

Chris Gerry
Universidade Trás-os-Montes e Alto Douro
Centro de Estudos Transdisciplinares para o Desenvolvimento, UTAD

José Eduardo Reis
Universidade Trás-os-Montes e Alto Douro
Instituto Literatura Comparada Margarida Losa, FLUP

1. Introdução

Representem, se vos for possível, Portugal nos idos anos de 1920, com os seus visíveis sinais urbanos de crise social, económica, política. A classe política divide-se, no fundamental, entre os partidários do regime republicano implantado no início da década anterior e os nostálgicos do antigo regime que aspiram ao restabelecimento da monarquia e dos tradicionais valores ideológicos católicos. Entre os intelectuais há os que, em sintonia com os movimentos modernistas europeus, procuram revolucionar os códigos literários e aqueles outros que continuam a praticar, sob a influência de modelos estrangeiros conservadores, uma literatura orientada por desígnios de renovação moral.

Neste esquisso de contextualização de uma época tão politicamente conturbada quanto literariamente pujante, representem agora uma talentosa, porém ainda desconhecida jovem e emocionalmente frágil poeta, que, sem ter ainda editado a parte mais significativa da sua obra, começa a trabalhar como tradutora profissional. Com isso tem ela em vista dispor dos meios financeiros que lhe permitam custear a publicação de uma colecção de poemas recentes da sua autoria, contra a vontade do seu terceiro marido que, gentilmente, e com a autoridade que lhe advém de ser médico, a procura dissuadir de o fazer por temer uma recidiva do seu estado de saúde mental, propenso a episódicos estados depressivos.

Flor Bela de Alma da Conceição, nascida nos finais de 1894 em Vila Viçosa, foi uma filha ilegítima de uma empregada doméstica, Antónia da Conceição Lobo, e João Maria Espanca, um empresário e comerciante de província dedicado a múltiplas actividades, do negócio de cabedais à comercialização de material de fotografia, passando pela de projeccionista de filmes mudos. Após um primeiro, se bem que limitado, sucesso literário com a publicação de dois livros de poesia, Florbela Espanca, que entretanto adoptara o nome patronímico, com vinte e poucos anos parecia acusar uma crise de inspiração poética, ao mesmo tempo que se deparava com grandes dificuldades em encontrar um editor interessado na publicação da sua mais recente produção literária em verso. Porém, no quadriénio de 1926 a 1930, Florbela parece ter sido arrebatada por uma onda de inspiração narrativa e ficcional que se traduziu na produção de um conjunto apreciável de composições escritas sob a forma de contos¹. Simultaneamente, iniciou a sua actividade como tradutora literária de romances sentimentais de autores estrangeiros, que, na sua quase totalidade, foram publicados em 1926 e 1927. Em 1930, em consequência do progressivo agravamento do seu estado de saúde, físico e mental, Florbela escreveria o que viria a ser o diário do seu derradeiro ano de vida. Nas vésperas do trigésimo sexto aniversário, após ter obtido a garantia da publicação dos seus poemas inéditos, Florbela ingeriria uma forte beberagem soporífera, tendo sido encontrada morta no dia do seu aniversário.

Mais do que nos reportarmos às discerníveis articulações entre a biografia trágica de Florbela e a sua poética de pungente teor romântico, o nosso ensaio tem em vista cumprir dois objectivos fundamentais: contribuir para o alargamento do conhecimento crítico da obra narrativa de Florbela Espanca e sondar, no que deve ser entendido, como um prolegómeno a um estudo subsequente mais profundo, em que medida a sua

produção contista denota apropriações temáticas e estilísticas das obras narrativas por si traduzidas no lapso de tempo correspondente aos seus últimos anos de vida. A análise que aqui apresentamos resulta, por um lado, e em grande medida, da tradução inglesa dos contos de Florbela Espanca feita pelo primeiro dos dois autores deste artigo² e, por outro, da leitura por si empreendida, quer na língua original, quer na versão portuguesa, das narrativas traduzidas por aquela autora. Na primeira parte do ensaio começaremos por fazer algumas referências a escritoras portuguesas e seus respectivos leitores no Portugal da viragem do século. Seguidamente, inventariemos as razões que determinaram a actividade tradutora de Florbela bem como a selecção das narrativas objecto dessa actividade. Na parte central do ensaio procuraremos fundamentar porque é que a autora terá privilegiado, nos derradeiros anos da sua vida, a escrita narrativa em detrimento da lírica, procedendo a uma análise do conjunto dessa sua fase criativa orientada para a escrita ficcional em prosa. A última parte do nosso ensaio procurará fazer um balanço provisório sobre a possibilidade de se poderem estabelecer conexões entre os planos de expressão e de conteúdo dos contos de Florbela e os das obras que entretanto foram objecto da sua tradução.

2 Mulheres escritoras e seus leitores no início do século XX em Portugal

O número de mulheres escritoras oitocentistas portuguesas é francamente escasso quando comparado com o de outras culturas literárias europeias, e mais escasso ainda é o número das que foram publicadas por editoras de referência. Contudo, no limiar do século XIX assistiu-se a um súbito crescendo da edição de poesia no feminino e, na viragem para o século XX, ao aparecimento de uma escrita proto-feminista, digamos assim, e ao subsequente desenvolvimento de uma estética literária protagonizada por

mulheres, marcada tematicamente por uma atitude reactiva face aos horrores, entretanto vindos ao conhecimento público, da primeira guerra mundial. Há um consenso generalizado entre os historiadores literários que as primeiras e mais importantes mulheres escritoras portuguesas que viram as suas obras publicadas, no período histórico a que nos estamos a reportar, foram as que se dedicaram fundamentalmente ao género lírico. (Pazos Alonso, 1977)

Na segunda década do século XX, as jovens da classe média que haviam beneficiado do progressivo alargamento das políticas educativas do regime republicano viriam a constituir o escol de mulheres adultas com a literacia necessária à formação de um público leitor qualificado e com o poder económico imprescindível ao aparecimento de um mercado editorial e livreiro orientado para difusão de temas femininos. Do lado da procura, as mulheres letradas passaram a cultivar outro tipo de hábitos de leitura para além dos da poesia sentimental, e a aceder a publicações dirigidas às suas novas exigências de informação sobre assuntos femininos, entretanto veiculados por revistas de moda, de labores, de gestão doméstica e familiar. Do lado da oferta, alguns editores procuraram não só estimular a criatividade produtiva das mulheres escritoras portuguesas, como também passaram a difundir no mercado uma literatura romanesca de origem estrangeira, francesa, espanhola e inglesa, em tradução portuguesa. Tanto os impulsos comerciais como as orientações ideológicas conservadoras de muitos editores congregaram-se num movimento de renascença cultural católico, à semelhança do que, meio século antes, havia já sucedido em França, quando sectores conservadores da intelectualidade francesa procuraram impregnar a literatura popular e erudita com valores doutrinários católicos³. Com o propósito de se captarem os leitores da classe média formatados pelo gosto de uma literatura sensacionalista e popular, o referido

movimento de renovação católica promoveu a edição contínua e abundante de narrativas de “aperfeiçoamento moral”.

Em França, de meados do século XIX em diante, a estrutura cultural católica passou a promover material literário de conteúdo ético-pedagógico, se bem que não excessivamente proselitista⁴, orientado para a “promoção dos bons costumes”. E fê-lo ou de maneira indirecta, exercendo a sua influência junto de editores alinhados com os seus objectivos, ou/e de maneira directa, fundando editoras dedicadas à sua causa. Foram muitos os escritores franceses – quer consagrados, quer neófitos – que se mostraram dispostos a trabalharem dentro dos parâmetros propostos por aquele paradigma cultural católico e a responderem à crescente procura pelo público leitor de uma literatura. “de bons costumes” Em Portugal, e apesar do apelo à defesa dos valores do catolicismo já ter ressoado nalguns sectores da elite letrada, a verdade é que a fraqueza política e económica do país, o seu atraso social, a sua contraditória situação cultural e a escala reduzida da sua população letrada inviabilizaram qualquer tipo de ressurgimento puramente nacional de um movimento literário com a dimensão social do que tinha sucedido em França.

3. As traduções

3.1 O crescimento do mercado editorial e os seus efeitos no campo da tradução.

No início do século XX, o descrédito internacional da nação imperial portuguesa provocado pelo afundamento da sua débil estrutura económica e pelas suas constantes perturbações políticas internas foi gerador de um contexto cultural caracterizado por grandes tensões doutrinárias e ideológicas. Foi nesse contexto que, paradoxalmente,

emergiu, num espaço relativamente curto de tempo, quer um movimento estético e literário de ímpeto vanguardista, em torno, sobretudo, do grupo modernista da revista *Orfeu*, quer um movimento doutrinal de feição nacionalista de pendor nostálgico e metafísico, de algum modo tributário da grande tradição literária do romantismo europeu, o saudosismo. No entanto, e paralelamente ao renascimento cultural católico destinado a contrariar a alegada influência corruptora da laicização dos costumes e dos valores difundidos por uma literatura não comprometida com a ordem ideológica tradicional, a situação estrutural do país, quer económica, quer social, mantinha-se suspensa de um atraso secular com largos estratos da população confinados ao analfabetismo e com uma elite aculturada incapaz de sustentar uma indústria editorial tematicamente diversificada

Dado que a tradução de textos estrangeiros constitui-se numa condição necessária à expansão do mercado editorial português orientado fundamentalmente para difusão de literatura ficcional romanesca, os editores tiveram de reconsiderar a natureza doméstica e diletante dos processos de tradução praticados até então, de maneira a satisfazerem as exigências de uma crescente procura de publicações periódicas e outra literatura de entretenimento pela classe média burguesa. Assim, para garantir uma oferta adequada a essa nova realidade, passaram os editores a fomentar a produção nacional de literatura de consumo e, nesse processo, a adquirirem os direitos de difusão, em tradução portuguesa, de obras literárias estrangeiras. Procedem então à montagem de linhas de produção de traduções em série para, com eficácia e rapidez, fornecerem listas de autores estrangeiros susceptíveis de serem fidelizáveis pelo público leitor. É nesse contexto que os editores decidem contratar tradutores profissionais com a incumbência de se ocuparem do traslado para português de diferentes obras romanescas dum mesmo

autor⁵. Embora se torne necessário desenvolver uma investigação aprofundada sobre o modo como foi “gerida” a emergente actividade da tradução profissional⁶, é de supor que, a partir da primeira metade da década de 1920, muitos editores, recorrendo à mencionada estratégia produtiva de traduções em série, lograram aumentar as suas listas de autores estrangeiros e a competir com sucesso num mercado editorial em fase de crescente expansão.

