecimento dilacerante em sua vida. Isso me faz crer que a escrita acaba por funcionar como uma catarse, como se escrever trouxesse conforto para sua alma que sofreu um choque emocional provocado pela vivência de um acontecimento dramático. Para Evandro Nascimento (2010, p. 197), “os autoficcionalistas partem do inacabamento e das fragilidades de sua vida!”. Aproprio-me da fala de Nascimento para fazer uma analogia entre a escritura dos autores caracterizados como autoficcionalistas e a produção florbeliana que denomino como autoficcional. As experiências do passado parecem estar presentes através da rememoração e do novo sujeito que as escreve. Em se tratando de uma ficcionalização de si, essa projeção pode se dar de forma mais livre, ou até mesmo mais alegórica¹¹¹:

Lá em cima, a formidável apoteose desdobrava-se no meio do pismo das coisas. É um homem! Um homem que tem asas! E as asas pairam, descem, rodopiam, ascendem de novo, giram, latejam, batem ao sol, mais ágeis e mais robustas, mais leves e mais possantes que as das águias. (ESPANCA, 2000, p. 178)

O aviador tem asas, podendo associar-se ao eu-lírico florbeliano, está posto o desejo de elevação próprio da poeta. Florbela Espanca, utilizando-se do insólito, recria a realidade. Produz um conto que dialoga com o mito de Ícaro ao dar asas à personagem. Na mitologia, Ícaro, com asas artificiais, que foram criadas por seu pai – Dédalo –, tomado pelo desejo de voar próximo ao sol, caiu no mar Egeu. As asas que eram feitas de cera e penas de gaviota derreteram.

[...] e livre, indómito, sereno, na sua mísera couraça de pano azul, estendeu em cruz os braços, que transformou em asas! [...] E, lá no alto, **o homem está contente**. Como quem atira ao vento, num gesto de desdém, um punhado de pétalas, atira cá para baixo uns miseráveis restos de oiro que levou, do seu oiro de lembranças de que se tinha esquecido. **O homem está contente**. [...] O pintor de génio endoideceu. [...] É irisado agora o veludo glauco do rio; o sol atira-lhe, a rir, como um menino, pródigo e inconsciente, as suas últimas gemas. As colinas, em volta, são mãos abertas de assassino, e o casario, chapeado de luz, é um manto de púrpura rasgado, cujos farrapos vão prender-se ainda nas labaredas do horizonte a arder. **O homem está contente**. Atira as asas mais ao alto, escalando os cimos infinitos, já

¹¹¹ Conforme dito na análise de “À Margem dum Soneto”.

fora do mundo, na sensação maravilhosa e embriagadora de um ser que se ultrapassa! Sente-se um deus! ... As mãos desenclavinham-se, desprendem-se lhe da terra onde as tem presas um derradeiro fio de ouro ... e cai na eternidade ... Tanto azul! ... (ESPANCA, 2000, p. 179-180, grifo meu)

O leitor está diante da descrição metaforizada da queda do avião. Não existe um relato retrospectivo, todavia, vejo a presentificação do passado. É a recriação do real por meio da linguagem ou como afirmou Doubrovsky, na capa do livro *Fils*, “encontro, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da Literatura [...] que espera compartilhar seu prazer”. As nereidas que o encontraram não sabia se o homem contente era filho dos homens ou dos deuses. “Não vêes que tem asas? ... Não vêes que sorri? ...” (ESPANCA, 2000, p. 181). Uma das princesas dos mares sugere: “- vamos deitá-lo lá no fundo, naquele leito de opalas que o mar do Oriente nos mandou ...” (ESPANCA, 2000, p. 182).

O trecho, recortado acima, descreve também a alegria do protagonista em desbravar os céus, em voar mais alto, parece que só no alto o homem está contente, essa afirmação é enfatizada três vezes, só nesse excerto. Sugerindo a ideia de autoafirmação de uma verdade para o sujeito empírico que está por trás da pena. E ratifica a percepção da escrita como catarse, parece que a dor do trauma será amenizada com a convicção de que o aviador não teve um fim nefasto, uma vez que deixou lá em baixo todo fardo pesado que carregara ao nascer (ESPANCA, 2000) e “ficou a dormir no fundo do mar como se fora um filho dos deuses” (ESPANCA, 2000, p. 183). A morte do aviador o faz transcender, progredir: de filho do homem passa a ser filho dos deuses.

Esse conto está permeado de simbologia: “os símbolos do idealismo, altura, elevação e dinamismo (asas, gaivota, vela, sol, águias)”, presentes na figura do aviador, “face aos símbolos antitéticos de baixura” (CORRAL, 1994, p.137). “Os filhos dos homens, cá em baixo, deixam cair nos campos a enxada que faz nascer o pão e florir as rosas [...] Lá em cima, a formidável apoteose desdobra-se no meio pasmo das coisas” (ESPANCA, 2000, p.178). Para Concepcion Corral, “Floribela oscila entre o desejo de elevação, a renúncia ao mundo, e o vitalismo ou o apego à terra” (CORRAL, 1994, p.137).

O segundo conto d'*As Máscaras do Destino* é "A Morta". A narrativa inicia com a seguinte afirmação: "Isto aconteceu" (ESPANCA, 2000, p. 184), querendo imprimir veracidade ao texto.

A morta ouviu dar a última badalada da meia-noite, ergueu os braços e levantou a tampa do caixão. Desceu devagarinho, circunvagou em redor os olhos de pupila sem luz; os outros mortos, bem mortos, dormiam pesadamente. [...] Avançou lentamente pela avenida soturna, voltando para ele os glóbulos vítreos dos seus olhos sem luz. Parou um momento, clarão no meio das sombras, a ver um pequenino, nu e branco como mármore grego, que piedosamente se entretinha a encher de lágrimas uma urna partida, onde as pombas viriam beber de dia. Um suicida, escavando a terra com as unhas, procurava seu sonho, por que se tinha perdido. (ESPANCA, 2000, p. 184)

Este é o relato do ocorrido. Através desta pequena descrição, fica nítido que a história é indiferente à veracidade. O fantástico permeia todo o conto. E o título mostra que a tópica da morte continua sendo a temática que rege a narrativa florbiana. Conforme Elizabeth Batista:

A autora evidencia, desde o primeiro conto de *As Máscaras do Destino*, a preferência pela criação de um repertório, cujo suporte conforma a matização estético-ideológica de caráter simbolista. A autora parece ter lançado o olhar para o clássico que a mitologia pagã permitia, em sintonia com a revolução impressionista, na qual pictoriografa a natureza, não segundo Teócrito e Virgílio, mas traduzindo todas as nuances do deslumbramento desse olhar, tal como um pintor ou um fotógrafo: mas o que a tessitura textual, tal como a tela ou a fotografia frequentemente revelam, perante o olhar atônito de Florbela, é avanescência da vida e da forma humana. (BATISTA, 2012, p. 18)

Destaco o caráter simbolista-decadentista dos contos florbianos, aqui analisados. Florbela se aproxima dessa estética finissecular desde o tema principal que permeia os contos – a morte – até as imagens evocadas através da forte descrição metafórica. Reitero aqui a evidente aproximação com a estética Romântica¹¹², uma vez que o mistério, o sombrio, o soturno envolvem toda a narrativa e na tessitura dos acontecimentos está uma bela história de amor.

¹¹² A escritora Lúcia Jorge aponta a relação do conto "A Morta" com o poema "Noivado no Sepulcro", do ultrarromântico Soares de Passos, no artigo intitulado: "As Máscaras do Destino, contos de Florbela Espanca – uma leitura com mitos" (JORGE, 2012, p. 219).

A linguagem permite transitar do imaginário ao real, o insólito¹¹³ emerge como metáfora: recria a realidade, desnuda a história de amor existente entre a morta e o seu noivo. O texto traz o fantasmagórico. Florbela, na sua narrativa, ressuscita os mortos. Há uma quebra dos paradigmas do registro do que seria a realidade, uma vez que fatos semelhantes não ocorrem sob esse domínio. Logo, como atribuir um caráter de autoficcionalidade ao texto? Segundo Vincent Colonna (2004), a autoficção é um procedimento de leitura. O estudioso cria quatro tipologias para autoficção, conforme está dito no capítulo um. Dentre elas, está a autoficção fantástica e a intrusa (autoral).

De acordo com Colonna (2014), na autoficção fantástica há uma história irreal, “o autor não se limita a acomodar a existência, mas vai, antes, inventá-la; a distância entre a vida e o escrito é irreduzível, a confusão impossível, a ficção de si total” (COLONNA, 2014, p. 39). É como se, através do inverídico, a obra não pudesse ser associada à vida do escritor. No entanto, encareço que, nessa tipologia, o autor é o herói, está no centro da obra, é o protagonista. Não é o que acontece com o conto de Florbela. A autora cria um narrador de terceira pessoa, fingindo não se envolver com a história narrada, entretanto, a morta parece projetar Florbela destruída pela perda do irmão¹¹⁴. Ademais, há uma representação de si situada em um mundo imaginário, conforme sugere a autoficção fantástica.

Já na autoficção intrusiva (autoral), o “narrador-autor” está à margem da intriga. Suporta um narrador de terceira pessoa, mas este se intromete na obra, dá opinião e interpela o leitor. Geralmente se quer conferir um tom de verdade ao texto. Em “A Morta”, identifiquei características desses dois tipos de autoficção. O narrador parece se distanciar da realidade ao se utilizar do insólito, mas inicia a história conferindo-lhe um caráter de verdade: “Isto aconteceu”.

¹¹³ Entendo por insólito o que “escapa ao curso do ordinário das coisas e do humano” (CHIAMPÌ, 1980, p. 48). Segundo Mário Augusto Medeiros da Silva, “o insólito existe, portanto, porque apesar de tudo, existe a História, e nela se desvelam horizontes de possibilidades, que se confirmam ou não” (SILVA, 2013, p. 29).

¹¹⁴ Essa é uma possibilidade de leitura, todavia, não estou analisando por esse viés. A minha interpretação parte do que está mais aparente e que refere-se aos demais contos: a relação avião e morta, respectivamente, noivo e noiva.

Conforme dito anteriormente, leio os contos como uma sequência, uma unidade. O fio condutor é o tema e a relação das personagens principais. O aviador caiu na imensidão das águas; a morta, ao acordar, lembrou-se do noivo.

A Morta caminhava num passo de morta, um ciclar de brisa na folhagem: os sapatinhos de cetim [...] sabia onde ia. A Morta ia lembrar-se, que os mortos também se lembram [...] Sentira, num êxtase sobre-humano, num assombroso sair de si, numa prodigiosa transfiguração de todas as fibras de seu ser, a pressão duns dedos quentes que lhe desciam as pálpebras pelas pupilas paradas. Uma boca que ela nunca sonhara tão macia e tão fresca, roçara-lhe a macieza e a frescura da sua, em beijos miudinhos, cariciosos, castos como aquelas gotas de chuva que, nas tardes de Verão, infantilmente, recolhia nas suas mãos estendidas. (ESPANCA, 2000, p. 185)

Florbela reitera a condição de morta da protagonista, ao mesmo tempo que atribui a ela atitudes e sensações dos vivos. Desse momento em diante, o noivo e a Morta se encontravam todas as tardes, conversavam, mas nem os vivos nem os outros mortos os entendiam. De repente, ao cair do crepúsculo, a Morta esperara o noivo que não aparecera. Vários dias, de espera, se passaram, até que ela saiu soturna pela avenida a procura do seu vivo: “Atravessou ruas ermas, estradas solitárias [...] foi então que chegou aos ouvidos um ciclar brandinho ... seriam passos? ... Ruflar de asas? ...”, ao ouvir as asas do aviador, deparou-se com o “Marulho de ondas pequeninas. O rio” (ESPANCA, 2000, p.190). Ela debruçou-se sobre as ondas: “E a Morta foi mais uma onda, uma onda pequenina, uma onda azul na taça de prata a faiscar ... Isto aconteceu” (ESPANCA, 2000, p.190). Por não ver mais o amado, a Morta buscou a morte transfiguradora. Através do insólito, Florbela mostra que só por amor tem sentido viver, e a morte só ocorre realmente quando se morre para os outros. Na realidade, a verdadeira morte é o esquecimento, fato que ela tenta impedir, na tentativa de preservar a memória do irmão Apeles.

O diálogo com o conto que o antecede está evidente. A Morta encontrou o seu noivo no rio e nele se transformou. Aqui, vejo a projeção da morte de Apeles: o encontro do rio para repousar permanentemente. Chamo a atenção para a simbologia do rio, uma vez que simboliza o fluir das águas, a fertilidade, a mudança constante, a existência humana, a sucessão dos desejos e a possibilidade de seus desvios. A sua correnteza representa o fluxo da vida e da morte. A água, para Bachelard, em *A Água e os Sonhos*, é o elemento transitório,

corre, cai e acaba sempre em sua morte horizontal; o sofrimento da água é infinito (BACHELARD, 1942, p.06-07). A narrativa inicia retomando um modelo recorrente da tradição oral: “Isso aconteceu” e termina com o caixão encontrado vazio, na cidade dos mortos.

O “Inventor” é o sexto conto do livro e sugere a infância do aviador, “Era pequerrucho, ainda engatinhava, e já queria ser marinheiro” (ESPANCA, 2000, p. 227). O conto, permeado de descrições detalhadas, mostra a obsessão pela marinha, porém, desde pequeno, pendia para o trágico:

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, amarelo como ouro. De vez em quando fazia naufrágio: pernas ao ar num pânico indescritível, berrava como um possesso, todo inundado, a sua bela valentia por água abaixo, procurando as saias da mãe para se agarrar como um naufrago a valer à mais pequenina tábua de salvação. (ESPANCA, 2000, p. 227)

Essa narrativa se passa enquanto o pequenino tomava banho. Além do desejo pela marinha, já simulava naufrágios que lhe faziam aspirar ainda mais por estar nos mares. Passou toda infância e início da juventude com essa obsessão: “na escola é um tormento para lhe captarem a atenção [...] das folhas arrancadas aos cadernos faz espetaculosos chapéus de almirante, constrói frotas que põe a navegar [...]” (ESPANCA, 2000, p. 231). Ao longo da história, esse desejo se mostra latente em tudo que a personagem faz: lê Júlio Verne várias vezes, histórias de pirata, os “naufrágios heroicos entusiasma-no”, até que se tornou marinheiro:

No dia em que pela primeira vez envergou a linda farda da Escola, quando o estreito galão de aspirante lhe atravessou a manga do dólman azul-escuro, foi como se S. Pedro abrisse diante dele, de par em par, as bem-aventuradas portas do paraíso. Era marinheiro! Sabe lá a outra gente o que é ser marinheiro! Para ele, ser marinheiro era a única maneira de ser homem, era viver a vida mais ampla, mais livre, mais sã, mais alta que nenhuma outra neste mundo! O seu forte coração, sedento de liberdade, era, no seu rude arcaboço de marujo, como um pequeno jaguar saltando do fundo da jaula, estreita e lóbrega, contra as barras de ferro que o retêm afastado da selva rumorosa. (ESPANCA, 2000, p. 232)

Ao estar num navio pela primeira vez, lembrou-se do episódio do banho, descrito acima, sorriu com tamanha satisfação que lhe sobreveio uma luminosidade nos olhos e um contentamento triunfal. Entretanto, este durou pouco, pois voltou furioso dos primeiros meses no mar: “aquilo, afinal, era uma maçada, uma tremendíssima maçada! O mar, todo igual, monótono embalador de indolências” (ESPANCA, 2000, p. 233). Não havia piratas, fantasmas, naufrágios heroicos, nenhum perigo, “o mar era muito mais lindo nos livros e quadros. Os poetas e os artistas tinham-no feito maior do que ele era” (ESPANCA, 2000, p. 233). Conforme dito anteriormente, as personagens têm a tendência ao trágico. Logo, para o agora marinheiro, não havia sentido em sê-lo, uma vez que a calmaria o desiludiu, foi então que olhou para imensidão do céu e decidiu “abraçar no mesmo abraço o céu e o mar! [...] Seria aviador! E foi” (ESPANCA, 2000, p. 233-234).

A partir deste momento, é evidente a relação entre “O Aviador” e “O Inventor”. Neste, há um diálogo com a visão heideggeriana de finitude: o homem, um *ser-para-a-morte*. Segundo Heidegger, o ser não deve compreender a sua existência, como um todo, deixando a consciência da morte como parte distante, contingente, improvável da compreensão da existência (HEIDEGGER *apud* WERLE, 2003). O ser, habilitado de capacidade para compreender conscientemente a realidade, considerando a morte, sem que esta seja vista como assistente da história, sem olvidá-la nem tampouco ocultá-la, se mostra capaz de se orientar, tomando como base a compreensão de seu fim. Este fim, por sua vez, não tem data determinada, submetendo o homem assim a ser contido ao fim das possibilidades do ser, sem que tenha consciência temporal de quando isso vai acontecer.

Quando pela primeira vez voou, não se esqueceu de sentar na carlinga, ao seu lado, ao lado do seu coração, aquela que dali em diante seria a companheira de todos os dias, a companheira indefectível de todos os aviadores: a Morte. (ESPANCA, 2000, p. 234)

Esse trecho do conto parece dialogar com a concepção que trouxe acima, pois, para Heidegger (1999), o homem está especialmente mediado por seu passado: o ser do homem é um "ser que caminha para a morte" e sua relação com o mundo concretiza-se a partir dos conceitos de preocupação, angústia,

conhecimento e complexo de culpa. O homem deve tentar "saltar", fugindo de sua condição cotidiana para atingir seu verdadeiro "eu". O inventor vai fazer justamente isso, após a consciência de sua companheira inseparável, a morte, decide inventar um motor que não falhe, a fim de que possa sempre contemplar "o céu coalhado de asas como o mar de velas" (ESPANCA, 2000, p. 234):

Havia de inventar um motor perfeito, sem caprichos nem manias; das suas mãos sairia resolvido o árduo problema. Não teria sossego nem descanso enquanto não conseguisse animar com o poder da sua inteligência e da sua vontade a inércia do ferro e do aço, enquanto não desse forma palpável ao seu novo sonho, ao seu poderoso sonho de orgulho, do trágico orgulho humano que desencadeia as avalanchas e arremessa sobre as cabeças erguidas os maus destinos à espreita. (ESPANCA, 2000, p. 234)

Trabalhou incessantemente, até que julgou ter achado a solução para voar seguro, sem medo do mordaz destino traçado para todos os homens: "Oh, aquele dia! A embriaguez do homem que se igualou a Deus!". O protagonista poderia sentir-se completamente feliz, daquele momento em diante, era: "o artista, o poeta, o inventor de novos símbolos, de novas formas, o criador de movimento e de vida" (ESPANCA, 2000, p. 235). A partir desse momento, sentiu-se feliz, mas também, desgraçado. Apesar de deslumbrado com sua invenção e do inebriamento com que montava as peças desse motor que nunca falharia, após testá-lo, passou por uma louca confusão:

A tarde da definitiva experiência, experiência que dera a certeza dos mais belos resultados, passou-a ele numa febre de orgulho, em cálculos de ambição, de glória e de riqueza, como um monarca doutros tempos contando o ouro e as pedrarias que as caravelas lhe traziam das misteriosas índias longínquas. À noite, depois dessa tarde memorável, depois do motor desmontado, dos preciosos papéis fechados num envelope lacrado, depois da carta escrita ao diretor da Aviação, a quem pedia nomeasse uma comissão para avaliar os resultados [...] resolveu sair, dar um passeio sozinho, procurando como um calmante a fresca aragem da noite, que descia sobre a cidade frenética como um monge sereno e plácido, de negro capuz, a murmurar orações confusas. (ESPANCA, 2000, p. 236)

Nesse momento, sobreveio-lhe um senso de realização e de inconformismo, uma vez que tinha concretizado todos os seus sonhos e os

homens não mais passariam perigo ao voar: “o céu podia coalhar de asas, como o mar de velas” (ESPANCA, 2000, p. 237). A ideia de toda gente “andar lá por cima” sem perigo, dos homens comandarem os “elementos como semideuses” lhe angustiava (ESPANCA, 2000, p. 237). O que, a princípio, lhe fizera sorrir, agora, o incomodava e essas frases não lhe saíam da mente: “sem riscos?”, “sem perigo?” (ESPANCA, 2000, p. 237). E chegou à conclusão de que a obra de sua vida, na qual ele tinha empenhado todos os esforços não passava de uma covardia:

O seu grande invento, donde tirara toda a sua soberba, onde filiará todos os seus cálculos de ambição e de glória, não passava, afinal, de uma má, de uma feia ação, de uma cobardia! Um aviador, um cavaleiro sans peur et sans reproche, que toma posse do céu, que abre as asas gloriosas sem riscos, sem perigos, como um simples burguês que rola de elétrico cá por baixo?! Um aviador que não brinca, sorrindo, com o seu mau destino; que não vence com um piparote as horas más, as tirânicas forças da Natureza sempre em luta, terrível descobridora de desalentos; um aviador que não é senhor do céu, da terra e do mar, à força; que a não dobra como a cabeça vencida de uma amante rebelde entre os seus braços de aço; um aviador sem mascote, sem audácia, sem panache — é lá um aviador!... Não passa de um soldado que deserta às primeiras balas!... Um aviador sem a sua companheira vestida de negro, toucada de luto ao seu lado, ao lado do seu peito, na carlinga?! A Morte!... (ESPANCA, 2000, p. 237-238)

Assim, após toda a inquietante angústia e todos os questionamentos realizados pelo inventor/aviador, ele se reconduziu “ao encontro de sua totalidade” e entendeu que teria de conviver com a morte ao seu lado. O narrador deixa claro, para o leitor, que o inventor não amava a morte, mas entendia que lhe era indispensável como a saudade, ele necessitava de “lhe sentir o hálito gelado, de a sentir debruçada sobre o seu ombro” (ESPANCA, 2000, p. 238). Então:

Dominado por uma invencível obsessão, de novo febril, ansioso, atravessou à pressa as ruas escuras, as ruas solitárias, caminho de casa. Galgou as escadas a quatro e quatro, empurrou a porta de repelão, entrou no quarto, deu volta ao comutador, e o seu olhar foi cair imediatamente, instintivamente, sobre o grande envelope branco lacrado a vermelho vivo. Abriu a janela de par em par sobre o bulício da rua, e então, serenamente, distraidamente, num ar de quem pensa noutra coisa, foi-se entretendo a lançar ao vento, como quem atira pétalas murchas, os pedaços rasgados dos preciosos papéis que horas antes lá encerrara e que representavam o melhor do seu esforço, o fruto abençoado das suas febres, o triunfo das noites de vigília, as asas do seu sonho feérico, da sua doirada quimera perseguida e vencida!

Foi depois às peças do motor, meteu-as dentro de uma mala. Dar-lhes-ia destino ao outro dia; o fundo do mar, talvez... (ESPANCA, 2000, p. 239)

Interessante que, após essa atitude, ficou em paz e voltou a dormir, algo que há muito não fazia. E o conto termina dizendo que quando voou, no dia seguinte, o “aviador olhou para o lado, ao lado do seu peito, na carlinga, e sorriu à companheira invisível que não quisera expulsar” (ESPANCA, 2000, p. 239). Como todo bom conto, parece ficar o suspense, qual foi o destino dele, a morte o sorriu de volta, mas, nesse momento, o que chama a atenção é o fato de a personagem sentir-se bem com a ideia da morte como companheira diária, parece que, para ele, essa era uma condição fundamental para a vida. Assim, o final está dado, pois que é, por essa chave, o começo, aquilo que vem se espalhando desde a epígrafe e da dedicatória.

O inventor era sempre um insatisfeito, mesmo realizando seus sonhos. Vive na eterna busca de plenitude. Quando consegue realizar o sonho, se frustra. Substitui o sonho antigo por outro que fatalmente o frustrará também. Esse inventor sugere uma projeção da própria Florbela que, na sua ânsia de infinito, nunca estava satisfeita¹¹⁵: “toda a vida de Florbela é uma permanente reivindicação. Nada lhe basta, nada a satisfaz” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 117). Por se acreditar criada para altos destinos, a insatisfação na poeta era o motor para novas buscas.

O sentimento revelado por Florbela é de que ela e Apeles representavam uma unidade¹¹⁶. Como se houvesse uma relação simbiótica, por isso a morte de Apeles representa também a sua morte, pois a sensação de incompletude domina-a de forma avassaladora. Por esse motivo, algumas vezes, as personagens que projetam Apeles também projetam Florbela. A própria palavra aviador, sonoramente representada, ressoa o refrão da vida inteira: havia dor!

¹¹⁵ “[...] a triste ‘Soror Saudade’ é como um bebé amimado: nunca está contente” (ESPANCA, 1986, p.164).

¹¹⁶ Bela – Apeles ⇔ o andrógono ⇔ Diana – Apolo.

4.2 O amor permanece... mesmo que os mortos não voltem

A permanência do amor, depois da morte de um dos amantes, é tema recorrente em Florbela. Essa temática está também nos contos “Os Mortos não Voltam” e “Soror Maria da Pureza”. Aquele, narrado em terceira pessoa, inicia com a seguinte afirmação: “Tenho certeza que os mortos não voltam” (ESPANCA, 2000, p. 192). Essa premissa é repetida várias vezes ao longo da história. Em *mise en abyme*, o enredo traz duas histórias. O Dr. X. está na casa da Sra. L., numa reunião entre amigos e, de repente, corta o silêncio, proferindo a assertiva transcrita acima, que também é título do conto. Para provar o fato cientificamente, ele recorre a uma história vivida anos atrás, numa noite semelhante à presente:

[...] A minha certeza é o fruto duma experiência que o acaso preparou magistralmente, numa época em que estes problemas apaixonavam os intelectuais, problemas que deram origem aos soberbos trabalhos de Gurnay, [...] de Croocks, Lodge, com o seu célebre Raymond, trabalhos que suscitaram todas as curiosidades no mundo pensante. Nessa época, já relativamente afastada e, por assim dizer, ainda de ontem [...] não se falava em outra coisa: alucinações telepáticas, visões, lucidez, pressentimentos, aparições objectivas, etc., fenômenos ocultos, misteriosos [...] Eu lia tudo quanto se publicava [...] Até que um dia, ou antes, **uma noite**, o meu espírito sossegou, apoiado a uma absoluta convicção que os factos até hoje não vieram desmentir. (ESPANCA, 2000. p. 193, grifo meu)

Ratifico o quanto Florbela era culta e tinha conhecimento nas mais diversas áreas do saber. Era mesmo uma mulher diferenciada para sua época. Tinha prazer na leitura e nos estudos. Em carta enviada, de Évora, à Júlia Alves, em 20 de dezembro de 1916, ela narra um dia seu de trabalho:

O trabalho para mim é um supremo e doce remédio. Tenho todas as horas ocupadas, não tenho um instante de meu para pensar que a vida é má e estúpida. E tu? O que fazes? Trabalhas, também, não é verdade? A minha vida está cheia de afazeres: hoje, por exemplo, vou contar-te o que tenho feito. Levantei-me às 8 h. da manhã (isto para uma lisboeta é um milagre do bom Deus, não é verdade? Mas para nós, provincianazinhas burguesas, isto é vulgar e chama-se mesmo até um bocadinho de preguiça!) Em seguida almocei! (outro milagre). Às 10 horas da manhã, fui ao liceu ouvir aula de História pois, como sabes, estou tirando o 7º ano de letras. Às 11 h., dei, no colégio onde estou, uma aula de inglês. À 1 h., dei no colégio uma aula de francês e, às 2 h., dei uma aula de História que durou até às 3 h. da tarde. Às 4 h., jantei; agora, como uma sobremesa muito espiritual, delicada e boa, estou escrevendo à minha Julinha. Às 5 h., tenho uma explicação

de inglês que dura até à noite e, em seguida, venho para casa estudar minhas lições até à hora de tomar chá. (ESPANCA, 1986, p. 191-192)

Essa correspondência só corrobora a ideia desenvolvida ao longo da tese. Desde muito nova a poeta cultivou uma cultura que mais tarde pode ser vista nos seus escritos, principalmente na prosa. A versão implícita de si mesma atravessa sua contística, para usar as palavras de Wayne Booth ao teorizar sobre o autor implícito¹¹⁷. Retornando a narrativa, o Dr. X., em seguida ao relatado no trecho transcrito acima, reafirmou: “Não, meus senhores, os mortos não voltam”. Contrapondo o pensamento e a experiência de Robert, que afirmara ter visto sua mãe, já falecida. O cientista, para provar sua tese, recorre a uma experiência vivenciada por ele:

[...] Estava eu, a dona da casa, madame V., os dois irmãos Gray, o Ravara de Melo e aquela linda rapariga que ano passado professou num convento de Segóvia [...] Lídia Vasconcelos. Lembro-me como se o caso tivesse se passado ontem. Não sei que poder evocador se desprende desta noite, da melopeia destas ondas, que misteriosos eflúvios traz consigo o ar que entra por esta janela aberta, o certo é que preciso fazer um esforço para me convencer que isto não se passou ontem, que tantos anos não dispersaram já toda esta gente que evoco. Influência do cenário igual, da noite igual da discussão, talvez... (ESPANCA, 2000, p. 194)

A noite misteriosa, soturna e sombria, “naquele terraço em mármore cor-de-rosa”, diante do mar, ouvindo a cantilena das ondas, trouxe, à memória do Dr. X., a história de Lídia Vasconcelos. A jovem perdera o noivo num desastre marítimo, oito dias antes do casamento. O corpo, apesar das incessantes buscas, nunca fora encontrado. Há, na narrativa primeira, o embate entre dois personagens: o Dr. X. e Robert. O cientista aparece como símbolo da negação do mistério presente no conto, já Robert acredita no mundo sobrenatural como parte da realidade, contrapondo-se às ideias do doutor. Ao som da balada do rei de Tule, as narrativas vão acontecendo:

“O coração apertou-me, cheio duma imensa piedade por aquele tristíssimo destino de rapariga. Vocês sabem a história... talvez”, disse ele voltando-se para o grupo que o escutava [...] A Lídia estava noiva dum seu camarada, Alvaro Bacelar, disse ele a um oficial da Armada que o ouvia [...] você não pode lembrar-se; isto se passou há anos,

¹¹⁷ Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um homem em geral, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de si próprio, que é diferente dos autores implícitos que encontramos na obras de outros homens (BOOTH, 1980, p.88).

ainda você não tinha sequer entrado na Naval; dum camarada seu que morreu, vítima de um desastre no mar [...] Era um esplêndido rapaz, dotado das mais fortes e sérias qualidades, de uma beleza viril que se impunha. Lembro-me muito bem da cara dele, principalmente dos olhos, tinha um olhar duro, um estranho olhar que nos penetrava como uma verruma [...] Era realmente um belo rapaz. (ESPANCA, 2000, p. 198)

É nítida a projeção de Apeles na descrição acima. Em carta enviada a Guido Battelli, em 27 de julho de 1930, Florbela conta-lhe sobre a morte do irmão e diz:

O meu único irmão, o melhor da minha ternura e do meu orgulho, era 1º. tenente de marinha, aviador. Morreu há três anos num voo treino. Tinha 30 anos, era belo, forte, altivo, homem de acção e um delicado artista. O cadáver nunca apareceu; guarda-o no Tejo, ciosamente, no seu túmulo azul. (ESPANCA, 1986, p. 148)

Lídia Vasconcelos, diante de tamanho choque, quase enlouquecera. Ela nunca se refizera do trauma e, apesar das constantes investidas, por parte de pretendentes, ela só nutria sentimentos por seu noivo: “vocês compreendem, um morto é um terrível rival, um competidor seriíssimo que tem por si as mil vantagens que a ausência e a saudade lhe emprestam” (ESPANCA, 2000, p. 199). Na mente e no coração de Lídia, o noivo morto está mais vivo do que os viventes. Os mortos não voltam, mas dominam. A presença do morto na vida de Lídia se sobrepunha a qualquer solicitação de um vivo.

As alucinações e fantasias fazem suas aparições, no conto. Então, na fatídica noite vivenciada pelo Dr. X., ele recorda a figura de Lídia, ansiosa e com olhar fixo para o mar: “quando a vi olhar num olhar de inexprimível desalento aquele mar, mortalha imensa dum ente que para todos era apenas uma recordação”, mas, para a noiva “era a única realidade existente” (ESPANCA, 2000, p. 199), o doutor imaginou que do desejo exprimido, das mãos trêmulas, do olhar sofrido e grito ecoado, o noivo tão amado pudesse retornar. Lídia Vasconcelos, com seu vestido de renda prateado pela luz do luar, ergueu-se da cadeira, voltou-se para o mar: “lívida, irreconhecível, estendera os braços e soltara num grito”, o nome do seu amado João (ESPANCA, 2000, p. 201). Aquele chamamento veio do mais profundo da alma, podendo fazer reviver qualquer Lázaro, segundo Dr. X. Se o noivo de Lídia não voltou, é porque realmente os mortos não voltam.

Eu disse, anteriormente, que Robert, um personagem que estava em casa da senhora L., não concordava com o pensamento do doutor X., e num dos momentos de discussão acalorada, em que ele defendia seu ponto de vista, a dona da casa, senhora L., elevou a voz e afirmou:

– 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 se estivesse 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, é, mas é assim! (ESPANCA, 2000, p. 200)

A senhora L. parece querer exorcizar os fantasmas, com seu discurso lógico. Vejo com clareza o pensamento florbeliano, como se a contista estivesse querendo se convencer de que precisa continuar vivendo a despeito da dor. De acordo com Wayne Booth, o autor implícito determina os passos do narrador e de todas as personagens. O argumento apresentado pela senhora L. é provavelmente a justificativa de Florbela num autoconvencimento para continuar a viver.

Para Roland Barthes, “o estilo é sempre um segredo, uma lembrança encerrada no corpo do escritor” (BARTHES, s/d, p. 123). A prosa florbeliana traz a sua assinatura. O estilo é bem demarcado em seus contos, as personagens se deslocam entre as narrativas, há um espaço comum, temas que se repetem. Os contos juntos formam uma estrutura harmoniosa, todavia, existe autonomia entre as narrativas. Geralmente, os textos trazem uma história secundária, como destaquei em “À Margem dum Soneto” e “Os Mortos não Voltam”. Também ocorre em “O Resto é Perfume”, conto analisado no próximo subcapítulo.

4.3 “A vida é um cacho de lilás”

*Ser doído é a única forma de possuir
e a maneira de ser alguma coisa
de firme neste mundo
Florbela Espanca*

*Apesar de tudo, a loucura não é assim uma coisa tão
Feia como muita gente julga. Há tantas loucas felizes!
Florbela Espanca*

O conto “O Resto é Perfume” narra uma conversa entre dois amigos. É o único texto da coletânea *As Máscaras do Destino* com narrador de primeira pessoa, conferindo voz à mulher. Para Maria Lúcia Dal Farra, nessa narrativa “Florabela se ocupa em implicitar a marginalidade da mulher e o caráter de exceção conferido à condição feminina pela sociedade” (DAL FARRA, 1985, p. 111). Condição, esta, que a poeta conhecia muito bem: Florabela “testemunhou, durante sua curta existência, e experimentou, na sua própria pele, as reservas que são dirigidas à mulher que se quer em posição de igualdade junto ao parceiro masculino” (DAL FARRA, 1985, p. 111). O enredo inicia com o narrador reproduzindo a fala de uma amiga:

“Nessa época dolorosa da minha vida” – prosseguiu a minha amiga – “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?” (ESPANCA, 2000, p. 202)

Segundo Cláudia Pazos Alonso, o narrador reproduz a fala de uma amiga para, só depois, proceder à sua, “apresentando e contextualizando o leitor/narratário para o que se seguirá” (ALONSO, 2015, p. 99). O que acontece, após os primeiros relatos, é a exposição, ao leitor, de onde a amiga encontrara o analgésico¹¹⁸ para as suas crises: “às palavras dum doido”. Uma narrativa alimentada por outra, na qual um narrador primeiro introduz um segundo, que é uma mulher, personagem principal. Esta, por sua vez, convoca um terceiro, a quem qualifica como um doido. Ocorre, em “O Resto é Perfume”, “a narrativa de uma narrativa”. A respeito desse recurso, Todorov explica:

Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 1969, p. 125)

¹¹⁸ Interessante o uso da palavra analgésico, em detrimento de lenitivo, conforto, consolo, o que leva a pensar em uma crise provocadora de dor, que só um analgésico poderia curar.

As narrativas de encaixe são, conforme já dito neste trabalho, baseando-se em Todorov, semelhantes ao processo de *mise em abyme*. Florbela se utiliza desse estilo e produz um texto misturando o seu mundo tangível ao fantasioso, onde sanidade e loucura são antípodas. Fronteiras da vida e da ficção, sempre se confundindo. A protagonista¹¹⁹, tratada sempre por amiga, tinha um estranho encanto: era desconcertante e bizarra, e tomava “atitudes ambíguas, nas contorções do seu espírito escarnecedor e singular. Nela, parecia andar um Mark Twain de braço dado com um Edgar Poe” (ESPANCA, 2000, p. 203), descrição que sugere uma mulher dada à aventura e ao mistério.

Todos nós, que aqui estamos, conhecemos mulheres que em épocas dolorosas da sua vida procuraram um consolo, um analgésico, como ela dizia, na religião, esse maravilhoso unguento que faz sarar todas as chagas, no cumprimento do dever, o mais rígido, no amor, no sacrifício mesmo pelos seus ou pelos estranhos, na prática da caridade, na arte; mas uma mulher que se agarre, como à única tábua de salvação que a pode fazer boiar à tona de água, às palavras de um doido, qual de vocês conhece essa mulher? Pois bem, conheci-a eu, e vou dizer-lhes o que ela me disse, o que lhe ouvi e que nunca mais me esqueceu, naquelas primeiras horas de uma quente tarde de Agosto. Pode ser que a algum de vocês faça bem... Tudo é possível. (ESPANCA, 2000. p. 204)

No trecho, o narrador dialoga diretamente com o leitor e o faz refletir sobre que tipo de mulher se apegaria às palavras de um louco. Essa é a deixa para que a história secundária seja contada, através de *flashbacks*. Identifico, nessa narrativa em especial, um certo desvio do padrão contístico florbeliano. O narrador masculino transfere a fala a uma mulher que, por sua vez, transfere-a a um louco. Esse narrador estabelece um diálogo com o leitor, interrompendo o discurso para apostrofar aos leitores. Segundo Dal Farra, a protagonista do conto “está, devido à sua maneira de ser, de pensar e à sua independência, isolada do mundo” (DAL FARRA, 1985, p. 112). Algo demasiadamente inusitado é em quem a personagem busca consolo – nas palavras de um louco –, contrariando um dado da realidade. Buscar sabedoria num louco, cujo julgamento é colocado sob

¹¹⁹ Sobre essa protagonista, pouco é informado no texto, a não ser suas características de pessoa bizarra. Curiosamente, Renata Soares Junqueira, em artigo publicado na revista *Estudos Portugueses e Africanos*, equivoca-se ao afirmar que a protagonista seria uma romancista. O engano da crítica ocorre quando ela atribui a outro interlocutor a frase: “Vocês, os romancistas precisam de muito mais ...” Esta frase está inserida no discurso da protagonista, dirigindo-se ao narrador. Logo, “vocês, os romancistas” não se pode referir a ela, que é a pessoa que fala, mas ao interlocutor com quem ela fala e que, possivelmente, ele mesmo seja um romancista.

suspeição, avaliza uma escolha de elementos à margem, como um reconhecimento da própria condição da autora. Seria mais previsível buscar conforto para os dilemas da vida na religião, conforme dito no trecho acima.

