

## FLORBELA ESPANCA E... "O RESTO É PERFUME..."

RENATA SOARES JUNQUEIRA

Universidade Estadual de Campinas-Pós Graduada em Teoria Literária

Após a morte de seu irmão Apeles, em 1927, Florbela Espanca dedicou-se a um livro de contos que, intitulado **As Máscaras do Destino**, só seria publicado postumamente em 1932, com a data de 31 de Dezembro de 1931. Ora, em se tratando deste livro, a referência ao desaparecimento de Apeles é, com efeito, um dado contextual de grande importância na medida em que contribui para uma melhor compreensão da atmosfera elegíaca que permeia os oito contos do volume. É que a morte do irmão, repercutindo seriamente na vida de Florbela, exerceu também considerável influência sobre parte de sua produção literária, especialmente sobre parte de sua obra em prosa. Tanto é assim que os contos de **As Máscaras do Destino** são precedidos por dois pequenos textos que aludem mais diretamente à morte de Apeles: um texto introdutório, com cerca de quinze linhas, e um texto dedicatório que se espalha por página é meia do livro. No primeiro, a epígrafe -

“ ‘Vários grãos de incenso, destinados a serem queimados, espalharam-se sobre o mesmo altar. Um caiu mais cedo, outro mais tarde; que lhes importa?’

MARCO AURÉLIO”

- é já significativa, embora não tão declaratória quanto a do segundo: “A meu Irmão, ao meu querido Morto”.<sup>1</sup>

Pois bem. Feitas estas considerações preliminares e reconhecidamente biográficas - mas nem por isso dispensáveis -, passemos agora à análise propriamente literária de um dos contos que compõem o volume em questão.

“O Resto é Perfume...” é o título do conto que nos vai aqui in-

teressar e do qual já se pode dizer que, sem ser longo, é tecnicamente muito bem elaborado. Nele Florbela promove um jogo de subjetividades que consiste na instauração de diferentes instâncias discursivas dentro de cada processo narrativo que constitui o todo da narração.<sup>2</sup> Por outras palavras, o conto funda-se em uma narrativa que comporta uma outra narrativa, sendo que no decorrer de uma e de outra aparecem três locutores que se enunciam como sujeitos, isto é, que pronunciam “eu”. Assim, o narrador oficial - que mantém a narração em primeira pessoa - transfere provisoriamente à personagem principal - uma mulher - a incumbência de narrar, permitindo então que ela também se enuncie como sujeito; esta narradora de segundo grau, por seu turno, permite que se levante no interior da sua narrativa a voz de um terceiro sujeito - um doido - que, deste modo, também sustenta a sua subjetividade.

Trata-se, portanto, de uma técnica narrativa que se poderia denominar **técnica do empréstimo**: o narrador empresta seus direitos a uma personagem que, em dado momento, empresta a uma outra personagem o direito à palavra. É claro que, em última análise, o sujeito da enunciação por excelência será sempre o narrador oficial, pois é ele quem, em primeira pessoa, autoriza a emissão de outras vozes, quer sejam vozes narrativas, quer sejam vozes meramente discursivas.<sup>3</sup>

Mas vamos ao enredo. Nesse caso não há uma trama propriamente dita, não há um entrecho onde as ações conduzam a conflitos bem perceptíveis. Em verdade, quase não há ação; o que há são diálogos ou, mais precisamente, **monólogos**.

O narrador transmite aos leitores as palavras que ouvira de uma sua amiga - mulher de caráter bizarro - numa “quente tarde de Agosto”:

“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 cumprimeiro do dever, o mais rígido, no amor, no sacrifício mesmo 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 dum 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 duma quente tarde de Agosto. Pode ser que a algum de vocês faça bem... Tudo é possível.”<sup>4</sup>

Mas o que é que se sabe desse narrador? Quase nada. Apenas que ele é também personagem - é ele um dos interlocutores da protagonista - e que é um **romancista**. Da protagonista, entretanto, sabemos já um pouco mais, uma vez que só ela interessa ao narrador:

“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 fatos 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 Poë.” (p.81)