3.2. O que foi traduzido por Florbela

Rui Guedes (1986, pp.95-96), o editor das Obras Completas de Florbela Espanca, procedeu a um inventário dos romances traduzidos pela autora⁷. O quadro 1, concebido a partir desse inventário e complementado pela investigação realizada pelo primeiro autor deste artigo, apresenta as informações bibliográficas disponíveis e a sinopse dos livros traduzidos por Florbela.

[Inserir o quadro]

As suas primeiras traduções foram executadas para a editora portuense “Figueirinhas”. A primeira tradução a ser publicada foi *A Ilha Azul* [*L'île bleue*] de Georges Thierry, em 1926, seguida, no mesmo ano e no ano seguinte, por duas obras da autoria do romancista sentimental e popular francês M. Maryan, respectivamente, *O segredo do marido* [*Le secret du mari*] e *O segredo de Solange* [*Le secret de Solange*]. A maioria das traduções de Florbela foram, porém, realizadas por encomenda de uma outra editora do Porto, a “Civilização”. Com excepção da versão portuguesa do romance do autor espanhol Armando Palácio Valdés, publicado em 1932, depois da morte de Florbela, todas as outras traduções editadas pela “Civilização” vieram curiosamente a lume no mesmo ano (**referir o ano**). Dado que Florbela Espanca começou provavelmente a

traduzir por volta de 1925⁸, a sua produtividade nos últimos cinco anos da sua vida é verdadeiramente notável. Nesse período de tempo, a par da sua actividade como autora de contos e de outras formas literárias, Florbela publicou, em média, um número superior a mais de dois livros traduzidos por ano. Mas qual foi o género preciso de literatura que Florbela se incumbiu de traduzir? A resposta a esta pergunta tem de ser dada e compreendida à luz do contexto cultural coevo da autora.

No panorama cultural português de 1920, e apesar de muitos textos eruditos em línguas estrangeiras terem sido vertidos para o nosso idioma (bem como um conjunto de monografias de teor devocional, político e de auto-aperfeiçoamento existencial), o facto é que a maioria dos tradutores profissionais parece terem-se dedicado ao que se pode designar por “literatura de bons sentimentos”, isto é, a uma ficção popular, com tipologias e atributos distintos e variados, desde histórias de aventuras situadas em lugares exóticos, a romances de índole romântico, passando por narrativas de cariz fantástico.

Os editores, por seu lado, emulando as melhores práticas que haviam sido experimentadas e testadas noutros países, publicando nomeadamente séries temáticas específicas destinadas a segmentos discretos do mercado e do público leitor, trataram de disponibilizar colecções temáticas bastante diversificadas. Nem todas elas eram constituídas por ficções românticas populares do tipo definido por Holmes como “enjeu rival”. Por exemplo, nalguns romances que Florbela traduziu, verifica-se que a sua temática configura o que comumente se designa por romance de personagem (por exemplo, *Maximina*, de Palácio Valdés); outros resistem aos clichés característicos dos romances populares de conteúdo prosélito associados ao renascimento do ideário

católico, permeando [**interpersiong**] a narrativa com especulações filosóficas (como sucede no *Romance de felicidade*, de Jean Rameau); outros ainda confinam o padrão da intriga romântica na primeira parte do romance e alongam-se nos capítulos subsequentes em digressões sobre as virtudes da força moral e da reconciliação (por exemplo *Mademoiselle de la Ferté*, de Benoit).

Nem sempre, porém, são coerentemente discerníveis os critérios orientadores da política de publicações das editoras “Figueirinhas” e “Civilização”: se alguns dos livros estrangeiros traduzidos promoviam de forma mais ou menos explícita a suposta superioridade moral dos valores tradicionais, outros livros subvertiam tematicamente essa aparente orientação axiológica dominante. Como exemplo, refira-se que em meados dos anos 20 a editora “Civilização” lançou a sua “Coleção de Hoje” (subintitulada “Biblioteca dos romances da actualidade: publicação em série dos modernos romances francezes, hespanhoes e italianos mais em voga”) que integrava uma grande variedade de romances, desde ousadas e controversas narrativas de autores cubanos como Alvarez Insúa⁹ e Alfonso Hernandez Catá¹⁰, passando por obras franceses de incidência ligeiramente satírica e de natureza gnómica, da autoria, por exemplo, de Vautel¹¹ e Benoit, respectivamente, até às de origem espanhola como as bem concebidas e amiúde humorísticas ficções de Armando Palácio Valdés¹² ou as de teor mais céptico e desencantado de Wecelao Fernández Flórez¹³.

Quatro traduções de Florbela (dos livros de Thiéry, Saint-Jean, Peyrebrune e Champol) foram publicadas pela “Civilização” na sua “Biblioteca do Lar” (subintitulada “Colecção dos melhores romances portugueses e estrangeiros”), uma série que explícita e directamente promovia o género de motivos temáticos sancionados pela ordem

católica. Na página de rosto dos livros desta colecção o editor informava o potencial comprador que:

[Introduzir o texto português] ¹⁴

Além dos livros traduzidos por Florbela, esta série compreendeu romances da autoria de Dellys,¹⁵ Henry Ardel, M. Maryan, B.A. Jeanroy, M. La Bruyère e Paul Bourget; uma outra obra de Insúa, *Um coração enganado* [*Un corazón burlado*], apesar de propensão mais alegórica e menos sensacionalista, surgiu também na mesma série, assim como romances da autoria de escritores populares portugueses como os de Eduardo de Noronha, Abílio de Campos Monteiro (ele próprio um dos editores da “Civilização”) e Aurora Jardim Aranha (que escreveu e traduziu para esta editora)¹⁶

Visto que os editores de Florbela tinham de responder célere e simultaneamente a uma variedade de solicitações do pequeno mercado livreiro, os romances que lhe foram solicitados que traduzisse foram de vários géneros e de diferente qualidade literária. Era inevitável que alguns fossem livros destinados ao sucesso comercial imediato, concebidos por talentosos autores de romances de gosto comercial. Todavia, nem todas as obras de pendor sentimental e popular reproduziam fórmulas narrativas estereotipadas, características da literatura cor-de-rosa das primeiras décadas do século XX. Se bem que perdure a ideia que Florbela apenas traduziu obras de categoria literária inferior, o facto é que muitos dos autores cujas obras ela verteu para português já haviam sido reconhecidos e granjeado reputação internacional (por exemplo, Palácio Valdés, Rameau, Maryan, Champol, Peyrebrune e Benoit) e, nalguns casos, até obtido a consagração do mérito do seu respectivo talento.¹⁷ O conhecimento que se tem hoje em dia destes autores é muito variável, oscilando entre breves informações e o

desconhecimento total acerca da sua identidade para aquém da autoria das obras que mencionámos. (ver o Quadro 2)

[Inserir o quadro 2]

3.3 As razões de Florbela para traduzir

Os motivos de Florbela para se dedicar à tradução parecem ter sido fundamentalmente de ordem pecuniária e não de ordem literária: a relação que manteve com o seu terceiro marido, Mário Lage, um médico de estatuto relativamente modesto, se bem que financeiramente estável, não foi propriamente promotora de grande liberalidade económica. Em consequência da firme resistência de Lage em aceder aos seus pedidos de financiamento da edição dos seus poemas, sem fontes de rendimento próprio, Florbela viu-se na contingência desesperada de ter de ganhar dinheiro para sustentar o projecto de publicação dos seus textos. A este propósito, Silva [**acrescentar outro nome**] (2003, p. 150) parece ter sido capaz de identificar claramente os motivos das incursões de Florbela na área da tradução profissional; porém, na biografia ficcionada, bastante documentada, a poeta [**qual poeta?**] oferece a seguinte explicação:

[Inserir texto português]

Ao auto-identificar-se pelo nome completo de Felisbella Espanca Lage, Florbela parecia querer manifestar reservas em autorizar que o seu nome artístico surgisse identificado com a autoria das suas traduções. Muito provavelmente tinha assim em vista preservar a sua auto-imagem de poeta e evitar uma possível degradação da sua ainda ténue reputação literária. É que ainda no início do século XX, e talvez com mais incidência em Portugal do que noutros países europeus, as mulheres escritoras tendiam a ocultar o seu verdadeiramente nome pela razão simples de os valores convencionais dominantes

se mostrarem refractários à independência profissional feminina, sobretudo se associada a actividades artísticas. Porém, nos livros que traduziu posteriormente, Florbela parece ter-se resignado, com grande sentido de equanimidade, a aceitar ser identificada pelo seu sobrenome associado ao seu estatuto civil de mulher casada, Florbela Espanca Lage. Não é porém de descartar a hipótese dessa sua opção de auto-identificação onomástica como tradutora resultar de uma combinação de vários factores derivados quer da sua crescente frustração por não encontrar um editor interessado em publicar o seu terceiro livro de poemas, quer de uma prolongada ausência de inspiração poética, quer ainda pela sua crescente verificação do desinteresse por parte do público leitor nas virtualidades estéticas e comunicativas do género lírico¹⁸.

4. Os contos

4.1 As prováveis razões da opção de Florbela pelo género narrativa do conto

Porque é que subitamente Florbela Espanca suspende a sua prática literária como autora lírica e se reorienta para o género narrativo do conto?

Se bem que ela tenha composto alguns textos em prosa por volta dos seus 21 anos, a sua produção literária foi predominantemente exercida no campo da poesia lírica, mais concreta e intensamente sob a forma do soneto. A sua recolha de textos poéticos *O livro de mágoas* fora publicado em 1919 e *O livro de Sóror Saudade* em 1923. Todavia, entre 1924 (o ano em que se divorciou pela segunda vez) e 1928 (quando publicou o seu segundo livro de contos dedicado ao seu irmão, Apeles, recentemente falecido), Florbela sentiu-se incapaz de se dedicar à escrita literária em verso. Se bem que essa sua atitude indicie uma espécie de temporária suspensão da sua criatividade como autora lírica, é de admitir que por essa época Florbela tenha cultivado uma deliberada intenção de se reorientar para uma outra modalidade de expressão literária.