A poeta calipolense registra em carta de 03 de agosto de 1930, que não é católica, nem protestante, nem budista, também não é maometana, nem teosofista: “Não sou nada. E nem sequer poderá servir-me o preceito divino” (ESPANCA, 1986, p. 151)¹²⁰. Essa correspondência já foi mencionada no capítulo três, deste trabalho. Nela, Florbela afirma ter um racionalismo à Hegel, apoiado numa filosofia à Nietzsche. Essas ideias estão postas em “O Resto é Perfume”, a poeta parece pôr em questão o real, construindo um racionalismo idealista. As palavras presentes na epístola, de número 149, contradizem o eu-lírico do poema “Quem sabe?...” , no soneto o eu-poético quer encontrar Deus, a quem tanto procura:

Quem me dirá se, lá no alto, o Céu
Também é para o mau, para o perjuro?
Para onde vai a alma, que morreu?
Queria encontrar Deus! Tanto o procuro!

O poema “Quem sabe?...” , dedicado ao advogado Ângelo César, possivelmente, seu último amor¹²¹, mostra uma profunda espiritualidade. O eu-lírico busca a compreensão sobre o caminho trilhado e o porquê de ter em suas mãos aquilo que não lhe pertence: “queria tanto saber porque seguro nas minhas mãos aquilo que não é meu!” (ESPANCA, 2011, p. 147). Há, no soneto, intertextualidade bíblica, quando a poeta diz que está na estrada de Damasco, cega e sedenta. Já a protagonista de “O Resto é Perfume”, em sua peregrinação,

¹²⁰ Correspondência n.º 149 das *Obras Completas* editada por Rui Guedes. Enviada a Guido Battelli.

¹²¹ Florbela confidencia, em carta enviada a Battelli, esse novo amor. “Só a raros eleitos é dado o milagroso dom de um amor. Eu teria muita pena que o destino não me trouxesse esse grande sonho pela vida fora. Devo agradecer ao destino o favor de ter ouvido a minha voz. Pôr finalmente, no meu caminho, a linda alma nova, ardente e carinhosa que é todo o meu amparo, toda a minha riqueza, toda a minha felicidade neste mundo” (ESPANCA, 1986, p.188). Essa correspondência foi enviada de Matozinhos, datada de 06 de outubro de 1930. É a n.º. 162, da edição de Rui Guedes. Em pesquisas na Biblioteca Municipal Florbela Espanca, em Matozinhos, conheci uma senhora que confirmou esse caso da poeta com o advogado. Impressionava-me a quantidade de pessoas que tinha histórias a relatar sobre Florbela. Eram memórias da infância, de narrativas ouvidas a respeito da calipolense, ou relatos como o da senhora, cujo o filho namorara com a neta de Ângelo César.

conheceu aquele que preencheria sua alma, fora seu confidente, companheiro em meio à solidão:

Conheci-o numa pequena vila, nessa linda província alentejana, que tão pouca gente conhece, onde toda a paisagem, em certas horas, toma ares extáticos de iluminados, onde a alma das coisas parece falar.

Era um velho muito alto, muito limpo, sempre muito bem vestido [...] Eu fiz dele o meu único confidente, a minha grande afeição; ele era ao mesmo tempo o meu cão, o meu livro, a minha amiga íntima, o inseparável companheiro do meus longos passeios solitários pela planície. (ESPANCA, 2000, p. 204-205)

A conversa com o louco transmitia à protagonista uma sabedoria compartilhada também por santos, filósofos, profetas, artistas, iluminados, e, principalmente, por ela mesma. Os loucos, os poetas e os artistas parecem ser os únicos que vão além das aparências. O velho doido explica que tudo que se vê e que existe, é pura ilusão. Os mesmos adjetivos utilizados para descrevê-lo, são também usados para descrever a protagonista; a mesma atitude que o pai do louco teve para com ele, o pai da protagonista teve para com ela. A identificação entre eles é especial, irmanam-se. Ela inclusive dissera que nunca ouvira frases mais belas e consoladoras como as do doido, cujas propriedades curativas ela reconhecia.

Recuperando o crítico Wayne Booth, ressalto que “embora o autor possa, em certa medida, escolher seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer” (BOOTH, 1980, p. 38). Gabriela Mora, discutindo sobre a verdade na ficção e sua relação com o narrador, afirma ser possível distinguir o que é verdadeiro no mundo fictício. Esse fundamento ontológico, porém, por razões muito verdadeiras, separa o autor real como fonte de fala, necessitando da presença de um “autenticador” na obra (MORA, 1993, p. 108)¹²². A estudiosa explica que este “autenticador” possibilita ao leitor certificar-se da verdade. Quando leio o discurso da protagonista, percebo que o fato referido pelo narrador está autenticado na sua voz:

¹²² Paráfrase do original: [...] se ha elaborado una cadena de ‘autenticadores’, cuya palabra el lector busca para cerciorarse de la ‘verdad’ de lo que sucede. El fundamento ontológico de la posición de Martínez Bonati, ayuda a explicar la extraña anomalía de que podamos saber que es verdad que Sancho es gordo y Don Quijote es flaco [...], y describir con propiedad a otros entes ficticios. Es decir, podemos distinguir lo que es falso o verdadero em el mundo ficticio. Ese fundamento ontológico, sin embargo, que por razones muy valederas aparta al autor real como fuente del habla, necesitaría la presencia de um ‘autenticador’ em la obra (MORA, 1993, p.108).

O cenário, como vê, nada tinha de extraordinário: um muro, um lilás em flor, o horizonte a esbater-se nas cinzas abrasadas do crepúsculo... Vocês, os romancistas, precisam de muito mais... Pois bem! daquele muro, daquele lilás, com o horizonte, opala a fundir-se num largo oceano de sombras, por pano de fundo, fez o meu doido um grande tratado de filosofia para uso das almas simples e sofredoras; com aquele pouco, compôs ele os dogmas da minha futura religião. (ESPANCA, 2000, p. 209)

Ao anseio físico de Florbela, não basta um “deus-espírito”, “nem caminho humanístico, nem dissolução panteísta. Deus aparece perante a Natureza, sem se confundir com esta” (SENA, 1947, p. 28). Embora os homens tenham criado o mundo, eles não sabem nada, porque o conhecimento é privilégio dos mortos:

– “Vês?” – apontava ele para o horizonte longínquo. – Não, tu não podes ver! À tua compreensão só pode chegar a percepção dos objectos que os teus misérrimos sentidos te apresentam e tal como eles tos apresentam. Lês isso em qualquer cartapácio de Filosofia. “O bom do Kant passou a vida a pregá-lo. O que os teus dedos tacteiam são as ilusões dos teus olhos e dos teus ouvidos. Árvores! Que são árvores?... Pedras? Poeira? Que é isso? É o mundo!... E *tu* vês o mundo! Os homens criaram 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-te eu. Tu não sabes nada. Os mortos é que sabem. Os vivos chamam-lhes sombras. Os vivos metem as sombras dentro de um caixão, fecham-no à chave, pregam-no bem pregado, soldam-no, afundam-no na terra, muito fundo, e a sombra lá vai... fica o resto. (ESPANCA, 2000, p. 209)

A existência de ordem filosófica é questionada: o vivido é ilusório, só os mortos estariam livres dessa ilusão. Parece que os únicos capazes de enxergar a essência oculta à realidade são os mortos, os loucos e os artistas, assim como os poetas. Todos estes, em certa medida, podem ser considerados à margem da sociedade. Como também a mulher. Essa marginalidade vivenciada pela figura feminina está na contística florbeliana. Conforme Booth, o leitor atento enxergaria a imposição do autor mesmo expurgando da obra tudo quanto seja identificável como toque pessoal (BOOTH, 1980).

A protagonista conheceu “seu confidente” numa pequena vila alentejana, ela a descreve de forma que se pode enxergar versos dos poemas: “Árvores do Alentejo” e “Pobre de Cristo”. Para Agustina Bessa-Luís, “Florbela é hoje uma parte raiada de mármore, jazigo personalizado que a identifica com o solo da

pequena pátria” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 10). Em correspondência¹²³ a José Emídio, ela diz sentir-se mais alentejana do que portuguesa. Florbela tinha grande apreço por sua terra natal, e a imortalizou tanto nos versos quanto na prosa.

A planície estendia-se até aos confins do horizonte, de cambiantes inverossímeis. A estrada poeirenta, quase recta. Charnecas bravias, dum e doutro lado. Aqui e ali, a rara mancha escura de uns 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. [...] Ah, meu amigo! O génio 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! (ESPANCA, 2000. p. 206)

A terra da charneca herma de saudade figura no conto. A descrição acima identifica-se com o exposto em carta enviada à Júlia Alves, em 28 de julho de 1916:

Eis-me no coração de Portugal. Numa modesta e pequena aldeia, adormecida e quieta onde o vento tem vozes humanas ao bater às nossas janelas, que olham para o poente, sobre um monte cheio de pios d'aves e murmúrios de folhagem amarelecida e triste. (Espanca, 1931, p. 5)

O Alentejo é uma das regiões mais antigas de Portugal, localizada no centro-sul do país. Ao andar por suas estradas, percebe-se um ocanano de terras ondeantes, ora nuas e secas, ora cobertas de flores silvestres e verdes matos:

Ó minha terra de planície rasa,
Branca de sol e cal de luar,
Minha terra que nunca viste o mar,
Onde tenho o meu pão e a minha casa.

Minha terra onde meu irmão nasceu
Aonde a mãe que eu tive e já morreu
Foi moça e loira, amou e foi amada!

¹²³ Carta n.º 119, volume VI, *Obras Completas*. Em epístola de número 125, Florbela, ao ofertar um soneto que havia feito em homenagem à filha do Dr. Celestino David, aproveita para elogiar esse seu patrício pelo que tem feito por Évora. E mais uma vez enaltece a terra querida: “Não conheço pessoalmente o Dr. Celestino David, apesar de ter por ele muitíssima simpatia, principalmente pela obra admirável que está levando a cabo em Évora, a minha linda cidade dos meus melhores anos [...] (ESPANCA, 1986b, p. 101-102).

(ESPANCA, 2011, p.151)

O soneto “Pobre de Cristo” ou “Minha terra”, presente em *Charneca em Flor*, foi chamado por António Ferro de pequena obra prima. O poeta escreveu, no *Diário de Notícias*: esse soneto “apagou todas as possíveis dúvidas que pudessem existir ainda no meu espírito sobre o grande caso de poesia portuguesa, de lirismo português, que é o caso dramático de Florbela Espanca” (FERRO, 1931, p. 1). E complementou: “‘Pobre de Cristo’ é todo o coração do Alentejo em labareda e cinza e é toda a nostalgia da terra natal, que se perdeu, a terra familiar e estranha que nós conhecemos e que já não nos conhece” (FERRO, 1931, p. 1). Esse poema foi dedicado ao amigo José Emílio Amaro, a quem Florbela pediu o prefácio do seu último livro de poemas.

Tanto na carta escrita à Júlia Alves, quanto nos versos: “Florbela dá-nos o Alentejo que ela recreou no seu espírito de poeta” (BATTELLI, 1951, p. 4). Guido Battelli escreveu, na *Separata do Boletim* “A cidade de Évora”, um artigo intitulado “o Alentejo na Poesia de Florbela Espanca”. O professor objetivava analisar a poesia de Florbela por esse viés, mas também exaltar a região que formou a poeta:

Reunir todos estes sonetos pareceu-nos uma homenagem devida à gloriosa memória da grande Poetisa Alentejana. Toda a sua terra querida vive e palpita nestes versos, com sua planície rasa e as suas casinhas brancas, com searas, os sobreiros de tronco sangrento, com a charneca rude e áspera, florida de giestas, de estevas e de aloendros bravos, com o seu sol ardente e o perfume característico, com faina das ceifeiras e as suas tardes de açucena, com o seu luar e as suas noites estreladas, durante as quais o rouxinol chileira o seu canto melodioso. (BATTELLI, 1951, p. 3)

Diversos são os Alentejos configurados na obra de Florbela. Ora a região está diretamente ligada aos seus sentimentos, ora é simbólica, atrelada às vivências e, por vezes, ao estado anímico da poeta. Ora aparece a imagem rude, árida, de uma paisagem castigada pelo tempo:

Horas mortas... Curvada aos pés do Monte
A planície é um brasido... e, torturados,
As árvores sangrentas, revoltadas,
Gritam a Deus a benção duma fonte!

E quando, manhã alta, o sol posponte
A oiro a giesta, a arder, pelas estradas,

Esfingicas, recortam desgrenhadas
Os trágicos perfis no horizonte!

[...]

Árvores! Não choreis! Olhai e vede:
- Também ando a gritar, morta de sede,
Pedindo a Deus a minha gota de água!
(ESPANCA, 2011, p. 146)

O soneto “Árvores do Alentejo” é dedicado a Guido Battelli. A paisagem alentejana e a alma do eu-lírico estão em harmonia. Florbela decreve o sol abrasador, amarelo-ouro, mostra a vegetação de giestas e a seca castigando as árvores. A poeta inicia o soneto com a expressão “Horas mortas”, passando a impressão de grande silêncio. As reticências, vindas a seguir, corroboram essa ideia. As horas parecem imortalizadas, logo, eternas. A descrição da planície em brasas sugere uma quentura infernal, que tortura e faz as árvores arderem e suplicarem por água. O eu-lírico está tão sofrido quanto a paisagem. Retornando ao conto, Fabio Mario da Silva destaca, em “O Resto é Perfume”, o aspecto que demonstrei:

[...] a paisagem, que tem como cenário de fundo a estática imagem de uma vila alentejana, que por si só é reveladora de um estado contemplativo e de solidão, uma serenidade austera que retrataria, em sua essência, a ideia de heroísmo do cenário, no qual “lateja uma força hercúlea”. Essa mulher e esse doido vagueiam por entre os campos, numa paisagem descrita como algo sacro, misterioso, procurando realçar (como em quase todos os contos de *As máscaras do destino*), algum aspecto de brancura que possa se associar a um estado de diafaneidade: «às vezes era tão branco, tão imaterial, duma tão pura religiosidade, que a planície alagada fazia lembrar uma grande toalha de altar onde tivessem espalhado hóstias». (SILVA, 2019, p. 142)

A terra alentejana ocupa um lugar singular na poética florbeliana, mas também não passou despercebida na prosa. Tanto numa quanto noutra, o Alentejo é exaltado e aparece como uma tela, servindo de moldura à infância e juventude da poeta:

Muitas vezes, confundíamos os arrastados crepúsculos de Verão como as claras noites de lua cheia. Estávamos longe; vínhamos para casa noite fechada. Na charneca, o luar inundava tudo, os rosmaninhos e os alecrins, as estevas e as urzes, todas as moitas sequiosas, que o bebiam como água límpida que um cântaro a transbordar entornasse lá do alto. (ESPANCA, 2000, p. 207)

A narrativa traz as mais diversas representações da charneca alentejana: “campos tristes tão tristes, que toda a atmosfera parece impregnada de tristeza; até a luz é triste” (ESPANCA, 2000, p. 206). Em seguida, os mesmos olivais eram lindos, “o luar entrava sorrateiro”, as árvores e as oliveiras que estavam tristes, passam à princesas, “vestidas de prata, toucadas de diamantes” (ESPANCA, 2000, p. 207). Agora, “são princesas, filhas de reis, *Belles au bois dormant* à espera do príncipe encantado” (ESPANCA, 2000, p. 208). A charneca assim descrita parece simbolizar a própria Florbela: sua imagem agredida, sofrida, no entanto, bela, aguardando o príncipe *charmant*. Assim, a descrição do Alentejo surge marginal, como a protagonista do conto. Esse aspecto é demonstrado inclusive pela opinião da família dessa mulher.

A minha família, principalmente o meu pai, não se conformava com semelhante esquisitice, e a princípio lutou desesperadamente contra mais aquele disparate, aquela tola mania de fazer de um doido o meu maior amigo; mas, como já estava habituado às bizarras do meu carácter e como eu, segundo eles diziam, não fazia nada como a outra gente, acabaram por me deixar em paz a mim e ao meu amigo doido. (ESPANCA, 2000, p. 205)

De acordo com Dal Farra, “o enclausuramento histórico da mulher e a sua interdição transparecem no conto de Florbela de muitas maneiras” (DAL FARRA, 1995, p. 113). Um ponto a ser destacado é que só alguns vivos veem: “aparecem, de séculos a séculos, vivos que vêem”. Os homens que enxergam são chamados de “santos, profetas, artistas, iniciadores” (ESPANCA, 2000, p. 210). Conforme dito, os que estão à margem, “em virtude de sua própria condição, a impossibilidade de expressão é igual à dos mortos”, logo, “resta somente ver” (DAL FARRA, 1995, p. 113).

O conto termina com o desaparecimento do doido. A protagonista narra o último encontro, assinalando uma certa agitação por parte do seu confidente. As palavras proferidas pelo doido enfatizam a importância dos mortos e, em algum momento, pode se pensar ser o doido um morto também, ao afirmar: “os mortos sabem. Eu sei. Os mortos poisaram as pontas das suas miríades de dedos sobre os meus olhos e mandaram-me ver... eu vi” (ESPANCA, 2000, p. 210). Diante dessa indefinição, seria o doido um produto da mente da protagonista? Seria uma visão que a imobilizava e a deixava alheia do entorno? A resposta está nas

palavras do doido: “A vida é este cacho de lilás... Mais nada. O resto é perfume...”.

4.4 “Quando quis tirar a máscara... estava pegada à cara”

As Máscaras do Destino ainda contam com “A Paixão de Manuel Garcia”, “As Orações de Soror Maria da Pureza” e “O Sobrenatural”. Os três contos apresentam a tópica da morte. A narrativa florbeliana parece construída sob a tríade: amor, vida e morte. As máscaras velam o amor, disfarçam a dor, entretêm a vida e representam a morte. Nesses contos, também encontram-se elementos de autoficcionalidade. Eles formam uma estrutura harmônica, porém interdependentes.

Como dito anteriormente, o livro *As Máscaras do Destino* é dedicado ao irmão Apeles Espanca. O fantasma do irmão permeia todos os contos. As circunstâncias de sua morte são muito elucidativas para o bom entendimento da coletânea. Apesar de ele ter morrido num acidente, ao pilotar o hidroavião, suspeitou-se de um possível suicídio¹²⁴, uma vez que Apeles vivia desgostoso pela morte de sua noiva Maria Augusta Teixeira de Vasconcelos. Trago essa hipótese apenas porque o tema suicídio não escapou às narrativas da obra, havendo alusões indiretas ou diretas, em “O Aviador”, “O Inventor” e “A Paixão de Manuel Garcia”.

Em “A Paixão de Manuel Garcia”, o protagonista suicida-se para fugir da situação sufocante em que se encontrava ao descobrir que seu grande amor, Maria Del Pilar, ia casar-se. Narrativa com características das estéticas romântica e trovadoresca, desde a demonstração clara do espacismo, fuga da tristeza através da morte, assim como a devoção pela mulher amada, inatigível, fidalga e comprometida. Observo também projetada a figura de Apeles: “Manuel Garcia era um rapagão! Alto, moreno, ombros largos [...] no arcabouço daquele operário inculto e simples, vivia a alma dum poeta romântico” (ESPANCA, 2000, p. 211). O protagonista construiu uma vida paralela, ilusória, amando em segredo

¹²⁴ Conforme Agustina Bessa-Luís, esse acontecimento é improvável, a romancista afirma que não se pode confirmar, “senão pela intuição, a única que não conhece renúncias” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 123). Ela ainda ratifica: “Não. De facto, não se pode afirmar que Apeles se suicidou” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 125).

Maria Del Pilar, filha de uma nobre espanhola e dum fidalgo português. Esse foi seu calvário. Manuel amou em silêncio e nele buscou refúgio.

Manuel Garcia pode ser comparado a Joaquim, de “O Dominó Preto”, porém as Marias, personagens das narrativas, são bem distintas. Os protagonistas são levados à morte por devotar tão grande amor às “suas” Marias. No entanto, Maria Del Pilar desconhecia o amante e sua devoção: “E em tantos, tantos anos, nunca a loira fidalguinha olhara para ele. Não, ele não se lembrava de um só olhar [...]” (ESPANCA, 2000, p. 218). Já Maria, a costureira do teatro, deu a Joaquim esperanças, este acreditou na possibilidade de vivenciar tão grande sonho, mas, ao acordar para a realidade, não suportou e sucumbiu.

Em “As Orações de Soror Maria da Pureza”, novamente Eros e Tânatos se encontram. Nesse conto, mais uma vez a tragédia ronda as personagens. Mariazinha, moça pura e casta, perde o seu noivo no serviço da pátria. A noiva era tão pura que, ao vê-la, o noivo tinha vontade de rezar: “Quando te vejo vir de longe, tenho vontade de rezar – Ave-Maria, cheia de graça – ... Maria! Toda tu és luz e iluminas-me, toda tu é clarão e incendeia-me!” (ESPANCA, 2000, p. 243). A morte, todavia, rouba-lhe o amor e a protagonista se entrega à vida conventual. No convento, Mariazinha compõe espontâneos cânticos religiosos, orações de amor que as demais monjas começaram a repetir, com a permissão da madre superior, pensando ser dirigidas ao divino, mas, na verdade, eram direcionadas ao noivo morto. Mais uma vez, prefigura, no enredo, o noivo que morre e a noiva devotada a esse amor.

As personagens femininas vivem em função dos seus mortos queridos e, em algumas narrativas, as masculinas morrem por amor. Conforme Renata Junqueira, “os mortos são figuras reais, os vivos são como *figuras de pedra* que se deixam paralisar pelas lembranças dos mortos” (JUNQUEIRA, 2015, p. 67, grifo da autora). Para Fabio Mario da Silva, “revelar as facetas femininas, desnudar o semblante da mulher, recriar-se na frente dum espelho na procura do duplo são os vários estratagemas que Florbela Espanca tece ao longo de toda a sua obra” (SILVA, 2015, p. 118). Em todos os contos da coletânea de *O Dominó Preto*, as mulheres são fatais, diferente das personagens femininas de *As Máscaras do Destino*, que são sempre frágeis. Somente em “O Sobrenatural”, a personagem feminina é *femme fatale*.

Florbela parece pintar o rosto, ocultando-o com uma máscara. Esta agarrada à cara, como diria Fernando Pessoa, em “Tabacaria”. Utilizando-me das palavras de Lídia Jorge, afirmo: “Florbela Espanca conhecia esse jogo entre mostrar e esconder” (JORGE, 2012, p. 216).

Segundo Agustina Bessa Luís, a poeta “escreve como Eva e procede como Lilith” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 20-21). Há, na biografia¹²⁵ de Agustina Bessa-Luís sobre Florbela, uma possível fluidez entre as categorias de referencialidade e ficcionalidade. A romancista desmistifica a imagem de Florbela Espanca, mostrando a poeta como produto de um determinado contexto históricossocial. Descreve-a como uma personagem comum, cuja vida não tinha nada de extraordinário. Não enxergo de tal maneira. Para mim, a poeta acordou num mundo ainda escuro às mulheres que pensavam e agiam como Florbela. Ela encarou e subverteu a imagem tradicional da mulher na sociedade. Pela pena da própria Florbela, vê-se que ela não é igual às demais mulheres de sua época: “Diz-me, porque não nasci igual aos outros, sem dúvidas, sem desejos de impossível? E isto que me traz sempre desvairada, incompatível com a vida que toda a gente vive¹²⁶”.

Destaco, ainda, que no último conto de *As Máscaras do Destino*, “O Sobrenatural”, a personagem Mário Menezes tem características físicas semelhantes a Manuel Garcia, que, por sua vez, se assemelha ao noivo de Lídia Vasconcelos, de “Os Mortos não Voltam”: belo, moreno, forte, olhos claros, cheios de profundidade e de doçura. Todos projetando o homenageado da obra. Já a Gatita Blanca, mulher culta e intrigante, falava três idiomas fluentemente: francês, inglês e espanhol. Nas vestimentas, se assemelha a Lídia Vasconcelos e à Morta, sempre vestida de seda branca, mas se distancia destas personagens na atitude: a Gatita é sensual, misteriosa e sombria. O narrador sugere que ela

¹²⁵ Maria Lúcia Dal Farra tem um artigo em que analisa a “Florbela de Agustina”. Também Jonas Leite apresenta uma discussão profícua da biografia romanceada produzida por Bessa-Luís. Inclusive, sobre o que acima retratei, Leite escreve: “Em *Florbela Espanca, a vida e a obra*, Agustina Bessa-Luís faz diferente: mantém o texto com a aparência de uma biografia, age como biógrafa, inclusive refletindo acerca da recepção e poder dos textos biográficos [...] mas implode por dentro as estruturas alicerçadas do gênero” (LEITE, 2018, p. 109). O pesquisador acrescenta, “para apreender Florbela sob um prisma humano, Agustina despe-a do caráter mítico constituído até então e começa a trilhar um caminho de desmistificar a escritora: os discursos sedimentados sobre uma mulher incompreendida, sobre alguém à frente do seu tempo [...]” (LEITE, 2018, p.122-123).

¹²⁶ Carta enviada a Aurélia Borges, em 1930.

poderia ser filha de um Duque de Espanha, uma freira belga ou uma princesa russa, identidades que dialogam com o eu-lírico florbeliano. A personagem parece assumir várias máscaras, encontrar-se num lugar que não seria seu de origem, atuando em diferentes papéis. Uma extemporânea, estrangeira em seu próprio tempo e espaço, para retomar as palavras de Chris Gerry, referidas à Florbela Espanca.

Apesar de as narrativas possuírem um narrador de terceira pessoa, à exceção de “O Resto é Perfume”, Florbela parece criar alter egos, como é o caso de Cristina, de “Amor de Outrora”, a poetisa, de “À Margem dum Soneto”, a amiga e o louco, de “O Resto é Perfume”. Para Lídia Jorge, Florbela Espanca não teve tempo de vida para extrapolar o “*tu* que existia em si sempre próximo do *eu*”, a poeta não conseguiu desenvolver para “um plano literário em que se desenhasse, de facto, um *outrem*, uma espécie diferenciada de si própria, criando assim a alteridade que a personagem de ficção exige” (JORGE, 2012, p. 222). A escritora destaca que Florbela teria talento para produzir uma narrativa ficcional de qualidade, no entanto, não viveu o suficiente para realizar esse feito. Considerando as análises aqui desenvolvidas, defendo que há qualidade estética na produção ficcional de Florbela Espanca, assim como acredito que ela tinha consciência de criar uma “falsa terceira pessoa”, aproximando o *tu* do *eu* com maestria, utilizando máscaras, ocultando-se detrás da pena, todavia, deixando as marcas inerentes ao que, neste trabalho, chamo de uma escrita autoficcional.

Também Livia Apa caracteriza a prosa florbeliana como menor. Classifica como má literatura, os contos de *O Dominó Preto*, afirmando que “os contos não têm nenhuma profundidade e reproduzem passivamente todos os *clichês* da literatura cor-de-rosa”. Ainda acrescenta que, na coletânea, “Florbela é incapaz de transmitir algo de vivo e da sua concreta vivência às personagens que cria, elas não tem a mínima complexidade, acabando por descrever a mesma ‘*capa social*’ que a oprimia” (APA, 1994, p. 251, grifo da autora). A estudiosa compara a produção florbeliana com a contística de Ana de Castro Osório, a fim de detratar ainda mais os contos presentes em *O Dominó Preto*. O posicionamento da italiana Livia Apa vai de encontro ao de Teresa Bernardino, em artigo citado no capítulo dois, desta tese. Segundo Apa, Florbela é incapaz “de entrar em contacto com a realidade e com a sociedade que a rodeia” (APA, 1994, p. 251).

Discordo do posicionamento da crítica italiana. Vejo qualidade literária na obra supracitada, inclusive, há potencial para as mais diversas análises, conforme já afirmei anteriormente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

E não haver gestos novos nem palavras novas!

Florbela Espanca

A repercussão que a obra de Florbela Espanca alcançou, só veio muito depois da sua morte. Hoje, a escritora goza de prestígio e reconhecimento, fenômeno incomum na literatura de autoria feminina portuguesa, porém ainda carece de um lugar, mais destacado, nos estudos acadêmicos. Embora os dois livros publicados pela autora, tenham sido esgotados, ela não obteve reconhecimento merecido em vida. Porém, sua trágica morte, associada a sua fama póstuma, desencadeou algumas polêmicas em relação ao caráter autobiográfico de sua obra, revelando variados desdobramentos e posições da crítica literária. Enquanto alguns estudiosos, ao examinar a prosa florbeliana, afirmaram que nada havia de original e que seus personagens não traduziam a Florbela poeta, eu leio a obra em prosa de Florbela à luz da autoficção e identifico qualidade estética em sua contística.

Servi-me de Serge Doubrovsky e Sébastien Hubier para mostrar a autoficção como a escrita da cura, e a escritura do fantasma, respectivamente. Constató que, na produção autoficcional, entre o autor e o leitor existe um pacto ambíguo e/ou oximórico, conforme os teóricos. Recorri a Vincent Colonna para apresentar a autoficção como um procedimento de leitura e assim incluir a prosa florbeliana no rol das literaturas autoficcionais.

Utilizei-me de Wayne Booth para desvelar o autor implícito na obra de Florbela Espanca. Constató a presença do que Booth chamou de narrador dramatizado, aquele que transparece enquanto entidade literária. Florbela cria um narrador consciente de si. Em “À Margem dum Soneto”, o narrador questiona o leitor: “Que mulher era ela então? Que mulher era aquela mulher? Quantas mulheres ele tinha?”. Em “O resto é perfume”, reflete: “Todos nós, que aqui estamos, conhecemos mulheres que em épocas dolorosas da sua vida procuraram um consolo [...]”. Porém, os ideais, pensamentos e as características reais do autor empírico são trazidas para dentro da narrativa. Vejo isso principalmente em “À Margem dum Soneto”. Percebo as ideias florbelianas numa

fusão autor empírico e implícito, em “Amor de Outrora”, “Os Mortos não voltam” e “O resto é perfume”.

Ao longo desta tese, mostrei ser possível estudar a contística florbeliana tomando por base o diálogo entre vida e obra numa perspectiva autoficcional. Quando me debrucei sobre os contos de Florbela com o objetivo de encontrar aspectos autofissionais em sua narrativa, não foi apenas para apontar a indissociação entre vida, obra e morte, mas também para mostrar um redimensionamento da função e dos limites da escrita. Em Florbela, a escritura como catarse é um exercício terapêutico, além do desdobramento multifacetado de um eu que escreveu sua própria condição ficcional. Se a escrita de Florbela presta-se ao debate a respeito dos limites entre a autobiografia e a ficção é porque põe em questão os estabelecimentos dessas diferenças. Em uma leitura que aproxima as fronteiras, entendo que personagens, narradores e autores implícitos se misturam. A contística florbeliana envolve esse embaralhar fronteiro.

A obra de Florbela é atravessada pelo corpo da poeta. Uma produção do “ele” que traz o “eu” nas profundezas de uma dor interna. O dilaceramento de suas perdas transfigura-se nas personagens criadas por ela. A tragédia pessoal que alimenta a narrativa de Florbela Espanca expressa a dor não apenas da poeta, mas de todo aquele que em sua jornada tenha passado pela experiência da perda, do desamparo.

Os contos de *O Dominó Preto* projetam Florbela através das figuras femininas. As mulheres, ora anjos ora demônios, representam Florbela mitificada. Sobre a poeta da campina alentejana falaram quase tudo. Ela mesma se auto intitulou com diferentes identidades: Dom Quixote, Soror, Semíramis, Carlos Magno, Charneca Alentejana. Recebeu, também, alguns epítetos: mulher de génio, António Nobre de saias, mulher inconstitucional. Estas personalidades, de alguma forma, estão na contística florbeliana. Florbela cria o autor implícito que traz rastros da biografia do autor empírico. As personagens femininas também são rotuladas, a exemplo de Reine Dupré, desclassificada por uns e admirada por outros.

O Dominó Preto foi relevante para Florbela. Apesar de o projeto da obra ter sido, momentaneamente, interrompido, ela o retomou no ano de 1928, como mostra o final do manuscrito de “O Regresso do Filho”. Ao término do conto, a

poeta datou: dezembro de 1928 e, ainda, acrescentou a palavra “fim”, o que sugere ser esse o último conto da coletânea, da forma como foi organizada em sua primeira edição. Estes dados confirmam que, um dos contos apresentados ao jornalista Bourbon e Menezes era, realmente, “O Regresso do Filho”. Como apontei, no tópico 3.1, o outro texto seria “O Sobrenatural”, que incorpora *As Máscaras do Destino*. Portanto, compreendo que em algum momento, Florbela trabalhou nos dois projetos em concomitância.

Nos contos de *As Máscaras do Destino*, vejo a imagem feminina projetando a ideia de uma monja enclausurada em sua dor. A obra é atravessada pelo fantasma de Apeles. A fantasia e os mitos estão presentes nos textos dessa coletânea. A linguagem rebuscada de alguns contos, a exemplo de “O aviador”, parece encobrir o desejo do “eu” em se mostrar abertamente. Porém, as vozes fantasmiais não escapam a essa contingência. Há uma forte linha de amarração interna entre os contos da obra.

O pacto ficcional em Florbela não é realizado de forma explícita, porém considero a dedicatória de *As Máscaras do Destino*, as repetições temáticas, em ambos os livros, a interligação entre os contos e a tópica da morte, o estabelecimento de um pacto de leitura. Um acordo com o leitor, oferecendo meios para que este se envolva nas experiências do autor implícito e veja a vida da escritora ficcionalizada na obra. Tomando como exemplo “O Aviador”, para pensar as esferas do fato e da ficção, entendo que não há autobiografia, pois a experiência partilhada não é datada, o conto não serve para testemunho, memórias e confissões. Ao relatar o acidente de aviação sofrido por Apeles, a autora parece criar um pacto ambíguo, ao transformar um acontecimento real em um texto ficcional, induzindo uma leitura literária daquilo que foi um registro factual. Enquanto em “O Aviador”, a narrativa traz para ficcionalidade fatos verdadeiramente ocorridos, em “A Morta”, o bordão “Isto aconteceu”, reiterado algumas vezes no conto, sugere a tentativa de conferir veracidade a um fato insólito, configurando, mais uma vez, o pacto ambíguo/oximórico.

Sem apresentar identidade onomástica entre autor/narrador e personagem, destaco os seguintes contos que mesclam realidade e ficção ao ponto de mobilizar o imaginário do leitor para o estabelecimento de um paralelo entre a história de vida da autora e o texto ficcional, especialmente em: “À Margem dum Soneto”, “Amor de Outrora”, “O Aviador”, “A Morta”, “O Inventor” e

“O resto é perfume”. Esses contos apresentam biografemas que conduzem o leitor ao jogo autoficcional. Isto não significa que os demais, analisados nesta tese, não sejam atravessados pelos biografemas da autora, ou não sejam autoficionais.

As narrativas presentes em “À Margem dum Soneto” se misturam. A micronarrativa – história do major e da romancista brasileira – parece refletir os dilemas do médico e da poetisa-personagem. O poema escrito pela protagonista faz com que o médico se recorde da relação conflituosa da romancista com o major e das suas múltiplas identidades. Constatado que as “tantas almas a rir dentro da minha”, verso tão recorrente no desenvolvimento do enredo, representa a poetisa, a romancista e a própria autora do conto. Afinal, a alma solitária povoada de outras almas, projeta o “eu” sozinho florbeliano acompanhado de tantos “eus”. As duas mulheres que figuram no texto são, não por acaso, escritoras e apresentam muitas faces. A romancista, uma “hidra de mil cabeças”, na sua multiplicidade é transformada em casta, imaculada; cortês, voluptuosa; cética; irônica; mentirosa e desiludida. Vejo aí uma íntima relação com o sujeito lírico florbeliano. O jogo narrativo especular termina sendo um estilo de Florbela, verificado tanto neste conto, quanto em “Os Mortos não voltam” e “O Resto é perfume”.

Com base nas análises, a contística florbeliana tem um caráter híbrido: não é somente ficção, nem autobiografia. Não sendo nem um, nem outro, nomeio, então, de autoficção. Consentindo, assim, a recepção dupla da obra e do seu pacto ambíguo. Acredito ter respondido, ao longo destas considerações finais, às questões basilares da pesquisa: até que ponto um autor pode deixar suas marcas na obra? Na obra de Florbela Espanca até em qual nível se dá a interferência da voz do narrador? Como se comporta o “autor implícito” e o “narrador explícito”? Há, ainda um pacto autobiográfico entre autor e narrador?

Considerando a atualidade da teoria aqui desenvolvida, sendo a autoficção uma prática literária contemporânea de ficcionalização de si, uma imersão introspectiva do eu, em que o autor estabelece um pacto ambíguo com o leitor, incluo, autorizada pelos estudos e análises que realizei, Florbela Espanca no rol de mulheres à frente de seu tempo na vida e na obra. Acresce, ainda, afirmar que, sendo uma poeta que não se enquadrou em quaisquer dos movimentos artísticos, pode-se encontrar, em sua produção, traços das mais

diversas estéticas literárias, desde o Romantismo, Simbolismo-Decadentismo, Modernismo. Contemporânea, a autora também produziu textos autoficcionais, como aqui restou comprovado, figurando entre os cultivados desse modo de escrita.

Através da epistolografia florbeliana, leio uma sociedade em transformação, uma mulher audaciosa, irreverente, que deixou aos leitores um documento histórico-literário de grande relevância para os que desejam se debruçar sobre sua obra. Aqui, ainda ressalto que Florbela se tornou conhecida após a sua morte. Um dos primeiros divulgadores da sua obra foi o professor Guido Battelli, com quem Florbela desenvolveu intensa correspondência no último ano de vida. Battelli organizou o acervo sobre a poeta na Biblioteca Municipal de Évora, publicou as primeiras edições de *Charneca em Flor*, e a primeira edição de *As Máscaras do Destino*. Apesar de ele ser visto como um aproveitador da circunstância que envolveu a morte de Florbela, não prestou um desserviço, assim como Rui Guedes tão criticado, também o não fez. É inegável o fato de ambos terem contribuído para os estudos e para a leitura dos textos florbelianos.

Busquei tecer um manto que possa servir como mais um retalho na fortuna crítica de Florbela Espanca. Espero que Florbela nunca deixe de inquietar aos amantes da literatura. E, que esta tese, intitulada *Do Dominó às Máscaras: o jogo autoficcional na contística florbeliana*, corrobore a qualidade da prosa da autora, a fim de que outros leitores possam se interessar pela sua contística. Enxergando, em Florbela, a qualidade estética inerente a uma autora que não se conformou, mas antes, transgrediu e deixou suas marcas tanto na própria obra quanto na literatura portuguesa, encerro estas considerações pórtico para novas leituras.

