

# TEXTO, TEMPO, IMAGEM: INTERLOCUÇÕES

VOLUME 2

Claudia Maria de Souza Amorim  
Madalena Vaz Pinto  
Maria Luiza Scher Pereira  
(Organização)



**realizeventos**  
Científicos & Editora

# TEXTO, TEMPO, IMAGEM: INTERLOCUÇÕES

VOLUME 2

**Claudia Maria de Souza Amorim  
Madalena Vaz Pinto  
Maria Luiza Scher Pereira**  
*(Organização)*



**realizeventos**  
Científicos & Editora

# TEXTO, TEMPO, IMAGEM: INTERLOCUÇÕES

VOLUME 2

Dados Internacionais da Catalogação na Publicação (CIP)

T355 Texto, tempo, imagem: interlocuções / organizadores, Claudia Maria de Souza Amorim, Madalena Vaz Pinto, Maria Luiza Scher Pereira. - Campina Grande: Realize Editora, 2023.

454 p. : il; v. 2.

**ISBN 978-65-86901-97-9**

1. Literatura Portuguesa - pesquisa. 2. Dinâmicas da escrita. 3. Ensino de Literatura. I. Título. II. Amorim, Claudia Maria de Souza. III. Pinto, Madalena Vaz. IV. Pereira, Maria Luiza Scher.

21. ed. CDD 869.07

Elaborada por Giulianne Monteiro Pereira

CRB 15/714



**REALIZE EVENTOS CIENTÍFICOS & EDITORA LTDA.**

Rua: Aristídes Lobo, 331 - São José - Campina Grande-PB | CEP: 58400-384

E-mail: [contato@portalrealize.com.br](mailto:contato@portalrealize.com.br) | Telefone: (83) 3322-3222

## CONSELHO CIENTÍFICO

Adma Muhana	(USP)
Alberto Freitas dos Santos	(UERJ)
Ana Comandulli	(UNIRIO/RGPL)
Anamaria Filizola	(UFPR)
Carmen Tindó Secco	(UFRJ)
Ceila Maria Ferreira	(UFF)
Cíntia Bravo	(UERJ)
Elisabeth Martini	(SME-Rio/RGPL)
Elza Miné	(USP)
Emerson Inácio	(USP)
Geraldo Augusto Fernandes	(UFC)
Germana Sales	(UFPA)
Gilda Santos	(UFRJ/RGPL)
Helder Garmes	(USP)
Ida Alves	(UFF)
Jorge Fernandes da Silveira	(UFRJ)
Juliana Mariano	(UFRRJ)
Julianna Bonfim	(UFF-CEDERJ)
Lênia Márcia Mongelli	(USP)
Luís Maffei	(UFF)
Maria Luiza Scher Pereira	(UFJF)
Márcia Manir Feitosa	(UFMA)
Márcio Muniz	(UFBA)
Maria do Rosário Alves da Conceição	(UERJ)
Maria Eunice Moreira	(PUC-RS)
Maria Lúcia Dal Farra	(UFSE)
Maria Lucilena Gonzaga Costa	(UFPA)
Mário Lugarinho	(USP)
Mauro Dunder	(UFRN)
Mônica Figueiredo	(UFRJ)
Patrícia Cardoso	(UFPR)
Paulo Motta Oliveira	(USP)
Regina Zilberman	(UFRGS)
Renata Soares Junqueira	(UNESP-Araraquara)
Rosana Zanelatto	(UFMS)
Silvana Pessoa	(UFMG)
Silvio Cesar Alves	(UEL)
Silvio Renato Jorge	(UFF)
Simone Pereira Schmidt	(UFSC)
Suzana Costa da Silva	(UERJ)
Teresa Cerdeira	(UFRJ)
Yara Frateschi	(UNICAMP)

## Apresentação

Os estudos enfeixados nos três volumes de *Texto, tempo, imagem: interlocuções* resultam das intervenções de professores e pesquisadores da área da Literatura Portuguesa de instituições universitárias brasileiras e estrangeiras durante o XXVIII Congresso da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa, realizado de forma remota, na UERJ, entre os dias 18 a 29 de outubro de 2021.