Rui Guedes (in Espanca 2000, p.16) é um dos estudiosos da obra de Florbela que sustenta a ideia que a decisão da autora em se dedicar, a partir de 1926, à escrita de uma série de contos tem a sua provável explicação nos estímulos criativos exercidos pela sua debutante actividade como tradutora de romances sentimentais estrangeiros. Por seu lado, e de modo contrastivo, Agustina Bessa Luís (1984, pp.91-2) na biografia que escreveu sobre Florbela declara que terá sido a morte do seu irmão Apeles que a terá levado a adoptar uma forma literária menos propiciatória à enunciação de estados de consciência de auto-revelação intimista, como seria a do verso lírico que até então praticara – uma perspectiva que, no entanto, parece ser desmentida pelo conteúdo veladamente autobiográfico e algo pungente e dramático de muitos dos seus contos. Agustina sugere ainda que Florbela terá sofrido um enfraquecimento do vigor poético que terá caracterizado a sua obra literária anterior e, por essa razão, pelo “acelerar da senilidade intelectual”, terá sido compelida a optar pelo género narrativo do conto – um comentário, diga-se a propósito, que parece desvalorizar o valor que Agustina atribui a esta forma narrativa.¹⁹

Parece, no entanto, pouco rigoroso explicar que a decisão de Espanca em se dedicar à escrita de contos terá simplesmente derivado de uma reacção psico-neurótica. Isto porque é razoável assumir que, dada a pouca relevância conferida até então por Florbela ao modo narrativo, terá sido justamente o seu trabalho, que entretanto iniciara, de leitura analítica, subjacente à prática da sua tradução literária do texto em prosa, que a terá estimulado a cultivar um novo género atinente com os protocolos de composição estéticos próximos das formas literárias que vertia para a língua portuguesa. É claro que o seu trabalho de tradutora levou-a a tomar contacto com uma série de textos cujo

estilo e conteúdo romântico-sentimentais não apenas reflectiam as exigências do mercado editorial, mas também operavam como um género instrumental ao serviço do ressurgimento dos valores católicos. Essa sua experiência de tradutora, envolvendo operações linguísticas de transferência e de equivalência semântico-estilística para a língua portuguesa de mensagens literárias veiculadas originalmente em língua estrangeira, não podia, portanto, deixar de influenciar – de modo directo ou indirecto, linear ou refractado, consciente ou inconsciente – a geração de alguns traços temático-expressivos dos seus textos ficcionais.

Além disso, é de admitir que, apesar do sucesso da publicação em vida dos seus livros de sonetos, a recepção que estes mereceram quer do público, quer da comunidade literária – críticos, literatos, poetas, escritores –, foi de tal maneira incongruente com as suas expectativas que a dissuadiram a se dedicar inteiramente à actividade da escrita literária. Assim, se a ausência de sinais públicos e objectivos de reconhecimento da sua qualidade literária podem ter tido um efeito sísmico na sua auto-estima e no entumecimento da sua neurose, essa falta de correspondência das suas expectativas literárias pode também ter determinado as suas opções estéticas. Dado que não possuía os meios materiais que pudessem assegurar a sua independência económica, viu-se obrigada a ter de tomar decisões pragmáticas relativamente à sua carreira literária.²⁰

Assim, entre 1926 e 1927, Florbela parece ter-se dedicado a reunir fontes de informação e a preparar o material temático necessário à escrita de uma série de contos que viria a reunir sob o título de um deles *O dominó preto*. A sua redacção seria todavia interrompida devido à morte, não se sabe se acidental ou suicida²¹, do seu irmão Apeles em consequência da queda no rio Tejo do avião militar de instrução que pilotava. A dor de Florbela não deu porém origem à escrita de um manancial de poemas, mas, antes, à

elaboração de uma segunda série de oito contos, *As máscaras do destino*, cuja composição viria a concluir menos de um ano passado após o fatídico acidente do irmão. Pouco tempo após a morte da própria Florbela, em 1930, Guido Battelli, um professor de literatura e cultura italianas da Universidade de Coimbra, responsabilizou-se pela edição destes oitos contos bem como dos sonetos ainda inéditos de Florbela. Contudo, só em 1982 seria publicado a outra série de contos incluídos em *O dominó preto*.

4.2. Os contos de Florbela Espanca

Não obstante o relevo conferido, praticamente logo após a sua morte, à obra lírica de Florbela, o facto é que académicos, críticos e comentadores portugueses não se têm ocupado com a atenção requerida da análise da componente narrativa da obra da autora. Rui Guedes, na introdução à sua edição dos contos de Florbela Espanca (Espanca, 2000, p.16) informa que:

[texto português]

Por seu lado, o crítico literário Eduardo Pitta (2007) mostrou-se menos laudatório nos seus comentários à obra narrativa de Florbela aquando de uma recente edição da sua colectânea de contos, afirmando que;

[texto português]

Também Agustina Bessa-Luís (1984, p.172) se mostra em geral depreciadora do trabalho em prosa de Florbela Espanca, dizendo, a propósito da pesquisa que levou a cabo para redigir a biografia da poeta, que:

[texto português]

[**introduzir outro nome**] Galvão é outro crítico que, apesar de reconhecer o mérito literário da componente lírica da obra de Florbela, considera, como muitos outros, que os contos da autora revelam ter sido excessivamente modulados por uma fraseologia romântica e melodramática e por uma definição estereotipada das personagens:

[**texto português**]

Pode-se contudo facilmente rebater que o estilo da prosa narrativa de Florbela reflecte traços semântico-essenciais da sua poesia apaixonadamente efusiva, algo, aliás, que ocorre na obra de outros poetas, nomeadamente na do seu contemporâneo Mário de Sá Carneiro. Também Martins [**introduzir outro nome**] (2002, pp.21-22), se bem que mais cauteloso e construtivo nas considerações que faz sobre a obra narrativa de Florbela, também faz notar o excessivo recurso à construção estereotipada das personagens:

[**texto português**]²²

Muito embora Martins [**introduzir outro nome**] assinala a funcionalidade da importante dicotomia (cidade/campo) no conjunto da obra de Florbela, o facto é que distende excessivamente os seus limites ao ponto de a aplicar na análise que faz às duas colectâneas de poemas: assim, por exemplo, as personagens de “Entre as linhas de um

soneto” exibem traços de originalidade composicional sobretudo numa colectânea dominada por figuras tipo; já nos contos ainda da mesma colectânea “O crime do pinhal do cego e “O regresso do filho” reflectem, em graus diferentes, os referidos estereótipos num contexto de acção que decorre, em ambos os casos, em espaços rurais. Sem dúvida que o livro *As Marcas do Destino* é portador de inovações técnico-composicionais, nomeadamente no modo como Florbela, em homenagem ao seu irmão, fantasia temática e discursivamente sobre o insondável e imprevisível curso da vida, isto apesar de conter também abundantes representações do senso comum sobre os papéis sociais atribuídos ao géneros, incluindo as inevitáveis caracterizações femininas de mulheres complacentes, *femmes fatales*, senhoras burguesas dependentes do estatuto do marido, etc.

É pertinente lembrar que personagens definidas pela sua configuração estereotipada, são-no frequentemente após terem sido concebidas em contextos inovadores de representação literária que, devido a processos simplificadores de codificação e a um iterativo uso narrativo dos seus traços de identidade, acabam por se cristalizarem em previsíveis e erodidas fórmulas de caracterização composicional. Consideremos, por exemplo, o estereótipo da *femme fatale*. Pierre Benoit, um dos autores mais talentosos traduzidos por Florbela, é frequentemente identificado com o criador, ou se não com o divulgador, de uma personagem tipificada feminina recorrente nas intrigas dos seus primeiros romances – a da mulher sedutora, exótica, que leva os homens ou ao descontrolo ou à destruição – personagem, aliás, que dificilmente se adequava à imagem, dominante à época, da mulher dócil e moralmente inabalável do modelo feminino propagado pela doutrina e ideologia católicas. Sobre o fascínio que a imagem dessa mulher fatal poderá ter exercido no imaginário de Florbela, pode-se aventar a

hipótese, entre outros factores de explicação, que ela tenha sido adquirida a partir do acesso que a autora teve, desde a sua adolescência, ao visionamento de narrativas cinematográficas em que pontificavam actrizes como Greta Garbo. Esta hipótese tem alguma razão de ser, se se tiver em linha de conta que o pai de Florbela foi, como dissemos acima, um dos pioneiros divulgadores do cinema na província de Portugal, o que muito naturalmente terá proporcionado a que a sua filha tivesse observado, com detalhe e repetidamente, o desempenho fílmico de papéis de mulheres arrebatadoras, e que, tomando em linha de conta os dados biográficos que dela se conhece, com eles se tenha mesmo identificado. O facto é que Florbela haveria de utilizar com persistência motivos narrativos desenvolvidos a partir da concepção de personagens femininas imprevisíveis, das mais sedutoramente fatais (como as que se representam nos contos “Mulher de perdição”, “Sobrenatural”, e em “O dominó preto”), às que involuntariamente levam os homens à perdição (como nos contos “O crime do pinhal do cego”, “Entre as linhas de um soneto” e “A paixão de Miguel Garcia”)²³

No quadro 3 apresentamos uma sinopse do enredo de cada um dos contos incluídos por Florbela nas suas duas colectâneas de contos.²⁴

[Inserir o quadro 3]

5. As principais fontes narrativas dos contos de Florbela Espanca

Com o propósito de avaliar muito brevemente a importância dos motivos, signos e processos narrativos, deliberada, velada ou involuntariamente apropriados por Florbela como fontes literárias reconhecíveis nas obras por si traduzidas e transferidas para a composição de alguns dos seus contos, é conveniente determo-nos na consideração de

alguns factores extra-literários que tiveram um efeito ponderoso na expressão e no conteúdo da sua obra ficcional em prosa. Há, portanto que sublinhar que Florbela utilizou material autobiográfico na configuração fabular de vários dos seus contos, e que o recurso ao conhecimento experienciado de episódios mais ou menos dramáticos da sua vida surge esteticamente transfigurado em exercícios de efabulação literária. Se bem que o dado biográfico seja apenas umas das reconhecidas fontes, que coexistem com outras, do seu trabalho literário, uma breve análise de um dos seus contos servirá para ilustrar aquela que é considerada uma dimensão fundamental para muitos comentadores da sua obra. Por outro lado há que considerar também outras fontes derivadas da sua experiência de leitora competente, o seu interesse estético em cultivar o género narrativo do conto e, claro está, a sua intensa prática literária como poeta.²⁵

5.1 As fontes autobiográficas dos contos de Florbela Espanca.

Complementarmente a outros contos que serão objecto de análise neste artigo e que também deixam transparecer a presença de elementos autobiográficos (como por exemplo, “Amor d’outrora”), o conto ‘Entre as linhas de um soneto’ constitui-se num exemplo paradigmático do recurso de Florbela às fontes directas da sua própria experiência de vida. Aí, a personagem principal da história é uma escritora brasileira, autora de romances sentimentais com grande impacto popular, popularidade essa, que está em conformidade, aliás, com o facto histórico e sociológico de o público leitor brasileiro dos fins do século XIX, princípios do XX, manifestar índices de variedade de leitura mais comparáveis, na dimensão do mercado editorial, com a realidade cultural francesa do que com a portuguesa. (Coelho 1983, pp.214-216). A natureza temática do romance brasileiro de que a personagem de Florbela é autor representativo configurava

justamente o tipo de literatura sensacionalista que o movimento cultural do renascimento cultural católico identificava como sendo moralmente perigoso.