Porque as palavras, se o não sabe, movem-se muito, mudam de um dia para o outro,
são instáveis como sombras, sombras elas mesmas,
que tanto estão como deixam de estar, bolas de sabão
José Saramago

Para quê ser altura e ansiedade,
Se se pode gritar uma Verdade
Ao mundo vão nas sílabas dum verso?
Florbela Espanca

E... O resto é perfume!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. **Cultura Letrada: literatura e leitura**. São Paulo: UNESP, 2006.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.

ALBERCA, Manuel. El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción. In: FAEDRICH, Anna Martins. Resenha. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 575-578, out./dez. 2013.

ALEXANDRE, Madalena Tavares. A busca de identidade na poesia de Florbela. In: LOPES, Oscar et al. **A planície e o abismo**: Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994. Évora: Vega, 1997.

ALONSO, Claudia Pazos. **Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997.

_____. Escritoras do modernismo. In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010

_____. Critérios da Edição e da transcrição dos textos. In: ALONSO, Cláudia Pazos, SILVA, Fabio Mario. **Obras Completas de Florbela Espanca – As Máscaras do Destino**. Lisboa: Editorial Estampa, 2015.

ALVES, Ana Luísa. Males de Anto. In: Morão, Paula, Carmo, Carina Infante do (Org.). **Escrever a vida**: verdade e ficção. Porto: Campo das Letras, 2008.

APA, Livia. Entre Público e Privado: a Prosa de Florbela. In: LOPES, Oscar et.al. **A planície e o abismo**: Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994. Évora: Vega, 1997.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1942.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução Aurora Bernardini. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

_____. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1999.

BARROS, Eliana Luiza dos Santos. **Florbela Espanca**: laços de amor e dor. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.

BARROS, Thereza Leitão de. Florbela Espanca. **Portugal Feminino**, ano 1, n.12, Lisboa, 31 de janeiro de 1931, p.18

BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos**: o grau zero da escritura. Tradução Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, [s.d.]

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1975.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. **O rumor da língua**. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATTELLI, Guido. Florbela Espanca. In: ESPANCA, Florbela. **Juvenilia**: versos inéditos de Florbela Espanca. Coimbra: Livraria Gonçalves, 1931.

_____. O Alentejo na Poesia de Florbela Espanca. **Separa do Boletim “A Cidade de Évora”**, n.º25-16, 1951.

BATISTA, Elizabeth. Da poesia ao conto: a itinerância criativa de Florbela Espanca. In: Florbela Espanca. O espólio de um mito. Número especial de **Callipole**. Revista de Cultura. Lisboa: Edições Colibri/ C.M de Vila Viçosa, n. 21, 2012.

BERNARDINO, Teresa. A crítica Social em Florbela Espanca. **Diário de Notícias**. Lisboa, 1982, p. 7

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

_____. Prefácio. In: ESPANCA, Florbela. **As Máscaras do Destino**, 2. ed. Amadora: Bertrand Editora, 1979. p. 9-25.

BIM, Leda Marana. As imagens masculinas nos contos O crime do Pinhal do cego e O dominó preto. In: Florbela Espanca. O espólio de um mito. Número especial de **Callipole**. Revista de Cultura. Lisboa: Edições Colibri/ C.M de Vila Viçosa, nº21, 2012

BOOTH, Wayne. **Retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

CABRAL, Eunice. Prefácio. In: LOPES, Oscar et.al. **A planície e o abismo**: Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994. Évora: Vega, 1997.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000b.

CARVALHO, Aline Alves de. Uma brisa heteronímica nos contos de Florbela Espanca. **Callipole** – Revista de Cultura. Vila Viçosa, n. 21, 2014.

CARVALHO, Adília Martins de. Reflexos narcísicos em Florbela. In: LOPES, Óscar et al. **A planície e o abismo**: Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994. Évora: Vega, 1997.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **A mão que escreve**: ensaios de literatura portuguesa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. São Paulo: UNESP, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain [e colaboradores]. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Coordenação Carlos Sussekind. Trad. Vera Costa e Silva et. al. 9.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

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

COLONNA, Vincent. **Autofiction & autres mythomanies littéraires**. Auch: Tristram, 2004.

_____. Tipologia da autoficção. In: NORONHA. Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução e organização de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Consuela Santiago e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CORRAL, Concepción Delgado. **A obra de Florbela Espanca**: as múltiplas caras de uma mulher artista. Tese de Doutorado. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela, 1994.

CORREIA, Natália. Prefácio. In: ESPANCA, Florbela. **Diário do último ano**. 3. ed. Amadora: Bertrand, 1998.

CORTÁZAR, Júlio. Alguns Aspectos do conto. In: ____ **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Aulas de Literatura**. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2016

COUTINHO, Luiz Edmundo Boucas. Mario de Sa-Carneiro: uma confissão decadentista. In: **Annali Della Facoltà Di Lettere e Filosofia Università Degli Studi Di Perugia**. v. XXXVII. Perugia, 2002a.

_____. Gonzaga Duque e as molduras do idioleto decadentista. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Boucas (org.) **Arte e Artifício**: Manobras de fim-de-século. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2002b.

DALCASTAGNÈ, Regina. Narrador suspeito, leitor comprometido. In: _____. (Org.). **Entre fronteiras e cercado de armadilhas**: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea. Brasília: EDITORA Universidade de Brasília: Finatec, 2005.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.

_____. A condição feminina na obra de Florbela Espanca. **Estudos Portugueses e Africanos** – EPA, n.º5, p. 111-122, 1985

_____. O amor na poesia de Florbela Espanca. In: PAIVA, José Rodrigues de (org.). **Estudos sobre Florbela**. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995

_____. De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo**: a experiência das fronteiras. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

_____. Judith Teixeira. In: MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.

_____. **Florbela Espanca. Afinado Desconcerto (conto, cartas, diário)**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

DAVI, Celestino. Charneca em flor. **Diário de Notícias**. Lisboa, 25 de Janeiro de 1931, p. 13.

DOUBROVSKY, Serge. O último Eu. In: NORONHA. Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução e organização de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DUARTE, Francisca Zuleide. Florbela Espanca: A Flor-Paixão. In: PAIVA, José Rodrigues de (org.). **Estudos sobre Florbela**. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESPANCA, Florbela. Cartas. In: GUEDES, Rui. **Obras Completas**, volume V. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986a.

_____. Cartas. In: GUEDES, Rui. **Obras Completas**, volume VI. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986b.

ESPANCA, Florbela. **Florbela Espanca**. Organizado por Maria Lúcia Dal Farra. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

_____. **Contos e Diário**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

_____. **Trocando Olhares**. São Paulo: Martin Claret, 2009. (Texto Integral. Coleção Obra Prima).

_____. **O dominó preto**. São Paulo: Martin Claret, 2014.

_____. **Sonetos**. São Paulo: Martin Claret, 2014 (Coleção Obra Prima).

ESPANCA, Florbela. **Manuscritos de Florbela Espanca**. Fac-simile. Fundação da casa de Bragança. Museu-Biblioteca, 2017.

FAEDRICH, Anna Martins. Resenha ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo**: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 575-578, out./dez. 2013. Versão *Online*. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/15465/10146>

FERNANDEZ, José Carlos. Inéditos, os últimos poemas de Florbela Espanca. Lisboa: Nova Acrópole, 2014.

FERREIRA, José Gomes. Encontro com Florbela. In: _____. **A memória das palavras**: ou o gosto de falar de mim. Lisboa: Portugalia, 1965.

FERRO, António. Uma grande poetisa portuguesa. **Diário de Notícias**. Lisboa, 29 de fevereiro de 1931, p. 01.

FOUCAULT, Michel **O que é um autor?** Prefácio de José A. Bragança de Miranda e Antonio Fernando Cascais. 6. ed. Lisboa: Vega, 1992.

GASPARINI, Philippe. **Autofiction**: une aventure du langage. Paris: Seuil, 2008.

_____. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução e organização de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GERRY, Chris. Acerca da permeabilidade entre os diferentes esforços criativos da autora-tradutora. In: ALONSO, Cláudia Pazos, SILVA, Fabio Mario. **Obras Completas de Florbela Espanca – As Máscaras do Destino**. Lisboa: Editorial Estampa, 2015.

GIAVARA, Sueli Monteiro. Florbela espanca e Judith Teixeira: uma história em letras miúdas. In: Florbela Espanca. O espólio de um mito. Número especial de **Callipole**. Revista de Cultura. Lisboa: Edições Colibri/ C.M de Vila Viçosa, nº21, 2012.

_____. **Poéticas Interditas**: erotismo, subversão e repúdio em Florbela Espanca (1894 – 1930) e Judith Teixeira (1880 – 1959). Tese de doutorado, Unesp, 2015.

GOTLIB, Nádya Battela. **Teoria do conto**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2003.

GUEDES, Rui. **Obras Completas de Florbela Espanca**. vol. V. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986a.

_____. **Obras Completas de Florbela Espanca**. vol. VI. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986b.

_____. Recolha, leitura e notas. In: ESPANCA. Florbela. **Contos e Diário**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

HEIDEGGER, Martin. **Conferências e Escritos Filosóficos**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. (Trad. Ernildo Stein/Col. Os Pensadores).

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HIDALGO, Luciana. Autoficção Brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. **Alea**, Rio de Janeiro, vol. 15, n. 1, p. 218-231, jan-jun 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf>. Acesso em: 16 de out.2017.

HUBIER, Sébastien. **Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction**. Paris: Armand Colin, 2003.

JEANNELLE. Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In: NORONHA. Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução e organização de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

JOLLES, André. **Formes Simples**. Paris, Éditions du Seuil, 1972.

JORGE, Lídia. “As Máscaras do Destino”, Contos de Florbela Espanca – uma leitura com mitos. **Callipole** – Revista de Cultura, Vila Viçosa, n, p. 215-222. Número Especial: Florbela Espanca: o espólio de um mito, 2012.

JUNQUEIRA, Renata Soares. FLORBELA ESPANCA E ... “O RESTO É PERFUME...”. **Estudos Portugueses e Africanos** – EPA, Campinas, n.16, p. 27-37, Jul.- Dez., 1990

_____. **Florbela Espanca. Uma estética da teatralidade**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

_____. Da prosa de Florbela e suas figuras de pedra ou Sob o olhar de Medusa. In: ALONSO, Cláudia Pazos, SILVA, Fabio Mario. **Obras Completas de Florbela Espanca – As Máscaras do Destino**. Lisboa: Editorial Estampa, 2015.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. 4. ed.. Coimbra: Coimbra, 1968.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro, 7letras, 2007.

KLOBUCKA, Anna M. **O Formato Mulher**: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa. Coimbra: Angelus Novus. 2009.

KRISTEVA, Julia. **Histories d'amour**. Paris: Denoël, 1983.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA. Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução e organização de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEITE, Jonas Jefferson de Sousa. **De Florbela às Florbelas**: do mito literário à invenção de uma personagem-escritora. Tese de Doutorado. Campina Grande: UEPB, 2018.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução e organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 48, n. 4, 2013.

_____. Autoficções & Cias. In: NORONHA. Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução e organização de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014

LIMA, Câmara. Vida Literária. **Correio da Manhã**. 20 de fevereiro de 1923, p. 3

LISPECTOR, Clarice. **Crônicas para jovens de escrita e de vida**. Org. Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

LOPES, Norberto. Florbela, escolar de Direito. **Diário de Notícias**. 14 de novembro de 1981, p.45-49.

LOPES, Oscar. Florbela, a Alentejana Livre. In: LOPES, Oscar, et.al. **A planície e o abismo**: Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994. Évora: Vega, 1997.

MAGALHÃES, Clêuma de Carvalho. **Diálogos com a obra de Florbela Espanca**: a recepção produtiva. Tese de Doutorado. Rio Grande do Sul: UFRGS, 2018.

MAGI, Luzdalva. Florbela d'Alma. In: **Conhecimento Prático Literatura**, nº 28. São Paulo: Escala Educacional, s/d.

MESQUITA, José Carlos Vilhena. Florbela Espanca na vila de Olhão. In: **Separata de "A Voz de Olhão"**, 15.04.1996.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos Escritos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MITIDIERRI, André Luís. Pacto autobiográfico no Diário do último ano, de Florbela Espanca. **Letras hoje**. Porto Alegre. v.33, n.º1, p.43-53. Março, 1998.

MORA, Gabriela. **Em torno al cuento: de la teoria general y de su prática em hispanoamérica**. Buenos Aires: Danilo A. Vergara, 1993.

MORÃO, Paula. Salomé e seus avatares: representações do feminino perverso nos poetas portugueses de Orpheu. In: **Convergência Lusíada** n. 24. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1997a.

_____. Florbela: o diário de 1930. In: LOPES, Oscar et.al. **A planície e o abismo**: Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994. Évora: Vega, 1997b.

_____. **Salomé e outros mitos** – o feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-de-século e orpheu. Lisboa: Cosmos, 2000.

NASCIMENTO, Evandro. 'Matérias-primas: Da Autobiografia à Autoficção – Ou ViceVersa'. In: NASCIF, Rose M. A. & LAGE, Verônica, L. C. (org.). **Literatura, Crítica, Cultura IV: Interdisciplinaridade**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010

NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do. A escrita autobiográfica: letra e memória feminina em Florbela Espanca. **Letras de Hoje**. v. 48, n. 4, 2013. p. 493-500.

NEMÉSIO, Vitorino. **Conhecimento da poesia**. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1958.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução e organização de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014

NORONHA, Luiza M. R. de. **Entre retratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

OSAKABE, Haqira. Prefácio. In: JUNQUEIRA, Renata Soares. **Florbela Espanca: uma estética da teatralidade**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PAZ, Octavio. **A Dupla Chama: Amor e Erotismo**. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.

PEACOCK, Ronald. **Formas da Literatura Dramática**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Introdução ao estudo do decadentismo e do simbolismo em Portugal. In: _____. **Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa**. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975.

_____. A intransmissível presença. In: PAIVA, José Rodrigues de (org.). **Estudos sobre Florbela**. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995.

_____. (org.). Introdução. In: PEREIRA, José Carlos Seabra. **Obras de Florbela Espanca: contos**. Lisboa: Editorial Presença, 2011.

PERRONE – MOISÉS, Leyla. **Com Roland Barthes**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **Mutações da Literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Tradução de José marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve** notas sobre crítica e literatura. Tradução Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988.

REIS, Carlos e Ana Cristina M. Lopes. **Dicionário de Narratologia**. 6. edição, Coimbra: Almedina, 1998.

RÉGIO, José. **Obras Completas**. Ensaios de Interpretação crítica: Camões, Camilo, Florbela, Sá-Carneiro. Porto: Brasília, [1964], 1980.

RÉGIO, José. **Obra completa**. Ensaios de Interpretação crítica. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.

_____. Estudo crítico. In: ESPANCA, Florbela. **Sonetos de Florbela Espanca**. Lisboa: Bertrand, 2011

RODRIGUES, Lopes. Nótulas Florbeliana. Florbela na Intimidade. Matosinhos: Papelaria e tipografia Leixões, 1956

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance. In: **Texto e contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SANTOS, Derivaldo dos. Florbela espanca sob o signo da dúvida. In: Florbela Espanca. O espólio de um mito. Número especial de **Callipole**. Revista de Cultura. Lisboa: Edições Colibri/ C.M de Vila Viçosa, nº21, 2012.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. In: **Aletria**. v.18. Jul. – dez., 2008, p. 173-179

SARAIVA, A. J.; LOPES, Óscar. **História da Literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1996.

SARAMAGO, José. O autor como narrador. In: **Cult**. Revista brasileira de Literatura. São Paulo, n 17, dez, 1998a.

_____. Paixões de um narrador. In: MADRUGA, Conceição. **A paixão segundo José Saramago**. Porto: Campo das Letras, 1998b.

_____. **Memorial do Convento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

SENA, Jorge de. Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa. In: **Da poesia portuguesa**. Lisboa: Ática, 1946.

_____. (org.). **Sobre o romance**. Lisboa: Edições 70, 1986.

SILVA, Cleonice Nascimento da. Recepção crítica da obra de Florbela Espanca. In: DUARTE, Constância L.; SCARPARELLI, Marli F. **Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África**: ensaios. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SILVA, Fabio Mario. **Da metapoética à psicanálise: angústia do “Eu” lírico na poesia de Florbela Espanca**. João Pessoa: Ideia, 2009.

_____. Introdução: O Dominó Preto: as múltiplas faces do feminino. In: Espanca, Florbela. **O dominó preto**. São Paulo: Martin Claret, 2010.

_____. **A autoria Feminina na Literatura Portuguesa**: reflexões sobre as teorias do Cânone. Lisboa: Colibri, 2014.

SILVA, Fabio Mario. A “Gatita Blanca” de Florbela. In: **Odisseia**, Natal, RN, n.15, jul-dez, 2015, p. 113-119.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. **A descoberta do insólito**: literatura negra e literatura periférica no Brasil. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

SIMÕES, Aura. Perda da Identidade e Divisão Interior na Lírica de Florbela Espanca. In: LOPES, Oscar et.al. **A planície e o abismo**: Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 07 a 09 de dezembro de 1994. Évora: Vega, 1997.

STALLONI, Yves. **Os gêneros Literários: a comédia, o drama, a tragédia, o romance, a novela, os contos, a poesia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

TACCA, Oscar. **As vozes do Romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969.

VILAIN, Philippe. A prova do referencial. In: NORONHA. Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução e organização de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

WERLE, Marco Aurélio. A ANGÚSTIA, O NADA E A MORTE EM HEIDEGGER. São Paulo, p.97-113, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v26n1/v26n1a04.pdf>. Acesso em: 30 de jun. 2017.

ANEXOS

Anexo 1: Casas onde Florbela morou.

Anexo 2: Recensão sobre as cartas de Florbela. Publicação de uma carta inédita, enviada de Matozinhos, em 04 de janeiro de 1925.

Anexo 3: Publicações no *Diário de Notícias*: “Como conheci Florbela”, matéria de Bourbon e Menezes e “A crítica Social em Florbela Espanca”, de Teresa Bernardino.

Anexo 4: Matérias das polémicas em torno do busto a ser fixado no jardim público de Évora.

Anexo 5: Alguns bustos da poeta.

Anexo 6: A primeira edição de *As Máscaras do Destino*.

Anexo 7: Manuscrito, de Florbela, encontrado atrás do conto “Mulher de Perdição”.

Anexo 8: Última folha do manuscrito do conto “Regresso dum Filho”

Anexo 9¹²⁷: Contos de *O Dominó Preto*, analisados nesta tese.

Anexo 10: Contos de *As Máscaras do Destino* aqui analisados.

¹²⁷ Os contos, compilados abaixo, pertencem à edição que está sob domínio público. Presente em: <http://www.luso-livros.net/>

Casas onde Florbela morou



Casa em Vila Viçosa



Casa onde Florbela morou em Quelfes, no ano de 1818.

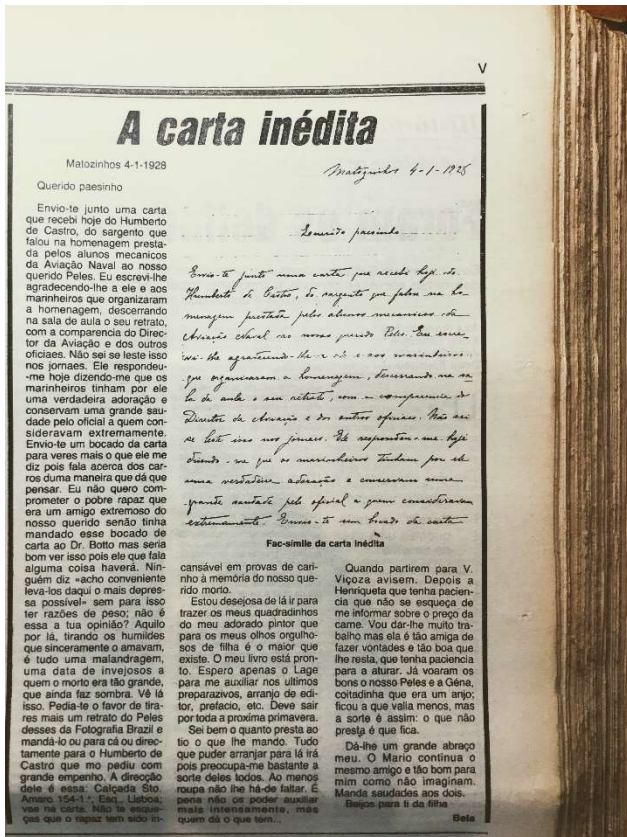


Casa da rua do Godinho, em Matosinhos, onde a poetisa morou com António Guimarães.



Casa da rua 1º de Dezembro, em Matosinhos, onde a poetisa viveu com Mário Laje

Carta Inédita publicada em jornal



Reparos às «Cartas» de Florbela Espanca

Reparos às «Cartas» de Florbela Espanca

EVORA

As cartas de Florbela

EVORA

FESTA

Santa Margarida, em Aldeia de Eira

ALDEIA DE EIRA (MAÇO), 21.—Em amanhã nos dias 27 e 28 do corrente, importantes festejos em honra de Santa Margarida. O programa é como segue:

Dia 27—Às 8 horas, alvorada com salta do 21 fife, percorrendo as ruas da localidade e banda da Serra; das 10 às 11, missas solenes e sermão pelo rev. Antonio Ribeiro; das 12, procissão, às 14, arraiá, às 19, arraiá e fogo de artifício. Dia 28—As 8 horas, alvorada; às 11, missas solenes e sermão pelo rev. Antonio Ribeiro; das 12, procissão, às 14, arraiá, às 19, arraiá e fogo de artifício.

Senhora do Cabo, em Linda-a-Velha

LINDA-A-VELHA, 24.—Nos próximos dias 27 e 28 do corrente realizamos os tradicionais festejos em honra de Nossa Senhora do Cabo. O programa é como segue: Dia 27, às 8 horas, alvorada; das 9, missas solenes e sermão pelo rev. Ferreira Gomes; bola aos pobres da localidade; às 14, arraiá, artilharia e banda da Sociedade Musical e Instituto Cruz Vermelha; Dia 28, às 11 horas, missa solene em honra de Nossa S. Sebastião; às 17, cavalhada, artilharia pela banda dos Bombeiros Voluntários de Linda-a-Pastora; às 21, concerto pela banda municipal. O recital está sendo varzeanamente organizado.

S. Miguel, em Fízes

FÍZES (FEIRA), 25.—Nos próximos dias 27 e 28 realizamos, no largo da Praça dos Reis, os tradicionais festejos e feira de S. Miguel, que na forma dos anos anteriores desenvolveu muito concorridamente.

Senhora do Desterro, em Pego Negro

PEGO NEGRO, 25.—Nos próximos dias 27 e 28 do corrente, realizamos as tradicionais festas em honra de Nossa Senhora do Desterro. O programa é o seguinte:

Dia 27—Às 8 horas, alvorada; às 12, missas solenes e sermão pelo rev. Antonio Ribeiro; das 14, arraiá e fogo de artifício. Dia 28—As 8 horas, alvorada; às 11, missas solenes e sermão pelo rev. Antonio Ribeiro; das 12, procissão; às 14, arraiá e fogo de artifício.

RECLAMAÇÕES LOCAIS

Falta de água e de limpeza em Costa de Linda-a-Pastora e em Linda-a-Velha

LINDA-A-PASTORA, 21.—Nesta manhã, houve falta de água e de limpeza em Costa de Linda-a-Pastora e em Linda-a-Velha. A administração da freguesia foi acusada de negligência.

Polêmicas sobre o busto a ser colocado no jardim público de Évora

A FESTA DE AMANHÃ NO ESTADIO NACIONAL

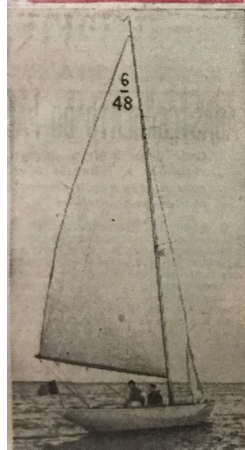
O programa do grande festival que amanhã se realiza no Estadio Nacional foi meticulosamente organizado pelo Ministério da Guerra, de modo que todas as provas decorram por forma a manter a multidão em permanente e crescente interesse pelo grande espectáculo cívico, militar e desportivo que se prepara. E foi cuidado nos mínimos pormenores, pois não há se que movimentar em classes, equipes e grupos mais de oito mil homens, mas até de assegurar-lhes que se desadentem e alimentem no inter-

valo das provas. O programa do festival é o seguinte:

- 16 horas — Início da concentração, na praça da Maratona, das classes de ginástica educativa, de aplicação militar e de aplicação com traves.
- 16.30 — Tomam posições as guardas de honra, as bandas de música e os clarins.
- 17.05 — Entrada do Chefe do Estado e do Governador na tribuna, onde é lido o pavilhão presidencial, ao mesmo tempo que a banda da G. N. R. toca o hino nacional e uma bateria de artilharia salva.
- 17.15 — Exibição da classe de ginástica educativa, constituída por 1.640 soldados recrutados, sob o comando do sr. capitão Veiga Cardoso.
- 17.45 — Exibição da classe de ginástica de aplicação militar, constituída por dois grupos de 5 companhias, sob o comando do sr. capitão Pereira de Castro.
- 18.20 — Durante 10 minutos evoluções de esquadrihas de caça.
- 18.30 — Provas de estafetas de 80 x 150 x 300 x 500 metros. Quatro equipes de 4 soldados cada, representando as armas de infantaria, artilharia, cavalaria e engenharia, recebem uma mensagem, que têm de escrever e levar ao Chefe do Estado.
- 18.45 — Exibição da classe de ginástica de aplicação com traves, constituída por 800 soldados, sob o comando do sr. capitão H. Cunha.
- 19.15 — Entrada das classes de ginástica educativa e de aplicação militar e dos campeonatos nacionais e regionais e distribuição de prémios.
- 19.35 — Evocação do Exército. Cinco bandas, representando as cinco armas, e 300 bandeiras formam em frente da tribuna e ouvem uma allocução alusiva à cerimónia. Por fim, a banda da G. N. R. toca o hino nacional, acompanhado em céo pelas classes de ginástica e pelos campones.

Bilhetes de entrada e dotações de gasolina

O Automovel Clube de Portugal avisa os automobilistas que possuem cartões numerados até 150 — que ontem lhes foram entregues na sua sede para uma possível nova distribuição de bilhetes — e que ainda não estão atendidos que podem, durante o dia de hoje, das 10 às 12 horas, solicitar a satisfação dos seus pedidos, pois o A. C. P. tem uma reserva recuada de bilhetes que lhe foi novamente feita pelo Ministério da Guerra, procuraria, a razão (Cont. na 2.ª pág., 3.ª e 4.ª col.)



O «Sunday», do sr. dr. José Gonçalves, concorrente ao campeonato de Lisboa em 6 metros internacionais na Semana da Vela

SEMANA DA VELA
CÊRCA DE 200 BARCOS DE RECREIO

O CARDEAL LEGADO CHEGOU À BEIRA

BEIRA, 18 — O aviso que saiu hoje, às 23h, do aeródromo de Lourenço Marques, conduzindo Sua Eminência o Cardeal Legado, chegou a esta cidade às 13 horas.
No mesmo aparelho vieram o governador geral, arcebispo de Lourenço Marques, monsenhor Carneiro da Mesquita, conde das Alcaçovas, dr. Joaquim Gonçalves Correia, irmão do sr. Cardeal Patrício, dr. Eduardo Brazão, eng. Pinto Teixeira e o oficial da ordem do sr. D. Manuel Gonçalves Correia, presidente do Estado de Beira.

O BUSTO DE FLORBELA ESPANCA

destinado a Evora
VAI SER COLOCADO NUM JARDIM DE MATOZINHOS?



O busto de Florbela Espanca, de Diogo de Macedo, destinado ao jardim de Evora

Em 25 de Janeiro de 1931 o dr. Celestino David publicou, nas nossas colunas, um artigo anunciando o proximo aparecimento dum livro admirável: «Charneca em flor». Florbela Espanca, a sua autora, morrerá há meses — quasi ignorada. Aquelle nosso distincto colaborador, afirmando no seu artigo, a proposito desse facto, que no tempo que passa é um tempo de egoismos, acentuava, porém: — «Não tardará que passe, de boca em boca, a voz do nome glorioso que subscreveu os sonetos que annuncio. E lembrava a homenagem justa a grande poetisa que, nascida em Vila Viçosa, dedicada ao Alentejo algumas das suas mais belas e impressionantes produções poeticas — e um bloco de mármore da sua terra onde o seu busto moreno, no jardim ou horta de um qualquer convento de Evora ou Vila Viçosa, ouvisse o murmúrio dum fonte e sentisse a afagação a carícia das heras e buganvilias abandonadas a chorarem com ella a dolorosa elegia das tardes e a localis melodia dos silenciosos.

Um mês depois, em notavel editorial deste diário, Antonio Ferro escreveu: — «Pois foi possível que esse admiravel rapaziga, que não escreveu um verso sem talento e sem alma, tivesse nascido, vivido e morrido numa terra de postas, sem que ninguém a tivesse visto, sem que ninguém a tivesse gritado?»
E a ideia do monumento caminha. Abriram uma subscricção. Reuniram-se verbas. Anunciaram valiosas e desinte-

EM VIANA DO CASTELO
AS FESTAS

de Noticias

DE PARIS A ROMENIA CHEGARAM PARA ASSISTIR PEDIU A PAZ
às Nações Unidas
O REI MIGUEL ORENDO QUE CESSASSEM AS HOSTILIDADES COM A RUSSIA E ESCURTAR O LADO DOS ALIADOS



PARIS
A repatriação no estrangeiro
o editorial
«Diário de Noticias»

TOMOU POSSE
do seu cargo
o novo Governador Civil do distrito da Guarda

TODOS OS RAPAZES
que queiram seguir a carreira das armas
PODEM ENTRAR NO COLEGIO MILITAR

OSVALDO ARANHA APRESENTOU A DEMISSÃO DO BRASIL

PERTENCE AO ALENTEJO ONDE A POETISA NASCEU

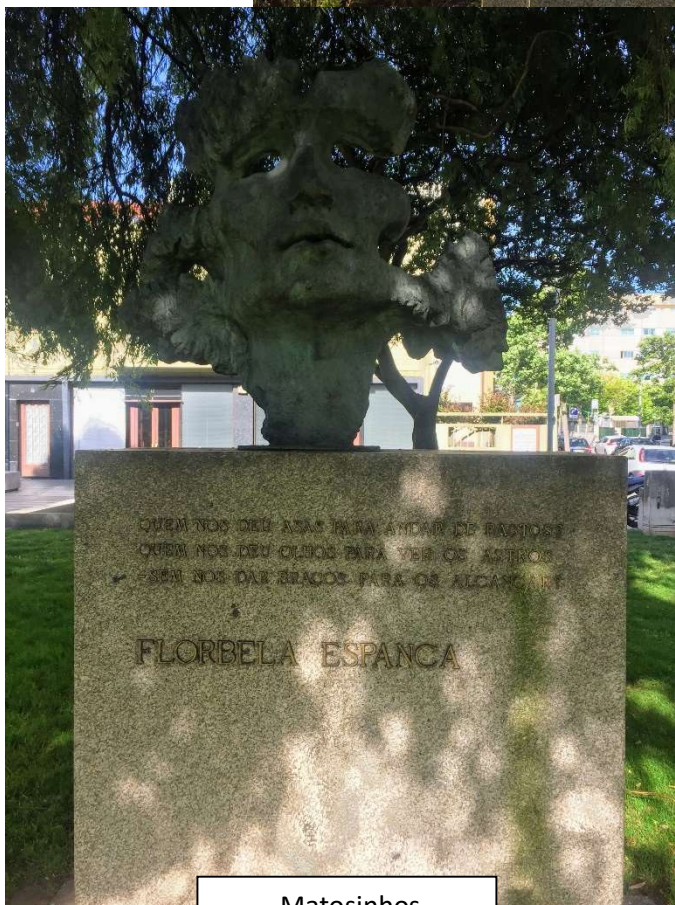
O BUSTO
de Florbela Espanca

OBRA DO ESTADO
As futuras instalações do Ministério das Finanças

Bustos de Florbela



Busto do Jardim Público de Évora

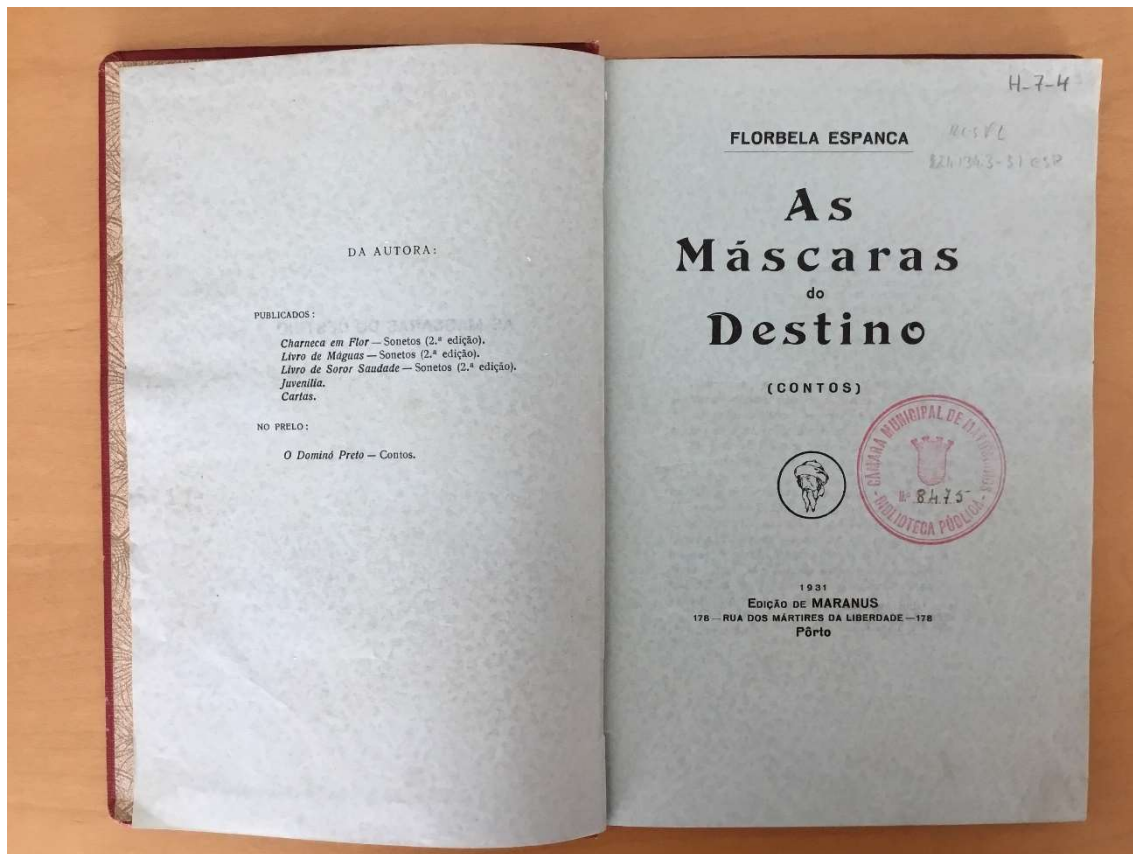


Matosinhos

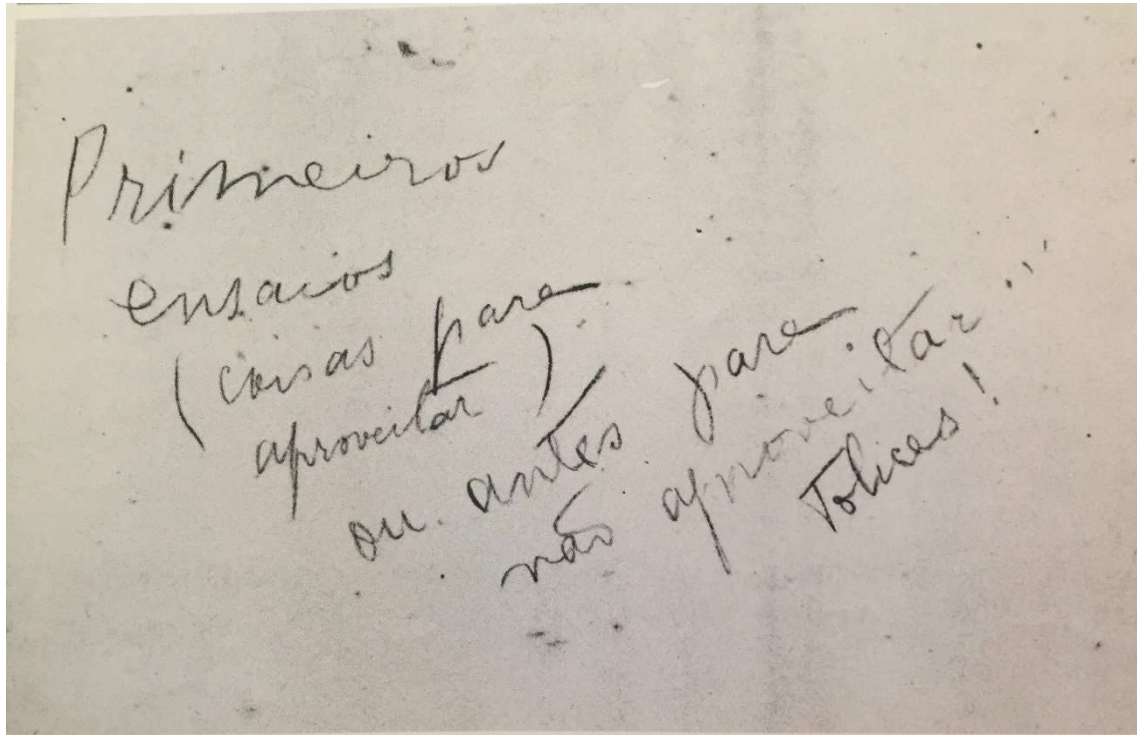


Vila Viçosa

Primeira Edição de *As Máscaras do Destino*



Edição especial de *As Máscaras do Destino*
Publicada em papel linho

Manuscrito atrás do conto “Mulher de Perdição”

Retirado da Fotobiografia organizada por Rui Guedes

Última página do manuscrito: "O Regresso dum Filho"

O velho abriu mais os olhos. Um lampejo de lucidez atravessou-lhe, numa vertigem, as pupilas baixas, teve um sobressalto brusco quasi deixando cair o cigarro que segurava, o rosto contraindo-se-lhe numa expressão de ansiedade, de angustia, num esforço de compreensão, de tortura inenarrável e os braços ergueram-se-lhe instantaneamente em largo gesto de quem vai abençoar.