Nesse segundo volume, reúnem-se variados estudos de autores e obras da literatura portuguesa desde os seus primórdios até a contemporaneidade. No primeiro volume, encontram-se as conferências de abertura e de encerramento, as entrevistas com os escritores e as mesas de homenagem. O terceiro volume compõe-se de estudos intertextuais entre os diversos autores e obras da literatura portuguesa em diálogo com outras literaturas e/ou outros campos do saber.

Os três volumes, somados aos *Anais*, formam um rico e instigante painel dos estudos apresentados durante o XXVIII Congresso da ABRAPLIP.

**Claudia Maria de Souza Amorim**  
**Madalena Vaz Pinto**  
**Maria Luiza Scher Pereira**

## SUMÁRIO

<b>FERNANDO PESSOA CRIADOR DE POETAS E IMPULSIONADOR DE UMA LITERATURA COSMOPOLITA</b>	<b>9</b>
Albertina Pereira Ruivo	
<b>"ATÉ OS PENHASCOS DUROS RESPONDEM": A REPRESENTAÇÃO RETÓRICA DAS PAIXÕES NA EPISTOLOGRAFIA DE ANTÔNIO VIEIRA</b>	<b>24</b>
Ana Lúcia M. de Oliveira	
<b>FASCINAÇÃO: A SUBVERSÃO FEMININA E O ESTATUTO DA DIFERENÇA</b>	<b>38</b>
Ana Marcia Alves Siqueira	
<b>O APOCALIPSE DE AGUSTINA: ENTRE O VISTO E O ESCRITO</b>	<b>52</b>
Anamaria Filizola	
<b>TEORIAS DA IMAGEM NA FICÇÃO DE LÍDIA JORGE</b>	<b>68</b>
Ana Paula Ferreira	
<b>PAISAGEM COM MULHER E MAR AO FUNDO: COMO ESQUECER OS FLUXOS E REFLUXOS DAS ONDAS?</b>	<b>84</b>
Ângela Beatriz de Carvalho Faria	
<b>O AMBIVALENTE DIÁLOGO COM O BRASIL DE FRANCISCO GOMES DE AMORIM</b>	<b>103</b>
Carme Fernández Pérez-Sanjulián	
<b>COMO E POR QUE LER AS NARRATIVAS DE VIAGEM DE EÇA DE QUEIRÓS?</b>	<b>119</b>
Ceila Maria Ferreira	
<b>ENTRE O SAGRADO E O PROFANO: AS PERSONAGENS FEMININAS D'A RELÍQUIA</b>	<b>140</b>
Cíntia Bravo de Souza Pinheiro	

<b>UM ARQUIVO SACRÁRIO: PRESENCAS, AUSÊNCIAS, VERSÕES E SENTIMENTOS NO ESPÓLIO BRASILEIRO DE OLGA MORAIS SARMENTO</b>	<b>156</b>
Eduardo da Cruz	
<b>QUAL FÊNIX RENASCIDA: MARIA AMÁLIA VAZ DE CARVALHO E UM FEIXE DE PENAS</b>	<b>177</b>
Elisabeth Fernandes Martini	
<b>GARRETT: FAZER ROMANCE SE APRENDE</b>	<b>193</b>
Fernando Maués	
<b>OS USOS EM URA</b>	<b>205</b>
Jorge Fernandes da Silveira	
<b>O PODER DAS APARÊNCIAS NA SOCIEDADE PORTUGUESA OITOCENTISTA: UMA LEITURA DE RADAMANTO, DE MARIA PEREGRINA DE SOUSA</b>	<b>207</b>
Juliana de Souza Mariano	
<b>CRÔNICAS DE UMA SOCIEDADE: UM PASSEIO PELA LISBOA OITOCENTISTA SOB O OLHAR DE A. P. LOPES DE MENDONÇA</b>	<b>224</b>
Julianna de Souza Cardoso Bonfim	
<b>BREVES NOTAS SOBRE A VELOCIDADE EM GONÇALO M. TAVARES</b>	<b>240</b>
Lilian Jacoto	
<b>GOMES LEAL, ENTRE O DELÍRIO E O MISTÉRIO</b>	<b>257</b>
Maria Cristina Batalha	
<b>VER E OUVIR, PENSAR E SENTIR: O LEGADO DESCRITIVO DE GARRETT</b>	<b>272</b>
Maria Helena Santana	
<b>ANATOMIA PARA POETAS: SOBRE UM LIVRO DE JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE A PARTIR DE DESENHOS DE VIEIRA DA SILVA</b>	<b>283</b>
Mônica Genelhu Fagundes	