Martins [**inserir outro nome**] (2002, pp.15-16) sustenta que tanto [**citar o original**]. O mesmo autor prossegue afirmando que este traço da obra de Florbela é ilustrado neste conto em que participam duas personalidades femininas, a poeta, que ocupa o papel central da história e a escritora brasileira. Se bem que discretas nos traços da sua caracterização e no seu modo de agir, ambas podem ser consideradas como representativas da complexidade da *persona* da autora. No soneto epónimo²⁶, deparamo-nos com uma exegese sobre o efeito que a tumultuosa imaginação literária da escritora brasileira exerceu sobre a sensibilidade excessiva do seu companheiro, a par da pungente expressão da dor da alma da poeta, reflexo, mediado pela semiose literária, da dor da alma de Florbela. Martins [**inserir outro nome**] considera que a expressão da coexistência de todos estes estados anímicos, que a composição deste mosaico de personagens sofridas, não representam senão as múltiplas “máscaras do destino” que Florbela utilizou em diferentes momentos da sua vida passada e que tencionava ainda utilizar no futuro.

Agustina Bessa-Luís (1984, p.165), por seu lado, reconhece que Florbela ao narrar, neste conto, a ruptura do casamento entres as personagens da romancista brasileira e do Major L está muito provavelmente a fazer uso literário das circunstâncias reais associadas ao seu segundo divórcio. O casal improvável retratado no conto parece ser uma imagem refractada da relação desarmoniosa de uma Florbela, intelectualmente dotada, mas pouco atractiva na sua aparência física, com um fogoso, mas intelectualmente limitado, oficial da GNR que tomou como seu segundo marido.²⁷

[Eu não incluía a citação da Agustina no corpo de texto, mas num nota de rodapé]

A tese de Agustina na biografia que escreveu sobre Florbela dá-nos a imagem, no que concerne à natureza da relação deste seu segundo matrimónio, de uma mulher fatal fortalecendo-se na sua auto-estima à medida que a do seu marido se afundava no desgosto e progressivo enlouquecimento. No entanto, e muito embora Florbela cultivasse uma filosofia de vida amorosa relativamente livre no que diz respeito aos costumes dominantes à época, era-lhe inconcebível, pela firmeza e honestidade do seu carácter sinceramente apaixonado, admitir a promiscuidade ou a traição, mesmo quando confrontada com um casamento com alguém incapaz de atender às suas íntimas expectativas²⁸. A sua potencial múltipla personalidade não deixava de integrar a dimensão da mulher leal e até intelectualmente íntegra, que são os traços com que compõe a personagem da romancista brasileira, seu provável *alter-ego*, neste seu conto que, combinando faces do seu ser, do seu desejar ser e do seu dever ser, reflecte caleidoscópica e refractariamente tensões íntimas e dados da sua vida pessoal.

5.2 As fontes da leitura competente de Florbela

Complementarmente às obras que os editores solicitaram a Florbela traduzir e que ela terá acordado fazer, é de admitir que os livros que terá lido por escolha pessoal possam ter sido utilizados como fontes literárias na composição temática e estilística dos seus contos. Mediante a consulta de fontes diversas, pode-se divisar quais as leituras que Florbela fez na fase final da sua vida. Sabe-se que ela era uma leitora compulsiva, e que fazia com regularidade empréstimos de livros às bibliotecas, deslocando-se

frequentemente as livrarias de Lisboa e do Porto no encalço das novidades literárias, sobretudo, romances franceses e livros de poesia. Na sua biblioteca pessoal, encontraram-se obras de Henri Bordeaux e Guy Chantepleure (publicados pela “Figueirinhas”) e de Henri Ardel e Maryan (publicados pela “Figueirinhas” e pela “Civilização”). Possuía também exemplares de mais sete autores franceses – Lichtenberger, Boylesve, Corthis, Lucie Delarue-Mardus, Foley e dois de Duvernois – a maioria deles publicados em França por Arthème Fayard. Nas folhas de rosto destes livros, Florbela após uma data correspondente ao mês de Agosto de 1924, o que constitui um forte indício que uma editora, provavelmente “Figueirinhas”, lhe terá solicitado que compulsasse aqueles textos com vista à sua tradução.

Embora Florbela tenha escrito, em 1928, que estava cercada por “bons livros e amigos fanáticos” (Espanca 1986, p.95), o seu grande amparo espiritual provinha dos poetas e romancistas cujas obras lia entusiasticamente. Copiava citações de tudo o que lia e que anotava num caderno de notas. Nestes seus apontamentos encontram-se referências, a obras, entre outras, de Emerson, Duvernois, Mauriac, George Sand e Collete, e a poemas de Veraline, Maetherlink e Eugénio de Castro. Na correspondência que trocou regularmente com o seu amigo Júlio Alves (com o qual nunca se encontrou pessoalmente), Florbela mencionou com insistência os seus escritores e poetas favoritos – quer estrangeiros (por exemplo, Hugi, Wilde, de Stael, Gyp, de Coulevain, Duhamel e Duvemois), quer nacionais (entre outros, Guerra Junqueiro, Júlio Dantas, Augusto Gil, e António Correia de Oliveira). No diário que escreveu no derradeiro ano da sua vida, Florbela menciona a leitura de Maria Bashkirtself²⁹ e Lucie Delarue-Mardrus³⁰, cujas vidas revelam, muito mais do que as personagens femininas que povoavam os romances que traduzia, traços comuns com a vida de Florbela.

Florbela estava consciente que o “empréstimo” de ideias e material estético proveniente das leituras que fazia era um processo comum da actividade da escrita literária. Tal como ela escreveria a um editor potencial dos seus poemas, que a teria questionado sobre se ela era de facto a autora dos textos que lhe enviara

[citar o texto no original]

Podemos fornecer como exemplo simples e representativo deste “empréstimo” o processo de composição utilizado por Florbela no último conto intitulado “O sobrenatural” da sua segunda colectânea de contos *As máscaras do destino*. Nesta breve narrativa, a protagonista feminina, uma *femme fatale* conhecida por Gatinha Branca, recém-chegada a Lisboa, aceita um convite para um jantar num salão burguês. Na conversa um tanto etilizada tida após o jantar, ela define o burguês como alguém que num dado momento da sua vida sentiu verdadeiramente o medo. Um dos convidados responde que se esta definição é para ser reconhecida como legítima, então ele considera-se um ‘*affreux bourgeois*’, repetindo a mesma afirmação enunciada por um dos seus embriagados interlocutores no início da conversa. (Para a sinopse da história do conto, a sua dimensão sobrenatural e o seu final, ver quadro 3)

Ora é relevante para esta nossa breve análise dos processos de apropriação temático-estilísticos da composição de alguns contos de Florbela provenientes da sua actividade de tradutora, referir que um dos mais importantes romancistas publicados na “Colecção de Hoje” da “Civilização” foi Clément Vautel, autor de *Madame ne veut pas d'enfatns*, *Mademoiselle sans-gêne*, *L' amour á la parisienne*, *La Récouverture du paradis*

terrestre, Mon cure chez les riches e Mon curé chez les pauvres. Em 1929, a “Civilização” publicou o romance de Vautel *Sou um burguês terrível (Je suis un affreux bourgeois*, que tinha vindo originalmente a lume, em 1926, na editora Albin Michel). Florbela não traduziu Vautel – um trabalho de co-autoria, a cargo de Campos Monteiro um dos editores da “Civilização”, de Oldemiro César e de Garibaldi Falcão – mas é verosímil supor que ela já tivesse lido o romance no original francês. Uma outra possível explicação para o uso da expressão de auto caracterização irónica “*affreux bourgeois*” por uma das personagens do conto “Sobrenatural”, num contexto episódico particularmente dramático da narrativa, radica na possibilidade de Florbela ter sido abordada pelo editor da “Civilização” para traduzir o romance de Vautel para a colecção “Biblioteca do Lar”, colecção para a qual ela já havia traduzido a *Mademoiselle de la Ferté*, de Benoit, e a que também se destinava a versão portuguesa em que estava a trabalhar de *Maximina*, de Palacio Valdés. Aparte juízos especulativos sobre o conhecimento ou não do título do romance de Vautel, o facto é que a expressão afirmativa “*affreux bougeois*” configura um nítido empréstimo frásico proveniente do universo romanesco em língua francesa que Florbela conhecia bem por colaborar como tradutora com e editora portuguesa que à época difundia no nosso idioma a obra de Vautel.

5.3 As determinações genológicas da forma narrativa do conto na composição das narrativas de Florbela.

É relativamente complexa a tentativa de traçar as correlações entre os processos de composição narrativa utilizados pela Florbela-ficcionista na sua produção contista e os temas e as soluções encontrados pela Florbela-tradutora na versão portuguesa dos

romances que verteu para a língua portuguesa, desde logo, devido à incomensurabilidade das formas narrativas em questão. Se bem que conto e romance sejam obviamente categorizáveis sob o modo narrativo de expressão literário, as suas características estético-formais são obviamente dissemelhantes, o que faz com que os processos de apropriação de Florbela possam ser considerados como verdadeiros exercícios de equivalência temático-expressivos, subordinados a operações de sentido inter-poéticas, se assim se pode dizer, isto é, entre dissemelhantes formas narrativas, entre o romance e o conto. Torna-se portanto necessário fazermos aqui um breve excursão sobre as marcas discretas que caracterizam a forma narrativa do conto.³¹ De acordo com a definição clássica de Frye, Baker & Perkins (1985, p.431), o conto moderno tem as suas origens no início do século XIX e consiste numa narrativa de ficção em prosa que pode ser lida num espaço de tempo relativamente curto. O que o define primacialmente é a forma mediante a qual “imita a textura da vida comum”, se bem que não rejeite o “exótico e a aventura”, e “requer poucas alterações para passar ao relato da verdade autobiográfica”, sem excluir o “fantástico” ou a “auto-reflexão”. Os expoentes do cultivo sistemático, que não esporádico, desta forma literária são tidos como sendo os norte-americanos Hawthorne e Poe e os europeus Maupassant, Merimée e Chekhov³² Edgar Allan Poe (1809-1849) considerou a “breve história em prosa”, logo a seguir à criação do poema, como a “composição que melhor se devia [...] adequar às exigências e servir os propósitos do génio ambicioso” (Poe, 1956, p.448), justificando do modo que se segue a sua escolha desta forma de comunicação narrativa:

“No conto breve [...], [o autor] após ter deliberadamente pensado num efeito singular a ser obtido, inventa determinados incidentes, combina determinados acontecimentos e enuncia-os num determinado tom que melhor o auxilie no estabelecimento do efeito

preconcebido. [...] No seu conjunto, a composição não deverá incluir nenhuma palavra escrita cuja tendência não esteja, directa ou indirectamente, orientada para o concepção pré-estabelecida”.