Mas foi um momento... Desviou os olhos... as pálpebras tomaram a descer brandamente sobre as pupilas foscas que as sombras da loucura obscureciam. Estendeu o braço, procurando no lume um raso a arder onde acender o cigarro e, indolente, longínquo, torrou, na sua voz tremula, num riso pueril e puebad:

... é verdade, compadre... Quando o meu rapaz voltar...

Fern

Dezembro de 1828

Mulher de Perdição

Clérigos às seis horas, a hora animada da espera dos carros, no meio crepúsculo de Outono. Quase tem foros de civilização aquela meia hora do entardecer, passa continuamente gente afadigada, há um vaivém ininterrupto de carinhas gentis, mulheres elegantes que regressam a casa depois da orgia de uma tarde de compras, bebés que tudo olham num grande prazer de viver, saída de escritórios, estabelecimentos; tudo isto forma como que uma maré viva de gente, traz um fluxo e refluxo de animação àquela movimentada artéria da cidade. Costureiritas em cabelo, atrevidas e petulantes, olham descaradamente quem passa, há sorrisos, cumprimentos, qualquer coisa de raro, de animado, de um pouco fictício na cidade bisonha, como um sorriso de amor nuns lábios severos; naquele sábado, particularmente, notava-se um maior movimento do que o habitual.

À porta de um estabelecimento, um grupo de quatro homens discutia com entusiasmo os últimos acontecimentos sensacionais. Pouco variada a conversa: a malfadada política, autos, negócios e principalmente mulheres. Sim, principalmente mulheres. Pois de que falam os homens?! Que será que lhes põe nos olhos aquele brilho infernal, nas bocas aquela ruga, mais ou menos acentuada, de cobiça?! A febre dos negócios?... Os sonhos de glória?... Ambições?... Invejas?... Não! Mulheres, unicamente... Uns metros de seda ou de chita a envolverem um belo corpo de mulher têm, na maior parte dos casos, para eles, maiores atractivos que a conquista de um império. Olham-nas duramente, cruamente, com toda a insolência das opiniões que têm delas. Todas as que passavam eram como mártires deitadas às feras, eram postas em farrapos, com requintes de crueldade, examinadas, analisadas, dissecadas, enquanto os chapéus se lhes elevavam acima das cabeças, curvadas respeitosamente num cumprimento chique.

Um deles, com a autoridade cheia de experiência dos seus vinte e dois anos, lançava pelos vidros de uns óculos à Harold olhares esfuziantes de uma ironia quase sarcástica. Uma linda cabeça loira de adolescente, de traços acentuadamente ingleses: o queixo quadrado, a boca bem desenhada, olhos bem encaixados, direito, musculoso, dado certamente aos sports: Horácio Farper. O outro, molemente encostado à parede, tipo meridional bem português, vestia a linda farda de oficial de marinha; o que nele atraía à primeira vista, o seu principal encanto, consistia na cor nada banal dos olhos e na maneira como olhava: dava a impressão de um olhar de aço, frio, duro, de cintilações metálicas, olhando bem de frente, abertamente, direito ao fim, como um golpe seguro de uma boa lâmina. Adivinhava-se naquele homem o domínio de si levado aos extremos e, ao mesmo tempo, no desenho quase feminino da boca, a sensualidade requintada de um fidalgo da Renascença. O terceiro, João Bernardo, um comparsa elegante, rapaz de sociedade, destes que há centenas todos iguais, mais ou menos talhados pelo mesmo banal modelo; bom rapaz, inteligente, mas que o despotismo da vida elegante levava à mais completa e plana das banalidades. Riquíssimo, levava uma vida estúpida, sem curiosidades de espécie alguma. Farper chamava-lhe o manequim. O mais velho dos quatro, o Dr. Henrique Souto, cinquenta anos, cético, interessantíssimo, pouco profundo, mas conversador brilhante, tendo por flores e mulheres um entusiasmo parecido, um destes entusiasmos que toca as raias da paixão, da mania.

Começou a cair uma chuva miudinha, muito igual, muito serena, de um céu plúmbeo e triste, precursor do Inverno. Anoitecia. Os carros iluminados, movendo-se lentamente, faziam lembrar, na tarde que morria, enormes pirilampos a arrastarem-se. Os quatro meteram-se nos umbrais da porta, mas sem abandonarem o seu posto de observação. De súbito, no mesmo movimento maquinal e respeitoso, os quatro chapéus ergueram-se à passagem de uma senhora dos seus quarenta anos que uma deliciosa rapariga acompanhava; num cumprimento discreto, a linda cabeça baixou-se levemente, um suave sorriso, um pouco triste, deu-lhe à boca a curva graciosa de uma boquita de bebé amuado; os olhos tiveram um olhar, um só, onde havia tudo o que uma rapariga sabe pôr num olhar quando o dirige para alguém que a interessa; o doce eflúvio acariciou, como o leve gesto de ternura dumas mãos trémulas, o oficial de marinha, cruzou-se com a lâmina de aço do seu olhar, que galantemente se baixou. Os olhares dos três amigos interrogaram-no curiosamente:

— Conheces? — perguntou Farper.

— Você é extraordinário, João Eduardo, desembarcou e vinte e quatro horas depois... uma conquista, e que conquista! — exclamou o elegante João Bernardo.

— Não tenho esse pecado na consciência; conheço aquela rapariga há anos, conheço-a mesmo intimamente, desde criança. A senhora que a acompanha é uma das amigas mais íntimas da minha mãe. Passam aqui e em Lisboa o Outono e o Inverno, e o Verão nas suas propriedades da Beira. Satisfeitas as vossas curiosidades? — perguntou, voltando-se para os três amigos. — Mas você também a conhece, doutor?

— Perfeitamente, sou médico da casa, mas...

— Mas? — interrogou Farper, com a sua costumada malícia.

— Mas não me interessam as minhas clientes, a não ser monetariamente e patologicamente.

— Ótima teoria, os colegas que ponham aqui os olhos — disse João Eduardo, rindo.

— Oh!! — exclamou de repente Farper.

— Que é? — disseram num sobressalto os três ao mesmo tempo.

— As ninfas descem por acaso do Parnaso num crepúsculo arrelento de chuva miudinha?! Ó deuses imortais! Ó Grécia! Ó Frineia!!

— Está maluco, não há dúvida — pronunciou o Dr. Souto, sorrindo.

— Mas olhem, homens incrédulos, olhem e admirem!

De facto, a mulher que avançava era merecedora do entusiasmo lírico, da ênfase apaixonada de Farper. Era impossível passar despercebida fosse onde fosse, embora a envolvessem farrapos de mendiga. Alta, um desses tipos de elegância moderna, flexível como uma haste, silhueta de graça e de perfeição rara, inesquecível. O chapéu grande sombreava-lhe um pouco as feições que o crepúsculo adiantado e a bruma mal deixavam adivinhar. Num relance, os quatro homens apenas tiveram tempo de entrever o traço vermelho e cruel da boca, como um risco de sangue numa pétala de rosa branca.

— Quem será? — perguntou Farper, ainda de boca aberta.

— É lindíssima, um ar de mulher fatal — disse, de olhos em alvo, João Bernardo.

— Pintura. Pareceu-me velha — proferiu desdenhosamente João Eduardo. — As mulheres fatais, meu caro João Bernardo, já passaram à história, vivem empalhadas nas páginas de Camilo e não correm as ruas num anoitecer de Outubro.

— Ó almas cândidas de marinheiros! Pintura! — disse o Dr. Souto, indignado, encolhendo os ombros. — As mulheres que se não pintam, meu idiota, são as feias: acham que não merece a pena.

— Paradoxal — disse, muito pedante, João Bernardo.

— Seja quem for, mistério ou sonho, amo-a. Nunca vi coisa igual. Declaro que é estupenda, colossal, maravilhosa, digna de um trono! — e os olhos de Farper fuzilaram clarões de cobiça através dos vidros dos óculos.

— O que é inegável é que tem um andar de deusa; não é do Porto, com certeza. Primo: não a conheço. Secundo, as senhoras do Porto não andam assim... E preciso ser de uma elegância indiscutível, de uma graça a toda a prova para parecer elegante e graciosa debaixo daquele monte de peles. Em geral, as mulheres, sob aqueles bicharocos, têm um ar urso, não acham?

— Bem observado, doutor — disse Farper —, e aquela... parecia uma pantera pronta a dar o salto. Arrebatou-me o coração como uma posta palpitante de carne ainda a latejar!

— Mas que maluco! Vamos embora, já disseste bastantes tolices por hoje — disse João Eduardo travando-lhe o braço; e com um «até logo» jovial e apressado, despediu-se dos outros dois e encaminhou-se com ele para a Praça.

A mesma chuva miudinha, irritante, cortava a noite, que se pusera glacial; as pedras da calçada brilhavam molhadas à luz das lâmpadas elétricas; um automóvel passou, num turbilhão que os salpicou levemente de lama.

— Raio de terra! — resmungou Farper.

— Cala-te, sacrílego! Bendita terra, meu descendente de corsários!... Nenhuma vi que aos meus olhos fosse mais linda. Não sei se gosto disto pelas suas qualidades, se pelos seus defeitos; o que sei, é que só aqui me sinto plenamente contente, envolve-me um não sei quê de sereno, qualquer coisa que me embala, como se andasse no meu barco, num mar chão, sem ver mais que terra e mar — disse João Eduardo, falando mais consigo próprio do que com o seu interlocutor. — Tudo aqui me diz qualquer coisa na minha língua, a todas estas esquinas me aparecem fantasmas de coisas de dantes, coisas de vinte e tantos anos, a cada canto evoco as noitadas, sonhos de regeneração, ideais políticos, as grandes infantilidades de então, tudo o que lá vai!

— Negregado poeta! Pareces um velho a rosar saudades...

— Saudades! Quem as não tem?, diz a cantiga. Tu, não... tu, bárbaro, só tens músculos!

— E sólidos, graças a Deus! Mas onde vamos nós, à chuva, neste passo de sonâmbulos, como se andássemos banhados de luar em noite de Agosto, meu extravagante marujo?

— Descobrir terras.

— Não, palavra de honra, cedo-te essa glória: vai tu sozinho que eu vou jantar. A deusa...

— Que deusa? — interrompeu o outro.

— ... deu-me fome. Que deusa?! Goodbye, sonhador! — e, numa gargalhada, afastou-se pela rua acima.

— Bom — disse João Eduardo, num ar de desânimo um tanto cómico. — Aqui está o que são os amigos: este tem fome e deixa-me. Vamos jantar também — terminou, encolhendo os ombros e metendo-se num carro que passava.

O carro ia devagar, ronzeiro, arquicheio, atulhado de gente até ao estribo. Fazia lá dentro um calor de estábulo. Desprendia-se de toda aquela carne um cheiro horrível a suor, um cheiro a roupa molhada posta a secar à boca de um forno. E toda aquela gente se mostrava de um humor inalterável, de uma paciência verdadeiramente evangélica, opondo aos apertões, aos empurrões, às calcadelas, a maior coragem e o mais valoroso dos ânimos. Grande povo, que assim resiste a tais cataclismos!

João Eduardo conseguiu, à custa de esforços inauditos e numa luta titânica de todos os seus músculos retesados, meter-se entre uma senhora de proporções

avantajadas e uma criadinha magrita e petulante que todo o caminho riu às gargalhadas das graças inofensivas de um operário endomingado, com grande escândalo e muda reprovação da avantajada senhora, que lhes lançava olhares furibundos. Uns cinco minutos de paciência, e o carro parava na paragem que lhe servia.

João Eduardo desceu e começou a subir a ladeira que levava à rua onde era situada a casa onde morava. A chuva continuava, pegadiça, enfadonha, inalterável, caindo em gotas miudinhas, quase em nevoeiro cerrado e glacial. Transido, apertou a gola da capa e pôs-se a caminhar em grandes passadas rápidas, passando-lhe pelos olhos a consoladora visão da casa aquecida, iluminada, onde o esperavam os dois rostos queridos que lhe sorriam sempre à chegada. Quando subiu o primeiro lanço da escadaria, viu logo no espelho, ao alto, encostada à balaustrada de madeira entalhada que rodeava a galeria do segundo andar, a mãe, que, em voz jovial onde vibrava em notas de alegria o mais sentido dos orgulhos por aquele filho, lhe dizia:

— Que noite! Não tiveste frio?

— Frio! — respondeu ele no mesmo tom. — Um marujo habituado às intempéries, um filho de Neptuno que tem passado a quarta parte da sua vida de molho, sabe lá o que é frio!

E subindo rapidamente o segundo lanço da escada, que no primeiro andar se dividia, abraçou e beijou a mãe enternecidamente.

— Tens razão; é que eu ainda te vejo garotete de pernas nuas, a tremer de frio por essa escada acima, com as pernitias geladas, em dias como esteve hoje, quando vinhas do colégio.

— Outros tempos! — disse João Eduardo, num sorriso.

Sob a auréola dos cabelos, quase todos brancos, o rosto de D. Laura Corte Real era ainda liso, de um tom de marfim que o tempo amarelecera. Nunca devia ter sido uma beleza, mas os olhos eram ainda belos, claros, vivos, inteligentes, os olhos do filho. João Eduardo, no olhar em que a envolveu, não a viu assim, mas como ela era nesses tempos que acabava de evocar, tão fina, tão distinta, senhora até nos mais insignificantes gestos, tão cheia de adoração pelo filho, que seguira com o mesmo amor, passo a passo, pela vida fora, tão cheia de respeito pelo marido, a quem considerara sempre como o chefe, como um ser superior, um ser à parte que se não discutia e por quem era amada ainda hoje.

João Eduardo abrangeu num olhar satisfeito a galeria deslumbrante, cheia de preciosidades, de dezenas de tesouros sem preço que o pai, um esclarecido amador de coisas antigas, conseguira juntar a pouco e pouco, ao acaso dos seus passeios pela cidade onde nascera e que conhecia como os seus dedos. Afagou num olhar de conhecedor os dois contadores hispano-árabes, as figurinhas de Saxe que lhes cobriam os tampos, os grandes potes de Delft onde agonizavam os primeiros crisântemos.

O salão ocupava toda a parte da frente da galeria, para onde abria por duas grandes portas envidraçadas de vidros coloridos; dos lados abriam-se as portas dos quartos dos donos da casa e dos hóspedes. O quarto de João Eduardo e todos os seus aposentos eram no primeiro andar. Ao fundo, a casa de jantar, enorme, mobilada também à antiga. À direita, o seu olhar foi atraído por uma magnífica cópia do Angelus do grande feiticeiro que foi Millet, de uma tão grande religiosidade, por onde parece perpassar um sopro de fé; teve a impressão de ouvir, realmente, bater as Ave-Marias, ao longe, no silêncio pesado dos campos.

A mãe dirigira-se para a salinha de estar de Inverno, um ninhozinho confortável onde passava os dias ao fogão, a ler, a bordar, onde recebia as suas visitas, de

preferência ao grande salão, que lhe parecia enorme e menos íntimo. João Eduardo seguiu-a.

— O pai ainda não veio? — perguntou, enquanto se instalava na otomana que ocupava todo um lado da sala.

— Está no seu gabinete. É verdade, ele quer falar contigo antes de jantar. João Eduardo — continuou num tom de grande meiguice —, é ainda a respeito da Helena. É preciso que te decidas de vez; nem eu nem teu pai compreendemos as tuas hesitações. — E, ao ver o filho franzir os sobrolhos com enfado, repetiu com mais firmeza: — Sim, as tuas hesitações. Lembra-te, quando foste o ano passado para a África, nós todos te ficámos considerando como noivo dela.

— Nunca, por palavras ou actos, dei ocasião a isso — pronunciou ele, secamente. — Não percebo...

— Por palavras não sei — interrompeu a mãe —, por actos, sim, meu filho, o que é muito mais grave. Seguia-la por toda a parte, numa intimidade...

— Que as nossas relações de família autorizavam, autorizaram sempre. Nunca lhe disse uma palavra que me pudesse prender o futuro. A Helena continuava para mim a garota de tranças pelas costas, que subia às árvores e me puxava os cabelos. E, depois, tenho por ela um grande respeito, para que pudesse ir assim perturbá-la levemente com promessas que não eram de maneira alguma a expressão dos meus sentimentos por ela.

— Seja assim — pronunciou a mãe, suspirando —, mas o que é certo é que ela gosta de ti, não como uma garota de tranças pelas costas, mas como uma mulher, que a família o sabe, e que eu e o teu pai desejamos muito ver-te fazer esse casamento.

— Mas, minha mãe, eu não digo que não venha a casar com a Helena, num futuro mais ou menos próximo. Não me repugna de maneira alguma essa ideia: mas assim, de repente, como quem põe a faca aos peitos de uma criatura... Cheguei ontem... Mal a vi hoje na rua, por acaso... Não compreendo essa urgência...

A mãe sorriu, achando graça, apesar da contrariedade que lhe causavam as palavras do filho, à veemência com que ele as proferia.

Calaram-se; ouvia-se tamborilar a chuva miudinha na cúpula envidraçada da salinha aconchegada e quente. A mãe pôs-se a folhear um livro. João Eduardo contemplava, sem as ver, as centelhas que a luz, batendo de chapa, arrancava às joias antigas que dormiam no seu leito de veludo vermelho, numa vitrina. A mãe interrompeu, por fim, aquele silêncio, que se tornava pesado:

— A tia Alexandra escreveu hoje ao teu pai, dizendo que vinha consultar o seu antigo médico, o doutor Souto, que é com quem se entende: que aproveitaria a ocasião da sua vinda aqui para deixar definitivamente assente o doce projeto, que há tanto tempo acalenta, de unir o seu bom sobrinho (palavras textuais) à querida Leninha, de quem é madrinha e a quem quer como filha. Sabes como teu pai toma em consideração todos os desejos daquela irmã e falou-me nisso hoje, manifestando-me a vontade de que pusesse termo a estas coisas que o aborreciam enormemente.

— Mas a que coisas quer o pai que eu ponha termo? — perguntou João Eduardo, já enervado.

Uma criadita bateu discretamente à porta, interrompendo a conversação.

— O senhor doutor pede ao senhor tenente o favor de chegar ao seu gabinete, agora, antes de jantar.

— Vou já — e João Eduardo levantou-se para sair.

— Espera — disse a mãe, puxando-o docemente para si —, não vás zangado, a cólera é má conselheira. Vai decidido a expores ao teu pai, sem irritações escusadas mas sem fraquezas nem subterfúgios, a tua vontade, a que ninguém porá obstáculo, tu já o sabes. — E terminou, num sorriso de inefável ternura: — O que nós todos queremos, acima de tudo, é ver-te feliz.

Quando o filho saiu, pegou num trabalho de croché começado e, enquanto os dedos ágeis iam tecendo os pontos, o pensamento fugia-lhe muito longe, muito para trás, para o passado que sempre lhe fora clemente, que lhe não trouxera a sombra de um desgosto, que fizera dela a mais feliz das raparigas e mais tarde a mais venturosa das esposas e das mães. E o filho, mais que ninguém, lhe ocupara todos os pensamentos, desde pequenino até homem feito, e agora queria cativar-lhe para sempre a felicidade, prendê-lo àquela rapariga que conhecia desde criança, que era boa, amorável e que gostava dele; e com o natural egoísmo e com a inconsciência das mães, desde que se trata dos filhos muito queridos, pensou que o filho ficaria assim com uma das melhores casas da província, reunindo as suas quintas e vinhedos do Douro às vastas propriedades da Beira de Helena de Aguiar. E depois, com a fortuna da tia Alexandra... Esquecia-se de que o destino é só um para cada ser e que ninguém, nem as mães, o podem mudar!

E enquanto ia sonhando e acrescentando os seus pontos de croché, João Eduardo e o pai conversavam serenamente, enterrados nos vastos maples autênticos do gabinete de trabalho do Dr. Corte Real. Este era um homem alto, magro, nada parecido com o filho, que era o vivo retrato da mãe. Imensamente simpático, tinha um ar afável e cortês que lhe ganhara todas as simpatias na sua vasta carreira de magistrado.

— Estes cigarros que trouxeste agora são esplêndidos. O fumo nem parece fumo, é uma exalação azul que se esvai — disse o pai, indicando com o dedo a espiral de fumo que subia.

— São realmente bons — respondeu João Eduardo, preocupado.

Reinou um longo silêncio. O tiquetaque de um relógio, obra-prima do Império, que brilhava no fundo da sala, parecia perseguir os segundos que fugiam.

O pai resolveu-se de repente.

— João Eduardo, a tia Alexandra escreveu, tenho aqui a carta. — Levantou-se para a ir buscar mas, mudando de ideias, tornou a sentar-se. — Não é preciso, diz pouca coisa: que aproveita este teu mês de licença para vir ao Porto abraçar-te, estar contigo alguns dias, consultar o seu médico e...

— Casar-me com a Helena — interrompeu João Eduardo, franzindo o sobrolho.

O pai, sem se desconcertar, respondeu simplesmente:

— Foi tua mãe quem te deu parte dessa última parte do programa?

— Foi.

— E qual é a tua opinião? — e interrompendo o filho que ia falar: — Nota que eu de forma alguma quero importe nem sequer a minha maneira de ver. Como pai, tenho o dever de te mostrar o caminho, não egoisticamente, pensando em mim ou mesmo na tua mãe, mas sim com o único fito de te ver feliz. Na carreira que escolheste nem todas as mulheres servem para esposas, foi sempre assim e hoje muito mais do que dantes. Tu deves conhecer muito melhor do que eu as raparigas de agora; comparando-as com a rapariga que a tua mãe foi, acho-as levianas, egoístas, calculadoras, e um tudo-nada ridículas com as suas modas e maneiras masculinas. Sim, nem todas! Louvemos o Senhor pelas exceções e agradeçamos-lhe o ter posto uma delas no teu caminho.

— A Helena é realmente um encanto de rapariga...

— Não é? — interrompeu o pai com entusiasmo. — Conhecemo-la de pequenina e sempre assim: fresca, pura, meiga, com um esplêndido génio, com um grande gosto pela casa, sem vaidades ocas nem puerilidades piegas, enfim a mulher que todos os pais desejariam ver desposar aos filhos.

— Mas eu já disse à mãe que de forma alguma me repugnava a ideia de um casamento com a Helena; mas exatamente porque a coloco muito alto, é que não quero prometer-lhe nada que não possa cumprir de boa vontade.

— Mas não gostas dela, nunca gostaste, ou achas que nunca poderás vir a gostar? Àquela pergunta precisa, João Eduardo teve um impercetível movimento de impaciência; dominou-se, porém, e foi num tom quase calmo que respondeu:

— Não é nada disso, meu pai; o caso é que tenho vivido demasiado com ela, conheço-lhe a cor, a tonalidade dos seus sonhos pueris, não tem para mim o interesse... o encanto... enfim, não é aquela que se encontra por acaso, um dia, e que faz dizer à gente: «É ela!» Romance? Será... o que é certo é que é assim mesmo. Coisas que se não podem exprimir em palavras, coisas que o pai não compreenderia, que eu próprio não compreendo bem — rematou, encolhendo bruscamente os ombros.

— Mas...

— Olhe, pai — disse com doçura João Eduardo —, deixe-me pensar este mês; nas vésperas de ir para Lisboa tornaremos a falar nisso. Até lá, deixe-me viver tranquilamente, sem preocupações, gozando as horas destes dias tão esperados, tão sonhados, na vossa companhia.

O pai não respondeu. Contrariado, olhava fixamente o resto do cigarro que, num artístico cinzeiro de bronze, acabava de se consumir lentamente.

O relógio, num timbre claro, bateu compassadamente as oito horas; no mesmo instante bateram à porta:

— Se vossas excelências querem vir jantar?...

— Vamos já — respondeu o Dr. Corte Real, continuando a fixar o cigarro, sem o ver.

— Bem — disse levantando-se —, está bem, falaremos depois, mas não te esqueças, João Eduardo — disse pousando-lhe a mão no ombro num gesto caridoso —, que este é o nosso sonho mais querido, meu e da tua mãe, sem contar com os desejos da tua tia e de toda a família da Helena.

Quando entraram na sala de jantar, a mãe já estava sentada à mesa. Em dependência alguma da casa se via melhor o luxo elegante e de bom gosto daquela esplêndida moradia: ampla, faiscante de pratas, todas de um grande valor artístico, a sala parecia pequena para conter tantas maravilhas. Nas paredes, por toda a parte, flores maravilhosas, dragões, toda a fauna e flora do Oriente idealizadas nos pratos raros da China e do Japão, porcelanas de Delft, faianças do Rato, lindíssimos exemplares dignos de um museu. Duas paisagens de Silva Porto ao fundo. Grandes molhadas de crisântemos rajados de púrpura e ouro juntavam ainda a sua magnificência à magnificência do ambiente. Uma fruteira de Saxe, rosa-velho e ouro, atraía irresistivelmente o olhar. Numa linda gaiola dourada, de pé alto, que uns crisântemos floriam, dormitava, com a cabecita debaixo da asa, um canário belga de um amarelo pálido e suave.

João Eduardo lançou um olhar circular por toda a casa, um olhar deliciado, acariciou docemente Mitsi, que dormia a um canto, enroscado, como um grande e desgrenhado crisântemo de ouro, atirado ao acaso por entre as almofadas. O gato abriu

um olho esverdeado, abriu o outro, espreguiçou-se lentamente, ranger a seda das almofadas e, hierático, solene, retirou-se com uns ares majestosos de paxá.

— Vejo com um prazer sempre renovado e cada vez mais intenso, à medida que me vou velho, esta nossa sala de jantar. Estão aqui coisas que me recordam as sete partidas do mundo, como dizia dantes a avozinha.

— Falta uma coisa que aqui viste sempre, não notas? — perguntou o pai.

— Não.

— Pois eu, sempre que aqui entro, sinto-lhe a falta; aquela deliciosa cabeça de criança que se partiu, não sei como, no dia em que a avozinha morreu.

— É verdade, estava eu no Cairo, era ainda guarda-marinha, há seis anos!

A conversa arrastava-se, sonolenta. João Eduardo comia devagar, sem vontade, absorto. A mãe reparou na sua má disposição e perguntou-lhe:

— Não estás bem?

— Perfeitamente; o que me parece é que estou com sono.

— Sais depois de jantar? A noite está tão má!

— Saio, preciso sacudir-me. Vou ao Modern Club, combinei com o Farper. Estreia-se hoje uma bailarina que vem aureolada de uma grande fama, e que se faz pagar por um preço doido. O que não compreendo é como ela consente em se exhibir num clube. Creio que se chama Reine, Reine Dupré.

— Reine Dupré? — perguntou o Dr. Corte Real, como que a procurar na sua memória.

— Reine Dupré? Espera! Quem sabe se é a filha de uma Reine Dupré que eu conheci em Lisboa há mais de vinte anos; sim, não pode ser senão a filha, se isto não é apenas uma coincidência de nomes. Era também bailarina e com um real talento. Tinha, efetivamente, uma filha, uma garota de seis anos, de um encanto raro. Esta gente de teatro, nómadas, hoje aqui amanhã ali, dão realmente voltas extraordinárias para afinal virem às vezes parar ao mesmo sítio. Quem sabe se esta Reine Dupré é filha da outra que eu conheci e admirei há vinte e tantos anos!

D. Laura sorriu e disse maliciosamente:

— Como tu te lembras disso!

— Que queres, minha filha, a memória prega-nos destas partidas: leva-nos coisas interessantes e deixa-nos as banalidades, os factos sem interesse. — E voltando-se para o filho:

— E verdade, João Eduardo, que é feito do Antero Veloso? Falou-se que tinha morrido em Macau, depois ouvi dizer que se tinha casado com uma americana muito rica, mais tarde que o tinham visto em Lisboa croupier num clube?

— Que história movimentada! Parece um romance de Leroux — respondeu João Eduardo, rindo. — Eu ouvi apenas dizer que se tinha suicidado em Macau por causa de uma atriz de cinema, pouco séria, que ele tinha conhecido em Saigão. Parece-me impossível! Demais, a notícia não se confirmou, e eu sempre conheci o Antero como um rapaz perfeitamente equilibrado, sem nervos, senhor da sua vontade. Romance inverosímil! Um homem não se mata por uma mulher, por uma mulher daquelas!

— Às vezes... — disse a mãe com uma certa amargura.

— Inverosímil! A vida é um bem e um benefício. Pode lá destruir-se por uma futilidade, minha mãe!

— Há no entanto mulheres, sereias, que arrebatam os corações sem se saber como — disse a mãe com a mesma amargura.

João Eduardo riu-se; tinha um riso claro, aberto, quase infantil, que formava um estranho contraste com a seriedade quase dura dos olhos de aço, com cintilações metálicas.

— Romance, minha mãe. Eu nunca vi nenhuma!

— Nem eu — respondeu o pai, rindo também.

— Que Deus os preserve!

— A mim ainda vem a tempo! — exclamou o Dr. Corte Real, sorrindo com malícia — Mais um bocadinho desse delicioso pudim, minha querida Laura, são agora as únicas tentações a que receio sucumbir...

De repente, ouviu-se na sala de jantar o ladrar raivoso de um cãozito para os lados da cozinha.

— A Petite a ralar com o Jau — disse D. Laura, sorrindo. — Pode dizer-se que é uma verdadeira antipatia de «cor». Ela, branca de neve; ele, preto como uma noite de trovões... Todos os dias se dão cenas engraçadíssimas. Às vezes, tem-no bloqueado ou no alto de uma escada ou no jardim, em cima de qualquer árvore; senta-se em baixo a olhar atentamente para cima e nem o deixa descer nem lá deixa chegar socorros de espécie alguma: nem reforços nem mantimentos... um cerco em regra!

O Dr. Corte Real riu-se muito; tinha imenso gosto na cadelita que oferecera à mulher num dia de anos.

O relógio deu nove horas, num timbre grave de catedral. D. Laura levantou-se, seguida do marido e do filho, e saíram os três para a galeria.

— Sais já? — perguntou D. Laura ao filho. — Chove tanto, agora!

— Espero mais um bocado.

— Podes fumar um cigarro, dou-te licença — disse D. Laura com enternecido sorriso para o filho.

Neste momento, soou a campainha elétrica da porta da rua. Jau apareceu na extremidade da galeria e desceu apressadamente a escada.

— Uma visita! Ponho-me já em fuga! — exclamou João Eduardo.

A porta da rua abriu-se, os três olharam para o grande espelho colocado no alto da escadaria, no primeiro andar.

— Não sei quem é, não distingo bem — disse D. Laura, e entrou na sua salinha, seguida pelo marido e pelo filho.

No mesmo instante, Jau subia a escada e dizia, dirigindo-se ao Dr. Corte Real:

— O senhor doutor Neto pede a vossa excelência a fineza de o receber.

— Manda entrar para o meu escritório.

A mãe e o filho ficaram sós.

— Que perfeição de crisântemos a mãe aqui tem! — disse João Eduardo.

— Têm a cor de certos crepúsculos das nossas serras, não achas? Há tardes de Setembro que têm assim esta cor lilás tocada levemente de rosa e ouro. São todos do nosso jardim.

Enquanto falava, ia acariciando Mitsi, que familiarmente lhe saltara para os joelhos. A mão, onde brilhava o anel do casamento e uma grossa pérola cor-de-rosa, ia e vinha devagarinho pela pelagem fulva do gato. Os pés, que sempre tivera pequeníssimos, tinha-os pousado numa almofada de cetim, onde grandes flores prateadas se desfolhavam, maravilhosamente bordadas. João Eduardo contemplava-as fixamente; a mãe seguiu-lhe o olhar e sorriu.

— Estás a olhar para a minha almofada? Um trabalho da Helena e uma obra de arte...

— Não — interrompeu o filho, sorrindo —, estava a olhar para os seus pés.

— Lisonjeiro! — exclamou D. Laura, intimamente encantada.

Neste momento, ecoou de novo a campainha da porta.

— Desta vez é que é! — e João Eduardo levantou-se de um salto.

Ouviu-se no bali um murmúrio de vozes femininas. Jau subia a escada acompanhando duas senhoras. D. Laura levantou-se, saiu para a galeria e exclamou alegremente:

— E a Maria de Lurdes e a Helena! Que boa surpresa!

João Eduardo cumprimentava as duas senhoras que tinham chegado ao alto da escada.

— Tive há pouco o prazer de as ver nos Clérigos. Tencionava ir vê-las amanhã. Cheguei ontem... — disse, como que a desculpar-se.

D. Maria de Lurdes, a mãe de Helena, parecia irmã da filha: o mesmo rosto suave, os mesmos cabelos louros, a mesma boquilha de bebé. Não envelhecia; D. Laura notou-o, num sorriso:

— Como tu continuas nova, Maria de Lurdes! A custo pareces a irmã mais velha da Helena. Não tens ciúmes, não? — perguntou, dirigindo-se a esta.

— Oh, não! Pelo contrário! A madrinha não imagina como fico contente quando me dizem: «Aquela senhora é sua mãe?! É lá possível!» Gosto imenso!

— Mas a que milagre devo o prazer de as ver numa noite destas? — perguntou D. Laura, entrando na sua salinha de Inverno com as duas senhoras e com o filho.

— Um capricho da Helena — respondeu, sorrindo, D. Maria de Lurdes. — Imagina que a meio da tarde lhe apeteceu ir à noite ao Sá da Bandeira. Pois sim... anuí, como sempre. Metemo-nos no automóvel e qual não é o meu espanto quando a oiço dizer-me naquela vozinha meiga que ela arranja para me decidir a qualquer disparate ou para a desculpar de qualquer tolice: «E se nós não fôssemos, mãezinha? Vamos antes a casa da madrinha Laura saber se a madrinha Alexandra sempre se resolveu a vir ao Porto.» E aqui estamos.

— Mas foi uma esplêndida ideia que tiveste! — disse D. Laura; e, voltando-se para o filho, disse-lhe numa voz em que transparecia o secreto desejo de o ver mudar de ideias:

— Sempre sais?

O olhar de Helena, o olhar daqueles grandes olhos castanhos muito límpidos, envolveu-o, um segundo, numa carícia tímida. João Eduardo desviou os olhos.

— Sais a pé numa noite assim? — perguntou docemente.

— Tenho pena de o ter prometido. Preferia ficar, mas não é possível.

Helena sufocou um suspiro e calou-se. Contara com a cumplicidade daquela noite fria e chuvosa para o ter junto de si umas horas e, em vez da magia daquele serão que ao seu amor prometera, fora uma decepção que viera buscar. Teve vagamente consciência de o ver despedir-se, sair... E foi como se, de repente, as luzes se apagassem; sentiu a noite, que antes lhe parecera radiosa, envolvê-la na mortalha dos seus mil braços gelados. Um crisântemo deixou cair as pétalas uma a uma sobre o tapete, a *Petite*, a sonhar, rosnava baixinho, e ela sentiu de súbito, ao olhar aquelas coisas que tinham feito o encanto dos seus olhos, uma vontade doida de chorar, invadiu-a uma sensação de estranheza como se as visse transformadas, como se as contemplasse pela primeira vez.

João Eduardo abriu a porta da rua. A chuva tinha cessado, mas a noite continuava escuríssima; aqui e ali, por entre as pedras, pequeninos charcos cintilavam, como punhados de pedras preciosas, ao clarão das lâmpadas elétricas.

João Eduardo caminhava devagar. Os olhos de Helena, aqueles grandes olhos límpidos que o tinham envolvido, um segundo, numa carícia tímida, pareciam interrogá-lo na sombra.

«Sim», respondia-lhes, «é possível que eu venha a amar-vos, doces olhos eloquentes que me confiastes o vosso segredo, tudo é possível!» E para mãe dos seus

filhos, rainha do seu lar, que melhor poderia escolher que a dona daqueles olhos? O coração a pouco e pouco preso naquele enleio de que sempre falaram poetas, caminharia pela vida fora, devagarinho, sossegadamente, com aquela suave cabeça de mulher encostada ao peito, sem medo à vida, sem recear traições nem amarguras, desilusões nem remorsos... e os lábios murmuraram-lhe, sem que ele tivesse consciência disso, vagamente absorto no delinear de um sonho, o doce nome que principiava a amar: Helena!

* * *

Quando João Eduardo acordou, no dia seguinte, um raio de sol, deslizando pela fresta de uma das janelas do quarto, punha um traço dourado no tapete de pele aos pés da cama. Devia estar um dia lindo! Levantou-se e abriu a janela de par em par.

Estava realmente um dia lindo, a contrastar, como que magicamente, com o dia invernososo da véspera. A rua, pouco concorrida habitualmente, mostrava naquele dia uma desusada animação. Vestiu à pressa um fato preto, pôs uma gravata preta e pôs-se à janela a olhar para a rua.

Que lindo Dia de Finados! Um verdadeiro tempo de Primavera. Verão de São Martinho, Verão dos Mortos que engana as árvores e as faz florir em vão. Mas, a pouco e pouco, João Eduardo foi-se abstraindo do interessante espetáculo da rua, da gente que passava e, primeiro vagamente, depois com uma singular precisão, pôs-se a recordar os acontecimentos, ou antes, o acontecimento da véspera, a estreia daquela bailarina que era, afinal, a mulher que por ele tinha passado nos Clérigos naquele mesmo dia e que tão grande celeuma levantara entre os seus companheiros, a mulher da boca vermelha e dos olhos esverdeados.

Viu de repente a sala iluminada, as flores aos molhos, aquele ar de animação, aquele aspeto festivo do salão monumental. E a mulher, numa apoteose, que dançava! Os Milhões de Arlequim... o vestido curto, aos quadrados brancos e pretos, a colerette enorme, aquele arzinho de boneca que um sopro de loucura animasse... Fechou os olhos. Os pezitos brancos voavam pelo estrado e pareciam leves, leves como um par de borboletas em Maio! Depois... a Paixão de Salomé... o corpo escultural quase nu, a saia curta toda em fios de pérolas, os seios como duas rosas a abrir... e o cenário todo vermelho, como uma grande mancha de sangue que alastrasse... Salomé! Os gestos de paixão, os olhos cruéis, da cor indecisa das opalas, semicerrados, as pálpebras lânguidas... A princesa da Judeia, quando dançou naquele crepúsculo de sangue, devia ter tido aquele olhar de volúpia e de morte. Sacudiu a cabeça num gesto de impaciência e voltou a contemplar a rua, esforçando-se por prender a atenção aos mais pequenos detalhes do espetáculo que se desenrolava na sua frente. Mas em vão! Tornava a reviver as horas feéricas, o corpo branco no cenário vermelho, como uma magnólia que, por milagre, se movesse dentro de um charco de sangue. Reine... Salomé... Passou a mão pelos olhos, encolheu os ombros, riu-se e, para se libertar da obsessão, lembrou-se de ir ver os crisântemos ao jardim.

Num canteiro, parecia ter nevado toda a noite; outro, de um branco levemente azulado, dava a impressão de um campo banhado de luar; outro ainda lembrava o fresco clarão de um alvorecer sobre um tapete de lilases. Havia crisântemos por toda a parte, a flor predileta da sua mãe. E havia-os de todos os coloridos, de todas as formas e feitios, enormes, monstruosos, alguns como grandes bolos de ouro ou de neve, outros

em lígulas finíssimas, todos despenteados, em cores indecisas, cores de pedras preciosas, numa riqueza de tons verdadeiramente feérica, como um tesouro de rajás.