<b>ESCRAVIDÃO NO ROMANCE PORTUGUÊS OITOCENTISTA: DE DISTÂNCIAS E APAGAMENTOS</b>	<b>299</b>
Paulo Motta Oliveira	
<b>A BUSCA É A RAZÃO PARA ENCONTRAR-SE</b>	<b>314</b>
Pedro Fernandes de Oliveira Neto	
<b>INQUISIÇÃO E CENSURA NA LITERATURA PORTUGUESA: DO CAVALheiro DE OLIVEIRA QUEIMADO EM EFÍGIE A O JUDEU, DE BERNARDO SANTARENO</b>	<b>335</b>
Regina Zilberman	
<b>POETAS DE EÇA: ESTÊVÃO E KORRISCOSSO</b>	<b>349</b>
Rosana Apolonia Harmuch	
<b>EÇA E A ANTIFILOSOFIA</b>	<b>365</b>
Silvio Cesar dos Santos Alves	
<b>TRAÇOS DE UMA CIDADE: LISBOA E O ESTADO NOVO</b>	<b>374</b>
Silvio Renato Jorge	
<b><i>O PRIMO BASÍLIO</i>: RECEPÇÃO, TRADUÇÃO E CENSURA</b>	<b>385</b>
Sonia Netto Salomão	
<b>O "IMPÉRIO DOS SENTIDOS" EM <i>ADORNOS</i>, DE ANA MARQUES GASTÃO</b>	<b>411</b>
Susana L. M. Antunes	
<b><i>RASTRO, MARGEM, CLARÃO</i>: LEITURAS PERFORMÁTICAS E VISUAIS DA ESCRITA DE RUI NUNES</b>	<b>431</b>
Yara Frateschi Vieira	
<b>SOBRE OS ORGANIZADORES E COLABORADORES</b>	<b>441</b>



# FERNANDO PESSOA CRIADOR DE POETAS E IMPULSIONADOR DE UMA LITERATURA COSMOPOLITA

Albertina Pereira Ruivo<sup>1</sup>

O que nos reúne aqui, hoje, é a literatura portuguesa e as interlocuções que se tecem com outras formas de arte e outras literaturas através dos textos e das imagens que se esculpem ao longo dos tempos. Fernando Pessoa, sendo um poeta e uma personalidade central do modernismo português, um dos maiores autores do século XX, talvez aquele que melhor soube explorar a polissemia e as diversas formas de expressão da língua portuguesa, não seria justo deixá-lo de parte num encontro, como este, sobre a literatura portuguesa para a qual tanto contribuiu.

Fernando Pessoa é arrancado muito cedo à sua terra natal. Este exílio é determinante na sua vida e reflete-se mais tarde na sua obra literária. Note-se que o poeta passa parte da sua infância e a sua adolescência, em Durban, onde segue uma educação brilhante em língua, literatura e cultura inglesas. Esta formação dota-o de perspectivas de dimensão global. Mais tarde, de regresso a Portugal, a sua formação em língua inglesa traz-lhe uma visão diferente do mundo. Tal como Herculano e Almeida Garrett que, quando regressam do exílio, sentem uma grande falta de literatura no país, Pessoa também sente que a literatura portuguesa está longe de atingir o seu potencial. Assim, desde o início da sua carreira literária, sente a necessidade de criar uma literatura que parta do interior para o exterior do país, e faz apelo aos artistas portugueses para que se crie uma nova renascença que se derrame de Portugal para a Europa, como acontecera com a Renascença italiana, que se espalhou de Itália para a Europa. Consciente do provincianismo que atinge os países que se consideram civilizados, entre os quais Portugal, ele sugere, nos

---

1 Sorbonne Université e Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 / CREPAL, Sorbonne Nouvelle - Paris 3 / CHAM / FCSH – UNL

textos publicados em *A Águia*, em 1912, novas orientações literárias aos autores saudosistas, que continuam ligados às correntes retrógradas de cunho nacionalista. Ele sente a necessidade de remodelar a imagem da literatura portuguesa, ou seja, de a reinventar ou pelo menos dar-lhe uma outra orientação. Como veremos, é nesse âmbito que elabora novas correntes artísticas, assim como dá origem a uma literatura cosmopolita, criando sobretudo uma “constelação” de heterónimos para superar o que de melhor existe na literatura.