Muitos contos de autores modernos portugueses participam da definição proposta para essa forma literária por Frye, Baker & Perkins e da especificidade dos seus processos de composição tal como Poe os enunciou. Curiosamente, a Florbela-autora-de-contos elege Poe como um dos seus dois modelos estéticos na sua narrativa breve “E o resto é perfume”, na qual o narrador personagem – que pode ser interpretado como mais uma das suas dissimuladas *personas* – nos surge descrito do seguinte modo:

[Introduzir o texto original]

Ao longo do século XIX, a arte do conto foi louvada pelos mais proeminentes ficcionistas portugueses (nomeadamente por Camilo Castelo Branco, Júlio Dinis, Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão), que, sob a determinante influência dos modelos autorais franceses, se afastaram do tom predominantemente moralista das narrativas sentimentais para cultivarem uma escrita de teor mais realista, quer em torno de temas de conteúdo historicista, quer a partir de uma posição de distanciamento crítico em relação às práticas sociais suas contemporâneas (Coelho, 1983, p.213-4). Há porém a assinalar, para melhor se compreender o contexto sócio-económico em que publicavam estes escritores, que o acesso generalizado à produção literária e à informação veiculada sob outras formas de escrita – por via de publicações periódicas, folhas volantes, antologias temáticas – manifestava no Portugal oitocentista um atraso considerável quando comparado com outros países europeus, e até mesmo com sua à ex-colónia do Brasil (Coelho, 1983, p.214-216), devendo-se esse facto, em grande medida, à tardia

emergência e às limitadas dimensões da sua classe média, ou seja, do grupo social associado à geração e actividade de uma próspera e sólida indústria editorial.

A época em que Florbela iniciou a sua actividade como autora de contos coincide com o ressurgimento da importância estética dada ao cultivo dessa forma literária (prosseguida, por exemplo, por poetas como Mário de Sá-Carneiro³³, autor de uma original obra em prosa constituída fundamentalmente por contos e novelas escritos num estilo modernista) e comprovada por um aumento da actividade de tradução da narrativa breve. Todavia, nos finais da década de 20, não foram tanto os ficcionistas da segunda geração modernista, agrupados fundamentalmente em torno da revista *Presença*, que cultivaram preferencialmente a forma narrativa do conto, mas sim os poetas, ou melhor dizendo, os autores que também praticavam a poesia, mais propensos a fazê-lo muito provavelmente devido à afinidade de economia de meios e de rigor formal que são comuns à composição do discurso lírico e do discurso da narrativa breve.

5.4 Os contos de Florbela e a influência que neles exerceu o modelo da narrativa breve de Poe

Tal como referimos acima, Poe preconizava que o efeito de leitura desejado de um conto, o seu horizonte de expectativa, devia retardar o seu desfecho.³⁴ Um breve exame dos contos de Florbela demonstra que a autora procurou respeitar esse critério.

É o que sucede, por exemplo, no conto “As preces da irmã Maria da Purificação” em que se fica a saber que as orações entoadas num convento acabam por se revelar como reminiscências da paixão de uma noviça antes de ter tomado os votos; ou no conto

“Entre as linhas de um soneto”, no qual um homem acaba por se tornar progressivamente incapaz de distinguir o carácter da sua esposa do das suas criações femininas literárias; ou em “Sobrenatural” em que um das personagens se depara fisicamente com o fantasma que o assombrou em sonhos; ou em “O crime do pinhal do cego” onde uma viúva traída e uma pesarosa amante decidem ambas partilhar a educação do filho bastardo; ou no conto “Amor d’outrora”, a história de alguém a quem foi dada uma segunda oportunidade para concretizar o amor do seu primeiro enamoramento e a desperdiça clamorosamente; ou, ainda, em “O dominó preto” e em “A paixão de Miguel Garcia”, contos nos quais a paixão não correspondida se revela por fim fatal.

Em nossa opinião, estes desfechos narrativos, o modo como Florbela os elabora e a construção diegética com que mantém em suspenso o leitor, são discursivamente adequadas à fábula temática que constitui o núcleo semântico da história que configura os contos, para não dizer que possuem uma qualidade estética muito superior aos romances sentimentais de autores estrangeiros por si traduzidos.

Como teremos a oportunidade de referir no ponto seguinte, são raros os contos de Florbela que se conformam às fórmulas temáticas e expressivas que caracterizam o modo narrativo popular romântico. Alguns deles são, como vimos acima, refractariamente autobiográficos, mas do ponto de vista da sua construção formal e discursiva aproximam-se, no modo como suscitam o temor, na violência que neles se representa, no efeito de expectativa que criam – nomeadamente em “O crime do pinhal do cego”, em “O dominó preto”, em “A paixão de Miguel Garcia”, em “O regresso do

filho”, em “As preces da irmã Maria da Purificação” e em “Sobrenatural” – da qualidade literária dos contos de um Merimée ou de um Maupassant.

Muitos dos contos escritos por Florbela resistem, porém a uma classificação unívoca. Há histórias cujo tema se centra na relação vida/morte – como em “Os mortos partiram”, “O resto é perfume” e “Os mortos não regressam” – ou no binómio sanidade/loucura – como em “Entre as linhas de um soneto”. Outras ainda, como “O aviador” e “O inventor”, reflectindo a vida e a morte do seu irmão Apeles, participam duma certa mística, em que a visão poética e a elaboração estilística da autora se elevam a um plano de grande qualidade estética-literária. É todavia admissível afirmar que uma parte bastante significativa dos seus contos reproduz o modo técnico de conceber essa forma literária tal como a enunciou Poe, sendo que, tematicamente, alguns deles se assemelham aos de teor menos macabro, “de mistério e imaginação”, dos do escritor americano.

5.5 Os contos de Florbela como romances populares

5.5.1 O romance romântico

Depois de termos examinado alguns aspectos da prosa de Florbela à luz do ressurgimento da forma literária do conto, torna-se necessário atender às características específicas da modalidade narrativa que terá servido de fontes às suas breves composições em prosa, i.e. o romance sentimental popular dos finais do século XIX, inícios do século XX. Holmes (2003, p.17) descreve essa forma literária tal como foi sobretudo praticada por autores franceses do seguinte modo:

O romance [...] está estruturado em torno duma relação que se desenvolve entre duas pessoas [...]. É a mútua atracção entre elas que desencadeia o enredo; a possibilidade de se consumar a sua união é o dispositivo que faz evoluir a narrativa, a procura que motiva o virar das páginas. O que está em jogo, o *enjeu*, é a possível concretização de um amor paixão duradouro e mutuamente correspondido. A narrativa está sustentada numa série de obstáculos que retardam ou finalmente impedem o ansiado desfecho. Entre esses obstáculos há a destacar os rivais, particularmente as rivais femininas, que agem por oposição ao modelo positivo ou ideal feminino incarnados na heroína. Em parte, o romance aborda sempre o modo de se ser uma mulher [sublinhado nosso].

Muito embora alguns elementos do típico género sentimental possam ser identificados em outros contos de Florbela, podemos considerar que há apenas dois, ambos da colectânea de “O dominó preto” que correspondem à classificação proposta por Holmes, a saber: “Mulher de perdição e “Amor d’ outrora”.

5.5.2 Os contos sentimentais: “Mulher de Perdição” e “Amor d’outrora”

A. “Mulher de Perdição”

Apesar de se tratar de um texto inacabado, “Mulher de perdição” surge incluído em todas as edições da colectânea de contos – os primeiros que terá escrito e que viriam a ser publicados postumamente³⁵. – *O dominó preto*. Este texto incompleto parece configurar a primeira tentativa de Florbela escrever sob a forma literária da novela³⁶, sendo que a sua natureza sentimental e popular poderá ter servido de matriz à temática dalguns dos seus contos. A sua composição parece indiciar ser um primeiro capítulo de um projecto narrativo mais vasto, apresentando um desenlace cuja ambiguidade e irresolução temática o distingue estruturalmente do esquema narrativo dos demais contos.³⁷ “Mulher de perdição” distende-se por um número de páginas que duplica a média do espaço gráfico das demais narrativas incluídas nas duas colectâneas, [referir quais são], bem como da do conto a que aludiremos a seguir “Amor d’outrora ”. Segundo Agustina Bessa-Luís trata-se de um texto que exhibe fortes marcas

autobiográficas, sendo que a sua estrutura narrativa se ajusta à definição dada por Holmes para o tipo de romances que, à época, constituam o objecto de tradução de Florbela. (Para uma sinopse da história, ver quadro 3)

João Eduardo e Helena são as personagens principais deste conto, representativas do par convencional de jovens namorados. A sua relação não é familiar ou socialmente condenada pelo que o critério do ‘enjeu’ parece, a priori, frustrar qualquer possível desenvolvimento narrativo. O vector da diegese que personifica o obstáculo é representado pelo próprio João Eduardo. Sucumbir à vontade parental levá-lo-ia inevitavelmente a um casamento honrado e à concretização, moralmente legitimada, dos seus efeitos sucedâneos de constituir uma família, sustentar um lar, prosseguir uma carreira. No íntimo, porém, João Eduardo anseia por um tipo de relação apaixonadamente arrebatada e inevitavelmente escandalosa, desencadeada em circunstâncias imprevisíveis por uma mulher tangível e não quimérica, cuja posse o não leve relutantemente a pensar como causa de infelicidade e como ilusório o sacrifício da expectativa da sua cómoda existência de futuro homem de família. Reine Dupré, a misteriosa *femme fatal*, é quem acaba por protagonizar esse anseio e, no quadro das relações lógicas da significação da narrativa, é ela quem desempenha a função de oponente rival, não só obviamente de Helena, mas e, sobretudo, é ela que desencadeia a irrupção do João Eduardo atraído por um wishful thinking do enamoramento com uma mulher exótica, oponente do João Eduardo proto-doméstico, digamos assim, conformado ao modelo social e ideologicamente dominante. O desenlace da história deixa em suspenso a resolução da dúvida de se saber se João Eduardo, por destemida força de vontade ou por abdicação à razoabilidade do senso comum, logra banir da sua consciência a forte atracção pela personificação feminina da sua fantasia erótica e

pulsão afectiva, ou se ela acabará mesmo por triunfar. A instância funcional da rivalidade opera simultaneamente num plano concreto, na medida em que se manifesta na oposição da ameaça que constitui Reine para Helena, e num plano imaginário-abstracto, uma vez que o conflito entre conformidade burguesa e auto-afirmação passional tem apenas como cenário a consciência da personagem João Eduardo.