Quando João Eduardo, pelas quatro horas da tarde, saiu de casa, o dia continuava radioso. Apeteceu-lhe flunar pela cidade e meteu-se pela Rua de Santa Catarina, sem destino certo, olhando distraidamente as mulheres, lançando um olhar de relance às montras, reparando nos carros que passavam. Num Buick modelo novo, que lhe pareceu lindo, Helena e a mãe. Mal teve tempo de lhes sorrir, o carro passou num relâmpago. Rua de Santo António. Apeteceu-lhe chá, um belo chá muito louro e muito quente que lhe desanuviasse as ideias sombrias, nebulosas, apesar daquele belo dia de Verão dos mortos. Uma casa de chá aberta. Entrou. Todas as mesas ocupadas; numa do fundo, um casal. A mulher, costas viradas para a porta, deu-lhe imediatamente nas vistas; elegantíssima, veludo negro e peles. O homem, ao dar com os olhos nele, levanta-se de um salto, precipita-se e, num abraço comovidíssimo, cheio de entusiasmo, sem se importar com as curiosidades que despertava e a reprovação geral por aquela veemência intempestiva, exclamou em voz sonora:

— João Eduardo! Que prazer, meu velho!

João Eduardo correspondeu ao abraço com um não menor entusiasmo, dizendo:

— Antero Veloso! És tu ou a tua sombra?!

A mulher olhava para eles, naturalmente, sem sorrir, indiferente a todo aquele alvoroço. João Eduardo foi o primeiro a ter a consciência da reprovação universal e, sem deixar de sorrir, voltou-se para a companheira do seu amigo num ar de banal amabilidade; mas o sorriso morreu-lhe nos lábios e, enquanto Antero Veloso o apresentava, o seu olhar cruzou-se com aquele olhar de opala que desde a véspera o obcecava. Reine... Reine Dupré.

Ela estendeu-lhe a mão sem luva, fria como um mármore. Estava toda vestida de preto; a grande gola de skungs apenas avivada pela mancha clara de um enorme cravo branco.

João Eduardo, enquanto expressava numas breves palavras francesas o prazer de a conhecer, pôde vê-la bem, como ainda a não tinha visto. Não era a misteriosa dama que por ele passara na véspera, ao crepúsculo, envolta no seu casaco de peles caras, deixando apenas ver, num relance, o traço vermelho da boca e a brancura imaculada de um bocadinho de pele. Nem a Salomé da noite anterior, quase nua, trágica e voluptuosa no cenário sangrento de um palácio da Judeia. Era apenas uma mulher, uma mulher como as outras... mas linda, linda como nenhuma! Não a julgara tão linda, branca como um cetim pálido, levemente rosado, os cabelos muito escuros, quase negros, muito lisos, a emoldurar-lhe a face de camélia, e os olhos, olhos de Ofélia, suaves, cândidos, de uma ingenuidade que o traço vermelho da boca, um pouco grande, delgada e cruel, desmentia.

Continuando a sorrir, fez-lhe em francês a pergunta obrigatória, o que é costume perguntar-se a todos os estrangeiros: Gosta de Portugal? Do Porto?

Antero Veloso, que não cessara de dar mostras da mais viva alegria, disse-lhe:

— Podes falar português, Reine fala-o correntemente; viveu em Portugal até aos quinze ou dezasseis anos.

— Efetivamente, falo o português, não correntemente, como Antero diz — pronunciava «Anthéró», numa ligeira acentuação francesa — mas faço-me compreender um pouco.

A voz era grave, velada, como o som que produziria um cristal que um véu finíssimo cobrisse.

— Não admira, por isso, que goste de Portugal; aqui passei os mais belos anos da minha vida, e os mais tristes também. A minha mãe morreu em Lisboa. O Porto não conhecia, e o pouco que conheço acho interessante, um pouco severo talvez, triste, sem vida... não é?

— Exceto hoje, com este lindo dia! — exclamou Antero na sua voz jovial. — Parece que anda toda a população na rua. A romagem da saudade (para falar pomposamente, como os artigos de fundo dos grandes diários) torna-se assim mais cómoda e mais fácil, e os crisântemos duram mais tempo nos túmulos de que ninguém se lembrará amanhã.

— Não é tanto assim — observou João Eduardo para dizer alguma coisa.

— A hipocrisia humana é um abismo sem fundo...

— Continuas pessimista, pelo que vejo, mas antes isso do que morto, como te davam as crónicas. Ainda ontem à noite meu pai esteve a falar em ti, deplorando o mistério que rodeava o teu desaparecimento. É realmente uma ressurreição!

E o seu olhar, um pouco irónico, deslizou furtivamente para Reine, que, tranquilamente, tomava o seu chá a pequeninos goles.

João Eduardo, que entrara ali unicamente para tomar chá, esqueceu por completo essa intenção; o cérebro, de novo obcecado pela imagem fascinante, esquecia-se de tudo a contemplá-la, bebendo o seu chá a pequeninos goles, misteriosa e banal como qualquer mulher, mas linda, linda como nenhuma que até então tinha visto! E quantas lhe tinham passado por diante dos olhos, quantas tinha desejado, possuído, em tantos países, a cada instante da sua vida! Nunca, até àquele dia, se sentira assim perturbado, por nenhuma fora arrastado naquela embriaguez, quase à primeira vista, quase sem poder resistir àquele enleio que o alheava de tudo, ele que mal a conhecia, tão refratário, por princípios e por temperamento, a todo e qualquer domínio.

Mas a voz de Antero Veloso, voz jovial e sonora, respondendo à sua frase, arrancou-o ao seu penoso cismar.

— Uma ressurreição, é boa! — e o seu olhar, como o de João Eduardo, deslizou sobre Reine, imperturbável. — Deixa-me pagar isto e vamos embora. Tencionava ir ao Repouso, com Reine. Vem connosco! — e, voltando-se para Reine, que parecia a cem léguas de tudo, disse-lhe num ar de súplica: — Não é de mais, pois não?

Reine lançou a João Eduardo um olhar profundo das suas pupilas de opala, o traço vermelho da boca alongou-se num sorriso, e deixou tombar languidamente a palavra banal, a palavra mágica que havia de decidir do seu destino:

— Não...

Fora, o céu continuava puro e sem nuvens. Antero ia contando a sua odisseia. Reine, calada, olhando com a mesma serenidade fria, e como que desprendida de tudo, os seres e as coisas que com ela se cruzavam. João Eduardo mal ouvia o que lhe diziam; aqui e ali, uma frase incoerente, sem sentido: americana... barco encalhado... pretas magníficas...

A odisseia desenrolava-se... um murmúrio de vagas, ao longe, sobre os rochedos da costa...

João Eduardo só tinha olhos para Reine. Tinha razão o Dr. Souto: como esta mulher sabia andar! Um grande felino a mover-se. Desprendia-se de toda ela um não sei quê de voluptuoso, feito talvez da harmonia dos movimentos, da esbelteza do corpo flexível, do andar elástico, fremente, deslizante como o de uma fera...

Na Praça tomaram um automóvel.

— Cemitério do Repouso — ordenou Antero ao chauffeur.

E, no carro, continuou a falar, expansivo, jovial, feliz por aquele encontro que lhe satisfazia as manias de confiança que, aliás, fazia sempre a toda a gente, a torto e a direito.

O auto parou à porta do cemitério e meteu-se na longa fila à espera dos fregueses para o regresso.

Meteram-se os três pela alameda do meio. de um e doutro lado, desde os mausoléus ricos em mármore até às humildes campas rasas, tudo desaparecia sob uma verdadeira carregação de flores. Todas as que o Outono dá: miudinhas rosas tardias, salva rubra em cachos, cosmos simples, singelas flores de pobre até às begónias raras, mas principalmente crisântemos, crisântemos brancos em pequenos raminhos ou aos molhos, às mãos-cheias, numa profusão quase fantástica. O campo da morte era um campo de flores; poder-se-iam ceifar como espigas numa rica planície alentejana.

Reine olhava curiosamente em volta. O olhar deteve-se-lhe numa pequenina campa rasa ao rés da parede, perdida e nua entre o esplendoroso tapete multicolor; nem uma simples florzinha no meio da erva, e era uma campa de bebé, tão pequenina e estreita como teria sido o berço...

Reine, lentamente, desprendeu da gola de skungs a mancha pálida do cravo enorme e, piedosamente, depô-lo à cabeceira do pequenino abandonado. Antero, ao ver o gesto, sorriu com um ar irónico, como se adivinhasse a mise-en-scène. João Eduardo sentiu uma comoção inexprimível subir-lhe à garganta, como um soluço, e estrangulá-lo. Aquela prova de sensibilidade prendera-o mais e mais depressa àquela mulher do que o não saberiam fazer as frases mais entusiásticas e mais comoventes. Os olhos de opala, sempre serenos e frios, desviaram-se da pequenina campa e foram pousar ao longe, indiferentes.

Antero, inesgotável, continuava a declamar. As grandes frases do costume, em resposta a outras grandes frases também habituais, subiam em girândola, atropelavam-se-lhe confusamente nos lábios, umas atrás das outras, sem que Reine parecesse prestar-lhe a mínima atenção, nem que João Eduardo lhe conseguisse achar o fio, perdido como andava no princípio de um sonho que repentinamente lhe varrera do espírito todas as ideias, expulsando-as, como uma rajada de vento expulsa as primeiras folhas murchas, em certas tardes de Outubro! «Hipocrisia humana... mortos... esquecidos...», e só no fim do longo discurso, a uma observação de Reine, entrou no mundo real. Ela dizia, na sua doce voz grave:

— Sim, entre todos estes mortos há decerto alguns que, pelo muito que sofreram, mereciam aos homens a suprema misericórdia de os deixar dormir em paz.

Era banal a frase, ouvira-a já talvez, mas, dita por ela, engastou-se-lhe na memória como um esmalte de cores vivas numa parede escura.

Ela dizia: dormir em paz!... E um arrepio percorreu-lhe o corpo todo. Não! Dormir, não! Viver! Viver é que ele queria!

Há no mundo tanta coisa bela que merece ser vivida! E entre elas: embriagar-se, perder-se, palpitar, vibrar, sentir, de encontro a um corpo de mulher. E há lá nada mais lindo que um corpo de mulher! Subia-lhe ao cérebro uma súbita embriaguez de todos aqueles perfumes, de todas aquelas flores, do dia que morria radioso ainda. Vinha-lhe um desejo indomável de animar, de fazer vibrar aquela mulher nova e linda que ao seu lado caminhava, serena como uma estátua e fria como uma pedra tumular.

O dia arrefecia já. Reine puxou para o pescoço a grande gola de peles. Seguiram a multidão que desfilava, encaminhando-se para a saída.

— Para onde vais tu agora? Já que tive a sorte de te encontrar não te queria largar assim tão cedo. Vem comigo até ao hotel acompanhar a Reine e vem jantar comigo — disse Antero, dirigindo-se a João Eduardo.

— Não, obrigado. Fico contigo até às oito, mas janto em casa todas as noites. Consegui uma licença pequeníssima.

— Quantos dias? — perguntou Antero.

— Quinze; exclusivamente dedicados à família.

— Bem, não insisto. Grande Hotel — disse Antero, voltando-se para o chauffeur.

O carro pôs-se de novo em andamento; uns minutos depois, parava em frente da magnífica fachada deslumbrante de luzes.

Reine desceu e entrou no bali. O porteiro, respeitosamente, entregou-lhe alguns cartões, uma carta lacrada, e informou-a de que um ramo de cravos, que chegara para ela, tinha já sido entregue à criada de quarto.

Reine lançou um olhar vago aos diferentes envelopes que tinha na mão e voltou-se para os dois homens que a pequena distância conversavam.

Estendeu a mão a Antero, que lha apertou, depois a João Eduardo que, respeitoso, se curvou, beijando-lha.

As pálpebras baixaram-se rapidamente, velando os olhos de opala, um sorriso misteriosamente irónico ergueu-lhe um pouco os cantos da boca que o lápis avivara, um frémito imperceptível fez-lhe tremer a voz um pouco arrastada, com uma leve acentuação francesa, ao dizer:

— Espero que voltaremos a ver-nos. Às quatro e meia recebo aqui de bom grado todos os meus amigos.

João Eduardo não disse uma palavra. Seguiu-a com o olhar até vê-la desaparecer como uma sombra, muito esguia e muito negra, no alto da escadaria.

— Vamos dar uma volta — disse Antero e, tomando-lhe o braço, encaminhou-se para a porta. — A história desta mulher é muito simples — começou ele. E, perante o olhar estupefacto de João Eduardo, não pôde conter uma gargalhada. — Estás morto por a saber e eu, como bom amigo, vou ao encontro do teu desejo, aproveitando, de passagem, a ocasião de te dar um bom conselho. Nada mais simples, como vês... De resto, a história, a parte que me não é estranha, pelo menos, conta-se em duas palavras: Reine nasceu e viveu em Portugal até aos dezassete anos. A mãe morreu em Lisboa, era bailarina e foi a primeira mestra da filha. Ao morrer, a pequena foi viver com uma tia, irmã da mãe, bailarina também. É uma dinastia, como vês... Passado um ano ou dois, mistério! Reine é reservada e eu pouco curioso...

Iam pela Rua de Santa Catarina acima. Passava gente, gente conhecida, que os cumprimentava. João Eduardo não reparava em coisa alguma, não notava ninguém. Impassível na aparência, escutava a confiança num tremor, com o coração a bater-lhe como a querer sair-lhe para fora do peito, perscrutando a fisionomia daquele homem que (tinha esse pressentimento!) estava a pôr em cena, no primeiro plano da sua vida, a mulher que lha havia de encher toda!

— ... encontrei-a em Paris há três anos pela primeira vez, num music-hall qualquer. Era a grande atração e, realmente, a única coisa interessante que lá havia. Fiz-me apresentar, mandei-lhe flores e propus a minha candidatura, que foi aceite, com uma certa dificuldade (devo dizê-lo em abono da verdade) e depois de um autêntico cerco, de um cerco em forma. No entanto, sei, tenho a íntima convicção de que, apesar de não ser banal, Reine é como muitas mulheres da sua categoria, nem melhor nem pior. Três meses depois estava farta e, depois de uma cena realmente desagradável, fugi de Paris,

resolvido a nunca mais me lembrar que existia uma Reine Dupré sobre a superfície desta terra, onde eu tinha a firme intenção de continuar a divertir-me e a sofrer por outras Reines, parecidas com essa de quem fugia. Devo confessar-te, porém, que me custou a esquecer; se há sereias, aquela é uma...

Tinham chegado à esquina de uma rua que se abria ao lado, como uma grande sombra que se alongasse. João Eduardo, como um animal ferido que procura a escuridão para sofrer à vontade, internou-se nela, arrastando o seu amigo, que continuava:

— Nunca mais soube dela até que, há um mês, de volta do Oriente, a fui encontrar no clube mais chique de Barcelona. O sofrimento que me causara tinha-se esvaecido há muito, diluído no mar de todos os sofrimentos que a gente arrasta atrás de si, pela vida fora.

Um elétrico passou por eles, todo iluminado, na escuridão da rua. Antero, que tropeçara numa pedra, calou-se de repente e decidiu-se a voltar para trás.

João Eduardo continuava calado, as duas mãos metidas nos bolsos, os olhos abertos nas trevas da rua. Não queria analisar-se, não queria penetrar dentro de si, nem compreender até que ponto era espantoso e cheio de inverosimilhança aquele sofrimento que o esfacelava. Às palavras de Antero, via num relâmpago, como num écran, perpassar-lhe pelo cérebro, que uma sobreexcitação espantosa confundia e desnorteava, a longa fila de casacas negras que tinham desejado e possuído Reine. Cerrou os dentes, como para conter um grito. Antero continuava:

— Nessa mesma noite, ceei com ela e com uns magnates da alta finança que a acompanhavam por toda a parte. Não tive nem o tempo nem a curiosidade de me certificar até que ponto ia aquela intimidade com um deles, que era o mais velho e o mais rico de todos. Sei apenas que o luxo dela era principesco, muito maior do que tem agora. Comecei a conviver com ela outra vez. Era de todos os passeios, de todas as festas, mas mais nada. O passado morrera e estava bem enterrado; nem ela nem eu tínhamos desejos de o desenterrar, recordando-o. Nunca trocámos uma palavra sobre semelhante assunto. Se não fosse profanar esta doce palavra diria que vivi com ela como se vivesse com uma irmã. De resto — disse ele depois de um curto silêncio —, acho-a mudada, tem no olhar qualquer coisa, uma expressão de ingenuidade, que não tinha, e se não lhe visse a boca, que é sempre a mesma, era capaz de me enganar ainda!

João Eduardo, ao passar por uma lâmpada elétrica, puxou pelo relógio.
— Já passa das oito. Deixo-te.

A voz era natural; nela, nada parecia vibrar. Ouvira uma história, uma história lamentável como há muitas. Ouvira falar de uma aventureira elegante, nada mais... História que infelizmente se repete, que ele conhecia a cada passo... E a estes pensamentos de calma, de naturalidade, próprios do homem que ele era ainda há dois dias, respondeu-lhe a surda tempestade que regougava dentro de si, como um rio que transbordasse em revolta, arrasando tudo, destruindo tudo à sua volta.

Despediu-se apressadamente de Antero, combinando encontrar-se com ele dali por duas horas no clube, e afastou-se num passo apressado por uma rua lateral, que era o caminho mais curto para sua casa. E, quando se viu só, sem receio de olhares importunos e indiscretos, decidiu-se a encarar frente a frente com o fantasma que trazia agrilhado dentro de si. E, impaciente, cheio de cólera, interrogava-se sinceramente, sem fraquezas nem subterfúgios. Que tinha ele feito da sua bela impassibilidade, daquele domínio de si, que era a sua força e o seu orgulho? Pois quê?! Era bem ele,

ele, João Eduardo, aquele idiota que se consumia num desespero sem razão nem explicação plausível por uma mulher, uma mulher que ele, como todos os homens, não estava habituado a tratar a sério? Por uma cabotina, uma aventureira que mal conhecia? Por uma sereia que só vivia daquilo: de os prender, de os amordaçar, de os perder, para com todas aquelas paixões amassar o ouro de que tirava todo o seu luxo infame?

E, no silêncio da rua, riu-se com o seu belo riso, que magicamente expulsou para longe os fantasmas. Tinha passado a casa, voltou para trás e, mais calmo, pensou: «Não, decididamente, esta mulher é perigosa, há nela um não sei quê de diabólico, fluido ou coisa que o valha, que pode ser a mancenilha de um pobre rapaz que se julga esperto e pode não passar de um tolo. O melhor é desaparecer por uns dias e tratar de pensar noutra coisa.»

Esquecia-se de que o amor vem à sua hora, e de que é ele quem escolhe essa hora, e não nós. Esquecia-se também de que não são as grandes qualidades, as virtudes superiores, que inspiram as grandes paixões; seria demasiado simples... Por ter passado incólume tantos anos, através de tantas aventuras, salamandra que nenhuma labareda tocara ainda, julgava-se invulnerável. Estava na idade perigosa: os trinta anos. Aquela mulher atravessara-se-lhe no caminho à hora propícia, à hora que o destino escolhera, e ele podia rir, encolher os ombros, vestir a sua cota de malhas de aço, expulsar os fantasmas, chamar no seu auxílio outra imagem, a visão de uma criança cândida e risonha que o amava, que tudo seria em vão! Uns olhos de opala tinham-no enfeitado e aquele olhar de pedra preciosa, fria e impassível, não o largaria mais!

Como de costume, foi Jau quem veio abrir-lhe a porta, acompanhado pela sua irreconciliável inimiga. João Eduardo, ao entrar, viu a escadaria toda iluminada, toda florida de crisântemos como para uma festa. Jau, na sua linguagem entaramelada, tentou contar uma história de telegrama. Maria, que aparecera no alto da galeria, explicou:

— A senhora dona Laura e o senhor doutor foram a São Bento, ao comboio das sete e quarenta, esperar a senhora dona Alexandra; o telegrama chegou pouco depois de o senhor tenente sair. A senhora dona Laura mandou atrasar o jantar para as oito e meia; não devem tardar. Vem também jantar a senhora dona Maria de Lurdes e a menina Helena.

— Está bem — disse João Eduardo, dirigindo-se para a salinha de Inverno.

Sentou-se na poltrona azul-saxe onde sua mãe se sentava habitualmente, encostou-se às almofadas e estendeu a mão para um volume encadernado de cretone, como todos os livros da sua mãe, e começou a ler na página que uma faca de papel em ouro e esmalte marcava. Era um livro de Duvernois: *Morte la Bête*. Leu, ao acaso, umas linhas: «J'avais besoin d'elle... C'est magnifique...

C'est abject aussi... besoin d'elle!...» Sentiu um choque no peito, como se o coração lhe acordasse em sobressalto. Deixou cair o livro das mãos. Levantou-se e, maquinalmente, deu volta ao comutador. Uma claridade difusa insinuou-se pela porta de vitrais que separava a sala da galeria iluminada.

À Margem dum Soneto

A poetisa, vestida de veludo branco e negro como uma andorinha, estendeu a mão delgada, onde as unhas punham um reflexo de joias, ao visitante que surgia à porta da salinha iluminada.

As grandes flores dos cretones claros davam ao pequeno aposento um ar alegre de festa íntima. O irradiador aceso espalhava por todo ele uma temperatura deliciosa. Nas paredes, pratos da China preciosos; uma praça de aldeia cheia de sol, de Alberto Sousa. Aqui e ali, espalhados por colunas e mesinhas, os sorrisos amigos de meia dúzia de fotografias. Três jarras enormes, ajoujadas de camélias brancas, puríssimas, lembrando, na sua gelada perfeição, exangues flores de cera.

Lá fora, a tarde de Novembro desdobrava-se em véus lutosos, encostava-se às vidraças como cortinados de burel pardo, opacos e pesados. O mugido das sirenas rasgava as sombras do crepúsculo em gemidos lamentosos, carregados de desolação e tristeza.

— Sabe? Fechei hoje o meu livro de versos...

E num sorriso radioso:

— Com um belo soneto!

O sorriso dele tornou-se mais caridoso, deu-lhe maior luminosidade aos olhos sérios, distendeu-lhe as linhas duras da boca de lábios finamente desenhados.

Sentou-se na cadeira que ela lhe indicava, circunvagou pela salinha, acolhedora e íntima, um olhar satisfeito e murmurou:

— Diga.

A poetisa concentrou-se, fixou os olhos num ponto do espaço, num olhar já vago como afogado em sonho e, docemente, numa doce voz macia e triste, começou, enquanto desfiava num gesto inconsciente as grandes contas do seu colar cor-de-rosa:

*Tudo cai! Tudo tomba! Derrocada
Pavorosa! Não sei onde era dantes
O meu solar, meus palácios, meus mirantes!
Não sei de nada, Deus, não sei de nada!*

*Passa em tropel febril a cavalgada
Das paixões e loucuras triunfantes!
Rasgam-se as sedas, quebram-se os diamantes!
Não tenho nada, Deus, não tenho nada!*

*Pesadelos de insónia ébrios de anseio!
Loucura a esboçar-se, a anoitecer
Cada vez mais as trevas do meu seio!*

*Ó pavoroso mal de ser sozinha!
Ó pavoroso e atroz mal de trazer
Tantas almas a rir dentro da minha!...*

Um longo silêncio... As sirenas mugiam lá fora, cada vez mais lamentosas e mais tristes. Uma camélia desabou de repente, numa chuva de pétalas sobre o tapete.

— Então? — pronunciou a poetisa, baixinho.

E a voz dele, comovidamente, murmurou:

— Como você é dolorosa! Dir-lhe-ia bem o nome de irmãzinha das dores. Nos seus olhos parece caber toda a tristeza deste mundo, a sua boca é já um belo verso doloroso e a sua voz é a própria dor em música...

E repetiu o último terceto:

Ó pavoroso mal de ser sozinha!
Ó pavoroso e atroz mal de trazer
Tantas almas a rir dentro da minha!

— La beavité est douloureuse... já o disse Anatole.

Fez-se de novo um grande silêncio, que a voz dele quebrou subitamente:

— Esse soneto com que você vai fechar as portas douradas do seu belo livro, soneto que a explica e que ao mesmo tempo a envolve, faz-me lembrar um caso que muito me interessou nesta minha última peregrinação pelos hospitais de Paris. Se não receasse entristecê-la, contava-lho.

— Conte — respondeu ela simplesmente, estendendo-lhe a mão, que ele beijou.

— Recorda-se da romancista brasileira que um dia me apresentou naquela festa em casa dos seus pais? E do major L., que por ela se apaixonou nessa ocasião? Sabe que se casaram em Paris, há uns dois anos? Pois bem, é deles que se trata, ou por outra, dele. Fui encontrá-lo num hospital de alienados em Paris, este Verão.

E perante o olhar interrogador dela:

— Não sabia? — e noutro tom: — Dá-me licença?

Puxou da cigarreira, escolheu um cigarro, que acendeu, e principiou:

— Como deve recordar-se, aquela paixão deixou completamente assombradas todas as pessoas das relações de ambos. Ela era feia, nada elegante, não sabia vestir-se, e ele, pelo contrário, era um rapaz adorável e um dândi. A explicação, quanto a mim, é tudo quanto há de mais simples: aquela feia era inteligente, tinha o talento, o espírito e a graça, e sobretudo o encanto de uma imaginação extraordinária, palpitante de vida, apaixonada e colorida, sempre variada, de uma pujança assombrosa como as profundas florestas da sua pátria brasileira. Pois foi precisamente essa imaginação que o apaixonou, que acabou por o endoidecer...

— Não vejo em nada disso o meu soneto...

Ele interrompeu-a, numa fingida impaciência:

— Não seja mulher, você que o é tão pouco. Espere...

A poetisa sorriu e esperou que ele continuasse, voltando a desfiar, num gesto maquinal, as grandes contas do seu colar cor-de-rosa. — Um dia, pouco depois de se casarem, ele começou a ter umas ideias bizarras. Começou a vê-la desdobrar-se, a descobrir-lhe, através de todos os seus romances, as almas diversas que eram dela e que ela ocultava dentro de si. Curioso, não é? Naquele romance Alma Branca, viu-a imaculada, ingénua, fria e longínqua. Viu-a, com as mãozitas estendidas, manter o amor à distância, com um olhar de pavor. Viu-a passar no mundo, inacessível e sagrada, entre filas respeitosas de homens que nem ousavam cobiçar a sua imaterial beleza. Viu-a morrer, virginal e sorridente, numa cama do tamanho de um berço, onde o peso do seu corpo cavara um ninho de andorinha. Viu-a depois, naquele outro romance Flor de Luxo, ardente e sensual, rubra flor de paixão, endoidecendo homens, perdendo honras, destruindo lares, cortesã gananciosa cheia de vícios, toda manchada de impurezas. Viu-a, no seu outro romance As Mãos sem nada, cética e desiludida, irónica, desprezando

tudo, desdenhando tudo, passando indiferente em todos os caminhos, murchar todas as coisas belas, plenas de entusiasmo e exaltação, com o seu hálito gelado, mal as suas mãos lhes tocavam. Viu-a assassinar a irmã em Cláudia. Viu-a mentir, mentir dia e noite só pelo prazer de mentir, em Vida Inútil. Viu-a beijar doidamente o amante doido na Paixão de Maria Teresa.

«Que mulher era então ela? Que mulher era aquela mulher? Que mulher era a sua mulher? Quantas mulheres tinha ele?... E então, quando a possuía, via a outra, a de alma branca, estender as mãozitas trementes para o afastar, com um olhar de pavor; quando lhe dava um beijo de ternura, um doce beijo de amigo, via-lhe na boca o sorriso da Flor de Luxo, via-lhe os lábios pintados entreabrirem-se, rubros, no seu sorriso de cortesã; quando a ouvia discutir uma obra de arte, uma bela ação, um rasgo sublime de generosidade, no calor de qualquer emoção espiritual, logo pensava: «Mas se ela não crê em nada?!» E assim via-a mentir a todas as horas, toda ela era uma mentira viva; a sua carne feita doutras carnes, a sua alma onde se debatiam mil almas, aparecia-lhe simbolizada numa hidra de mil cabeças, de mil corpos, de mil almas!

«E, a pouco e pouco, começou a fugir dela, a ter-lhe medo. Espreitava-lhe o menor gesto, todas as expressões, as mais leves, da fisionomia. Via-a sempre mascarada e já lhe conhecia as máscaras uma a uma.

«Aquele sorriso era da Cláudia, quando cravava as unhas no pescoço da irmã, quando a via morrer sob a pressão dos seus dedos. Aquele olhar vago era o olhar, entre irónico e desdenhoso, da que não crê em nada, da desencantada da vida. Aquele rápido bater de pálpebras servia a Cláudia para velar o fulgor do olhar quando o amante sorria à irmã, na penumbra do jardim das murtas. Aquele gesto era um doce gesto de Angélica, quando erguia as urnas pesadas das túlipas nos solitários de cristal. Era assim que Salomé levantava as ondas revoltas dos cabelos, pesadas como um elmo de ouro maciço, naquele mesmo gesto de voluptuoso cansaço. Maria Teresa mordida as pétalas das flores assim mesmo, quando o amante pousava nela, brutal como uma carícia de fauno, o olhar que a despia...

«E vinham-lhe à lembrança cenas inteiras dos romances dela, que ele revivia, que misturava à sua vida, sem conseguir destrinçar, por fim, a verdade da ficção.

«A mulher passou com ele dois anos desgraçados, dois anos miseráveis, pavorosos!

«Quando a estreitava nos braços, debruçava-se-lhe no olhar, como quem se debruça no parapeito de um abismo onde marulha o mar, para ver... mas só lhe distinguia a espuma branca dos sonhos, a água negra marulhava lá mais para o fundo... E então, desiludido, apavorado, chorava em altos gritos a miséria de não saber quem era a mulher que possuía, quem era a mulher que era dele!

«Chamava-lhe Angélica e queria-a sempre vestida de branco com uma gola afogada de tule branco, como a outra; Maria Teresa, e queria-a de veludo negro com o cabelo liso em franja sobre a testa: chamava-lhe Cláudia e cobria-a de joias, obrigava-a a andar com os dedos carregados de anéis, grandes colares de contas ao pescoço, os braços apertados em rígidos braceletes de escrava; Salomé, e punha-a meia nua, impudica, de revoltos cabelos frisados, de negros olhos alongados em dois traços até às fontes.

«Se a ouvia rir, seguia-lhe a música do riso, num ar de profunda concentração. Quem se teria rido?... De quem seria aquela gargalhada?... Angélica não se ria nunca, morreu novinha, com os seus lábios virgens de um riso... Salomé ria mais alto, as suas

gargalhadas rasgavam o silêncio como punhais... Cláudia só sabia sorrir... De quem seria aquele riso?...

«Se a ouvia falar, espiava-lhe o movimento dos lábios, com a atenção de quem decifra um enigma de que depende uma vida. Que mentira dissera ela, a mulher mentirosa?... Que frase de gélida nostalgia murmurara ela, a mulher desiludida?... Que mistério de volúpia segredara ela, a mulher cortesã?...

«E ele, como se chamava ele? Quem era ele? O amante de Maria Teresa, que a vestia toda de cor-de-rosa, quando a vestia de beijos?... Ou aquele conde luxurioso e brutal que possuía Salomé num tapete de peles fulvas como um leão a leoa?... Ou aquele estudante apaixonado e romântico que lia Musset e se levantava de noite para tocar ao piano noturnos de Chopin?...

«Nos seus momentos lúcidos, cada vez mais raros, chorava doidamente, com a cabeça no regaço da mulher. Ela amava-o, tinha pena dele, consolava-o, tranquilizava-o, como se sossega uma criança doente. Por fim, ficou completamente louco; tiveram de o encerrar numa cela de doidos. E foi lá, minha doce poetisa e amiga, que eu o fui encontrar numa radiosa manhã do Verão passado.

A poetisa não quebrara ainda o encanto do seu gesto. As contas do grande colar cor-de-rosa continuavam a passar-lhe pelos dedos brancos e delgados. O seu olhar, enevoado de lágrimas, vagueou um momento pela sala, prendeu-se ao brilho fulgurante da campânula do irradiador e ali ficou, como que hipnotizado.

— Tenho aqui uma carta — prosseguiu ele —, umas frases sem nexos que ele escreveu e que me entregou, para eu entregar à mulher, no dia em que o fui visitar. Quer que leia?

Ela disse que sim com a cabeça.

— Maria: expulsa as outras todas e fica só tu. Não queiras tantas bocas no teu rosto que eu tenho medo de ti. Monstro com tantos nomes, dantes chamavas-te só Maria. E eu? Como é que eu me chamo, minha mulher...

A poetisa interrompeu-o de súbito, pondo-lhe docemente a mão na boca.

— Cale-se...

Os olhos, afogados numa bruma de lágrimas, procuraram o olhar sério que, ao encontrá-los, se dulcificou num olhar de intensa ternura.

As camélias brancas iam deixando cair as pétalas imaculadas sobre o tapete, onde parecia ter nevado. As grandes flores dos cretones claros pareciam querer imitá-las, mais lânguidas agora, mais abertas, como que por milagre embriagadas de aromas pesados. Despediam um brilho mais suave as cores amortecidas das porcelanas, nas paredes. Os sorrisos das fotografias eram mais ausentes, mais vagos, nos cantinhos onde a luz do candeeiro não batia.

Lá fora, a noite de Novembro rasgava os seus véus de luto para que o frio luar de Inverno enchesse de prata os caminhos obscuros. Tinham-se calado, no porto, os mugidos lamentosos das sirenas. Na sala só se ouvia o ligeiro ruído que as contas cor-de-rosa faziam ao bater umas nas outras sob os dedos da poetisa, como na areia da praia as conchas arrasta...

Então, no silêncio pesado de uma misteriosa e dulcíssima emoção que os envolvia, ergueu-se lentamente a voz dele, recitando o último terceto:

*Ó pavoroso mal de ser sozinha!
Ó pavoroso e atroz mal de trazer
Tantas almas a rir dentro da minha!...*

— E... não tem receio... de endoidecer?... — murmurou a poetisa, como que a medo, ao esvair-se na penumbra a última sílaba do verso.

A estas palavras, pronunciadas numa vozinha triste e cheia de desalento, ardeu-lhe nos olhos sérios uma chama de alegria, o sorriso aberto que lhe rasgou os cantos da boca, de linhas duras, fez-lhe brilhar na sombra o esmalte são dos dentes. Debruçou-se para ela, como se lhe estivesse gravando na alma as palavras que murmurava:

— As almas das poetisas são todas feitas de luz, como as dos astros: não ofuscam, iluminam...

As camélias iam-se desfolhando todas, a pouco e pouco. Ela sorriu, abanando tristemente a cabeça:

— Poeta!...

E ficaram ambos a escutar o ruído das pétalas sobre o tapete, que caíam como gotas de água no silêncio.

O Dominó Preto

Havia já mais de oito anos que andava atrás dela. E só agora conseguira que ela se resolvesse a ouvi-lo. Há tantos anos, santo Deus! Ainda ele estava moço na mercearia da Rua dos Olivais, ainda nem sonhava que lhe tinham de dar sociedade na casa, nem tinha amealhado os seis contos de réis que tinha agora na Caixa Geral de Depósitos, já gostava dela, já gostava de a ver passar, pisando no seu passinho grácil e desenvolto a calçada de pedras pontiagudas. Os gritinhos que ela dava quando punha o pé em falso, o pé de boneca calçado de sapatinhos de verniz com saltos de palmo e meio! E quando entrava na loja! O cubículo escuro, sujo, feio, era de repente um grande salão feérico todo cheio de luzes, deslumbrante de asseio, bonito como nenhum. O pobre caixeirito, de mãos deformadas pelas frieiras, de larga cara bonacheirona e ingénua, ridículo no seu fato de cotim de mangas curtas, de cabeleira encrespada e sobranceiras hirsutas, ficava a olhar para ela, esquecido do que lhe tinham pedido, vendo apenas na sua frente a boca fresca e os olhos gaiatos da rapariguinha risonha que, sem piedade, troçava dele constantemente. Mas que lindo riso o dela! Muito aberto, muito sonoro, enchia a casa de trilos de pássaros, mostrava-lhe os dentes todos muito sãos, muito brancos, e toda branca por dentro, muito cor-de-rosa como a polpa carnuda e sumarenta de um morango acabado de colher numa manhã de Primavera.

No banco da avenida, sob a acácia já cheinha de folhas, noite escura, o Joaquim entretinha-se a passar religiosamente as contas do seu rosário de recordações dos longos anos que passara atrás dela, inutilmente, mendigando sem se cansar um bocadinho de amor que matasse a fome e a sede ao seu corpo de adolescente casto que nunca se atrevera a seguir uma mulher pelas ruas escusas, pelos cantos misteriosos, quando a cidade cúmplice fecha os olhos e finge que dorme.

Sempre gostara daquela, daquela só, e um dia — já lá iam dois anos! — enchera-se de coragem e dissera-lho. A gargalhada que ela lhe dera na cara! Tinha-a Aida nos ouvidos, aquela divertida e escarnekedora gargalhada que lhe fizera chegar as lágrimas aos olhos.

Ele era um pobre diabo, mas queria-a, queria-a como sabem querer os rústicos das suas montanhas, queria-a como todo o ardor dos seus vinte anos, cheios de seiva como um chaparro novo, queria ganhá-la custasse o que custasse, embora tivesse de andar de rastos atrás dela a vida inteira. Tinha tempo! E assim fez: trabalhou sem descanso e sem desalento meses e meses, todos os dias do ano, quer de Inverno quer de Verão, mal luzia o Sol no alto até noite fechada, sem domingos nem dias santos. Mal pago e mal alimentado, mourejou e fez vontades, foi servo de toda a gente, com a tenaz ideia fixa encasquetada a martelo no estúpido bestunto, sem querer saber de mais nada, não dando conta do que ia pelo mundo, do que se passava para além do encardido balcão de pinho, aonde lhe ia correndo a mocidade, agrilhado ao trabalho como um escravo.

O patrão, com o andar dos tempos deu finalmente por ele, observou-o, e um belo dia, deitando contas ao lucro que podia tirar de uma bela ação, mandou-o ensinar a ler. À noite, depois da loja varrida e tudo arrumado, que o patrão não se ensaiava para lhe pregar dois murros bem puxados, o rapazito descia os dois degraus que fazia comunicar a lojeca com a húmida toca onde dormia. Ah, se as paredes pudessem falar! Um coto de vela a arder sobre a única cadeira de pau e, sentado na cama de tábuas, as mãos crispadas nos cabelos rijos, cabelos de fome, a cabeça tonta, doido de sono, o pobre lá

ia decifrando as letras, soletrando, juntando as sílabas, estudando a lição para o outro dia, à custa de esforços desesperados e de uma força de vontade que nenhuma força poderia vencer. Quando compreendia, a larga cara bonacheirona iluminava-se-lhe num sorriso que, entre aquelas quatro paredes, onde as aranhas teciam tranquilamente as suas teias de seda e prata fosca, era por si só um belo milagre de amor! O manancial de águas claras que na planície vai matar sedes e reverdecer os campos, jorra do seio das duras pedras das montanhas em sítios agrestes, longe e alto!