Começaremos por ver quais foram as razões que levaram Fernando Pessoa e a geração de “Orpheu” a inovar e a criar novas formas de expressão, planeando uma revista capaz de impulsionar a literatura portuguesa, dando-lhe uma nova imagem equiparando-a às literaturas europeias; depois observaremos como se tece uma literatura de dimensão universal; por fim analisaremos como a heteronímia se impõe na obra do poeta trazendo a diversidade procurada.

## **Elaboração de uma nova poesia portuguesa**

Quando volta para Portugal, Pessoa tem um conhecimento confirmado da literatura de língua inglesa. Com quinze anos, apenas, obtém o prestigioso prémio *Queen Victoria Memorial Prize*, pela melhor redação em estilo inglês; prémio que recebe em livros, o que conforta o seu gosto pela leitura. No período da adolescência confessa ler, em média, um livro por dia, exceto um dia em que estava muito ocupado “a pensar”. Ele lê grandes autores como Edgar Poe, Dickens, Milton, Bayron, Shakespeare, Shelley, Walt Whitman, entre outros. Depois de ter lido e estudado os maiores autores de língua inglesa, Pessoa, de volta a Portugal, retoma os estudos, na Faculdade de Letras de Lisboa, onde descobre alguns autores portugueses, entre os quais Cesário Verde e Antero de Quental. Orienta-se em Filosofia onde completa a sua formação estudando os grandes filósofos gregos, alemães e franceses. Por essa altura, lê um livro que o vai realmente marcar: *Dégénérescence*, de Marx Nordau. A partir desse momento, diz ter por missão uma grande perfeição em tudo o que realiza. A partir de 1912, colabora ativamente em jornais e revistas literárias portuguesas, rejeitando as atividades profissionais que não lhe deixassem tempo suficiente para se consagrar à sua obra, pois dizia: “a minha vida gira em torno da minha obra literária – boa ou má, que seja, ou possa ser. Tudo o mais na vida tem para mim um interesse secundário...” (PESSOA, 1999, p. 166). Dedicava-se, pois, inteiramente à sua

missão criadora, fechando-se numa vida solitária, como sublinha, Robert Bréchon, na biografia do poeta: “Le jeune Pessoa a traversé sa vie scolaire, aussi bien que plus tard sa vie sociale, professionnelle, littéraire, comme un passager clandestin.” (BRECHON, 1990, p.78).

No momento em que regressa da África do Sul, Portugal atravessa uma situação política muito instável, devido à humilhação provocada pelo Ultimato inglês que gera um descontentamento geral que conduz à queda da monarquia, com o duplo assassinato do rei D. Carlos e do príncipe herdeiro, em 1908. A proclamação da República, em 1910, também dá origem a um período muito conturbado. Em 16 anos de existência, a primeira República conhece 45 governos e 29 tentativas de golpes de estado. Nesse período os jovens mais abastados preferem partir para outros países europeus. Como vários artistas portugueses, o seu amigo Mário Sá-Carneiro, instala-se na capital francesa em plena ebulição artística, da qual transmite, a Fernando Pessoa, a efervescência das novas ideias e correntes artísticas.