E mais: parece claro que a mais notável bizarria dessa mulher misteriosa está no fato de que ela fez de um **doido** o seu maior amigo. Ela mesma o diz, em discurso direto:

“ ‘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.’ ” (p.83)

Evidentemente, o doido - terceira personagem do conto - já pertence ao passado da protagonista no momento em que ela fala com o narrador/romancista. Também ela, portanto, recorda o seu passado e **narra** em primeira pessoa - sempre autorizada pelo narrador oficial - os momentos que passara ao lado de um doido:

“- 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.” (p.82)

Mais adiante, já no final do conto, a protagonista, valendo-se de sua situação de narradora, faz com o doido aquilo mesmo que o narrador oficial já havia feito em relação a ela: permite que o próprio doido se manifeste, **em discurso direto**, no interior da sua narrativa:

“ ‘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 vêes 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.’ ” (pp.89-90)

Ora, esse doido tão chegado à Florbela - e tão bizarro quanto a própria protagonista - parece ter a sensibilidade dos **poetas** quando aponta as estrelas e diz:

“ ‘(...) aquilo são estrelas, dizem os homens... e por que não há de ser o pó doirado que tombou de uma grande asa de borboleta?’ ” (p.90)

De fato, ele poderia estar a meio caminho entre a Poesia e a Filosofia se não fosse tão cético a ponto de duvidar até mesmo da potência da linguagem: “ ‘as palavras são túmulos: estão vazias’ ” (p.90), diz ele. Assim, mesmo estando singularmente ligado aos artistas e até à literatura - como se verá adiante -, o doido/filósofo não se considera desenvolto no trato com a matéria lingüística: ele limita-se a **ver** coisas que o comum dos homens não vê.

Seja como for, as palavras desse doido é que remeterão o leitor ao título do conto, pois é ele quem diz à protagonista que

“ ‘ A vida é este cacho de lilás... Mais nada... O resto é perfume...’ ” (p.91)

De relance, pois, o que se vê é uma personagem feminina entre dois personagens masculinos: quando ao lado de um - o doido -, ela é **ouvinte**; quando ao lado do outro - o romancista -, ela é **falante**. E é bom que se repita que tudo isso não se dá num mesmo tempo, nem num mesmo espaço. O romancista (ou narrador oficial), situado num presente que é o tempo em que se dá o ato de escrever, remete o leitor a um passado que é justamente o tempo da narrativa, isto é, o tempo em que ele ouvia as palavras da sua amiga misteriosa; esta, por sua vez, fazendo de suas palavras uma outra narrativa, remete o próprio romancista (e com ele o leitor) a um passado um pouco mais remoto, que é o tempo em que ela ouvia as palavras do doido. Assim, o passado mais remoto associa-se a um espaço em que se dá a convivência da mulher com o doido, ao passo que o passado

mais próximo associa-se a um outro espaço em que se dá a convivência da mulher com o romancista. Ou seja: o contacto com o doido dá-se na província alentejana - “nessa linda província alentejana que tão pouca gente conhece” -, ora na “estrada poeirenta” da planície, entre as “charnecas bravias”, ora “para o lado dos olivais, campos tão triste, tão tristes, que toda a atmosfera parece impregnada de tristeza”;<sup>5</sup> já o contacto com o romancista dá-se no terraço da casa da protagonista, mas agora em uma região litorânea (e, portanto, não mais no Alentejo), como se deduz logo na primeira página do conto:

“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 queima-roupa, naquele ar de maliciosa seriedade que lhe era habitual e que lhe dava um tão estranho encanto.” (p.79)<sup>6</sup>

Ora, pois. Já agora podemos então tracejar o percurso da mulher na esfera do conto: ela move-se de uma a outra região do solo pátrio e transmite a um **literato** a mensagem que lhe fora revelada por um doido. Assim, na medida em que o literato garante a possibilidade de **expressão**, a personagem feminina não só resgata a história de um elemento cuja marginalidade é consabida - o doido -, mas ainda promove, no mínimo, a valorização artística de um outro elemento que, de certo modo, também é marginal no contexto sócio-económico português - a terra alentejana:

“ ‘A planície estendia-se até aos confins do horizonte, de cambiantes inverossímeis. A estrada poeirenta, quase reta. Charnecas bravias, dum e doutro lado. Aqui e ali, a rara mancha escura duns torrões lavrados que mais tarde fariam o grande sacrifício de, mortos à sede, darem pão. Sob a serenidade austera da minha terra alentejana, lateja uma força hercúlea, força que se revolve num espasmo, que quer criar e não pode. A tragédia daquele que tem gritos lá dentro e se sente asfiziado dentro duma cova lóbrega (...)’ ” (p.84)

Com efeito, quanto mais a literatura - devido ao seu poder de **registrar** e **propagar** - é um meio de redenção da “asfiziada” terra “que tão pouca gente conhece”, tanto mais patente é o apelo - ou desafio? - da mulher ao romancista:

“ ‘Ah, meu amigo! o gênio que, com o grotesco vocabulário humano, pudesse fazer vibrar a nossa sensibilidade, estorcer os nossos nervos de encontro à trágica e mentirosa insensibilidade da minha dura terra alentejana! Nem Fialho, nem nenhum!’ ” (pp.84-85)

Posto isto, cumpre ainda perguntar: ao colocar-se ao lado do doido e da terra alentejana, não estaria a protagonista acusando, quase inconscientemente, a sua própria marginalidade enquanto mulher? Evidentemente, não se pode responder a isto sem se levar em conta um certo contexto histórico-social. De fato, sabe-se que, na época em que viveu Florbela Espanca (1894-1930), a situação das mulheres em Portugal ainda não era das melhores. Não foi à toa que, em fins do século XIX e primeiras décadas do século XX, surgiram ali movimentos feministas visando à emancipação da mulher.<sup>7</sup>

De resto, a própria Florbela, em outros momentos de sua produção literária, chegou a **explicitar** a miséria da condição feminina naquelas primeiras décadas do século XX.<sup>8</sup> É o que se vê, por exemplo, logo na 1ª quadra de um soneto escrito em 1916:

“Um ente de paixão e sacrifício,  
De sofrimentos cheio, eis a mulher!  
Esmaga o coração dentro do peito,  
E nem te doas coração, sequer!”<sup>9</sup>

Assim, talvez não seja por acaso que, no conto que estamos a analisar, a personagem feminina atua sempre ao lado de figuras masculinas. Curiosamente, mesmo quando se refere à sua família - instituição visivelmente repressiva no âmbito do conto -, é a figura do **pai** que ela põe em relevo:

“ ‘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 dum doido o meu maior amigo; mas, como já estava habituado às bizarras do meu caráter 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.’ ” (p.83)

Entretanto, é preciso notar que os principais personagens mas-

culinos - o doido e o romancista - não são homens comuns. E nem poderiam ser, pois que, numa sociedade em que a mulher está condenada a ser objeto, o resgate da subjetividade feminina só poderia contar com uma eventual **invulgaridade** de certos homens. Ou seja: só mesmo um louco e/ou um literato poderiam oferecer a uma mulher a possibilidade de participar do mundo masculino.

Neste sentido, a linha divisória entre a loucura e a literatura torna-se necessariamente frouxa. Não casualmente, aliás, o doido do conto é filho de um homem bizarro e "muitíssimo culto" que tem por hábito trocar o dia pela noite e ler "quase constantemente os poetas gregos e latinos" (p.82), sem falar com ninguém. Ora, na medida em que tal comportamento sugere um trabalho intelectual - e lucubrações tão próprias a um literato -, pode-se mesmo suspeitar que o pai do doido tenha sido um homem de letras e que o próprio doido, por conseguinte, esteja indiretamente ligado à literatura.

Em todo o caso, o que se sabe ao certo é que o doido está efetivamente ligado aos artistas - como ele mesmo insinua à protagonista:

" '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 vêm. 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.' "

(pp.90-91)

Como se vê, ele declara-se possuidor da sabedoria dos mortos e, sutilmente, induz a protagonista a olhar para dentro de si mesma, já que

" 'O que os (...) dedos tateiam são as ilusões dos (...) olhos e dos (...) ouvidos. (...) Não há nada, digo-te eu. Tu não sabes nada.' "

(pp.89-90)

Assim, ele insinua que o verdadeiro conhecimento só pode ser

adquirido através de um exame introspectivo. Entre parênteses, convém observar que esse princípio de **interiorização** é já o primeiro passo em direção à autognose e, portanto, é condição indispensável para o ato de **enunciar-se como sujeito**.