No entanto, a história não reproduz totalmente a estrutura clássica da fórmula narrativa do romance popular sentimental: como estereótipos, ambas as personagens femininas, Helena, o epítome angélico da imagem convencional feminina, e Reine, a irresistível mulher-sereia, agenciam uma intriga que não se limita a servir de pretexto ficcional para Florbela representar os tormentos, mais masculinos do que femininos, da existência humana e dos seus dilemas emocionais.³⁸ Na segunda parte desta história, uma intrincada especulação psicológica³⁹ complexifica e confere espessura diegética a uma estrutura fabular relativamente elementar. Nela, Florbela narra em pormenor a situação arquetípica do enamoramento obsessivamente apaixonado e dos tormentosos sofrimentos que lhe estão associados. Numa dado momento da diegese ocorre um longo debate interno, no decurso do qual João Eduardo dissecar os seus sentimentos por Reine, primeiro sob o signo do senso comum, para, a seguir, dar livre curso às suas fantasias românticas e sensuais. De modo subtil, o narrador intercala este monólogo com comentários intrusivos que realçam a inconsistência do fio argumentativo de João Eduardo, declarando ironicamente que, na sua presunção de se considerar invulnerável ao desejo por aquele tipo de mulher sedutora⁴⁰, ele limitava-se a demonstrar a segurança fictícia de “uma salamandra que ainda não sentiu [a proximidade d]as chamas” (Espanca 2000, p.87). João Eduardo julga ilusoriamente que detém o controle da situação: declara a voz narradora que [introduzir o original / impassível (...)] era isso

que ...] (Espanca 2000, p.87). O conto termina numa clave ambígua, com um devaneio de João Eduardo representando o seu desejo por Reine, a um tempo, exaltante e abjecto.

B. “Amor d’outrora”

“Amor d’ outrora”, incluído também na colectânea *O dominó preto*, é o segundo conto de Florbela que ilustra a esquematização proposta por Holmes, fundada nas categorias “enjeu” / obstáculo / rival”, para explicitar a estrutura funcional do romance popular sentimental. Trata-se de um texto ficcional cuja génese vários comentadores reconhecem como estando associada a dados autobiográficos, à contínua dependência de Florbela em relação aos seus médicos e, concretamente, às circunstâncias envolvendo o seu terceiro casamento com o médico Mário Lage.

De novo, a história incide sobre os dilemas da relação de dois jovens enamorados, Cristina e Manuel, ligados afectivamente nos tempos idos da sua infância, destinados, portanto, a permanecerem mutuamente fiéis. Apesar dessa sua relação adolescente ser, nas palavras de Agustina, “provinciana, casta” (Bessa-Luís 2004, p.162), dissolveu-se subitamente por razões que permaneceram inexplicáveis à limitada mundividência de Cristina. O “enjeu” é estabelecido, quando, por acaso, ela reencontra novamente Manuel, que, entretanto, havia casado. Será que desta segunda vez poderão finalmente concretizar o amor dos tempos idos? Cristina acaba então por reconhecer que apesar do ressurgimento do sentimento de amor por Manuel, o poder da moral convencional, manifestado nas escolhas existenciais do seu apaixonado, o matrimónio que entretanto contraiu, os filhos que entretanto gerou, a carreira que entretanto abraçou, constituíram-se em irremovíveis obstáculos à renovação do seu desejado enlace. Após várias

inquirições de consciência e provações de alma, Cristina toma a decisão de suspender definitivamente a sua tempestuosa relação com Manuel, apesar de preservar a suspeita íntima de que a sua felicidade pessoal deveria prevalecer sobre a sua subordinação às expectativas dos costumes vigentes. Se há que identificar na lógica relacional de significação da narrativa, um agente que desempenha a função do rival que coloca obstáculos insuperáveis à possibilidade da ligação entre os apaixonados se materializar, ele é representado pela personagem do jovem filho de Manuel, Tony, que, justamente, incarna o potencial de sofrimento que o abandono do lar pelo seu pai podia humanamente comportar: **[introduzir a citação no original]** (Espanca 2000, p.13) É finalmente uma exclamação de Tony, ao retirar do lago o seu barco de papel ensopado – “Desfez-se” – que está na origem da frase final proferida por Cristina – “ Tudo neste mundo se desfaz” (Espanca 2000, pp.132) – cujo sentido encerra o enunciado do seu infeliz destino.

No ponto que toca a uma possível determinação das fontes literárias de Florbela na composição deste seu conto, é de salientar que um dos autores franceses que ela traduziu, Chambol, publicara, em 1903, uma colectânea de narrativas breves intitulada *Amour d'antan*. Se bem que o conteúdo dessa colectânea de Chambol não incluía nenhum texto tematicamente idêntico ou estruturalmente semelhante ao conteúdo do conto de Florbela, há a destacar o facto do título deste equivaler formalmente em português (*Amor d' outrora*) ao título daquela colectânea. Poder-se-á especular se se trata de uma mera coincidência ou se se trata de um empréstimo lexical para um título evocativo de um dos contos da autoria de Florbela com um elevado índice de utilização de dados autobiográficas na sua composição ficcional.

6. Modernização e erosão dos valores temáticos tradicionais no romance sentimental popular e nos contos de Florbela Espanca

Após termos examinado em que medida os contos de Florbela se podem conformar aos traços estruturais, definidos por Holmes, do romance sentimental popular, estamos agora em condições de avaliar com que frequência e intensidade o seu trabalho de escrita contista se apropriou dos temas dominantes que surgem recorrentemente enunciados nos romances que traduziu. De facto, um número apreciável de romances vertidos para português por Florbela centra-se em temas que focalizam, sob vários ângulos, as vicissitudes financeiras e as tribulações sociais de estratos de uma aristocracia progressivamente debilitada e asfixiada pela ascensão da burguesia comercial e industrial. Tal como sucedeu em França, também em Portugal um dos baluartes da defesa dos valores tradicionais católicos era constituído por segmentos da aristocracia, cujo estatuto social e político se vinha degradando desde os finais do século XIX e cujo propriedade fundiária vinha sendo paulatinamente adquirida pela classe economicamente emergente, em breve hegemónica, dos banqueiros e industriais. Como consequência, uma parte significativa da elite tradicional portuguesa em processo de pauperização passou a confundir-se com a pequena nobreza rural e com a pequena burguesia urbana. Um pouco à imagem do que ocorrera com a escrita novelística inglesa do início do século XIX, nomeadamente nos romances de Jane Austen, embora por outras vias e com particularidades históricas e estético-literárias específicas, o tema da decadência financeira e moral dessa aristocracia portuguesa arruinada surge glosado na obra de escritores eruditos portugueses oitocentistas, de que alguns romances de Eça Queiroz, como, por exemplo, *A Ilustre Casa de Ramires* e *os Maias*, constituem um epítome ilustrativo.

A representação dos efeitos devastadores da modernização dos valores tradicionais, incluindo variações sobre os temas do amor-paixão, das relações conjugais e familiares, foram também narrativamente trabalhados por Florbela nalguns dos seus contos, mas de um modo que não podia deixar de perturbar – mesmo que de modo quase inócuo à luz da nossa mentalidade contemporânea pós-moderna – a integralidade dos princípios católicos e das convenções burguesas da sua época. Não o fez porém sem ambiguidades de expressão, que parecem configurar angustiosas hesitações existenciais e dilemas psicodramáticos da própria autora. Por exemplo, se na sua vida pessoal Florbela se rebelou contra o princípio da submissão feminina no seio da instituição casamento, essa sua afirmação de liberdade parece contrariar o desenlace do conto “Um amor d’outrora”, no qual a Florbela-autora acaba por comunicar a mensagem, em tom talvez relutante, de que as aventuras extra matrimoniais e o subsequente possível divórcio têm um efeito destrutivo na estabilidade da vida familiar burguesa, estabilidade que ela própria, desde a sua infância, desejou integrar e que, como adulta, procurou esforçadamente por cultivar por via dos matrimónios que foi contraindo ao longo da sua vida. Já no conto “A paixão de Miguel Garcia”, a mensagem que parece ser comunicada é a do suicídio que surge resolutamente assumido contra a injunção cristã de que só Deus possui o poder de decidir sobre o fim da vida individual da pessoa humana. No conto “O regresso do filho”, apesar de a autora centrar-se tematicamente nas transformações em curso nos inícios do século XX da sociedade rural portuguesa, o que sobretudo suscitou a sua atenção foi a luta pela sobrevivência do pequeno camponês e não as dificuldades da manutenção dos privilégios dos proprietários terratenentes. Nos contos “Mulher de Perdição” e “Sobrenatural”, muito embora ridicularize tematicamente os costumes da elite cosmopolita, não se mostra porém renitente em

expor, com afável simpatia, as desonestidades dos pequenos comerciantes e as intrigas conflituosas típicas das gentes dos bairros pobres de Lisboa – que surgem sobretudo representados em “O dominó preto”. Não é excessivo afirmar que Florbela ao abordar estes motivos temáticos denota uma maior afinidade com a estética literária socialmente comprometida de um Merimée, de um Maupassant, de um Zola, e não tanto com as histórias sentimentais burguesas dos autores franceses que as lógicas comerciais do mercado editorial do Portugal da década de 20 do século passado, combinadas com o zelo da sua consciência pessoal de querer preservar uma relativa independência económica, lhe determinavam que traduzisse.

Muito embora vários dos romances que Florbela traduziu situem a sua acção parcial ou totalmente na província, a sociedade rural surge neles quase exclusivamente representada na perspectiva das classes poderosas, sendo que, por via de regra, os desfavorecidos são retratados como objecto de gentis acções caridosas ou com escárnio e negligência pelos socialmente favorecidos. Não é, porém, essa a temática dominante dos autores de contos que Florbela traduziu que, aqui e ali, abordam directamente a vida humilde dos pobres camponeses – não propriamente para figurar a sua miséria e exploração, mas antes para representar como os camponeses pobres se resignavam – pois para seu bem era melhor que assim o fizessem – à sua condição social e à sua dependência temerosa em relação ao Altíssimo. Por oposição a esta temática de bons sentimentos e de aceitação resignada da ordem vigente, os contos de Florbela de relativo teor pastoral – “O regresso do filho”, “O resto é perfume” e “O crime do pinhal do cego” –, ao mesmo tempo que evocam a serenidade austera do seu Alentejo natal, também nos comunicam uma visão mais matizada dos camponeses pobres, justapondo,

na caracterização que deles nos dá, a representação dos seus sentimentos de fatalidade e solidariedade e dos seus traços de virtude humana e violência animal.