Pessoa frequenta os cafés literários de Lisboa, mas não se identifica com as correntes existentes do meio literário português. Como poeta, procura ultrapassar tudo o que, de melhor, existe na literatura, mas as mentalidades da época não estão preparadas para uma tal mudança. Pessoa considera que os portugueses não têm ironia, nem o *distanciamento* necessário, ou seja, não têm o poder de se afastar de si mesmos: “de dividir-se em dois, produto daquele “desenvolvimento da largueza de consciência”, em que, segundo o historiador alemão Lampercht, reside a essência da civilização” (PESSOA, 1946, p. 140). Como os românticos, Pessoa também acha que, em Portugal, existe um certo provincianismo que define como o facto de não se implicar na evolução da civilização: “O provincianismo consiste em pertencer a uma civilização sem tomar parte no desenvolvimento superior dela – em segui-la, pois, mimeticamente, com uma subordinação inconsciente e feliz” (PESSOA, 2006, p. 1139). Como crítico literário, Pessoa escreve vários artigos sobre a nova poesia portuguesa. Nestes textos propõe uma literatura diferente, considerando tudo o que existe e sugerindo algo de novo que vá sempre mais “além”. Num desses textos, intitulado “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada” Pessoa alude a várias correntes literárias europeias sublinhando os méritos da literatura portuguesa que possui autores de grande valor, mas que não atingem o nível dum Shakespeare nem dum Victor Hugo, daí, a necessidade do advento de um supra-Camões. A solução é construir algo de novo.

Embora tenha publicado, na revista *A Águia*, os seus estudos de crítica literária, o primeiro fragmento de *O Livro do Desassossego* intitulado “Na floresta do alheamento”, e continue a propor, à revista, as suas poesias, assim como as dos seus amigos, Pessoa constata que as aspirações dos seus companheiros saudosistas não correspondem às suas nem às dos outros jovens que frequentam os cafés literários da capital, que têm ideais muito mais próximos dos seus.

Em 1914, cessa de colaborar na revista *A Águia*, e rompe com o grupo de jovens do movimento “saudosista”, *Renascença Portuguesa*. O chefe de redação, Álvaro Pinto, recusa-se à publicação do drama estático “O Marinheiro”, e Pessoa reage, escrevendo-lhe uma carta na qual lhe explica que o género das suas obras e das de Sá-Carneiro é diferente do dos “saudosistas” e do dos “lusitanistas”: “sei bem a pouca simpatia que o meu trabalho propriamente literário obtém da maioria daqueles meus amigos e conhecidos, cuja orientação de espírito é lusitanista ou saudosista...” (PESSOA, 1998, p. 129). Doravante, colabora noutras revistas. Mas só ao criar uma revista com o seu amigo Mário Sá-Carneiro e outros jovens modernistas, é que ele dará o passo decisivo para impulsionar a literatura portuguesa. Foi esta evolução que levou Pessoa à criação da revista *Orpheu*, verdadeiro vetor de difusão das novas dinâmicas textuais destes jovens modernistas, inspiradas pelas literaturas europeias que vão marcar toda a geração, em Portugal, e, em seguida, no estrangeiro.

## Uma literatura de dimensão universal

Voltados cada vez mais para a literatura europeia, os jovens artistas lisboetas têm claramente aspirações de dimensão cosmopolita. Como vimos, Fernando Pessoa descobre os grandes autores europeus e forja o seu gosto pela literatura graças a uma educação em ambiente britânico. No entanto, é na esfera europeia que Pessoa e Sá-Carneiro descobrem e seguem as correntes vanguardistas. Filippo Marinetti publica o seu manifesto futurista, em fevereiro de 1909, no quotidiano *Le Figaro*, no qual faz a apologia da beleza da velocidade, do homem ao volante, da ousadia, da luta, da agressividade, da guerra (única higiene do mundo), do militarismo, do patriotismo e do desdém pela mulher. Em suma, propõe o fim das tradições do passado. Para ele: “as bibliotecas e os museus, devem ser destruídos” (*Le Figaro*, 20/02/1909).

O manifesto, depois da publicação francesa, também é publicado em Portugal, meses após, mas as correntes vanguardistas ainda levam

tempo a circular no meio artístico lusófono. São os jovens artistas e intelectuais portugueses, que se encontram em Paris, entre os quais Amadeo de Sousa-Cardoso, Eduardo Viana, José Pacheco, Guilherme de Santa-Rita e Mário de Sá-Carneiro, que fazem circular estas novas ideias, transmitindo-as aos seus amigos em Portugal. Nas suas cartas, Sá-Carneiro expõe a Pessoa as suas trocas com os seus compatriotas, comunicando-lhe assim as ideias que circulam sobre as correntes artísticas parisienses do momento, por seu lado, Pessoa transmite-as, fazendo-as circular na esfera lisboeta.