Contudo, quando se trata de resgatar uma subjetividade marginal, o **interiorizar-se** não basta. Sem dúvida, após a interiorização deve haver uma exteriorização que só a linguagem possibilita.<sup>10</sup> Ora, se, no conto, a protagonista não podia **falar** nem mesmo com um doido, limitando-se a **ouvir** e a guardar na memória as palavras dele, então a única forma de expressão que lhe restava era a gesticulação através do trabalho de **crochet** - atitude sintomática, que não escapa ao tato do narrador oficial:

“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 miúdnhas unhas de bebê, 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 gargalhadas de escárnio.” (p.80)

Limitada, pois, ao gesto de mãos, a mulher só se tornará **sujeito** a partir do momento em que o romancista, enquanto narrador, outorgar-lhe o direito de narrar - **em primeiro pessoa** - o seu convívio com o doido. De fato, ao proceder **pessoalmente** à narração a mulher estará afinal exteriorizando aquilo que o doido a instigara a conhecer: **ela própria**.

Em suma: Florbela cria um narrador que, ao permitir à protagonista o ato de falar - e de falar como narradora! - sem interrompê-la um instante sequer, resgata o seu estatuto de sujeito. Com efeito, para que a mulher pudesse enunciar-se como sujeito era mesma necessário que o narrador oficial fosse um homem e, mais que isto, um **romancista** cuja técnica narrativa fosse capaz de legitimar e difundir a voz feminina que se queria resgatada. Temos assim não só um sujeito feminino resgatado e oficializado, mas também uma aproximação dialética entre masculino e feminino.

De resto, o resgate do **Eu** feminino - quer seja o **Eu** lírico de um poema, quer seja o **Eu** da personagem de um conto - não poderia



mesmo deixar de ser parte essencial do projeto literário de Florbela Espanca - porque, como dizia Agustina Bessa-Luís, a "maior originalidade de Florbela é essa virtude viril que se exprime pela consciência dum valor. (...) Ela é alguém. A sensação de ser alguém, um se que tem a convicção de existência do seu eu, convicção que é de resto recusada à mulher, dá-lhe aquela superstima que a confunde com a cabotina nos primeiros anos da sua vida poética".<sup>11</sup>

Para finalizar, diremos que, se são justas as palavras de Agustina, decerto não terá sido então sem boa dose de modéstia que Florbela, em carta de 21 de Outubro de 1916 à sua amiga Júlia Alves, declarou:

"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 heróicas, que desesperos cheios de fel!<sup>12</sup>

## NOTAS

1. Os dois textos e suas respectivas epígrafes encontram-se às pp.27 e 31-33 de ESPANCA, Florbela - **As Máscaras do Destino**. Lisboa, Livraria Bertrand, 1981, prefácio de Agustina Bessa-Luís. A 1ª edição deste livro foi a da Editora Maranus (Porto, 1931).
2. O termo "instância de discurso" é usado por Émile BENVENISTE, ao definir o caráter dêitico do "eu" num pequeno capítulo intitulado "Da Subjetividade na Linguagem" (In: **Problemas de Lingüística Geral**. São Paulo, Editora Nacional/Editora da USP, 1976, trad. de Maria da Glória Novak e Luiza Neri, revisão do Prof. Isaac Nicolau Salum, cap.21, pp.284-293): "A que, então, se refere o **eu**? A algo de muito singular, que é exclusivamente lingüístico: **eu** se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e **lhe** designa o locutor. É um termo que não pode ser identificado a não ser dentro do que, noutro passo, chamamos uma instância de discurso, e que só tem referência atual. A realidade à qual ele remete é a realidade do discurso. É na instância de discurso na qual **eu** designa o locutor que este se enuncia como 'sujeito'. É portanto verdade ao pé da letra que o fundamento da subjetividade está no exercício da língua." (p.288).
3. Maria Lúcia DAL FARRA, em **O Narrador Ensimismado**. "O Foco Narrativo em Vergílio Ferreira" (São Paulo, Editora Ática, série Ensaios, 1978), já chama a aten-