Se bem que os pontos de vista dos contos de Florbela apropriados, por vezes, e com as transfigurações necessárias, dos principais temas dos romances que traduziu divirjam das convenções da moral social e católica dominantes, eles não deixam, porém, de manifestar contradições internas que decorrem de aspectos particulares da sua vida. O seu pai, que personificava em muitos aspectos o tipo pequeno burguês, oscilava entre a vida na corte (servia como funcionário menor no palácio de Vila Viçosa) e a do parlamento (representando, na sua condição de negociante de antiguidades e outros artigos, a classe média ascendente dos comerciantes), ao mesmo tempo que procurava conciliar o estilo de vida modorrenta da sociedade rural de província com as aspirações artísticas e modernistas de pintor, fotógrafo e empresário de cinema. Florbela, por seu lado, apesar de não manifestar grandes inquietações quanto às garantias da sua vida material, revelava apenas uma constante apreensão quanto ao bem estar futuro, a do seu irmão, Apeles, como ela, ilegítimo, desejando – um tanto irrealistamente e um pouco à imagem do destino das personagens dos romances sentimentais que traduziria – de o ver casado “acima da sua condição”, talvez mesmo com alguém da nobreza (Bessa Luís 1984, p.139).

A dominante representação da condição social feita por Florbela na sua obra em prosa, não estando obviamente informada por uma perspectiva sociológica crítica, reflecte uma complexa visão do mundo que se furta à figuração de estereótipos comportamentais segundo fórmulas narrativas padronizadas. Definida por alguns comentadores ora como narcísica, ora como introspectiva⁴¹, a sua temática releva, a nosso ver, de uma consciência da vida e do mundo afim das concepções trágicas e até fatalistas da

existência humana. De facto, ao longo da sua vida, Florbela não se deteve a procurar consolos cosmopolitas ou pastorais para a sua apaixonada, inquieta e angustiada procura de sentido partilhado da vida: o anseio por encontrar alguma estabilidade psico-emotiva foi-lhe apenas esporadicamente concedida no âmbito da relação cúmplice que manteve com o seu irmão, um verdadeiro anel de amizade fraternal, fora do qual apenas encontrou a prova amarga da rejeição, incompreensão e discriminação. De certa maneira, o psicodrama existencial de Florbela é dominado pela omnipresente influência de dois mundos. Por um lado, o mundo dos homens em que pontificou um pai idolatrado (se bem que aparentemente indiferente ao imperativo moral de a reconhecer como filha legítima⁴²) e uma imagem ideal masculina, fonte de inevitáveis decepções e de divórcios em série, de um virtual companheiro que pudesse igualar a imagem ideal do seu irmão. Por outro lado, o mundo da literatura: o exclusivamente pessoal, veiculado sobretudo através do modo de expressão lírico, mas também sob a modalidade narrativa do conto com matizes autobiográficas e traços de composição temática de índole catártica; e o de natureza instrumental, acessório, mas de algum modo operando dialogicamente com aquele, o mundo literário da tradução ou da mediação entre uma estética literária sentimental produzida em língua estrangeira, francesa e espanhola, e a sua recepção por um público letrado nacional, predominantemente feminino e burguês, constituinte da base social destinatária e consumidora de um emergente e florescente mercado editorial em língua portuguesa.

7. Conclusão

Com base nas reflexões produzidas ao longo deste artigo, podemos afirmar que a original obra narrativa que Florbela produziu nos últimos anos da sua vida, e que é

concomitante da sua actividade como tradutora, não deixa de registar a funcionalidade do princípio literário da intertextualidade, nomeadamente no que concerne à apropriação recriada de temas e expressões provenientes da leitura analítica que fez com vista à translação para a língua portuguesa de um conjunto de textos de origem estrangeira. Aparte alguns “empréstimos” registados nos planos do conteúdo e da expressão provenientes do contacto com os textos das línguas de partida sobre que trabalhou, os contos de Florbela denotam todavia uma discreta autonomia estrutural em relação às predominantes modalidades narrativas do romance sentimental e popular que configuram o conjunto da sua obra traduzida. Alguns dos motivos fabulares das suas narrativas breves são comuns aos das narrativas que verteu para português, mas o desenvolvimento temático e diegético a que os submeteu é vincadamente dissemelhante. É assim que vários dos seus contos exibem uma elevada originalidade temática, de escopo trágico e personalista, e um estilo que não deixa de reflectir a sua intensa e vinculada prática formal do género lírico. Ambos, originalidade temática e lírica formalização estilística, dão expressão à representação de tensas situações narrativas agenciadas por personagens que se auto-revelam pelas acções que protagonizam em histórias cujos imprevisíveis desfechos configuram modalidades narrativas afins dos da grande tradição do conto breve e não da ficção popular romântica.

¹ Previamente a esta fase da sua vida literária, conhecem-se apenas algumas incursões de Florbela no género narrativo materializadas no breve texto em prosa que escreveu no dia do seu décimo terceiro aniversário, intitulado “Mamã”, e nas narrativas que compôs quando tinha aproximadamente vinte anos “Amor de sacrifício”, “Alma de Mulher” e “A oferta do destino”.

² A publicar por Seagul / Faiolean em 2009

³ É provável que o editor mais inequivocamente empenhado neste renascimento cultural e literário tenha sido *La Bonne Presse*, fundada em 1870 pela Ordem Agostinha da Assunção, editora ainda activa hoje em dia sob a designação *Bayard Press*. Além de publicar jornais diários e outros materiais de informação de índole religiosa, editou também romances (por exemplo na *Collection Bijou* e na *Collection des Romans Populaires*) em concorrência com outras editoras de orientação católica menos explícita, como por exemplo a *Petit Echo de la Mode*, responsável pela famosa *Collection Stella*, dirigida a um crescente mercado juvenil e feminino.

⁴ Para um mais profundo entendimento de tendências análogas na Argentina no século XIX, vide Macintyre (2007).

⁵ Por exemplo, à época em que Florbela traduzia *L’Ile bleu* de Georges Thierry para a Figueirinhas, Sousa Martins traduzia para a mesma editora um outro romance de Thierry, *Traição Redemptora*, publicado em 1927. Três livros de Jean Thiery publicados pela Civilização foram vertidos para português por três tradutores diferentes. *O canto do cuco* (Florbela), *Vítimas* (Aurora Jardim) e *O romance dum solteirão* (ou por Abílio Campos Monteiro ou pelo seu filho Germano), todos publicados entre 1926 e 1929.

⁶ No início do século XX em Portugal, o estatuto cultural da tradução era considerado marginal ou mesmo ancilar relativamente ao processo criativo literário.

⁷ Para atribuímos a datação, examinámos, com uma única excepção, os textos de partida e/ou os de chegada de todos os romances aqui mencionados. Uma vez que o propósito deste artigo não é proceder a uma análise do rigor técnico e/ou das soluções de equivalência linguística encontradas por Florbela enquanto tradutora, assentámos o nosso trabalho no pressuposto de que os romances originais facultam uma base tão fidedigna como as suas traduções para se avaliar em que medida eles operaram como fontes temáticas ou ideológicas na elaboração dos contos que a autora escreveu na fase final da sua vida.

⁸ Segundo Silva (Silva 2003, p.150), foram os amigos lisboetas de Florbela que lhe terão sugerido, depois do seu terceiro casamento, em Outubro de 1925, que ela se dedicasse à tradução. Agustina (1984:132), por seu lado, afirma que Florbela iniciou a sua actividade de tradutora em 1926, na sua

residência em Matosinhos, a pequena vila dos arredores do Porto para foi morar com o seu terceiro marido. Uma vez que as suas duas primeiras traduções foram publicadas em 1926, é admissível supor que ela tenha iniciado o seu trabalho nos finais de 1924, início de 1925.

⁹ Alberto Alvarez Insúa (1885-1965) viveu em Havana, Cuba, e é o autor do famoso romance erótico *La mujer fácil* (1909), bem como do *El negro que tenía el alma blanca* (1922) em que aborda o tema das relações interracialias. Foram vários os seus livros que foram traduzidos para a *Collecção de Hoje* da Civilização.

¹⁰ O autor, jornalista e diplomata Alfonso Hernandez Catá (1885-1940), considerado o patriarca do conto literário cubano, é sobretudo reconhecido pelas obras que escreveu sobre temas controversos como os da ditadura, da homossexualidade e da raça. A sua colectânea de contos *Cuentas pasionales* foi publicada em 1907, a que se seguiu uma série de romances, tais como *Novela Erótica*, *Los frutos ácidos*, *Los siete pecados*, *El placer de sufrir*, e *El ángel de Sodoma*.

¹¹ Clément de Vautel, pseudónimo de Clément de Vaulet (1876-1954), autor e jornalista, ficou conhecido do público leitor português por um conjunto de romances satíricos e humorísticos, traduzidos para a *Collecção Hoje* da Civilização.

¹² De entre os trinta romances que Armando Palacio Valdés (1853-1938), escreveu, os que provavelmente gozam de maior notoriedade são os seguintes: *José* (1885) e *El cuarto poder* (1888), nos quais satiriza a burguesia provinciana; *Riveita* (1886) e *Maximina* (1887), de cunho pessimista e de incidência autobiográfica; *La hermana San Sulpicio* (1889), em que se aborda uma relação entre uma freira e um médico; *La espuma* (1891), relativo ao modo de vida da alta sociedade madrilena; *El maestrante* (1893), sobre o adultério; *Tristán* (1906), em que examina os efeitos nefastos da misantropia; *La aldea perdida* (1903), cujo tema diz respeito ao impacto provocado pela industrialização na vida de uma aldeia; e ainda o texto autobiográfico *Novella de um novelista* (1921), considerado por muito críticos como sendo a sua obra-prima. Nos seus romances, Palacio Valdés abordou uma grande variedade de temas na perspectiva da diversidade regional e da estratificação da sociedade espanhola. O estilo claro da sua prosa, a actualidade dos seus temas e a composição rigorosa das suas personagens terão contribuído para que fosse um dos mais traduzidos escritores espanhóis do século XIX.