Estes diálogos permitem ver como se encaixam as novas ideias e as novas formas de expressão, no meio parisiense, por um lado, e por outro, como eles elaboram o projeto de criar uma revista capaz de aceitar todas as novas correntes inspiradas, em parte, pelo futurismo. Os comentários que fazem sobre as correntes artísticas são muito úteis, para o leitor, sobretudo quando fazem referência às revistas da época, principalmente quando comentam o projeto de criação da revista *Orpheu*, que, segundo os comentários de Sá-Carneiro, em maio de 1913, é sugerida por Pessoa, sob o seu primeiro nome, mas que já aparece com os contornos definitivos, como a sua curta duração e a intenção de *marcar e agitar*: “Claro que não será uma revista perdurável. Mas para *marcar e agitar* basta fazer sair uma meia dúzia de números. O título *Esfinge* é ótimo” (SÁ-CARNEIRO, 2001, p. 91).

Pode-se constatar que esta nova geração partilha novas convicções e novas ideias artísticas. Os jovens portugueses têm sede de progresso, querem mais abertura sobre a Europa, onde se dão as grandes manifestações artísticas do momento. Note-se que Pessoa define a Europa como uma concentração do universo: “a Ásia, a América, a África e a Oceânia são a Europa, e existem todos na Europa. Basta qualquer país europeu – mesmo aquele país de Alcântara – para ter ali toda a terra em comprimido.” (PESSOA, 1966, p. 113). Portanto, a Europa é universal e, por conseguinte, a universalidade está em toda a parte. Segundo eles, a melhor maneira de ser nacional é voltar-se para o mundo. Os dois amigos, em perfeita sintonia, estão convencidos que devem seguir outros caminhos. Sá-Carneiro escreve a Pessoa: “É tão difícil e tão belo, tão belo, *encontrar quem nos entenda*” (SÁ-CARNEIRO, 2001, p. 88). Numa das cartas, Sá-Carneiro refere-se a um projeto de artigo que tinha recebido de Pessoa, em que se pode verificar que os dois estão de acordo quanto ao facto de que os artistas portugueses necessitam de abertura de espírito: “um estudo mais detalhado da Renascença com o qual estou

inteiramente de acordo e em que destaque esta frase que é uma monumental verdade: "O que é preciso é ter um pouco de Europa na alma" (SÁ-CARNEIRO, 2001, p. 88). Isto resume o sentimento de ambos em relação à Europa e à necessidade de dar uma outra imagem do país.

Os dois sentem que há uma grande necessidade de transcender, e que Portugal carece de um pensamento universal. Estão indignados de constatar a falta de abertura de espírito dos *saudosistas* que continuam a pensar e a escrever como no passado. Para eles, a necessidade de criar algo de grande e de novo é uma evidência. Como vimos, Pessoa já o tinha exposto nos artigos publicados na revista *A Águia*, em que tinha anunciado a vinda próxima de um "Supra-Camões", o que sugere deixar para trás a Renascença italiana para criar uma Nova Renascença, que fosse a renascença dum futuro, uma linha evolutiva da literatura europeia.

No texto "A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psychologico", ele propõe uma poesia mais "vaga", mais "subtil" e mais "complexa". Esta nova poesia deve ser subjetiva porque as sensações e as ideias são as características principais da vida interior. Segundo ele, tudo isso se encontra dentro do simbolismo, mas não é uma poesia complexa: "O simbolismo é vago e subtil; complexo, porém, não é. É-o a nossa actual poesia; é, por signal a poesia mais espiritualmente complexa que tem havido, excedendo, e de muito, a única outra poesia realmente complexa" (PESSOA, 1912, p. 91-92.). Mas, perante o desinteresse dos *saudosistas*, Pessoa e Sá-Carneiro sentem-se obrigados a agir, procurando criar uma corrente que transcenda, que ultrapasse tudo o que já existe.