ção para as regalias desse tipo de narrador: “O narrador em primeira pessoa é uma nota de valor constante que, uma vez tangida, está transformando perene-mente com sua vibração o acorde das outras vozes, dando um timbre sempre específico à harmonia resultante deste entrelaçamento. ‘Legato’ perpétuo, do início ao fim da obra, sua presença numa entra em ‘pausa’ e nunca se suspende.” (p.49)

4. ESPANCA, Florbela - “O Resto é Perfume...”. **As Máscaras do Destino**. Lisboa, Livraria Bertrand, 1981, pp.81-82. As demais citações do conto serão transcritas desta mesma edição.
5. As citações encontram-se respectivamente às pp.82, 84 e 85 da edição já referida.
6. O segundo grifo é nosso.
7. Regina Tavares da SILVA, em “Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do século XX” (In: **Boletim da Comissão da Condição Feminina**, nº 15. Lisboa, Comissão da Condição Feminina, 1982 pp.7-41), observa com tanto as primeiras manifestações feministas em Portugal: “As últimas décadas do séc. XIX entre nós contam já com algumas vozes pioneiras a exprimir, em termos ainda cautelosos, mas já muito preciosos nos alvos que pretendem atingir, os novos ideais de afirmação da mulher, da sua valorização pessoal e da sua participação social. (...) Mais perto do final do século, várias mulheres, individualmente, começam a fazer ouvir a sua voz, chamando a atenção para a situação das mulheres, situação de inferioridade, quer legal, quer social, quer ainda cultural, e para a necessidade de a alterar, nomeadamente através de um processo de educação e de valorização a empreender urgentemente.” (pp.7-8). Mais adiante, a autora diz ainda: “O primeiro passo do verdadeiro feminismo é, assim, a recusa de um passado opressor, em que a mulher foi reduzida, quer a objeto de luxo ou boneca fútil, quer a escrava ou serva embrutecida.” (p.17)
8. É bom lembrar que Maria Lúcia DAL FARRA, em “A Condição Feminina na Obra de Florbela Espanca” (In: **Revista EPA - Estudos Portugueses e Africanos**, nº 5. Campinas, UNICAMP/IEL, Janeiro a Junho de 1985, pp. 111-122), referindo-se também ao conto intitulado “O Resto é Perfume...”, constata: “Num conto só recentemente difundido, Florbela se ocupa em **implicitar** a marginalidade da mulher e o caráter de exceção conferido à condição feminina pela nossa sociedade. Sem dúvida, a experiência que lhe permite assim se manifestar sobre esta questão não pertence estritamente ao âmbito intelectual e ficcional. Flor Bela d’Alma da Conceição Espanca 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.” (p.111). (O grifo é nosso)
9. ESPANCA, Florbela - “A Mulher I”. In: **Obras Completas de Florbela Espanca**. Lisboa, Publicações Dom Quixote, vol.I, 1985, org. de Rui Guedes, p.160.
10. Vale lembrar Benveniste: “A ‘subjetividade’ de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como ‘sujeito’. Define-se não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo (esse sentimento, na medida em que pode-

mos considerá-lo, não é mais que um reflexo) mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência. Ora, essa 'subjatividade', quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É 'ego' quem **diz ego**. Encontramos aí o fundamento da 'subjatividade' que se determina pelo **status** lingüístico da 'pessoa.'" (BENVENISTE, Émile - "Da Subjatividade na Linguagem". **Problemas de Lingüística Geral. Ob. cit.**, p.286. O grifo é do autor)

11. A citação encontra-se à p.22 de BESSA-LUÍS, Agustina - "Prefácio". **As Máscaras do Destino. Ob. cit.**, pp.7-25.
12. ESPANCA, Florbela - **Cartas**. In: **Obras Completas de Florbela Espanca. Ob. cit.**, vol.V, p.186.