Uma noite, ao estudar a lição, deu com o nome dela: “Maria”. Soletrou-lhe as duas sílabas, de olhos arregalados, boca aberta, num êxtase, e os grossos lábios, subitamente, sem ele saber como, foram pousar-lhe no livro roto e cheio de nódoas, sobre as sílabas mágicas, enquanto as lágrimas lhe saltavam dos olhos e os soluços lhe enchiam o peito. Esteve mais de meia hora a soletrar-lhe o nome: “Maria”, a olhar para as letras, sinais cabalísticos que queriam dizer tudo o que ele tinha para dizer, traços que faziam surgir, como varinhas de condão, um mundo de coisas boas, de coisas que ele nem sabia porque eram tão lindas e tão boas!

E assim foram passando os anos. A pouco e pouco foi subindo, juntando dinheiro, à custa de se privar de tudo, de economias insensatas, ia-se matando; mas conseguira juntar os seis contos de réis, que tinha na Caixa, que eram bem dele, só dele, e alcançar sociedade na casa, sociedade que também lhe dava um lucrozinho certo que não era nada para desdenhar...

E o Joaquim ria-se baixinho com um riso feliz, no seu banco da avenida, debaixo da acácia já cheinha de folhas, onde os pardais dormiam muito encostadinhos uns aos outros por causa do frio. Já tinha com que pôr a casa, um quarto ou quinto andar numa casinha acabada de construir, numa rua sossegada e limpa, que ele tinha já debaixo de o lho, ali para os lados do rio. E não ficava muito longe da mercearia. poderia ir e vir todos os dias a pé, para poupar o dinheiro do elétrico. Uma mobília de quarto, de guarda-vestidos com portas de espelho, um aparador de pedra mármore, cadeiras de palhinha e um canapé para a sala, uma casa de luxo sólido, de coisas boas, que ele tinha dinheiro e não se importava de o gastar todo. Para a vida, lá se iria ganhando, e nunca haveria de faltar à Maria: o casaco de pelúcia, o seu vestidinho de seda de vez em quando e os sapatos de verniz para sair à rua. Nada! Que ele não a queria ver feita uma pobretona, de xale pelas costas e lenço na cabeça. Havia de ser uma senhora, mais linda e mais bem posta que algumas feitas à pressa que ele via por essas ruas, a fingir que eram grande coisa. A sua Maria havia de ter tudo o que ela quisesse e, para começo, já amanhã lhe iria comprar aqueles brincos compridos de pedras azuis que tinha visto na ourivesaria ao lado e que tão bem deviam ficar-lhe, a baloiçarem-se na pontinha rosada da orelha, naquele gesto que ela fazia com tanta graça, a dizer que “não” e “não”, a marota! Sempre, a todos os seus rogos, a todas as suas promessas, a tudo o que fizera para a captar, para a seduzir de há oito anos até... até ontem, Ah, ontem!

E o Joaquim via na noite escura brilhos de lua cheia, escancarava a boca até às orelhas num largo riso silencioso. Ontem!... E o Joaquim fechava os olhos esverdeados que luziam como os de um gato bravo no ardor do desejo, no triunfo de a sentir finalmente conquistada, finalmente muito sua, depois de tantos torvos anos de miséria e de angústia, depois de por ela ter passado fome e frio, depois de a ter querido como sabem querer as almas simples e rudes, na persistência da ideia fixa, invencível e tenaz, encaixada no cérebro branco como silva agarradiça de moita brava.

Ontem!... E o Joaquim via a rua mal iluminada do bairro pobre, a gente que passava afadigada, carregada de embrulhos, gente do povo, gente humilde de volta a casa depois de um dia de fadiga, os elétricos cheios, num grande ruído de ferragens, tim, tim.. tim, tim... Ladeira abaixo; via-a a ela, onde luzia o ouro de uma medalhinha da nossa Senhora da Conceição; ouvia-lhe o riso garoto cheio de reticências, evocador de carícias proibidas e desejadas, o riso que às vezes lhe fazia vir à ideia coisas em que seria melhor não pensar.

Pobre rapariga! Ia agora fazer caso das coisas que lhe diziam! Não tinha sido nem uma nem duas vezes que lhe tinham dito mal dela; as referências que lhe faziam não eram nada boas, lá isso não! Que não era séria, que não tinha mesmo juizinho nenhum, que o não queria a ele, mas que talvez quisesse outros, que andava metida com gente de teatro, que mais isto e mais aquilo, enfim, um ror de coisas que às vezes o entristeciam. Nada tinham poupado para lhe fazerem perder aquela cisma, para o arredarem daquele fado em que o viam andar há anos, mas tudo tinha sido em vão. Podia lá acreditar uma coisa daquelas! Mentiras! Más palavras de má gente! Invejas!... E o Joaquim cerrava os punhos num gesto de rancor. A sua vontade era esganar toda aquela gente que dizia mal dela, cortar-lhes a língua aos bocados como a blasfemos sem honra nem vergonha que se atreviam a pôr a boca numa órfã honesta e trabalhadora. Costurava para o teatro, era verdade, e então? É por acaso algum crime trabalhar, ganhar a sua vida, a triste côdea e o direito de uma telha que a abrigasse do frio e da chuva?! Gente mais ruim!...

Mas agora, no banco da avenida, deitando para trás das costas os maus pensamentos, o Joaquim era feliz, era amado, estava à espera dela, que tinha prometido vir: “Às dez horas lá estarei, no primeiro banco à direita de quem sobe, um pouco acima do Avenida, lá estarei, espere por mim, sem falta.”

Logo ao anoitecer fora para lá, não fosse a ela dar-lhe na cabeça ir mais cedo ou ele ter ouvido mal. Talvez ela tivesse dito às oito horas, já não se lembrava bem, Ele estava como doido! Não era admiração nenhuma ter trocado as horas, ter-se enganado. Ah, ontem!... Sabia ele lá bem de que freguesia era, ao ouvir-lhe dizer, pela primeira vez na sua vida, que sim, que iria falar com ele, combinarem a sua vida, trocarem as suas promessas, falarem de amor. De amor!...

Numa tremura, como se estivesse com uma forte sezão, tateou o banco onde ela, dali a pouco, se sentaria ao lado dele, mãos nas mãos, olhos nos olhos. A sua Maria! Os pensamentos do seu cérebro zumbiam como abelhas ao sol; não podia seguir o fio de nenhuma ideia; era como se tivesse dentro da cabeça um novelo de fio de ouro, emaranhado, num torvelinho, num rodopio, enrolando-se e desenrolando-se, bordando vertiginosamente visões de sonho, demasiado belas, demasiado douradas para que os seus pobres olhos de simples as pudessem ver sem ficar deslumbrados. Pobre morcego de olhos piscos no resplendor de um meio-dia a arder em sol!

Mas já deviam ser horas. É verdade, que horas seriam? Esteve para ali amodorrado, a falar sozinho, sem prestar atenção a coisa alguma, em rios de ela passar e não a ver. Tateou no bolso do colete o grande relógio de prata. Ao puxar por ele, para ver as horas, as mãos enrodilharam-se-lhe no dominó preto que vestia. Sorriu, satisfeito. Mais um capricho do demónio da rapariga, que era levadinha da breca! De que ela se havia de lembrar? Como era Terça-Feira Gorda...

“Leve um dominó preto, com um laço azul no ombro, para o conhecer. Havemos de nos divertir muito!” E ele fizera-lhe a vontade, pois é claro! Mirou-se complacentemente de alto a baixo: o dominó de cetineta preta que lhe chegava quase

aos pés, comprido como sotaina de clérigo, o farfalhudo laço de seda azul sobre o ombro... Tal qual ela tinha dito...

O Joaquim ria, mas, ao ver as horas, o sorriso gelou-se-lhe repentinamente nos lábios. Teve um sobressalto como de quem acorda com um encontrão. Dez horas e meia! Que estaria ela a fazer que não chegava? Já teria passado? Enquanto estivera para ali a cismar, era capaz de ter passado por ele sem ter dado por isso. Murmurou aflito: valha-me Deus! Levantou-se, lançou em torno um olhar esgazeado. Na avenida, a fila ininterrupta dos autos continuava a desenrolar-se. À porta do Avenida, estacionava ainda um grupo palrador; gente corria à sua vida, aos seus prazeres, ao seu destino; duas mulheres passaram por ele numa grande algazarra, rindo muito, grandes gestos. Pensativo, contornou o maciço de flores vagarosamente, deu mais uns passos para cima, mas, lembrando-se de repente de que ela podia chegar e ir-se embora sem o ver, voltou a correr para o banco.

Mas, afinal, que tolíce estar assim a afligir-se por uma demora de meia hora! A rapariga era séria, que diabo Não ia agora duvidar dela, da sua boa fé! O dito, dito. Era ter paciência! Isto de mulheres, nunca estão prontas a horas, é mais um alfinete para aqui, mais uma besuntadela para acolá, mais um laço, mais uma fita... E para largarem o espelho é o cabo dos trabalhos!... E, à doce visão da sua Maria a enfeitar-se para ele, a ver-se ao espelho para lhe parecer bonita a ele, o coração dilatou-se-lhe num suspiro de consolo, e um sorriso radioso entreabriu-lhe novamente os lábios que o sofrimento contraíra.

Agitou-se no banco, envolveu-se melhor no dominó, que a noite ia-se pondo fria, e resolveu esperar com resignação. Passou, porém, uma hora, duas, e ela sem aparecer... A inquietação mordeu-lhe novamente a alma... Porque não viria? Onde estaria àquelas horas da noite?...

Continuavam a passar autos, continuava a passar gente, e ela nada! Nem sombras dela sequer!... Ele bem olhava para todos os lados, bem perscrutava, de olhos muito abertos, as trevas lá no fundo, por onde ela havia de vir. Nada!...

As luzes do Avenida cegavam-no, fechava os olhos para as não ver. A inquietação, a angústia, a mortal aflição dos que esperam sem esperança corroíam-no lá por dentro como chumbo derretido. E o pobre, no meio da multidão folgazã de uma noite de Entrudo, tremia como se estivesse num deserto sem vivalma, sem gota de água ou folha de palmeira povoando a imensidade desolada e tétrica, até aos confins do horizonte, até ao fim do mundo!

O polícia de giro, adivinhando do que se tratava, deu uma volta em redor do banco e seguiu, sem lhe dirigir a palavra. Um perdigueiro novo, preto como azeviche, veio rebolar-se na relva a dois passos dele, dando latidos de alegria por se ver solto. Filho família com tinetas de boémio conseguiu, com as suas cabriolas, arrancá-lo por um instante aos seus lancinantes pensamentos. Estendeu a mão para o acariciar, mas o cãozito, esquivo e desconfiado, fugiu-lhe e perdeu-se nas pesadas sombras de uma rua ao lado.

Que horas seriam?... Viu outra vez o relógio: três horas! Ela já não vinha! Era impossível!... Que estava ele ali a fazer naquele maldito banco, sozinho?... Num supremo esforço de toda a sua vontade, retesou os músculos, levantou-se. Um homem que ia a passar recuou assustado, ao ver de súbito na sua frente aquele fantasma negro; depois de passar, olhou ainda para trás, curioso. O polícia de serviço, que já não era o mesmo, perguntou-lhe desabridamente o que estava ali a fazer, há que tempos, naquele banco. Num humilde sorriso, que mais parecia um esgar de choro, respondeu-lhe,

esforçando-se por dar ao seu todo um ar pândego, que estava à espera de uma rapariga para irem cear, para festejarem a Terça-Feira Gorda... O polícia, satisfeito com a explicação, piscou o olho, indulgente, e seguiu à sua vida. Ele tornou a sentar-se. Podia ser, podia muito bem ser que ela viesse ainda. Ainda não era tarde! Podia ter adoecido... Mas a estes enganos com que pretendia iludir-se, o pobre coração, que era como uma chaga em sangue dentro do seu peito, revoltava-se num sobressalto das suas últimas energias, numa náusea de nojo perante a perfídia imerecida. Ah, Maria, Maria!

Era então verdade todo o mal que diziam dela, todo o mal que lhe tinham dito! Sem vergonha, sem juízo, sem consciência, passava a vida a desgraçar homens, a desgraçada! Mas então a sua casinha, a sua casinha nova na rua limpa e sossegada, as suas economias, todos os seus sonhos, toda a sua vida?! Que seria feito daquilo tudo, santo deus?! Ah, a mentira, a ilusão de todos esses miseráveis anos que tinham passado, o escárnio de engano que tinha sido o ar que respirara, o pão que comera a viver para ela, a trabalhar para ela, a sofrer por ela! Não a teria nunca, nunca! Não lhe saberia nunca o gosto à boca, àquela boca de tentação, vermelha e húmida, como um cravo a abrir!

Soluços violentos faziam-lhe estalar o peito, a emoção apertava-lhe a garganta em tenazes de ferro, caíam-lhe lágrimas em fio pela cara abaixo. Na sua grotesca humildade era um espantalho desprezível. Mascarado, ridículo, lavado em lágrimas, era mais infeliz que as pedras e dava vontade de rir!

Quatro horas! O riso dela, rio cheio de reticências, riso canalha e escarninho, fustigou-o como uma chicotada na cabeça, ao evocá-lo. Tinha feito pouco dele! Nunca fizera tensões de vir! Onde estaria ela?... Ah, Maria, Maria!...

Num arranco, apalpou no bolso das calças, com a mão crispada, o canivete que trazia sempre; de olhos fechados, a boca torcida num ricto odioso, abriu-o e, num gesto de doido, enterrou fundo no pulso a estreita lâmina afiada. O sangue jorrou como um repuxo e salpicou-lhe os dedos. Sem pensamentos, a cabeça a fugir-lhe, tonto, desvairado, soltou um grito rouco, abafado como um rugido de fera ferida, dobrou-se sobre si mesmo como um fantoche e, de olhos muito abertos, ficou-se a contemplar, num ar pasmado, o sangue a correr-lhe pela mão, em grossos traços negros até ao chão.

Para as bandas do oriente o céu tomava uns vagos tons de nácar. O perdigueiro boémio, cansado de folgar, veio a passos lentos para ele, cheio de gravidade, desconfiado, farejando de longe o sangue. Os pardais, aconchegados na acácia que a Primavera enchera já de folhas tenras, começavam a mexer-se e a pipiar docemente.

O Joaquim quis levantar-se, mas não pôde, quis abrir os olhos, não teve forças. Um grande bem-estar invadia-lhe o corpo todo, um estranho entorpecimento tornava-lhe as pernas e os braços moles como trapos. A cabeça pendeu-lhe paras as costas do banco. O sangue continuava a correr pelo braço, pela sotaina negra, num ténue fiozinho tépido.

De repente, aos ouvidos do moribundo chegou vagamente, como num sonho, um ruído de passos. Fez um grande esforço para se endireitar, para pensar: Seria ela?... Os passos aproximavam-se... Nas primeiras claridades ainda indecisas da madrugada adivinhou-se um grupo de homens e mulheres vestidos de dominós pretos. Vinham conversando e rindo animadamente, de volta de um baile, talvez...

Ao passar por ele, uma das mulheres exclamou:

— Olha aquele no banco, parece um faz-tudo.

— Está bêbado — disse a outra.

E uma gargalhada estridente acordou a manhã como um gorjeio de pássaro. Ao ouvir aquele riso que se afastava, o agonizante, no seu banco, estremeceu. Num medonho esforço conseguiu desembaraçar-se da mortalha que o envolvia já, conseguiu expulsar o fantasma da morte que rondava perto e pôde mexer os braços, abrir os olhos. Ele bem sabia que ela havia de vir, ele bem sabia!...

O riso juvenil extinguiu-se na sombra, em notas de clarim... O grupo afastava-se, sumia-se ao longe...

O moribundo tornou a deixar cair os braços, tornou a fechar os olhos e ficou-se muito rígido, muito estendido no seu banco, com um sorriso nos lábios, iludido e contente...

O céu num pálido azul-esverdeado, acentuava os tons de madrepérola como uma grande concha aberta, dourava-se levemente na orla... Uma andorinha, a primeira, passou veloz como uma seta, tente à cara dele, com um gritinho agudo de alegria...

Despontava a madrugada.

Amor de Outrora

O médico entreabriu levemente a porta do gabinete e disse de dentro:

— Faz favor de entrar.

As duas únicas senhoras que, àquela hora adiantada da tarde, estavam na sala de espera, levantaram-se rapidamente, avançaram para a porta entreaberta e entraram. O médico, um rapaz alto e louro, muito distinto, que estava de pé à entrada, acolheu-as com um sorriso amável. Uma delas, a que ia na frente, estendeu-lhe pressurosa a mão, num cumprimento sorridente:

— Bons dias, doutor. Hoje não sou eu; hoje venho trazer-lhe uma nova doente, uma triste padecente dos nervos, como eu, que tem corrido os médicos todos e que o doutor vai pôr fina como me pôs a mim! — e, desviando-se um pouco, fez a apresentação: — Cristina de Moraes.

A rapariga respondeu com um sorriso ao olhar admirado do médico e, numa linda voz arrastada, disse para a amiga:

— Já nos conhecemos há muito.

E voltando-se para o médico:

— Quando a Madalena me falou no doutor Manuel de Almeida estava bem longe de imaginar que seria você o Manuel de Almeida de outrora, o rapazito de há quinze anos. Julgava-o na província, casado e com bebês...

O Dr. Manuel de Almeida, interdito, não respondeu, olhou vagamente por entre os vidros, que amplos cortinados de guipure defendiam de vistas indiscretas, e pareceu absorver-se no espetáculo dos transeuntes, numerosos àquela hora, por aquele cair de tarde de sábado.

Foi Madalena quem se encarregou de responder, olhando alternadamente para ambos:

— Não sabia que se conheciam! Tem graça!... Amigos velhos, então? Não sabias que estava em Lisboa? — perguntou, voltando-se para a amiga que, de pé, encostada à secretária, afagava com a mão enluvada um enorme cravo rajado, numa estreita jarra de faiança antiga. — E realmente casado e tem um bebé, um pequerrucho de quatro anos que é um amor. Como está ele, o meu amigo Tonecas?

O Dr. Manuel de Almeida deixou a janela e foi sentar-se à sua secretária, indicando, com um gesto, às duas amigas o amplo sofá *maple*, ao canto.

— Muito bem, obrigado. Fala muito em si, na sua amiga loura. Parece que tem outras morenas...

Madalena riu-se.

— Começa bem! Já se adivinha que é um tratante de um homem...

O doutor ia responder, Cristina atalhou muito depressa:

— Mas nós estamos a tirar-lhe imenso tempo, doutor! Vou tentar dizer-lhe em poucas palavras o que aqui me trouxe com muita esperança.

E, muito rapidamente, resumindo tanto quanto possível, contou-lhe os seus bruscos sobressaltos, os seus sustos repentinos que coisa alguma justificava por vezes, o grande mal-estar que sentia, uma tristeza profunda que, em certos momentos, chegava a ter um carácter de angústia, que a deixava sem coragem para nada, num grande desânimo que não sabia explicar.

O doutor ouvia-a, muito grave, uma ruga na testa sob o esforço da atenção, o olhar sério,-lhe aqui e ali, em voz seca e breve, uma rápida pergunta, pedindo uma

explicação, uma observação ou curvando-se para, num grande livro aberto, tomar umas notas concisas, à medida que ela ia expondo o que julgava necessário, esforçando-se por se lembrar do que poderia interessar-lhe.

Ela, nem uma só vez olhou para ele; enquanto falava, fitava numa grande fixidez, sem o ver, o grande cravo rajado na estreita jarra azul e branca, de faiança antiga. Tinha uns claros olhos garços muito profundos, muito magoados, que à noite, sob as compridas sobranceiras negras, pareciam também negros. Os cabelos adivinhavam-se muito escuros na sombra do pequenino chapéu castanho. O amplo casaco de peles fulvas envolvia-a toda, -lhe uma silhueta vaga, pesada, misteriosa, na penumbra do cantinho do sofá onde se tinha aninhado.

Quando, passada uma meia hora, chegaram à rua, depois de o médico a ter tranquilizado e prescrito um fácil tratamento por injeções, ficaram admiradas de ser já noite. Olharam para o relógio quando passaram pela estação do Rossio: seis horas. Aconchegaram bem as fartas golas altas dos casacos de peles, que a noite de Novembro arrefecia já, e dirigiram-se a passos rápidos para a paragem dos Restauradores.

Naquele sítio, um dos mais concorridos da cidade, ia um vaivém constante de gente azafamada, correndo de um lado para o outro no assalto aos carros e aos táxis que passavam. As luzinhas vermelhas e os fulgurantes faróis dos autos constelavam a noite de rubis e diamantes. Os cartazes luminosos abriam e fechavam, como por artes mágicas, a sua irradiação de grandes flores misteriosas.

A cidade, a esta hora, exala não sei que perturbadores eflúvios, que embriagam as almas e amolecem os corpos. A tarde morta levou no seu carro fúnebre, para as bandas do ocidente, a suave angústia, a saudosa melancolia das horas lilases do crepúsculo; passou a hora branca das virgens... Noite fechada, agora, o céu acende uma a uma as luzes miudinhas das estrelas, e a cidade veste o seu vestido de veludo negro, deslumbra-se e enfeita-se de vícios, diadema-se e aromatiza-se de pecadora beleza, para os que vão chegar... As imaginações esgotadas inventam ainda sabores desconhecidos de novas carícias, os nervos estorcem-se em novas sensações de bizarras febris. Os braços das mulheres que passam traem espreguiçamentos de estranhas luxúrias; as mãos estendem-se mais cúpidas, mais exigentes, mais ágeis, na caça ao prazer momentâneo que o cansaço arrasta já; os peitos arfam de suspiros e soluços, os olhos molham-se de neblinas de sonhos, e os frutos da vida que os dedos crispados colhem são mais acres e mais saborosos às bocas famintas de beijos.

Cristina pareceu aspirar com embriaguez aquele pesado vapor de volúpia esparsa e semicerrou os olhos garços, com um lento suspiro de fadiga.

Quando entrou em casa, as suas primeiras palavras foram para sossegar a mãe, que toda a tarde tinha estado numa grande inquietação, segundo ela dizia, impaciente por saber a opinião do novo doutor. «Que não era nada, nervos... Iria todos os dias ao consultório para uma série de injeções que operavam maravilhas», rematou num sorriso, beijando a mãe com carinho.

Horas depois, no seu grande quarto carmesim e ouro, longe de olhares ansiosos e perguntas indiscretas, ousou finalmente interrogar-se e olhar para dentro de si, com a coragem e a desassomburada audácia que desde criança a caracterizavam.

Quando entrara no gabinete daquele médico, que supusera um desconhecido, e dera com os olhos nele, sentira uma tão intensa emoção que tivera de fazer apelo a toda a sua coragem, a todos os seus hábitos de sociedade, para a disfarçar aos olhos perspicazes da amiga. O passado, com toda a sua longa procissão de horas,

ressuscitara, levantara-se de repente, sacudira as suas cinzas perante os seus olhos assombrados. Manuel! O seu amor, o seu primeiro, o seu único amor de verdade!

Agora, sozinha, na noite calada e quieta, ousava lembrar-se... Chamou tudo, e tudo reviveu ao seu chamamento. Veio tudo! As saudades felizes e as lembranças de miséria; as quimeras inquietantes ergueram os seus perfis de sombra das sombras para onde as tinha relegado, vaporosas visões de melancolia afastaram as geladas mortalhas e vieram tocar-lhe a cara, docemente. Naquela noite a sua insónia foi toda povoada das loucas horas de dantes, daquele longínquo dantes que dormitava à espera que ela ou o destino o despertassem de vez.

Veio tudo, e ela de tudo se lembrou. Ah, o seu passado! Quantos anos tinha já!... Viu-se primeiro menina de quinze anos e sorriu compassivamente à sua imagem evocada. No seu regaço de virgem foi procurar-lhe, com dedos trémulos, uma a uma, as flores de Primavera de aromas doces que, mais tarde, o Outono havia de desfolhar tão cedo! Lembrou-se... as suas melancolias sem causa, os seus vagos desejos de amor, os seus arrebatados instintos de arte, as suas bizarras; evocou todos os pequeninos mistérios do pequeno ser voluntarioso e fantástico, sedento de vida, tonto de verdade e de beleza, que ela tinha sido...

Ah, a vida! Como ela troçara de tudo aquilo! Como espezinhara tudo, como enlameara tudo à sua volta!... A vida estúpida e cruel tinha-se vingado não sabia de quê... e, ao ouvir-lhe o riso vibrante e audacioso, tinha dito: «Ri, ri, boca vermelha a amadurecer em beijos, que eu hei de fazer de ti uma rosa mais pálida que as de um rosal de sombra no mês de Outubro...»; ao ver-lhe os olhos garços muito abertos, cintilando de inteligência, a interrogar as coisas e as almas, o enigma dos mundos e dos astros, ameaçara escarninha: «Olha, perscruta, interroga... esses claros lagos límpidos hei de transformá-los em charcos escuros de águas dormentes e mortas... Acredita em tudo, em ti e nos outros, na Verdade, no Amor, na Beleza, na Arte!... Escreve tudo isso com maiúsculas! Exalta-te e transfigura-te, ascende e diviniza-te, que eu te farei descer mais baixo que os sujos lamaçais da rua. Só sabes, só adivinhas e pressentes o que é sublime, o que é puro e alto?... Eu te farei apalpar os farrapos pegajosos da calúnia, as teias nojentas da inveja, a peçonha da mentira, deixa estar!...» E a vida cumprira as suas promessas, que a vida nunca falta ao que promete... Deixai dizer aos homens!... A vida lembra-se e vai procurar com afinco, vai buscar pela mão, aos seios ululantes das multidões, as almas mais perfeitas para as quebrar, as mais puras para as perverter, os diamantes de mais bela água para os sujar, para os salpicar de lama, de toda a lama que os sapatorros da canalha deixam em traços negros pelas encruzilhadas tenebrosas.

Cristina abriu os olhos nas trevas do quarto e evocou de novo a menina de quinze anos, a quem sorriu, apaziguada. Quinze anos! Foi nesse tempo que o coração se lhe abriu, como as portas de um sacrário, ao seu amor primeiro, ao seu amor maior; foi aos quinze anos que Manuel apareceu e veio para ela, lentamente, como um príncipe encantado dentre as neblinas da manhã. «Manuel!» Ao dizer baixinho aquele nome, as sombras acordadas estremeceram em torno dela, e o corpo arrepiou-se-lhe todo como se tivesse chamado um fantasma. Não viu aquele que ele era agora, aquele desconhecido de olhar sério que era apenas a desbotada imagem do outro que no seu coração embalara anos e anos. Viu o outro, o verdadeiro, aquele que era dela ainda, que trazia ao pescoço como uma medalhinha benta capaz de todos os milagres. Ah! Aquele Manuel de romântica capa negra dos seus sonhos de rapariguinha! Aquele que tinha um sorriso já tão triste, desenhado num sinuoso traço rubro, tão bem feito, sobre a palidez da face! O Manuel que lhe chamava Nita, que punha no seu nome o afago que

ninguém mais lá pusera, que lhe mandava molhos de violetas e amores-perfeitos, que lhe escrevia em grandes cartas todas as palavras lindas que há no inundo, todas as blandícias perfumadas e santas, três vezes santas, do seu amor de sortilégio!

Ah! Pobre mulher, que te atreves a dizer-te pobre com tanto ouro no teu passado, que dizes tremer de frio com tanta lenha a arder na fogueira em que te abrasaste, que ousas chamar-te inútil tendo criado tantas horas de beleza, que tens medo com tantas mãos amigas a abençoarem-te de longe!...

E Cristina lembrava-se, lembrava-se depressa, não fosse tudo fugir como um bando gárrulo de pássaros assustados, de todos os seus êxtases, dos seus arrebatamentos, dos seus triunfos, das suas lágrimas de amor. Rebuscava no passado a mínima parcela de ouro para a fazer brilhar, virava-a e revirava-a... O ouro rutilante ria-lhe, muito louro, nas palmas das suas pobres mãos cansadas. Cristina fechava as mãos, não fosse ele escapar-se-lhe como areia por entre os dedos... E lembrava-se, lembrava-se das noites em que falava com ele à janela, às horas sossegadas em que o silêncio rumoreja pelas ruas desertas. O luar banhava tudo; as casas, no largo, desmoronavam-se e caíam em linhas retas sobre a branca toalha estendida. As fadas andavam por toda a cidade estendendo os seus lençóis de linho... e os olhos da rapariguinha apaixonada viam as fadas andar na sua lida, que os olhos de quinze anos são como varinhas de condão no mundo feio e lóbrego, os olhos de quinze anos veem tudo onde por acaso pousem!...

— Boa noite.

— Boa noite.

Ah, a voz dele a vibrar no silêncio, nítida como um cristal intacto! Que se diziam depois? Lembrava-se lá! Aos trinta anos sabe-se lá bem o que bocas puras murmuraram em noites luarentas, em românticos balcões debruçados sobre o largo rio de luar, enquanto o mistério dos destinos vai afagando as almas para as estrangular! Sabe-se lá!...

E nunca nessas horas ruivas, a rir como bacantes, nunca sentira latejar nos seios o desejo de uma carícia proibida, nunca sonhara com os beijos da sua boca triste, nunca as suas mãos tremeram na obsessão de um contacto mais envolvente e mais perturbador. Não, nunca! Toda castidade, toda doçura, o seu sonho ia mais alto que as asas das cotovias e desconhecia tudo o que ia cá por baixo, os caminhos ignorados por onde mais tarde havia de caminhar, pó e lama.

Mas um dia, um dia morrera tudo, desabara tudo. Os fortes alicerces da sua catedral de ouro abanaram como se um ciclone sacudisse uma humilde choupana de colmo, e tudo desabara como um frágil castelo de cartas. Porquê? Sabia lá! Nem já se lembrava! Intrigas... calúnias... sabia lá! A vida começava a cumprir as suas promessas, que a vida é boa pagadora e não esquece nunca as suas dívidas...

Viu-se de um dia para o outro mais pobre que Pedro Sem, viu-se despojada de toda a sua grandeza, sem mesmo saber porquê e, asas esfarrapadas, espantada, tonta, pousou na terra e teve medo... mas a vida lá a arrastou, pegou-lhe na mão e lá a levou!... Para onde?

E Cristina evocou então os anos de abandono moral, de miséria, por entre os miseráveis de alma, os esfarrapados de ilusões, os indiferentes e os céticos, seguidos os seus passos pelos olhos vessos dos que tudo veem de través, acompanhada pelos olhares morcegos dos que tudo veem às escuras. Relembrou o seu casamento, o seu divórcio, os anos mais diluídos da sua vida, os que o tempo engolira mais depressa,

sem deixar o mínimo rasto, sem de tudo isso lhe ter ficado a mínima recordação doce ou amarga.

E agora, quando julgara todas as luzes apagadas à sua volta, ei-las todas a arder, em brilhos de festa a deslumbrá-la! Acendera-se o presépio no seu peito de rapariguinha; tinha outra vez quinze anos! A catedral de sonhos cortava de novo os ares com as suas esguias flechas de ouro, o luar banhava novamente o lago adormecido, onde as casas traçavam linhas escuras de sombra e as fadas estendiam a sua roupa de linho...

De manhãzinha, já o Sol ia alto, Cristina adormeceu a sorrir.

No dia seguinte, à hora da consulta, foi ao consultório com a amiga, para a primeira injeção, como tinham combinado. Logo ao entrar, o coração apertou-se-lhe numa leve impressão dolorosa, ao ver, na sala de espera, uma inglesa com ar de governanta tentando incutir, sem grande resultado, aliás, os doutos princípios das boas maneiras a um bebé dos seus quatro anos, que se via não estar mesmo nada para a aturar.

— Aoh! Mau *boy!*...

O bebé ria às gargalhadas e ia dependurar-se numa cadeira, caretas ao espelho, vivo como um pequenino diabo e lindo como um serafim, com os seus minúsculos calções vermelhos e o seu elegante casaquinho de peles brancas.

Ao ver entrar Madalena correu para ela num grande alvoroço, braços abertos, sem se importar com os ralhos da inglesa, hirta como um guarda-chuva, que não cessava as suas interjeições guturais, apesar de as lançar em pura perda...

— Oh, Tonecas!

— Oh, amiga loura!

Era o Tonecas! Bem o tinha pressentido. O filho dele! Como era bonito! Tão louro!... Os olhos recortados em | dois pedacinhos de veludo azul... Não se parecia com o pai... Com a mãe, talvez?...

— Oh, amiga loura, quem é esta que está a olhar para mim?

— É a amiga morena — respondeu Madalena, divertida com a pergunta.

O pequeno riu, deu meia volta e foi empoleirar-se no sofá, para chegar a uns livros que enchiam uma pequena estante, ao canto da sala.

Foi assim a sua primeira entrevista com o Tonecas.

No fim da primeira semana, sob um hábil pretexto, começou a ir sozinha ao consultório. Atraíam-na não só as mágicas recordações do seu amor doutrota, como também uma vaga ternura que principiava a sentir pela criança, a quem via de vez em quando, ao cair da tarde, no consultório, à volta do seu passeio higiénico de todos os dias. O pequeno, pela sua vez, era já muito amigo dela, cativado pelas carícias que ela lhe prodigalizava e pelos brinquedos de que o enchia.

Um dia, ia a sair do gabinete, à noitinha, quando o bebé entrou pela mão da inglesa. Viu-o sério, com um beicinho triste, apertando debaixo do braço o barco que ela lhe tinha dado no dia anterior.

— Que tem o meu Tonecas que parece um juiz do Supremo Tribunal? — interrogou ela a rir, ao vê-lo naquela insólita atitude.

— É que, sabes?... O marujo do barco que tu me deste... — e, desolado, estendia-lhe o brinquedo — derreteu-se!

Ela não pôde deixar de dar uma gargalhada, constatando realmente a desapareição do marujo, prometendo-lhe outro mais sólido, enquanto o pequeno, de

cabeça baixa, examinava atentamente o barco, e o pai murmurava numa voz que mal se ouvia: «Tudo no mundo se derrete...»

Quando, um mês depois, acabou a primeira caixa de injeções, já entre eles a teia artificiosa do passado os tinha emaranhado de tal forma que seria completamente impossível poderem desprender-se. Os braços pequeninos e inocentes do Tonecas, em volta dos seus pescoços, tinham-lhes juntado as almas ainda mais depressa. A hora ia soar, a hora que a sorte marcara há muito para a desgraça... ou para a felicidade de ambos... quem sabe?...

Todo o amor dos quinze anos revivia mais inquietante, mais pejado de promessas, mais sussurrante de segredos. O deus moço e risonho vinha agora com as mãos a transbordar de afagos, e Cristina pôs-se a desejar, numa doentia obsessão de todas as células do seu corpo, o corpo do homem escolhido, e a sua boca, sem querer, começou a chamar, vivo e ardente, o beijo ignorado da boca tão amada!

Primeiro, foi entre eles um lírico entretecer de pequeninas coisas claras, de eflúvios doces como um roçar de asas abertas, como pétalas a florando de mansinho as águas quietas de um tanque... Começaram depois as reticências, os risos perturbados, os olhos que se desviavam pestanejando, inquietos, a fugir à chama envolvente doutro olhar...

Um dia os braços enlaçaram-se, as bocas uniram-se, e foi o êxtase, o inebriamento!...

Tudo se esvaeceu em torno; o mundo começou a ser para eles uma velha tapeçaria desbotada onde a custo se enxergavam, em esmaecidos tons de crepúsculo, as linhas de vagos rostos sem vida nem expressão.

Amaram-se de novo como se nunca tivessem deixado de se amar, como se ele a tivesse ainda virgem nos seus braços, e ela, liberta de grilhões, junto ao seu peito, como se a vida tivesse parado para eles e comesçassem a viver outra vez. Ataram o fio de ouro com as suas mãos a tremer de júbilo, de um júbilo triunfante que os transfigurava, que os fazia divagar como ébrios, erguendo castelos, edificando projetos insensatos, vivendo numa vertigem, sôfregos, como esfomeados em frente de um prato de vitualhas, semeando à pressa com medo aos temporais, a acumular riquezas que nivelassem rapidamente os anos de outrora, que fizessem do passado e do presente um grande oceano de águas claras, sem ondas nem marés, onde se tivessem mirado sempre.

Disseram-se, na mesma voz, as mesmas palavras de mimo que já se tinham dito, riram das mesmas coisas, sonharam debruçados sobre os mesmos livros, lidos dantes com enlevo, procuraram religiosamente recordar-se dos mais fúteis acontecimentos do seu passado de amor, seguiram em sentido contrário a senda bendita que tinham trilhado, ajustaram os seus passos ao rasto dos passos que lá existiam ainda e foram felizes, felizes como a vida proíbe que se seja, numa ventura inverosímil à força de prodigiosa!

Passaram-se meses. Ela continuava a frequentar o consultório, onde passava largas horas conversando, rindo, trocando impressões, nestes mil nada em que se compraz o amor partilhado e feliz. Viam-se também lá fora, numa quinta do Lumiar, onde o pequerrucho costumava passar as tardes a brincar à sombra das copadas árvores do parque, sob os olhares vigilantes da inglesa. Depois, começaram a ver-se também nas confeitarias, afoitando-se às vezes a tomarem o chá juntos, à mesma mesinha; outras vezes nas ruas, à noite, de braço dado, como dois recém-casados.

Este estado de coisas, porém, não podia prolongar-se. Como o mundo não era um deserto, como a eles lhes parecia, começaram a dar nas vistas; começou-se a falar, primeiro em voz baixa, depois mais alto, até eles ouvirem os brados de indignação dos virtuosos sustentáculos da moral. Tiveram de se retrair, foram obrigados a ver-se menos, e isto foi para eles, habituados ao doce convívio de todo o Inverno e de toda a Primavera, uma verdadeira tortura. Tinham sempre a mesma sede de se verem, de se beijarem, de se tratarem por tu, de viverem do mesmo sopro de vida, sob as telhas do mesmo teto, ao calor do mesmo ninho.

E, de repente, agrilhoados aos preconceitos e às cadeias mais austeras do dever, longe um do outro, ela principiou a emagrecer, a definhar-se, e ele pôs-se a desejá-la tanto que era um tormento vê-la; os seus beijos mais rudes, quando a podia ter um momento nos braços, mordiam-lhe a boca em sensualidades de animal bravo, a água clara dos seus olhos, ao fitá-la nesses momentos, mostrava remoinhos de águas lodosas lá no fundo, e gritava de desespero quando o corpo dela lhe fugia sob a pressão brutal dos dedos crispados.

Uma tarde, depois de uma cena horrível, passada na manhã daquele mesmo dia, em que ele acabara por soluçar com a cabeça enterrada no seu colo, levaram-lhe ao quarto, onde estava descansando, uma carta dele que dizia assim:

Minha Nita bem-amada:

O que esta manhã se passou entre nós, os momentos horríveis que passei perto de ti, sentindo-te tão longe como qualquer mulher que passe, deram-me a medida exata do meu amor e da impossibilidade em que estou de continuarmos a viver assim.