¹³ Nacionalista e conservador, Wenceslau Fernández Flórez é um autor galego que escreveu cerca de quarenta romances, três dos quais foram adaptados ao cinema. Traduziu para castelhano Stendhal e Eça de Queiroz. Foi censurado pela *intelligentsia* republicana espanhola por se ter refugiado, durante longos períodos da guerra civil, em consulados

holandeses em território espanhol e por se ter tornado um dos escritores favoritos do regime de Franco. A sua obra literária reflecte desencanto quanto à erosão dos valores espirituais e cepticismo quanto à tese da evolução positiva da sociedade. Em *El secreto de barba Azul* (1923) e *Las siete columnas* (1926), ambos publicados em língua portuguesa pela Civilização, desenvolve a tese que é a paixão que determina as nossas acções. Em *Relato inmoral* (1928) e *El malvado Carabel* (1931) utilizou o humor para exautorar a hipocrisia social.

¹⁴ Esta informação surge na folha de rosto dos livros desta série

¹⁵ Os romances de tipo sentimental escritos por Jeanne Marie Henriette de La Rosière Petijean (1875-1947), sob o pseudónimo de Delly, e do seu irmão Henri Frederic Joseph (1876-1949) constituem o análogo francês dos ingleses Mills&Boon.

¹⁶ Florbela conheceu Aurora Jardim, autor e tradutor que trabalhou para a Civilização. Segundo Agustina (1984, p.150), Florbela tratava-o de modo extravagante como “o príncipe louro de olhos azuis atlânticos”.

¹⁷ Os romances de Champol, *Les justes* e *Soeur Alexandrine* venceram prémios literários franceses; em 1919, Pierre Benoit foi um dos primeiros escritores a vencer o Grand Prix du Roman da Académie Française com o seu romance *L’Atlantide*. Palacio Valdés obteve vários prémios literários e foi indigitado para o Nobel da literatura.

¹⁸ Em cartas a amigos e a mentores, Florbela comunica a sua frustração por não encontrar um editor para os seus poemas inéditos. Por exemplo, numa missiva datada de 15 de Maio de 1927 ao director da Revista Portuguesa, uma publicação periódica que havia sido recentemente lançada no mercado, ela afirma: **[introduzir citação]** Espanca 1986, p.69.

¹⁹ A própria Agustina, mais conhecida como romancista, publicou uma colectânea de contos em 1971 com o título *Brusca*.

²⁰ Florbela já o tinha feito anteriormente quando, aos vinte anos, tomou a decisão de estudar Direito em vez de Letras na Universidade de Lisboa, decisão essa que decorreu da dificuldade por si entrevista de assegurar a sua independência económica apenas como professora na escola particular que fundara com o seu marido.

²¹ Os sinais apontam para o suicídio, ou se não para um imprudente desdém pela sentido de continuidade da sua própria vida. Apeles, ao que parece, terá caído numa profunda depressão após a morte da sua noiva em 1925; além disso, o seu distanciamento em relação a Florbela, após o casamento desta com o médico Mário Lage, tê-lo-á deixado sem o apoio emocional que até então tinha recebido da sua irmã.

²² No conto “A paixão de Miguel Garcia”, Florbela (2000, p.221) recorre à noção de “ascensão negativa” (“Há quem suba a descer”) para narrar a

crescente sublimação da consciência de um jovem a par do seu crescente sentimento suicida devido a um amor não correspondido.

²³ No romance de Benoit, *Mademoiselle de la Ferté*, traduzido por Florbela, a heroína vive uma vida doméstica conforme ao ideal ético católico. Esta dualidade entre *femme fatale* e mulher de virtudes parece reflectir, no feminino, as próprias contradições da vida do autor e da sua ideologia: politicamente era um monárquico, um nacionalista, um reaccionário católico e colonialista; pessoalmente foi um sujeito promíscuo até ao casamento, que fez dele o epítome da rectidão burguesa.

²⁴ Excluimos três curtos textos em prosa, “Mãe”, “A dádiva do destino” e “Uma carta da quinta”, que Florbela terá escrito durante a primeira Grande Guerra, bem como o diário que elaborou no último ano da sua vida. Essa exclusão fundamenta-se no facto desses textos não se configurarem como contos e também por não terem sido compostos no período de tempo a que se reporta a análise deste artigo.

²⁵ Alguns dos contos de Florbela são permeados por uma forte consciência lírica. Ela utiliza com frequência recursos líricos, chegando mesmo a citar os seus próprios poemas. A influência do seu estilo poético na composição dos seus contos ultrapassa porém o teor deste artigo.

²⁶ O soneto mencionado no título ocorre de facto no enunciado do conto e consiste num poema da autoria da própria Florbela, “Loucura”, publicado postumamente na segunda edição de *Charneca em Flor*, preparada por Guido Battelli, e que inclui um conjunto de poemas sob o título *Reliquiae*. No referido soneto, o último terceto reza assim: “Ó pavoroso mal de ser sozinha / Ó pavoroso e atroz mal de trazer / Tantas almas a rir dentro da minha!”

²⁷ Agustina (1984: 44) afirma que Amélia Vilar descreveu Florbela como sendo “alta e esquelética, com grandes pés”.

²⁸ A imagem estereotipada na cultura popular portuguesa da mulher brasileira é a de uma mulher imigrante (e provavelmente ilegal) que, para sobreviver, se dedica à prostituição. Na época em que Florbela escreveu esta história, não seria muito prestigiante o estatuto social de uma brasileira autora de romances sentimentais dado que esse género literário incidia sobre temáticas eróticas e sensacionalistas e não servia propriamente de veículo a exercícios de elevada qualidade literária.

²⁹ Maria Bashkirtseff (1860-1884) é uma ucraniana que estudou pintura em França, conhecida como autora de um famoso diário que escreveu nos últimos anos da sua breve vida. Anais Nin (apud Deidre Bair, 1996, p.46) manifestou o seu apreço pelo comprometimento de Bashkirtseff em declarar a sua disposição de ser genuinamente sincera na escrita do seu *Journal Intime*. A “sua temerária sinceridade, vanidade, arrogância, inteligência, cintilante sabedoria, cepticismo e loucura” manifestadas nos

seus registos diários fez com que Nin caracteriza-se a pintora-feita-diarista como não sendo “boa nem simples” possuidora de uma “franqueza que roça a vulgaridade”. No seu próprio diário, Florbela interroga-se como é que “na grande alma [de Bashkirtseff] pode existir um tão grande medo da morte” (Espanca 2000, p.273).

³⁰ A prolífica poetisa francesa e romancista da Belle Époque Delarue-Mardrus escreveu inócuos romances populares. Os seus apaixonados poemas de amor inspirados pela sua relação com Natalie Clifford Barney apenas foram publicados após a sua morte. Para além de possuir um exemplar na sua biblioteca de *Le pain blanc*, Florbela refere ter lido um dos seus romances *Monnaie de singe*, título este que não consta porém na bibliografia geral de Delarue-Mardrus.

³¹ Muitos dos autores que Florbela traduziu foram contistas. George Thierry escreveu romances em folhetins, contos e novelas. Jean Rameau, Armando Palacio Valdés e George de Peyrebrune são todos autores de narrativas breves. Em 1903, Chambol coligiu num só volume, sob o título *Amour d’antan*, os contos que havia publicado avulsamente, e um dos primeiros livros publicados por Madame Mayan foi um colectânea de contos. Ver exemplos de narrativas breves de Chambol e de Maryan em Anon.

³² Foram vários os subgéneros narrativos cultivados no século XX, policial, de aventura, sentimental, de ficção científica, de terror, de fantasia, etc. que, no âmbito das suas diferentes formas, utilizaram recursos simbólicos e realistas nos seus processos de composição narrativa.

³³ Associada à estética modernista e concebida sobre motivos literários simbolistas e pós-decadentistas, a poesia de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) não deixa de se constituir num testemunho literário da sua inquietação existencial e da sua perturbada inquirição identitária. As suas duas colectâneas de contos, escritos em 1914-15, exibem marcas de contaminação temática autobiográfica e de expressividade poética que, na originalidade pessoal e inovadora da sua concepção, pronunciam os processos narrativos utilizados por Florbela.

³⁴ Poe é também considerado o inventor do conto fantástico, o precursor das histórias de ficção científica, formas narrativas definidas por um coerente estrutura fabular a partir do qual se projectam os limites de verosimilhança da história narrada.

³⁵ Há indícios de que a escrita da colectânea *O dominó preto* terá sido iniciada por Florbela nos fins de 1926, princípios de 1927. Após a morte do seu irmão, Florbela terá iniciado e completado rapidamente a colectânea *As máscaras do destino*, tendo regressado posteriormente à redacção de *O dominó preto*. Mas enquanto *As Máscaras do destino* foram publicadas nos

finais de 1931, pouco depois da morte da Florbela, *O dominó preto* só viria a lume em 1982.

³⁶ Aparte a narrativa carecer de um desfecho concludente, também a inconsistência da composição das personagens dos amigos de João Eduardo, delineadas com grande pormenor no início da narrativa e subsequentemente erodidas quanto à sua funcionalidade diegética, parece apontar para a ideia de que este texto se tratava de um *work in progress* que configuraria um história elaborada sob a forma de novela.

³⁷ O único comentário de Florbela sobre este seu autógrafo é de que se tratava de uma **[citar]**

³⁸ Não se trata de um exemplo único, quer do género sentimental popular quer dos contos de Florbela. Em quatro deles – “Entre as linhas de um soneto”, “o dominó preto”, “A paixão de Miguel Garcia” e “Sobrenatural”, o enfoque é colocado nos caprichos da paixão masculina, seja ela retribuída ou não.

³⁹ Uma parte significativa de um dos romances traduzidos por Florbela, *Le roman du bonheur* de Jean Rameau é orientado para um mesmo tipo de especulação psicológica e ética – desta vez sobre se os seres humanos podem encontrar a sua própria felicidade ao procurarem gerá-la nos outros.

⁴⁰ O pai de João Eduardo estabelece o contraste entre os vícios das “raparigas modernas” com as virtudes de Helena da seguinte maneira: **[citar]**

⁴¹ É provável que os comentários de José Régio sobre a moral “don juanista” de Florbela (Bessa Luís 1984 pp.31-37) e sobre o seu estilo de escrita “narcisista” (Bessa Luís 1984: 27-30) jamais pudessem ter tido como destinatário a obra de um escritor masculino, como por exemplo, a de um autor que Florbela traduziu, PierreBenoit, conhecido, até se ter casado em 1947, aos sessenta anos de idade, como mulherengo, irreverente no seu anedotário e autor de uma obra tematicamente imbuída de um ténue erotismo protagonizado pela personagem tipo da *femme fatale* (Cléner 1991: 181-2; Jouanny 1991:189).

⁴² O pai de Florbela não a reconheceu legalmente como sua filha senão após a sua morte, aparentemente para assegurar o seu controlo sobre a propriedade dos seus direitos de autor (Guedes, Espanca 2000, p.13).