Não posso, Nita, não posso. Tenho fome do teu lindo corpo, que me alucina. Quero-te. Sou um homem, nada mais que um pobre homem, escravo dos desejos da sua carne miserável, como todos os homens.

A princípio supus, supusemos ambos, que seria uma felicidade sem par o sermos só amigos, o passarmos a vida perto um do outro, até à morte, lado a lado, sem nos confundirmos no êxtase da mesma posse. Foi uma ilusão, Nita! Pensámos como crianças. O amor, por perfeito que seja, como o nosso, não se contenta de migalhas: quer tudo!

Lutei desesperadamente comigo mesmo — para quê esconder-to? Para te dizer o que venho dizer-te, meu amor, foi preciso arrancar de mim mesmo todos os pensamentos, todos os sentimentos que me tinham feito o que eu era; hoje sou um outro homem, um homem novo. Não tenho lar, não tenho mulher, não tenho filho. Tenho-te só a ti. Aceita-me assim, pobre de tudo. Torna-me rico de ti, vem comigo, Nita, vem viver comigo para muito longe, realizemos os nossos sonhos lindos de há tantos anos, minha namorada, minha noiva, meu amor.

Sê minha. Ponho nas tuas mãozinhas pequeninas o meu futuro, o nosso futuro, minha estremeçada. Seremos felizes, juro-to. Não digas que não. Eu não vejo ninguém que valha o tremendo sacrifício da bela realização da nossa mútua ternura. A minha mulher tem fortuna, tem pai e mãe. O meu filho será amado com extremos de carinho, educado com cuidado. Não sou preciso a ninguém.

Responde. Tenho tudo arranjado. Nestes últimos tempos, instintivamente, sem bem saber porquê, fui preparando as coisas, aplanando o caminho, de forma que tudo nos será fácil e propício, agora que a época das indecisões passou.

Pensa, pensa bem, mas só em nós, só em nós dois, que os outros são menos do que sombras, são nada, não existem. Amanhã à tarde espero a tua resposta: numa

folha de papel um simples sim. E à noite, libertos de todas as prisões, desafiaremos o destino e a má sorte com o poder invencível e sagrado do nosso maravilhoso amor.

Manuel

Cristina, ao acabar de ler, ficou com a carta nas mãos, interdita, sem saber o que havia de pensar, arrastada na corrente formidável daquele amor que se lhe revelava maior ainda, mais forte do que nunca imaginara. Como ele a amava, santo Deus! Aquele homem que possuía tudo, futuro, fortuna, um lar feliz, um filho, sacrificava-lhe assim tudo, sem um pesar, sem um remorso, simplesmente, a ela, que não possuía nada! A vida tivera finalmente piedade dela, dava-lhe de repente o mais que lhe podia dar, o tesouro de um coração só seu e, embora tarde, realizava-lhe, como por milagre, todos os sonhos, todos os seus lindos sonhos de menina!

Em todo o resto da tarde viveu como uma sonâmbula, praticando maquinalmente todos os gestos habituais, todos os seus pensamentos num mundo à parte, longe de tudo quanto a rodeava, respondendo vagamente a todos sem bem compreender o que lhe diziam. Retirou-se cedo para o quarto, deitou-se, apagou a luz.

O luar de Agosto entrou-lhe de roldão pela janela. Pincelou de branco todas as paredes, não lhe escapou um só cantinho por cair, do quarto carmesim e ouro um belo quarto nupcial, e inundou-lhe o lindo corpo nu. Cristina contemplou-se longamente... Aquela mulher de trinta anos tinha efetivamente o corpo liso e fresco de uma adolescente de dezoito. Os braços muito puros, bem presos às espáduas numa linha suave e casta... os seios firmes e pequeninos... o ventre polido arredondando-se numa curva de onda... a cinta esbeltíssima... as pernas compridas e nervosas de Diana caçadora... os minúsculos pés de unhas pequeninas, cor das pétalas de certas rosas outoniças...

Cristina sorriu de desafio e de orgulho.

«Sim! Dar-lhe-ia o seu lindo corpo de ninfa, cobiçado por tantos, seria como uma bela rosa que ela lhe desse para ele cheirar, para desfolhar, para morder; seria o seu brinquedo de homem de carne miserável, como a dos outros homens! Porque não havia de o fazer feliz, se a sua felicidade seria a dela também? Tantos anos esperara por ele em vão! E havia de rejeitar aquela esmola da vida, ela que dá tão poucas?! Ah, não! Por ele tinha vivido tudo quanto há no mundo que valha a pena viver-se. Fora sobre os ombros dele que tinham ido pousar, como um bando de pombas brancas, mansinhas, os seus brancos sonhos de donzela. Que importava não ter sido ele o primeiro, o iniciador, se ela nunca vibrara nos braços de ninguém, se um só olhar dos dele, carregado de paixão, a fazia desfalecer, se os seus nervos, ao afago dos dedos dele, retiniam como cristais intactos?! Seria dele, sim! Que importava o mundo, os seus preconceitos idiotas, as suas leis inumanas e ilógicas? O amor era mais forte que tudo, vencera tudo! E, além disso, ela também tinha direito à vida como as outras mulheres, à vida que é tão caluniada e que é tão bela, à vida que a tinha amachucado, dilacerado, pisado toda aos pés. Anos e anos, a sua alma tinha sido mais dolorosa que uma chaga; estava toda marcada de nódoas negras, ninguém lhe podia tocar... e assim vivera, enclausurada na sua amargura como num triste e escuro quarto de entrevada. E ela era uma amorosa, uma apaixonada, a sua mocidade queria gozar, vibrar, vencer, antes que a morte viesse, a dama dos dedos descarnados, fechar-lhe os olhos.

O dever? Que palavra artificial! E mesmo, que deveres tinha ela, e para com quem? A sua consciência negava-lhos todos, a sua consciência gritava-lhe bem alto que ela agora só tinha direitos! Que lhe importava o lar desfeito, o lar perdido da outra?

Bem podre devia estar, que se desfazia com um pontapé!... E que culpa tinha ela que o Manuel lhe quisesse assim tão doidamente? Não se lhe tinha negado sempre, agarrada a uns vagos sentimentos de pudor que nem sabia explicar? Fora ela que o mandara sacrificar-lhe tudo? Não! Pois então que queriam que fizesse?»

O luar ia-se retirando a pouco e pouco. A iluminação apagava-se no quarto já quase completamente imerso em sombras. Cristina sentiu-se de repente fria como o gelo no ardor daquela noite de Verão: passara-lhe pelos olhos a visão de um pequenino...

«O Tonecas! Ah, sim, o Tonecas... Mas, afinal, que lhe roubava ela? O pai? Mas que era o pai na vida daquele pequerrucho de cinco anos? Daqui a algum tempo nem sequer se lembraria dele! Dir-lhe-iam que tinha morrido... E então? Não acontece o mesmo a tanta gente? A ela, por exemplo, e cá se criara, que no mundo ninguém faz falta, tudo se substitui. E o Tonecas tinha fortuna, tinha mãe, avós que o adoravam. Não... o pequerrucho não a podia prender, ninguém a poderia prender... Estava resolvida. Diria sim.»

E assim fez. No dia seguinte, o seu primeiro cuidado quando se levantou foi escrever numa grande folha de papel branco, nitidamente, simplesmente, como ele tinha dito, a palavra: «Sim.»

E assinou com o seu nome, em grandes letras firmes: «Cristina.»

A tarde lá fora resplandecia. O Sol crivava o casario de flechas de ouro, e espraiava-se, sem uma nesga de sombra, pela larga rua tumultuosa. Cristina resolveu ir passar as horas de maior calor à quinta onde o pequerrucho costumava passar as tardes. Depois, iria à Baixa comprar umas coisas de que precisava para a viagem e deixaria a carta no consultório. A consulta era das cinco às sete. Ele estaria lá...

Quando, pelas quatro horas, entrou na quinta, depois de percorrer num passo rápido a alameda das tílias, deparou-se-lhe logo a inglesa, sentada num banco a ler, provavelmente as eternas poesias de Shelley, e, um pouco mais longe, no seu poiso favorito junto ao pequeno tanque das estufas, o Tonecas a brincar com um arco.

— *Good evening, miss.*

A inglesa mal ergueu os olhos do livro., retribuindo o cumprimento.

O Tonecas, mal a viu aparecer ao longe, correu radiante, anunciando numa voz de triunfo:

— Sabes? Tenho um arco novo! E é grande!... E um elétrico!...

Ela apertou-o nos braços, levantou-o ao ar e inundou-lhe a cara de beijos. Ele esforçava-se por se desprender, ansioso por lhe mostrar as preciosidades anunciadas: o novo arco grande e um elétrico, já sem trolley e sem as rodas da frente. Depois de ela se ter extasiado, como ordenavam os preceitos da boa educação, perante semelhantes riquezas, ele pretendeu mostrar-lhe o seu grande talento no jogo do arco e abalou correndo que nem cabritinho solto.

Ainda, porém, não tinha percorrido meia dúzia de metros quando, tropeçando na raiz de um grosso carvalho, estendida como uma grande cobra à flor do solo, caiu com um grito dilacerante.

A *miss* nem sequer levantou os olhos do livro, perdida no mundo de encanto dos maravilhosos versos imortais.

Cristina correu para ele aflita e, levantando-o, verificou que não era nada de grave. Fora maior o susto. Umas leves escoriações num joelho. O bebé, todo a tremer, não cessava de considerar com pavor as raras gotinhas de sangue que afluíam, cintilantes como pequeninos rubis.

— Não chores, Tonecas! Tu és um homem, e os homens não choram.

O pequeno levantou para ela o minúsculo rosto lavado em lágrimas e, numa voz que procurava tornar firme:

— Choram, sim. O papá é um homem e ele chora.

Cristina sentiu um frio mortal percorrê-la da cabeça aos pés. Ansiosamente, curvou-se para a criança e perguntou-lhe:

— Quando foi que o papá chorou?

— Foi ontem à noite. Foi à minha caminha levar-me o elétrico e esteve a chorar muito ao pé de mim, que eu bem vi.

— E depois? — interrogou Cristina, sentando-se num banco, pois sentia-se desfalecer.

— Depois... não sei. Eu dormi... — respondeu o pequeno, encolhendo os ombros.

Ah! O pai tinha chorado!... Que ia ela então fazer, santo nome de Deus?! Como se todo o sol de Agosto lhe entrasse pelos olhos dentro, iluminando-lhe os mais pequeninos recantos da sua alma às escuras, compreendeu subitamente, viu num relâmpago as consequências do que ia fazer, do seu acto, a única má ação de toda a sua vida!

Mediu claramente a sua tremenda responsabilidade em tudo aquilo: o ninho destruído, o pequenino sem pai, uma pobre mulher viúva da pior viuvez, sem o ter merecido. Ah! O pai tinha chorado!...

O Tonecas, erguendo a cabeça, viu-lhe os olhos marejados de lágrimas. Olhou-a com uma grande ternura e, para a consolar, sem lhe dizer nada, meteu-lhe na mão o elétrico sem *trolley* nem rodas, o seu maior tesouro!

Cristina não se moveu. O bebé, desconsolado, começou a procurar no seu pequenino cérebro outra coisa, uma ideia que conseguisse enxugar aqueles olhos marejados de lágrimas, que o desconcertavam e o afligiam. De súbito, julgou ter achado. Timidamente, encostou a cabecinha frisada ao regaço dela e, baixinho, perguntou-lhe:

— Queres que te faça um barco?

Cristina sorriu por entre as lágrimas ao pequenino rosto inquieto e respondeu com a cabeça que sim.

— Dá-me papel.

Ela abriu lentamente a saca de couro onde brilhavam num monograma discreto, as iniciais do seu nome, e tirou de lá uma carta, que entregou ao pequerrucho. Ele abriu-a, tirou a folha de papel e tornou a entregar-lhe o envelope inútil, que ela rasgou aos pedacinhos, atirando-os num doce gesto cansado para um maciço de altas salvas berrantes.

O pequeno fez o barco gravemente, com uma grande atenção nas pupilas radiosas, de um belo azul-celeste. Depois, lançou-o à água, carregadinho de folhas verdes, e ficou-se a vê-lo da margem, com as mãozitas cruzadas atrás das costas. Num dado momento, porém, o barco, demasiado carregado, começou metendo água e, lentamente, foi-se afundando, todo desfeito...

O Tonecas, olhando o naufrágio, murmurou pensativo:

— Derreteu-se...

Ao que Cristina respondeu, numa voz que mal se ouviu, a mesma frase que meses antes tinha ouvido, sem a saber a chave do seu mísero destino:

— Tudo se derrete neste mundo...

E foi esta a sua última entrevista com o Tonecas.

Dedicatória

Ao meu irmão...
Ao meu querido morto

Quando há oito anos traçava com orgulho e ternura, na primeira página do meu primeiro livro, onde encerrara os sonhos da minha dolorosa mocidade, estas palavras de oferta: À querida alma irmã da minha, ao meu Irmão, que voz de agoiro, que voz de profecia teria segredado aos meus ouvidos surdos, à minha alma fechada às vozes que se não ouvem, estas palavras de pavor: Aquele que é igual a ti, de alma igual à tua, que é o melhor do teu orgulho e da tua fé, que é alto para te fazer erguer os olhos, moço para que a tua mocidade não trema de o ver partir um dia, bom e meigo para que vivas na ilusão bendita de teres um filho, forte e belo para te obrigar a encarar sorrindo as coisas vis e feias deste mundo, Aquele que é a parte de ti mesma que se realiza, Aquele que das mesmas entranhas foi nascido, que ao calor do mesmo amplexo foi gerado, Aquele que traz no rosto as linhas do teu rosto, nos olhos a água ciara dos teus olhos, o teu Amigo, o teu Irmão, será em breve apenas uma sombra na tua sombra, uma onda a mais no meio doutras ondas, menos que um punhado de cimas nu côncavo das tuas mãos?!...

Que voz de agoiro, que voz de profecia teria segredado aos meus ouvidos estas palavras de pavor?!

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 connosco. Mas eu não queria, não queria que o meu morto morresse comigo, não queria! E escrevi estas páginas...

Este livro é o livro de um Morto, este livro é o livro do meu Morto. Tudo quanto nele vibra de subtil e profundo, tudo quanto nele é alado, tudo que nas suas páginas é luminosa e exaltante emoção, todo o sonho que lá lhe pus, toda a espiritualidade de que o enchi, a beleza dolorosa que, pobrezinho e humilde, o eleva acima de tudo, as almas que criei e que dentro dele são gritos e soluços e amor, tudo é d'Ele, tudo é do meu Morto!

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

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

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

FLORBELA ESPANCA

O Aviador

No veludo glauco do rio lateja fremente a carícia ardente do Sol; as suas mãos doiradas, como afiadas garras de oiro, amarfanham as ondas pequeninas, estorcendo-as voluptuosamente, -as arfar, suspirar, gemer como um infinito seio nu. Ao alto, os lenços claros, desdobrados, das gaivotas, dizendo adeus aos que andam perdidos sobre as águas do mar... Algumas velas no rio, manchazinhas de frescura no crepitar da fornalha. Mais nada.

Um óleo pintado a chamas por um pintor de génio. As tintas flamejam ainda húmidas: são borrões vermelhos as colinas em volta; doirado, o indistinto turbilhão da casaria ao longe.

A vida estremece apenas, pairando quase imóvel, numa agitação toda interior, condensada em si própria, extática e profunda. A vida, parada e recolhida, cria heróis nos imponderáveis fluidos da tarde.

Os homens, saindo de si, borboletas como salamandras que a chama não queimara, abrem os braços como asas... e pairam! Acima do óleo pintado a chamas por um pintor de génio ascende... o quê? Outra gaivota?... Outra vela?... O Sol debruça-se lá do alto e fica como uma criança que se esquecesse de brincar no trágico assombro do nunca visto! Outra gaivota?... Outra vela?...

Tudo em volta flameja. O pincel de génio dá os últimos retoques ao cenário de epopeia. As tintas têm brilhos de esmaltes. São mais vermelhas as colinas agora, mais doirada a cidade distante.

Os filhos dos homens, cá em baixo, deixam cair nos campos a enxada que faz nascer o pão e florir as rosas; os pescadores largam os remos audaciosos que rasgam os mares e os rios, e os filhos dos homens mais duramente castigados, os que habitam o formigueiro das cidades, param nas suas insensatas correrias de formigas, e todos voltam a face para o céu.

O que anda sobre o rio? Outra gaivota?... Outra vela?...

Lá em cima, a formidável apoteose desdobra-se no meio do pasmo das coisas. É um homem que tem asas! E as asas pairam, descem, redopiam, ascendem de novo, giram, latejam, batem ao sol, mais ágeis e mais robustas, mais leves e mais possantes que as das águias.

É um homem! A face enérgica, vincada a cinzel, emerge, extraordinária de vida intensa, na indecisão dos contornos que lhe fazem, vagos e pálidos, um vago pano de fundo; a face e as mãos. É um Rembrandt pintado por um titã.

Os músculos da face adivinham-se na força brutal das maxilas cerradas. Nos olhos leva visões que os filhos dos homens não conhecem. Os olhos dele não se veem; olham para dentro e para fora; são de pedra como os das estátuas e veem mais e mais para além do que as míseras pupilas humanas. São astros.

É um homem! Deixou lá em baixo todo o fardo pesado e vil com que o carregaram ao nascer; deixou lá em baixo todas as algemas, todos os férreos grilhões que o prendiam, toda a suprema maldição de ter nascido homem; deixou lá em baixo a sua sacola de pedinte, o seu bordão de Judeu Errante, e, livre, indómito, sereno, na sua mísera couraça de pano azul, estendeu em cruz os braços que transformou em asas!

Não há uma sombra de nervosismo, uma crispação, naquele perfil de medalha florentina, naquela face moldada em bronze, um bronze pálido que lateja e vibra; não há uma ruga naquele olímpico modelo de estatuária antiga, recortado no oiro em fusão da tarde incendiada. O seu coração, ao alto, é mais uma onda do rio, embaladora, rítmica, na sensualidade da tarde; é uma voz que sussurra, que ele sente sussurrar em unísono com outra voz que sussurra mais áspera, mais rude —, a voz do coração de aço que, sob o esforço das suas mãos, palpita e responde.

O Sol ascende mais ao alto, vai mais para além, tem agora um fulgor maior, e, sobre o bronze vibrante das mãos -triumfantes, vai pôr a mordedura da sua boca vermelha. São brutais aquelas mãos, formidáveis de esforço, assombrosas de vontade! Esqueceram as carícias e os beijos, o frémito dos contactos inconfessáveis, o trémulo

tatear das carnes moças e cobiçadas; deixaram lá em baixo os gestos de doçura e piedade, o aroma das cabeleiras desatadas, a forma dos rostos desejados moldados nas suas palmas nervosas, todas as poses onde se crispavam e os desejos para que se estenderam; perderam as curvas harmoniosas, a tepidez dolente e macia de preciosos instrumentos de amor! Contraíram-se em garras e, no alto, crispadas sobre a presa, são elas que algemam, são elas que escravizam, que subjagam as asas cativas!

E, lá no alto, o homem está contente. Como quem atira ao vento, num gesto de desdém, um punhado de pétalas, atira cá para baixo uns miseráveis restos de oiro que levou; do seu oiro de lembranças de que se tinha esquecido. O homem está contente.

E a apoteose continua. O pintor de génio endoideceu; atira sem cambiantes, sem sombras, sem esbatidos, traços como setas que se cravam; arroja brutalmente todos os vermelhos e os oiros da sua paleta, e pinta como quem esmaga em gestos tumultuosos de demente. Donde vem tanto oiro? Prodígio! Miragem! Deslumbramento! Até as velas sangram e as asas, peneiradas de cinza, das gaivotas se encastoam de rutilantes pedrarias raras. É irisado agora o veludo glauco do rio; o sol atira-lhe a rir, como um menino, pródigo e inconsciente, as suas últimas gemas. As colinas, em volta, são mãos abertas de assassino, e o casario, chapeado de luz, é um manto de púrpura rasgado, cujos farrapos vão prender-se ainda nas labaredas do horizonte a arder. O homem está contente. Atira as asas mais ao alto, escalando os cimos infinitos, já fora do mundo, na sensação maravilhosa e embriagadora de um ser que se ultrapassa! Sente-se um deus! As mãos desenclavinham-se, desprendem-se-lhe da terra onde as tem presas um derradeiro fio de oiro... e cai na eternidade.

Tanto azul!...

As filhas dos deuses, ondinas, sereias, nereidas, princesas encantadas, acodem todas pressurosas. Há um remoinho de cabeleiras de oiro; os braços são remos de marfim abrindo as águas; trazem nos seios nus a curva doce das ondas, no riso os misteriosos corais das profundidades; arrastam mantos verdes tecidos de algas, como rendas, onde se prendem estrelas; todo o luar prateado que à noite faz fulgir o rio, trazem-no em diadema nos cabelos.

Falam todas a um tempo: Que foi?... Que aconteceu?... e a fala é um arrepio de ondas...

Em volta das asas mortas, são como flores desfolhadas em redor de um esquife negro. E olham...

— É mais um filho dos homens? — pergunta uma, estendendo o braço como uma grinalda de açucenas.

Mas a de cabeleira mais fulva, onde o oiro foi mais pródigo e se aninhou mais vezes, responde num sussurro:

— Não. Não vês que tem asas?

— É então um filho dos deuses? — pergunta outra.

— Não. Não vês que sorri?

E cercam-no, contemplam-no, vão mais perto, quase lhe tocam...

Há um remoinho mais febril nas cabeleiras de oiro; gemem mais fundo, mais melodiosas, as vozes miudinhas, e os mantos, como serpentes, em curvas donairosas, enlaçam-se uns nos outros.

— Tem os cabelos negros como aquele que tombou no mar do Norte...

A de cabeleira mais fulva, onde o oiro foi mais pródigo e se aninhou mais vezes, acerca-se ainda mais... estende o braço a medo... ousa tocar-lhe num gesto mais leve, mais brando que um suspiro... abre-lhe as pálpebras descidas, no ar recolhido de quem abre duas violetas...

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.

— Que tem dentro? — pergunta Melusina.

— Estrelas? — diz uma filha de rei.

— Não; duas gotas de água verdes, límpidas, translúcidas, serenas. Venham ver...

Num turbilhão, entrelaçando as rendas subtis dos mantos roçagantes, confundindo os raios de sol nascente das cabeleiras fulvas, debruçam-se todas, e, no fundo, no seio translúcido das duas gotas de água, veem redopiar as palhetas de oiro das cabeleiras de oiro, veem fulgir os raios luarentos dos diademas, e todas as gotas de água dos seus olhos vogam no fundo, como estrelinhas, tão límpidas, claras, serenas elas são.

Olham-se extáticas todas as deusas das águas; faz-se mais brando o ciciar das vozes; os gestos são finos como hálitos; os mantos verdes empalidecem, são cor das pupilas agora.

Uma segreda:

— 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 cie 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 oiro, os nossos cabelos loiros...

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

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

— Para o deitar, eu sei de um sítio onde desabrocham, 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 frémito das vozes fazia-se maré alta... as pálpebras violetas palpitavam...

Foi então que uma delas, que tinha no olhar um pouco da nostálgica tristeza humana, que mostrava ainda sinais de algemas nos pulsos de seda branca, que trazia nos cabelos uma vaga cinza de crepúsculo, murmurou, enquanto num gesto, onde havia ainda esfumadas reminiscências de gestos maternos, lhe aconchegava ao peito a mísera couraça de pano azul:

— Deixem-no... Talvez lhe doam as asas quebradas...

Silêncio...

E aquele que tinha sido um filho dos homens ficou a dormir na eternidade como se fora um filho dos deuses.

A Morta

Isto aconteceu.

A Morta ouviu dar a última badalada da meia-noite, ergueu os braços, e levantou a tampa do caixão. Desceu devagarinho, circunvagou em redor os olhos de pupilas sem luz; os outros mortos, bem mortos, dormiam pesadamente. Puxou para si a porta do jazigo que dava para a noite. O vestido branco manchou o negrume das sombras. Fúnebres ciprestes, almas de tísicos bailavam numa clareira uma macabra dança de roda. Avançou lentamente pela avenida soturna, voltando para eles os glóbulos vítreos dos seus olhos sem luz. Parou um momento, clarão no meio de sombras, a ver um pequenino, nu e branco como um mármore grego, que piedosamente se entretinha a encher de lágrimas uma urna partida, onde as pombas viriam beber de dia. Um suicida, escavando a terra com as unhas, procurava o seu sonho, porque se tinha perdido.

As estátuas descansavam das suas atitudes contrafeitas. A saudade alisava as roupagens roçagantes, e sentava-se com a face entre as mãos, olhando vagamente a noite. Uma musa de curvas sensuais, num túmulo de poeta, cerrava languidamente os olhos e fazia com a boca o gesto de quem beija. Um sapo enorme, de olhos magníficos como estrelas, lançava a sua nota rouca, refastelado num fofo leiteo de lírios.

A Morta caminhava num passo de morta, um ciclar de brisa na folhagem; os sapatinhos de cetim branco mal poisavam nas pedras do caminho; as pupilas sem luz não tinham olhar, e viam. A Morta sabia aonde ia.

A Morta ia a lembrar-se, que os mortos também se lembram; na solidão do túmulo há tempo e sossego para lembrar; é lá que as virgens tecem as mais preciosas lhamas dos seus sonhos. Para quem saiba ouvir, há vibrações de carnes mortas nos túmulos brancos das que morreram puras, como que um frémito brando de erva a crescer...

A Morta ia a lembrar-se:

Sentira num êxtase sobre-humano, num assombroso sair de si, numa prodigiosa transfiguração de todas as fibras do seu ser, a pressão de uns dedos quentes que lhe desciam as pálpebras sobre as pupilas paradas. Uma boca, que ela nunca sonhara tão macia e fresca, roçara-lhe a macieza e a frescura da sua, em beijos miudinhos, cariciosos, castos como aquelas gotas de chuva que nas tardes de Verão, infantilmente, recolhia nas suas duas mãos estendidas.

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

E agora, as cartas do noivo, o retrato do noivo, as dulcíssimas recordações do noivo. E, piedosamente, cuidadosamente, não fosse esquecer algum;? pétala de flor, algum fiozinho dos seus lindos cabelos pretos, algum pedacinho de papel onde as queridas mãos morenas lhe tinham traçado o nome, tudo lhe levaram, como uma divina oferta a um ser divinizado. Tudo levou. Parecia que se tinha tornado de repente mais

pequenina, mais imaterial, mais acolhedora, para que tudo lá coubesse, para que nada esquecesse, para que nada ficasse a gelar lá fora no frio glacial da indiferença deste mundo que transe as almas e as coisas. Que lhe pusessem tudo, o caixão não pesaria mais por isso... Todo o oiro a jorros das suas misteriosas quimeras, todos os fúlgidos brocados tecidos dos preciosos metais, semeados das gemas cintilantes das suas miragens de amor, todas as altas torres brancas dos seus sonhos, tudo era tão leve, tão leve, que a caixinha de sete palmos pesava menos que uma pena de colibri.

Depois, a tampa da caixinha tombou brandamente entre o ciciar dos soluços, e toda a brancura se apagou; uma noite de luar que se cerrasse em sombras...

E já foi... Desceu os degraus da escada, baloiçada no seu esquife branco, com a cabeça, tonta do perfume das flores e dos seus sonhos de amor encerrados com ela, corno se lá tivessem encerrado, numa suprema oferta, todas as primaveras que no mundo tinham de florir depois dela.

E lá a deixaram. A vaga que a levava, quebrara-se de encontro à praia., e o esquife, barco sem velas, dormia no porto ao abrigo dos vendavais, das medonhas invernias desencadeadas, das outras vagas maiores que se quebravam ao longe, num marulhar incessante, no mar alto da vida. A Morta podia dormir, a Morta podia sonhar.

Silêncio, Um silêncio feito de fluidos rumorosos, do vago rastejar de um perfume, de um leve vapor de incenso pairando. Silêncio como um vago clarão de fogo-fátuo, como o rasto, a poalha de um desejo imaterial, silêncio em torno da vasta catedral de sombras onde as sombras vestidas de branco pontificam pelas noites.

Os outros mortos, ao lado, dormiam pesadamente, descansadamente. Um dia tinham pendido os braços num gesto de fadiga e tinham ficado assim pelos séculos dos séculos. A Morta viu-os a todos e de nenhum se lembrou; o mundo ficava longe.

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

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

A mão do noivo empurrava a porta do jazigo. Os outros mortos, ao lado, não o sentiam entrar; braços pendentes num gesto de fadiga, tinham ficado assim pelos séculos dos séculos.

Entre o vivo e a morta o diálogo era de uma 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.

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

O perfume agora era mais brando, narcisava-se, palpitava ainda como um rufiar de asas cansadas ao chegar ao ninho... A mão do noivo puxava para si a porta do jazigo... os passos perdiam-se ao longe na silenciosa cidade dos mortos, depois na alucinante cidade dos vivos, e tudo se aquietava. Aproximava-se o silêncio, que trazia pela mão, devagarinho, não fosse tropeçar, a noite cega.

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 os lilases eram viçosos e frescos ainda, como se uma eterna madrugada os banhasse de orvalho, começaram a enlanguescer os perfumes, a desmaiar os seios nus das rosas; as cartas de amor amareleciam; os braços da virgem iam esboçando já o gesto de fadiga dos outros mortos que ao lado dormiam pesadamente.

Foi então que uma noite mais cega ainda que as outras todas que o silêncio trazia pela mão, uma noite em que ela sentia gotejar lá fora as lágrimas de todo um mundo de que se tinha esquecido, foi então que ela ergueu os braços, levantou brandamente a tampa do caixão, e desceu devagarinho... foi então que ela puxou para si a porta do jazigo que dava para a noite.

E a Morta lá foi pela soturna avenida, no seu passo, de manto a 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.

Atravessou ruas ermas, estradas solitárias povoadas de sombras mais vãs e fugidias que ela era; procurou com as suas pupilas sem luz o clarão que as acendera, estendeu os braços a todos os gritos, andou de porta em porta, subiu a todos os lares, revolveu todas as agonias, debruçou-se em todos os abismos, penetrou o mistério de todos os sonhos. E cada vez as sombras eram mais vãs e fugidias, e os clarões iam-se apagando, estrelas-cadentes no negrume cerrado daquele Gólgota. Nada!

Foi então que lhe chegou aos ouvidos um ciciar brandinho... Seriam passos?... Rufiar de asas?... Folhas de Outono tombando?...

E a Morta parou.

Marulho de ondas pequeninas. O rio.

Na taça de prata, cinzelada a traços de maravilha pelas mãos dos génios 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...

Isto aconteceu.

De manhãzinha, quando as pombas sedentas vieram beber as lágrimas na urna quebrada, quando o sapo, de magníficos olhos como estrelas, deixou o seu fresco leite de lírios, e a saudade se enrodilhou de novo no sumptuoso túmulo de mármore, a

soluçar, quando a musa de curvas sensuais moldou a boca que toda a noite dera beijos na imobilidade rígida das linhas austeras e frias, quando enfim as sombras se esvaíram na silenciosa cidade dos mortos, um caixão foi encontrado vazio, uma caixinha branca de sete palmos pequeninos, onde cartas de amor amareleciam e flores deixavam pender as pálidas cabeças desmaiadas.

Os Mortos não Voltam

— Tenho a certeza de que os mortos não voltam.

O velho e simpático Dr. X, quebrando o silêncio em que se tinha emparedado toda a noite, fez esta estranha afirmação num tom tão peremptório, com uma tal firmeza de acentuação, com uma tão grande autoridade, que a sua frase, balde de água gelada na exaltação do grupo, fechou a discussão como por encanto.

— Os mortos não voltam — repetiu.

Todos os olhares convergiram para ele. Impassível, eixo da curiosidade geral, puxou mais a cadeira para o vão da janela aberta de par em par sobre a noite cálida e estrelada de Agosto. Sacudiu a cinza do cigarro, aspirou uma lufada de ar carregado dos -aromas dispersos do jardim e do mar, e continuou tranquilamente: — Eu explico a minha afirmação... e o tom em que a proferi — acrescentou, com um dos seus belos sorrisos, de cujo encanto tinha o segredo e que eram talvez a mais clara explicação dos seus repetidos triunfos na vida. — Se a nossa discussão, meus senhores, não é uma discussão ociosa, o que é muito provável, se semelhante coisa pode entrar tanto quanto possível no domínio dos factos experimentais, se tudo isto que acabámos de dizer não é metafísica pura, a minha afirmação de há pouco tem valor, e eu vou dar-lhes a sua explicação. A minha certeza é o fruto de uma experiência que o acaso preparou magistralmente, numa época em que estes problemas apaixonavam os intelectuais, problemas que deram origem aos soberbos trabalhos de *Gurnay*, primeiro, e, logo a seguir, de *Crooks*, *Lodge*, com o seu célebre Raymond, trabalhos que suscitaram todas as curiosidades no mundo pensante. Nessa época, já relativamente afastada e por assim dizer ainda de ontem, que a época trepidante dos sem-fios e dos aviões destronou, não se falava noutra coisa: alucinações telepáticas, visões, lucidez, pressentimentos, aparições objetivas, etc., fenómenos ocultos, misteriosos, discutidos entre a zombaria e a incredulidade de uns e a credulidade medrosa de outros — eis o assunto de toda a conversação de uma ordem mais elevada ou com pretensões a tal. Eu lia tudo quanto se publicava sobre o caso, e hesitante, baloiçado entre a dúvida e a certeza, intuitivamente crédulo e refletidamente descrente, preso deste indefinido mal-estar que nos avassala perante os factos desconhecidos, fora do nosso conhecimento imediato, não conseguia firmar uma opinião, ver esboçar-se o prelúdio de uma vaga certeza.

«Até que um dia, ou antes uma noite, o meu espírito sossegou, apoiado a uma absoluta convicção que os factos até hoje não vieram desmentir.

«Não, meus senhores, os mortos não voltam. Nada faltou à preparação da magistral experiência que o acaso me fez presenciar: campo experimental, cenário, ambiente particular, emoção elevadíssima, tudo! E, nessa noite, depois das rápidas parcelas de segundo de um voo para além dos limites do consciente, a alma poisou de novo no domínio da vida material sem ter visto, sem ter sentido nada.

O Dr. X. fez uma pausa, olhou a noite recamadinha de estrelas, e pareceu escutar a voz soturna das ondas, rezando o seu cantochão de eterna ansiedade. — Foi em casa da Senhora L. — principiou ele. — Você conhece, Veiga — disse, voltando-se para um rapaz alto e loiro, de monóculo —, a deliciosa velhinha que possui, num cenário de maravilha, *le dernier salon* ou *l'on cause*. Faz agora anos por estes dias. Festejava-se num jantar íntimo a saída, do colégio, da neta, a endiabrada garota que hoje é mãe não sei já de quantos taludos bebés. Estávamos todos no terraço, depois de jantar, naquele lindo terraço todo em mármore cor-de-rosa, janela escancarada sobre o mar,

que parece ter sido idealizado por um paxá das Mil e Uma Noites. Estava eu, a dona da casa, Madame V., os dois irmãos Grey, o Ravara de Melo e aquela linda rapariga que o ano passado professou num convento de Segóvia e que você também conheceu muito bem, Lídia de Vasconcelos. Lembro-me como se o caso se tivesse passado ontem. Não sei que poder evocador se desprende desta noite, da melopeia destas ondas, que misteriosos eflúvios traz consigo o ar que entra por esta janela aberta, o certo é que preciso fazer um esforço para me convencer que isto não se passou ontem, que tantos anos não dispersaram já toda esta gente que evoco. Influência do cenário igual, da noite igual da discussão, talvez...

«Os Estoris enchiam-se de pontos luminosos; o céu, de estrelas miudinhas. O Monte lembrava um presépio, como agora, sobre o mar a escurecer, a preparar o mistério das suas bodas com a Lua que vai surgir toda de branco.

«Discutia-se um caso de telepatia narrado pelo mais novo dos Grey, aquele místico Robert de uma psicologia tão curiosa. Tinha visto, segundo ele dizia, a mãe entrar no seu quarto, depois de ter atravessado um comprido corredor que levava diretamente à alcova onde meses antes expirara. O caso levantou, como calculam, enorme celeuma. Na mesa ninguém se entendia; falavam todos a um tempo, faziam-se comentários, cada um expunha a sua opinião, contava um caso da sua vida. Houve risos, blagues, e, quando saímos para o terraço, deixando os dançarinos no salão, o Robert continuava, impassível, a garantir a autenticidade da sua história, e nós todos engalfinhados a discuti-la.

«Parece-me estar ouvindo o Ravara de Melo, o cético elegante, rir com os seus espirituosíssimos paradoxos a escultural Madame V., aquela loira Madame V. de quem a Lila dizia que trazia a arder na cabeça todas as fogueiras de S. João, o tom de máscara impassibilidade do Robert afirmando, a voz já apagada e tão doce da Senhora L.

O Dr. X. interrompeu o que estava a dizer para acender outro cigarro, rito praticado sempre com um raro deleite de sibarita, precursor do raro prazer de se intoxicar, operação que levava a cabo metodicamente, desde os Paxás da sua adolescência até aos preciosos *Abdulas* de agora.

— Que linda noite! — murmurou, como se falasse consigo próprio, e, em voz alta, continuando: — Era uma noite assim; a pouco e pouco fomos adoçando as vozes para não quebrar a harmonia da hora, daquela hora de uma sobrenatural e mágica beleza que todos nós sentimos ser uma pausa na nossa vida brutal, um momento digno de deuses na nossa feia vida de homens, uma hora feita de envolventes bruxedos, tão pesada de perfumes, tão embebida de doçura que, maquinalmente, as mãos quase esboçavam o gesto de se estender para agarrar a hora maravilhosa que sentíamos fugidia e já perdida nos momentos que passam. O riso de Madame V., num dado momento, quase nos chocou como uma falta de tato, uma inconveniência, como se ela se lembrasse de aparecer nua diante de nós todos. De repente, elevou-se no salão a voz da Lila cantando a Balada do Rei de Tule-.

Houve outrora um rei em Tule...

«A voz profunda e pastosa entrava na noite como um punhal numa ferida: dilacerava-a. A pungente melodia fez-me subir as lágrimas aos olhos, e ao coração uma turba de recordações que eu julgava perdidas no mar da vida como a taça lendária sobre as águas do mar.

«Calámo-nos todos, a ouvir. O ruído das ondas acompanhava em surdina a voz maravilhosa que subia e se espalhava na noite, que parecia concentrar-se e compreender como uma alma. Julguei naquele momento ouvir um soluço abafado, como se uma onda se tivesse quebrado ali mais perto de nós; voltei-me negligentemente como para poisar o cigarro numa mesinha que estava atrás de mim; não vi ninguém, a não ser a Lídia de Vasconcelos que tranquilamente mordiscava um cravo branco. Quando a voz se calou no arrastar dos últimos versos:

*E a taça lá vai boiando
Por sobre as águas do mar...*

fez-se um silêncio que nenhum de nós ousava ser o primeiro a quebrar. Sobressaltou-nos, numa impressão desagradável, a voz roufenha, monótona, do Robert, que num tom perentório, num tom todo britânico, teimosamente preso à sua ideia, reatava o fio da discussão interrompida:

“Os mortos voltam.”

«A doce Senhora L. não pôde conter um sorriso. Aquele sorriso, naquela ocasião, vinha sublinhar a sua opinião sobre os Ingleses, opinião que eu conhecia e que achava de uma injustiça flagrante; mas vão lá convencer as mulheres da injustiça de uma opinião que elas criaram sozinhas!

«A discussão acendeu-se outra vez. Ravara deitou novamente fogo às peças de artifício do seu espírito brilhante. O riso de Madame V. ecoou mais cristalino na noite pura...

«Foi então que, cie novo, chegou aos meus ouvidos o eco abafado de um soluço. Não havia dúvida, tinha sido um soluço. Voltei-me rapidamente. A Lila continuava a mordiscar o seu cravo branco, mas, olhando-lhe as mãos, compreendi tudo num relance: tremiam como as asas de uma avezinha presa.

«O coração apertou-se-me cheio de uma imensa piedade por aquele tristíssimo destino da rapariga. “Vocês sabem a história... talvez”, disse ele voltando-se para o grupo que o escutava, e, a um sinal negativo do rapaz de monóculo: “Não? A Lídia estava noiva de um seu camarada, Álvaro Bacelar”, disse ele a um oficial da Armada que o ouvia, com uma grande atenção, de pé, encostado ao peitoril da janela; “não, você não pode lembrar-se; isto passou-se há anos, ainda você não tinha entrado sequer na Naval; de um seu camarada que morreu, vítima de um desastre no mar, oito dias antes do marcado para o casamento. O cadáver, apesar de incansáveis pesquisas, nunca mais apareceu. Era um esplêndido rapaz, dotado das mais fortes e sérias qualidades, de uma beleza viril que se impunha. Lembro-me muito bem da cara dele, principalmente dos olhos; tinha um olhar duro, um estranho olhar que nos penetrava como uma verruma, que afirmava, que insistia; mas, quando nos presentia o vago mal-estar de uma alma que se sente vasculhada, adivinhada até aos seus mais recônditos esconderijos, o olhar mágico dulcificava-se, aveludava-se, transformava-se na suavidade de um olhar quase feminino, lânguido e caricioso. Era realmente um belo rapaz. Lembro-me muito bem dele e da tragédia da sua morte. Nos primeiros dias houve sérios receios de que a noiva enlouquecesse. Eu fui vê-la nessa ocasião; depois, estive numa casa de saúde na Alemanha, viajou pelo Oriente, foi a Jerusalém. Voltou, passados dois ou três anos, curada, segundo parecia. Reatou os seus hábitos interrompidos, viram-na de novo, mais linda do que nunca, os salões mais chiques da capital, e começaram, é claro, a fazer-lhe a corte. Nova, bonita, rica, porque não? O

mundo é dos vivos, os mortos têm o seu à parte. Era natural que a pobre rapariga esquecesse, fizesse por viver, tentasse de novo fundar um lar, desejasse filhos, não é verdade? As mãos geladas de um cadáver não têm o direito de prender eternamente o coração de uma rapariga de vinte anos que crê na vida, mas as decepções, na turba cada vez mais numerosa dos pretendentes, foram-se multiplicando; Lídia de Vasconcelos atendia benevolamente todos, mas não se decidia a escolher nenhum. Vocês compreendem, um morto é um temível rival, um competidor seriíssimo que tem por si as mil vantagens que a ausência e a saudade lhe emprestam. A morte é o Reutlinger das recordações; na objetiva do coração foca-as para sempre em beleza imutável e única. Quando, naquela noite, lhe vi tremer as mãos pequeninas que, num jeito cheio de ansiedade, seguravam o cravo branco, quando a vi olhar num olhar de inexprimível desalento aquele mar, mortalha imensa de um ente que para todos era há muito apenas uma recordação diluída e que para ela era a única realidade existente, tive a impressão nítida de que o seu único, o seu obcecante desejo, naquela ocasião, seria o impossível prodígio de poder erguer, com as suas mãozinhas que tremiam, a ponta daquela mortalha, a dobra daquele grande lençol, e contemplar um minuto, um só minuto, os olhos estranhos, inolvidáveis, do morto. Senti que aquelas mãos só tinham forças para pedir ao destino aquela esmola. O seu vestido de rendas prateadas, na claridade leitosa da Lua, que se elevava acima das ondas, vestia-a de espuma a faiscar. O grande diamante do seu anel de noivado parecia grande e pesado de mais para o seu dedo miudinho e frágil de bebé. Naquele terraço, quase às escuras, fez-me pensar numa imaterial aparição; parecia mais uma onda que tivesse galgado o terraço e que se imobilizasse na expectativa de um prodigioso e inefável milagre.” A voz aguda e trocista de Madame V., respondendo à frase do Robert, sobressaltou-me como uma pessoa que, no melhor do seu sono, é acordada brutalmente para a realidade da vida.

“Oh Robert, que candura a sua! Estes ingleses!.. Você teve muito simplesmente uma má digestão, coisa que acontece a muita gente. Será você sonâmbulo?”, acrescentou a rir. Robert abanou gravemente a cabeça, o irmão sorriu com o seu frio, com o seu cortante sorriso saxónico. Vocês não podem fazer uma ideia: nunca vi sorrir um inglês, que não ficasse irritado. Aqueles sorrisos nus e ao mesmo tempo complicados, onde parece não haver nada e onde se adivinha tanta coisa, espicaçam-me como um aguilhão. Ia para responder; não tive tempo. A voz da Senhora L., que naquele momento se elevou, foi um unguento, um calmante no prurido da minha cólera absurda; serenou-me como por magia. Ela dizia, abanando tristemente a cabeça branca, que parecia de prata ao luar:

“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 se 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 mesmo, 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, é, mas é assim!”

«A voz da Senhora L. perdeu-se num murmúrio, casada ao murmúrio surdo das ondas, lambendo os rochedos da praia. No salão dançava-se animadamente um *charleston* em voga. Foi então que, na noite pura, na noite silenciosa talhada em horas de imperecível beleza, estalou o grito sobre-humano, o grito que, passados tantos anos, trago ainda nos ouvidos, que foi como que o comentário à margem de todas as minhas dúvidas e incertezas, que consubstanciou em si, no arrastar das suas notas trágicas, a resposta às minhas interrogações em frente ao formidável mistério da morte. Lídia de

Vasconcelos tinha-se erguido na cadeira e, voltada para o mar, lívida, irreconhecível, estendera os braços, e soltara num grito, como um arranco, como um desgarrar de fibras, o nome querido:

“João!”

«Àquele brado de angústia, àquele chamamento, àquele apelo desesperado, a própria noite se enrodilhou cheia de medo e de assombro e todos nos entreolhámos à espera que das ondas surgisse o morto, novo Lázaro a um novo *Surge et ambula*. Foi um segundo de emoção como nunca tinha vivido, como nunca mais poderei viver. Foi um momento. Lídia tornou a cair na sua cadeira como um triste farrapinho branco, numa crise de soluços que a sufocava; todos se levantaram para a socorrer. Eu fiquei a olhar para o mar, o mar impiedoso que guardava a sua presa, que se espreguiçava molemente como uma fera que tem sono. Não, meus senhores, os mortos não voltam. Se voltassem, haveria um que naquela noite teria voltado, quando o chamaram.

O Dr. X. calou-se. Atirou para o jardim o cigarro meio consumido, e ficou pensativo, a olhar o mar, com os olhos rasos de água.

O Resto é Perfume

— Nesta época dolorosa da minha vida — prosseguiu a minha amiga —, 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 de uma frase, de um riso, crises que me fazem lembrar um covarde assalto, pelas costas, numa praça iluminada e cheia de gente?

A minha amiga, no terraço da sua linda casa, uma romântica casa, meio cottage, meio palacete, que dava para o mar, formulava-me esta estranha pergunta à queimadura, naquele ar de maliciosa seriedade que lhe era habitual e que lhe dava um tão estranho encanto.

Estávamos sós, naquela quente tarde de Agosto, face ao mar, abrigados do vento, que naquele pedaço de costa é quase constante, pelo toldo às riscas vermelhas e brancas que nos separavam do resto do mundo, comodamente estendidos em cómodas cadeiras de vime; à mão, em cima de uma elegante mesinha também de vime, um grande ramo de sécias, desgrenhadas e finas como crisântemos, o Bouddha Vivant de Mor and com a faca de marfim marcando a página interrompida, e a mancha verde, gritante, de um novelo de lã: o seu trabalho, o seu inseparável trabalho de crochet. Bastas vezes me tinha dado que pensar aquele seu eterno crochet, os velhos dedos sempre agitados numa lida incessante. Verão e Inverno, os seus íntimos não se lembravam de a ver um instante imóvel, estendida na sua cadeira, posição que, à primeira vista, pareceria calhar como uma luva àquela estranha e dolorosa imaginativa. Quem sabe? Talvez aquela incessante agitação dos dedos, que ela tinha brancos e delgados, de miudinhas unhas de bebé, lhe ajudasse a compor melhor as complicadas sinfonias das suas meditações, onde havia de tudo em afinado desconcerto, se a frase pode arriscar-se... — gritos de revolta, dulcíssimos gemidos, grotescas gargalhadas de escárnio.

Amodorrado pelo calor, e por esta indolência, por este desprendimento cheio de beatitude, por esta incapacidade de esforço intelectual ou físico que nos ataca às primeiras horas da tarde e depois de uma boa refeição, olhei para ela sem responder. — Às palavras de um doido — rematou ela, simplesmente.

Desconcertante e bizarra, com ela nunca a gente sabia aonde iria parar; as suas premissas chegavam sempre a conclusões fantásticas; através dos seus argumentos, os factos chegavam-nos irreconhecíveis, tomavam as atitudes mais ambíguas, nas contorções do seu espírito escarnecedor e singular. Nela, parecia andar um Mark Twain de braço dado com um Edgar Poe.

Todos nós, que aqui estamos, conhecemos mulheres que em épocas dolorosas da sua vida procuraram um consolo, um analgésico, como ela dizia, na religião, esse maravilhoso unguento que faz sarar todas as chagas, no cumprimento do dever, o mais rígido, no amor, no sacrifício mesmo pelos seus ou pelos estranhos, na prática da caridade, na arte; mas uma mulher que se agarre, como à única tábua de salvação que a pode fazer boiar à tona de água, às palavras de um doido, qual de vocês conhece essa mulher? Pois bem, conheci-a eu, e vou dizer-lhes o que ela me disse, o que lhe ouvi e que nunca mais me esqueceu, naquelas primeiras horas de uma quente tarde de Agosto. Pode ser que a algum de vocês faça bem... Tudo é possível.

— Conheci-o numa pequena vila, nessa linda província alentejana que tão pouca gente conhece, onde toda a paisagem, em certas horas, toma ares extáticos de iluminados, onde a alma das coisas parece falar através da imobilidade das formas.

«Era um velho muito alto, muito limpo, sempre muito bem vestido, com uma grande cabeleira branca ondulada, que ele tinha o costume de alisar de vez em quando, com a mão, quando falava. Era de boa família, de origem fidalga, dizia-se. O pai tinha aparecido ali, um belo dia, vindo não sei donde, e ali tinha morrido anos depois. Eu não cheguei a conhecê-lo, é claro. Lembro-me vagamente de um pormenor curioso acerca da sua vida: levantava-se ao escurecer e deitava-se só às primeiras horas do dia; fazia toda a sua vida de noite. Lia quase constantemente os poetas gregos e latinos; era muitíssimo culto e não falava com ninguém. O filho, bizarro como ele, caíra com a idade, a pouco e pouco, numa completa loucura; mas, muito calmo, muito doce, muito bem educado, não incomodando ninguém, deixaram-no à vontade, e ninguém o incomodava.

«Eu fiz dele o meu único confidente, a minha grande afeição; ele era ao mesmo tempo o meu cão, o meu livro, a minha amiga íntima, o inseparável companheiro dos meus longos passeios solitários pela planície.

«Caminhávamos horas a fio pelas estradas fora, calados, a olhar avidamente tudo o que nos cercava. A minha família, principalmente o meu pai, não se conformava com semelhante esquisitice, e a princípio lutou desesperadamente contra mais aquele disparate, aquela tola mania de fazer de um doido o meu maior amigo; mas, como já estava habituado às bizarras do meu carácter e como eu, segundo eles diziam, não fazia nada como a outra gente, acabaram por me deixar em paz a mim e ao meu amigo doido. Nunca tive outro assim... e hoje, as suas palavras que eu evoco são, como já lhe disse, o meu mais benéfico consolo, o meu analgésico mais seguro contra as crises que me assaltam de vez em quando, no meio de uma frase ou de um riso.

«Parece-me, se fechar os olhos, que foi ontem a última vez que o vi. As nossas conversas eram sempre um longo monólogo: ele falava, eu ouvia. Nunca li nos livros frases mais belas, ideias mais tragicamente consoladoras, de uma maior e mais elevada espiritualidade. A palavra dele era como a água: gotinha a cair numa raiz abrasada, regato que vai segredando profecias às ervas do chão, torrente impetuosa que tudo arrasta, que tudo leva à sua frente.

«A planície estendia-se até aos confins do horizonte, de cambiantes inverosímeis. A estrada poeirenta, quase reta. Charnecas bravias, de um e doutro lado. Aqui e ali, a rara mancha escura de uns 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 asfiziado dentro de uma 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 génio 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! Que mar alto de desolação e de força possante a perder de vista... e o Sol a abrasar tudo, incendiário sublime a deitar fogo a tudo! E quando a chuva cai!... O misto de inefável êxtase e de sofredora humildade com que a mísera e amarga erva rasteira recebe a água fresca do céu! Moisés no monte Sinai, recebendo as palavras divinas...

«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 em 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 se 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! As nossas mãos esboçavam sem querer o gesto de a levantar, de a erguer devagarinho até à altura dos nossos lábios; sentíamos uma profunda e dolorosa vergonha de a adivinharmos humilde e boa, pobrezinha a dar misericordiosamente todo o bem que tem, a despojar-se de todas as suas escassas galas de pobre envergonhado, inesgotavelmente, nas mãos abertas dos ricos soberbos.

«Muitas vezes, confundíamos os arrastados crepúsculos de Verão com as claras noites de lua cheia. Estávamos longe; vínhamos para casa noite fechada. Na charneca, o luar inundava tudo, os rosmaninhos e os alecrins, as estevas e as urzes, todas as moitas sequiosas, que o bebiam como água límpida que um cântaro a transbordar entornasse lá do alto. Às vezes era tão branco, tão imaterial, de uma tão pura religiosidade, que a planície alagada fazia lembrar uma grande toalha de altar onde tivessem espalhado hóstias.

«Nos olivais era ainda mais lindo. O meu amigo doido sorria apaziguado. O luar entrava sorrateiro, em bicos de pés, não fosse alguém pô-lo lá fora... 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, princesinhas de lenda?... Onde está o teu vestido e o teu negro capuz, Peau d’Ane? 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 oiro semeado de rubis, são princesas, filhas de reis, belles au bois dormant à espera do Príncipe Encantado.

«Quando estávamos cansados, ao cair da tarde, sentávamo-nos no tronco carcomido de uma oliveira, nas pedras de um muro esboroado ou em qualquer talude de estrada poeirenta. Ele estendia o braço para o horizonte longínquo que se diluía nas sombras do crepúsculo, alisava a sua longa cabeleira branca, e começava a falar. Eu, de mãos no regaço, imóvel, ouvia.

«Uma tarde, em Abril, tínhamo-nos sentado no muro de uma propriedadezinha à beira da estrada, perto da minha casa. Lembro-me tão bem! Parece-me ver desenharse na minha frente, no cimo daquelas ondas, sempre as mesmas e sempre diferentes, o humilde décor: um muro, um lilás todo florido e, a animar a cena, ele e eu.

«Naquele dia estive sempre muito agitado, dir-se-ia que a fada Primavera não se tinha esquecido de trazer também para ele o seu quinhão de seiva a tumultuar que nos troncos velhos, como nos novos, quer subir e dar flores. Apesar de há muito estar habituada à sua esquisita maneira de se expressar, não entendi completamente o sentido das suas palavras, nessa tarde. Por muito tempo, não consegui adivinhar a razão porque as trazia gravadas no cérebro como misteriosos símbolos, palavras de encantamento e de magia a que só depois penetrei o sentido. Primeiro, foi preciso sofrer e chorar. Tinha de fazer delas, com o correr dos tempos, o meu estranho viático para as horas dolorosas; tinha de encerrar dentro delas todo o meu sentido da vida. O que durante anos inteiros procurara nas páginas dos livros, conseguira extrair de ideias

condutoras no estudo das mais variadas filosofias, o que adivinhara em mim de misterioso e de grande, tudo o doido, no seu falar incoerente, conseguiu meter dentro daquele dulcíssimo crepúsculo de Abril.

«O cenário, como vê, nada tinha de extraordinário: um muro, um lilás em flor, o horizonte a esbater-se nas cinzas abrasadas do crepúsculo... Vocês, os romancistas, precisam de muito mais... Pois bem! daquele muro, daquele lilás, com o horizonte, opala a fundir-se num largo oceano de sombras, por pano de fundo, fez o meu doido um grande tratado de Filosofia para uso das almas simples e sofredoras; com aquele pouco, compôs ele os dogmas da minha futura religião.

«“Vês?” apontava ele para o horizonte longínquo. “Não, tu não podes ver!, à tua compreensão só pode chegar a percepção dos objetos que os teus misérrimos sentidos te apresentam e tal como eles te os apresentam. Lês isso em qualquer cartapácio de Filosofia. «O bom do Kant passou a vida a pregá-lo. O que os teus dedos tateiam são as ilusões dos teus olhos e dos teus ouvidos. Árvores! Que são árvores?... Pedras? Poeira? Que é isso? É o mundo!... E tu vês o mundo! Os homens criaram 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-te eu. Tu não sabes nada. Os mortos é que sabem. Os vivos chamam-lhes sombras. Os vivos metem as sombras dentro de um caixão, fecham-no à chave, pregam-no bem pregado, soldam-no, afundam-no na terra, muito fundo, e a sombra lá vai... fica o resto. São eles que por aí andam, são eles que tu sentes. Não há árvores, não há pedras, não há nada: há mortos. Os mortos é que fazem a vida; dentro dos túmulos não há nada. Eu queria agora dizer-te o que vejo, o que os mortos veem, mas não posso. As palavras não vão além do que tu vês e ouves; as palavras são túmulos: estão vazias. Olha”, e apontava as primeiras estrelas que se acendiam na abóbada do céu, “aquilo são estrelas, dizem os homens... e porque não há de ser o pó doirado que tombou de uma grande asa de borboleta? Eu queria dizer-te agora o que é a vida dentro do mundo. Os mortos sabem. Eu sei. Os mortos poisaram as pontas das suas miríades de dedos sobre os meus olhos, enterraram-nos para dentro de mim, e mandaram-me ver... eu vi. Aparecem, de séculos a séculos, vivos que veem. Os homens chamam-lhes santos, profetas, artistas, iniciadores. Os homens escrevem em léguas e léguas de traços e borrões as suas histórias... e explicam-nos, comentam-nos, decifram-nos! Oh, miséria, deixa-me rir!! Joana d’Arc... Pascal... Savonarola... João Huss... Vinci... Oh, miséria! Tu vives, mas não sabes a vida. Estes sabiam-na, mesmo com os olhos fechados, mas dentro da vida. Os outros mortos também a sabem. Olha”, e, arrancando abruptamente um cacho de lilás, deu-mo a cheirar, “é perfume! A vida é este cacho de lilás... Mais nada... O resto é perfume...”

— O resto é perfume... — repetiu lentamente a minha amiga, olhando o mar que as primeiras velas sulcavam.

E, mãos no regaço, vi-a pela primeira vez imóvel, esquecida de mim e de tudo

O Inventor

Era pequerruchinho, ainda engatinhava, e já queria ser marinheiro. A sua minúscula bacia de três palmos onde, em três litros de água, a mãe lhe mergulhava todos os dias o corpinho rechonchudo e tenro de magnólia carnuda toda aberta, já era para ele o mar, o mar imenso, a extensão infinita com todas as suas maravilhas, as suas vagas enormes, os seus embustes, as suas traições. Com as mãos pequeninas de deditos escancarados como os raios de uma estrela, audacioso e aventureiro, fazia as ondas maiores, desencadeava tempestades. 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, amarelo como oiro. De vez em quando fazia naufrágio: pernas ao ar num pânico indescritível, berrava como um possesso, todo inundado, a sua bela valentia por água abaixo, procurando as saias da mãe para se agarrar como um náufrago a valer à mais pequenina tábua de salvação.

Cresceu, e com ele a sua grande mania de patinhar. A mãe costumava dizer, meio a rir meio zangada, que tinha raça de pato. De manhã, depois de almoço, saía de casa muito lavado, muito limpo, o bibe de quadrados azuis e brancos irrepreensivelmente passado a ferro, o cabelo numa risca muito direita, as botas de cordovão muito amarelinhas, para ir falar à avó, a uma avó que nunca conseguia pôr-lhe em cima os olhos cansados, ainda escuros e húmidos como duas amoras dos campos. O tanque da horta dos Senhores Ramalhos ficava a dois passos, no caminho da casa da avó. Que tentação! E se ele fizesse como o *Petit Chaperon Rouge*?... 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! Nem por sombras! Mas por ir ver a água... só vê-la!, não era caso para que, num segundo, lhe desabassem em cima todas aquelas catástrofes. Era evidente! Claríssimo... como a própria água do tanque da horta dos Senhores Ramalhos... A consciência, esse rabugento desmanchaprizeres, 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... O tanque, ao longe, no meio dos salgueiros, parecia de prata; cheirava a fresco. O peito dilatava-se-lhe de satisfação. Deitava-se ao comprido sobre o rebordo de pedras, reclinava a cabecita morena sobre o braço estendido; a mão, pendida, num gesto quase sensual, afagava a água, que se abria tépida e a envolvia de doçura. E se ele descalçasse as botas e arregaçasse os calções? Poderia meter-se lá dentro; a água não lhe chegava com certeza aos joelhos... As pestanas batiam frementes como que para velar o fulgor de duas pupilas cobiçosas, a mão mergulhava mais fundo na água clara... Ai! Lá molhara a manga! E se ele despisse o bibe e a blusa?... Era melhor: não correria o sério risco de se tornar a molhar. A tentação pôs novamente o manto furta-cores da prudência, e a consciência, enganada, aprovou a sofismática verdade. Num relâmpago, como quem tem medo de refletir ou de se enganar, ei-lo que despe a blusa e o bibe. Fica um instante pensativo: o trabalho que tem para arregaçar os calções é o mesmo que para os tirar de vez e, num ar de grande decisão, resolve-se pelo remédio mais radical: despe-se todo. As botas são desapertadas num ai. 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. de um salto, atira-se à água. Os olhos fecham-se-lhe de voluptuosidade. Flá na curva das fartas pestanas escuras descidas sobre os olhos qualquer coisa da sensualidade de um corpo que mãos suaves de mulher acariciassem... A água faz um gluglu indolente e melodioso e vai espriar-se em pequeninas vagas no rebordo de pedra. Um melro, quase azul à força de ser negro, espreita malicioso o camarada, por entre os ramos dos salgueiros, de um 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 gotas irisadas.

As horas passam, correm velozes como gamos perseguidos. A tarde avança, o Sol declina no horizonte; corre uma brisa mais fresca à superfície da água encrespada; os salgueiros inclinam-se mais, presos da singular melancolia que as coisas tomam ao sentir os furtivos passos da noite... O garoto acorda do seu êxtase. O meu Deus! A primeira impressão é desagradável: é uma impressão de frio, de angústia, de remorso, que lhe aperta a alma de passarinho. Depressa: um salto para o rebordo de pedra. Enfia os calções num segundo, veste a blusa ao contrário, os botões do bibe, mal seguros, saltam-lhe todos sob os movimentos convulsivos das mãos. As meias, das avessas. Agora as botas... os atacadores: três voltas em redor da perna e pronto! Não há tempo para apuros! Meu Deus! É quase noite! Debruça-se na água: o cabelo, encharcado, cai-lhe em melenas sobre a testa. Parece um ladrão! Que irá dizer a mãe? E a avó, coitadinha?! Os olhos enchem-se-lhe de lágrimas, sobem-lhe soluços à garganta, mas, como é valente e já sabe, tão pequeno ainda, tomar corajosamente a responsabilidade dos seus actos, enxuga à pressa as lágrimas à ponta do bibe molhado, engole os soluços, e, assobiando uma música de que é laureado compositor, mãos nos bolsos, cabeleira ao vento, toma galhardamente o caminho de casa.

A mãe recebe mal o pequenino fauno; depois de um ríspido sermão que ele não entende, despe-o de repelão, dá-lhe de cear, e mete-o na cama sem o doce beijo das boas-noites. A alma de passarinho faz-se ainda mais pequenina, a boquita amuada alonga-se num beicinho triste, volta-se para a parede numa grande renúncia de todas as coisas boas deste mundo, e fica-se a dormir como um bem-aventurado.

De noite, porém, não tem sossego. Sonha com o tanque; põe a cama numa desordem indescritível, toda a roupa num alvoroço; os braços e as pernas são uma dobadura. A mãe, que se levanta a cobri-lo uma dúzia de vezes, não pode deixar de sorrir ao vê-lo nadar, muito aplicado, com uma expressão de grande seriedade, sobre o travesseiro, com a camisa de noite arregaçada até ao pescoço.

Na escola, mais tarde, é um tormento para lhe captarem a atenção, toda virada para o exterior, incapaz do menor esforço de concentração; não está um momento quieto, todo ele é movimento e vida. Das folhas arrancadas aos cadernos de contas e aos livros, faz espetaculosos chapéus armados de almirante, constrói frotas poderosíssimas, que põe a navegar no mar largo de uma grande barrica, onde a professora guarda a sua provisão de água com que, ao cair da ardente tarde alentejana, mata a sede às violetas e aos lírios do seu pequeno jardim de padre-cura.

Adormece, abraçado a um barco de cortiça e velas de pano-cru, que o pai lhe deu num dia de anos. Os presentes de Artaxerxes fá-lo-iam sorrir de desdém perante a dádiva principesca.

Já homenzinho, nas longas noites de Inverno, acorrido à chaminé onde o madeiro crepita, lê embevecido, horas a fio, todo o Júlio Verne, histórias de piratas e

corsários; o navio-fantasma enfeitiça-o; os naufrágios heroicos entusiasmam-no; foi durante anos todos os capitães de navios naufragados, morrendo no seu posto, aos vivas a Portugal!

No liceu sonha com a Escola Naval: é uma ideia fixa. Põe a um gato abandonado, repelente, todo pelado, encontrado numa suja travessa das imediações do liceu, o nome de Marujo-, a uma galinha, a quem endireitara uma perna quebrada, ficou-lhe chamando Canhoneira; o cão, seu companheiro de folias, chamava-se Almirante.

No dia em que pela primeira vez envergou a linda farda da Escola, quando o estreito galão de aspirante lhe atravessou a manga do dólman azul-escuro, foi como se S. Pedro abrisse diante dele, de par em par, as bem-aventuradas portas do paraíso. Era marinheiro! Sabe lá a outra gente o que é ser marinheiro! Para ele, ser marinheiro era a única maneira de ser homem, era viver a vida mais ampla, mais livre, mais sã, mais alta que nenhuma outra neste mundo! O seu forte coração, sedento de liberdade, era, no seu rude arcaboço de marujo, como um pequeno jaguar saltando do fundo da jaula, estreita e lôbrega, contra as barras de ferro que o retêm afastado da selva rumorosa.

Ao pôr pela primeira vez o pé num navio, lembrou-se do tanque da sua infância e sorriu; o mesmo clarão de dantes, de fascinação e de triunfal alegria, iluminou-lhe os olhos garços; as pálpebras tiveram o mesmo estremecimento de voluptuosidade e cobiça. O rio sempre era maior que o tanque de outrora...

Quando viu fugir Lisboa, afogada nas sombras violetas do crepúsculo, e se lhe deparou todo o mar na sua frente, a sua alma audaciosa, rubra do sangue a escachoar dos seus inquietos vinte anos, tomou posse do mundo num olhar de desafio!

Quando voltou, porém, meses depois, vinha desiludido, furioso contra o seu sonho, que se tinha ido quebrar, como todos os sonhos, insulso e embusteiro, de encontro à banalidade ambiente. Aquilo, afinal, era uma maçada, uma tremendíssima maçada! O mar, todo igual, monótono embalador de indolências. Não havia corsários nem piratas; o navio-fantasma era um fantasma dos seus sonhos de outrora. O mar era muito mais lindo nos livros e nos quadros. Os poetas e os artistas tinham-no feito maior do que ele era; afinal, era pequenino como o tanque, acabava ali perto... Não tinha sido preciso arriscar nem uma só parcela de vida; não havia no seu navio mulheres e crianças a salvar; não havia naufrágios heroicos; o capitão nem uma só vez teve ocasião de ir ao fundo, no seu posto, aos vivas a Portugal! E sorria com uma grande ironia nos olhos claros de expressivo olhar de lutador.

Renegou o seu culto sem pesar nem remorsos, com a mais completa das indiferenças, e, de um dia para o outro, o mar que tinha sido a grande quimera da sua ardente imaginação de meridional, que tinha sido a sua noiva, a sua amante nos dias felizes da adolescência, foi atirado para o lado, no gesto negligente de um bebé que atira pela janela fora uma concha vazia.

«Aquilo afinal era uma maçada, uma tremendíssima maçada», e os olhos claros, investigadores, de olhar acerado como o das aves de rapina, procuraram ardentemente outra coisa. Franziu os sobrolhos no ar recolhido e concentrado de quem excogita, de quem procura uma solução difícil... Olhou o céu profundo... e achou! Um avião! Era aquilo mesmo. Ser aviador é melhor que ser marinheiro! É abraçar no mesmo abraço o céu e o mar! Na linguagem dos símbolos, a âncora, definindo a esperança, nunca poderá valer às asas que são a libertação. A âncora agarra-se ao fundo e fica, as asas abrem-se no espaço e penetram o céu como um desejo de homem a carne palpitante de uma virgem que possui. Seria aviador! E foi.

Quando pela primeira vez voou, não se esqueceu de sentar na carlinga, ao seu lado, ao lado do seu coração, aquela que dali em diante seria a companheira de todos os dias, a companheira indefetível de todos os aviadores: a Morte.

Mas um dia começou a pensar que aquilo assim não tinha jeito: queria ver o céu coalhado de asas como o mar de velas, queria ver asas por toda a parte. O homem podia lá estar à mercê dos espasmos da Natureza, dos seus caprichos, dos vendavais, dos nevoeiros, das manias de um motor?! Podia lá ser! Revoltado, franze a testa, encrespa as sobrancelhas, reflete, pesa os prós e os contras, resolve-se... e lá vai ele à conquista da sua nova quimera, do seu novo velo de oiro!

Havia de inventar um motor perfeito, sem caprichos nem manias; das suas mãos sairia resolvido o árduo problema. Não teria sossego nem descanso enquanto não conseguisse animar com o poder da sua inteligência e da sua vontade a inércia do ferro e do aço, enquanto não desse forma palpável ao seu novo sonho, ao seu poderoso sonho de orgulho, do trágico orgulho humano que desencadeia as avalanchas e arremessa sobre as cabeças erguidas os maus destinos à espreita.

Trabalhou dia e noite. Fugiu dos camaradas, do bulício do mundo e das suas tentações. Como um trapista na sua cela, encerrou-se no seu grande desejo, e teimou, teimou, sem um desfalecimento, sem uma quebra de vontade, da sua vontade que ele tinha erguido até ao máximo, que ele tinha educado até pedir-lhe tudo, até agrilhoá-la de pés e mãos, chicoteada e vencida, à sua grande ideia, ideia que era o seu máximo estímulo: difícil, está feito; impossível, far-se-á.

Às vezes caía exausto, com a cabeça pendida sobre a secretária onde passara a noite a alinhar cifras, a enegrecer de algarismos folhas e folhas de papel. Passou um ano, um imenso rosário de horas, brancas e negras: horas de entusiasmo, horas claras que tudo iluminavam em volta — em que tudo parecia fácil, luminoso e claro; horas de desilusão, de fadiga, donde saía mais firme na sua resolução, as rugas da testa mais cavadas, o olhar mais profundo, mais cheio da ideia fecunda que o trabalhava.

Um dia, julgou ter achado! Oh, aquele dia! A embriaguez do homem que se igualou a Deus! O coração a bater, a bater, a sentir-se grande de mais para um peito tão pequeno, para um tão mesquinho destino! A humidade das lágrimas a embaciar o olhar gigante que se esquecerá um momento de ter nascido pigmeu! O artista, o poeta, o inventor de novos símbolos, de novas formas, o criador de movimento e de vida, todos os que desbravam caminhos, os que talham, abrem, por entre os matagais selvagens e os campos estéreis da ignorância e da banalidade, as belas estradas largas do pensamento e das ideias, esses que me compreendam e que o compreendam! As palavras são o muro de pedra e cal a fechar o horizonte infinito das grandes ideias claras.

Nunca fora tão feliz nem se sentira tão desgraçado! Os dias que se seguiram foram um tormento delicioso, um inquieto inebriamento que o trazia como que pairando acima das realidades terrestres. A montagem das peças, as experiências, todo o gozo paradisíaco dos seus sonhos realizados, arrastavam-no para além da vida, para além do mundo sensível, numa esfera de quase loucura, de múltiplas sensações inverosímeis, de emoções profundíssimas e raras. Manejava as peças uma por uma, em gestos de uma infinita suavidade, com um olhar, com um sorriso de ternura, que faria ciúmes a uma amante.

A tarde da definitiva experiência, experiência que dera a certeza dos mais belos resultados, passou-a ele numa febre de orgulho, em cálculos de ambição, de glória e de

riqueza, como um monarca doutros tempos contando o ouro e as pedrarias que as caravelas lhe traziam das misteriosas índias longínquas.

À noite, depois dessa tarde memorável, depois do motor desmontado, dos preciosos papéis fechados num envelope lacrado, depois da carta escrita ao diretor da Aviação, a quem pedia nomeasse uma comissão para avaliar os resultados práticos do novo motor que tinha inventado, com a cabeça a esquentar, o pulso como um cavalo a galope, febril, ansioso, resolveu sair, dar um passeio sozinho, procurando como um calmante a fresca aragem da noite, que descia sobre a cidade frenética como um monge sereno e plácido, de negro capuz, a murmurar orações confusas.

No seu passeio, procurou instintivamente as ruas escuras, as ruas solitárias; depois de dezenas de voltas e reviravoltas, sem saber como, foi dar consigo à beira do Tejo. Um degrau de pedra formando um esplêndido banco, ali próximo; esta aparição foi providencial à sua fadiga: sentou-se. Olhou o rio que faiscava à claridade da pálida lua de Agosto. As grandes carcaças dos navios imóveis manchavam o rio de esguias sombras escuras. Pensativo, apoiou a cabeça nas mãos, os cotovelos nos joelhos... E uma grande paz desceu subitamente sobre ele, vinda da noite, da escuridão, talvez do seu humilde destino de homem; entrou-lhe no coração cansado como uma branda lufada de ar puro num quarto abafado de doente. Realizara os seus sonhos, todos os seus sonhos! Que havia mais agora?... Já os homens podiam sulcar os ares sem medo aos vendavais, às cóleras brutais da Natureza; já o céu se podia coalhar de asas como o mar de velas. Todo o homem poderia ter, sem perigo e sem riscos, a cobiçada sensação de comandar nos elementos como um semideus. A ideia de toda a gente andar lá por cima com a tranquilidade de quem rola de elétrico, o seu sorriso de *gavroche* doutros tempos, deu-lhe ao rosto a maliciosa e amarga expressão de quem ousa tocar num mistério sagrado e pueril. Sem riscos?... Sem perigos?... A ideia que a princípio o fizera sorrir, trouxe-lhe agora à mente um mundo de coisas em que nunca pensara. Sem riscos?... Sem perigos?... Pôs-se em pé de um salto. A frase, assim, nua e crua, revoltava-o. Num relance, abrangeu todo o alcance da sua obra, do seu esforço titânico, de tudo quanto tinha realizado. Ah, não! Isso não! Mas era uma cobardia, afinal, o que ele tinha feito, o que ele alcançara depois de dias e noites de um trabalho de gigante. O seu grande invento, donde tirara toda a sua soberba, onde filiará todos os seus cálculos de ambição e de glória, não passava, afinal, de uma má, de uma feia ação, de uma cobardia! Um aviador, um cavaleiro *sans peur et sans reproche*, que toma posse do céu, que abre as asas gloriosas sem riscos, sem perigos, como um simples burguês que rola de elétrico cá por baixo?! Um aviador que não brinca, sorrindo, com o seu mau destino; que não vence com um piparote as horas más, as tirânicas forças da Natureza sempre em luta, terrível descobridora de desalentos; um aviador que não é senhor do céu, da terra e do mar, à força; que a não dobra como a cabeça vencida de uma amante rebelde entre os seus braços de aço; um aviador sem mascote, sem audácia, sem *panache* — é lá um aviador!... Não passa de um soldado que deserta às primeiras balas!... Um aviador sem a sua companheira vestida de negro, tocada de luto ao seu lado, ao lado do seu peito, na carlinga?! A Morte!...

A esta ideia, 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, ao seu lado, a lutar com ele, enrolando sem descanso o fio da sua vida moça e ébria de 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...

Dominado por uma invencível obsessão, de novo febril, ansioso, atravessou à pressa as ruas escuras, as ruas solitárias, caminho de casa. Galgou as escadas a quatro e quatro, empurrou a porta de repelão, entrou no quarto, deu volta ao comutador, e o seu olhar foi cair imediatamente, instintivamente, sobre o grande envelope branco lacrado a vermelho vivo.

Abriu a janela de par em par sobre o bulício da rua, e então, serenamente, distraidamente, num ar de quem pensa noutra coisa, foi-se entretendo a lançar ao vento, como quem atira pétalas murchas, os pedaços rasgados dos preciosos papéis que horas antes lá encerrara e que representavam o melhor do seu esforço, o fruto abençoado das suas febres, o triunfo das noites de vigília, as asas do seu sonho feérico, da sua doirada quimera perseguida e vencida!

Foi depois às peças do motor, meteu-as dentro de uma mala. Dar-lhes-ia destino ao outro dia; o fundo do mar, talvez...

Feito isto, como um justiceiro em paz com a sua consciência, deitou-se, e dormiu descansado como havia muitas noites não dormia.

No dia seguinte de manhã, quando o avião sulcou de novo os ares como uma grande gaivota pairando sobre o rio, o aviador olhou para o lado, ao lado do seu peito, na carlinga, e sorriu à companheira invisível que não quisera expulsar.