É, portanto, a partir do momento em que começam a preparar a publicação da revista *Orpheu*, em janeiro de 1913, que as diferentes correntes do modernismo português se sucedem. Fernando Pessoa vai acrescentando novos fios à sua trama, dando assim uma nova imagem de universalidade à literatura portuguesa. É a partir do simbolismo que Pessoa tece uma série de correntes para elaborar o modernismo. Ele absorve as informações que lhe chegam sobre as correntes europeias para enriquecer as suas criações e vai tecendo uma teia cada vez mais complexa. Num primeiro tempo cria uma nova forma de expressão, a partir das correntes existentes: o *Paulismo*. A *complexidade* acrescentada ao *vago*, ao *subtil* e ao *panteísmo transcendentalista* dos *saudosistas*, que consiste em confundir o espírito e a matéria, gerou o *paulismo* de Pessoa e de Sá-Carneiro, que segundo Álvaro de Campos "estão mais próximos dos simbolistas" (PESSOA, 1966, p. 148). Daí em diante, Sá-Carneiro vê por todo o lado o *paulismo*. Quando chega a Barcelona, encontra

o diretor do *El Poble Catalá* que o leva a visitar a catedral da *Sagrada Família* de Gaudí, que ele descreve ao seu amigo como uma catedral *paulica*: “Sim! Pleno paulismo – quase cubismo até. (...) É uma catedral de sonho, uma catedral Outra, vista noutros países, noutras intersecções” (SÁ-CARNEIRO, 2001, p.148).

O *paulismo* aparece como a primeira fase *pós-simbolista*, segundo a explicação de Pessoa, mas também a primeira corrente *pós-saudosista* que, depois da influência das correntes artísticas do cubismo e do futurismo, que consiste em sobrepor imagens em simultâneo reproduzindo a sensação de movimento e de velocidade, dá origem uma nova forma de expressão à qual chamará *interseccionismo*.

Nesse período, Sá-Carneiro e Pessoa liam regularmente as revistas literárias francesas como o *Mercur de France* e a *Semaine de Paris*. Quando Apollinaire publica *Calligrammes*, Sá-Carneiro escreve a Pessoa usando a mesma forma de escrita para lhe dizer: “O Augusto Santa-Rita falou-me hoje que tinha falado a Você a pedir-lhe os pederastismos do Apollinaire na *Semaine de Paris*.” (SÁ-CARNEIRO, 2001, p. 160). Este aproveita para pedir a Pessoa, para lhes enviar, para Paris, alguns exemplares de *Orpheu* para os futuristas que encontra na galeria Sogod, que define como o templo cubista futurista.

Enquanto um se comporta como um “flâneur”, deambulando pelas ruas de Paris e transmitindo tudo o que se passa artisticamente pela Europa, o outro elabora novas formas de expressão que o conduzem ao sensacionismo e ao modernismo:

o termo “interseccionista”, aplicado aos poemas, não serve para distinguir uma escola ou corrente, como “futurista” ou “imagista”, mas é uma mera definição do processo, pois nesses poemas foi minha intenção registar, em intersecção, a simultaneidade mental de uma imagem objectiva e subjectiva, tal como o quarto onde o sonhador está e as imagens que o seu sonho contém (PESSOA, 1998, p. 194).

Nesta definição do termo “interseccionista”, Pessoa cruza vários fios, ou seja, a simultaneidade mental de uma imagem objectiva e subjectiva, mas termina a frase com um exemplo que corresponde ao sensacionismo, porque ao contrário das outras correntes, já citadas, o sensacionismo tem a percepção das sensações vistas ao mesmo tempo do interior e do exterior, o que corresponde a uma intersecção entre o sonho e a realidade, ou seja, a subjetividade e a objetividade. Notamos



que há uma evolução, porque o poeta utiliza o termo interseccionismo, no entanto aplica o elemento principal do sensacionismo, que só encontrará o seu auge depois da publicação do 1º número de *Orpheu*, em 1915. A concepção do sensacionismo evolui porque passa a incluir uma quarta dimensão. Para Pessoa “a base de toda a arte é a sensação” (PESSOA, 1966, p.192), a arte “é a sensação multiplicada pela consciência” (PESSOA, 1998, p. 240). A consciência tem um papel importante no sensacionismo, porque multiplica as sensações num espaço tridimensional e é “a consciência deste espaço” que produz uma quarta dimensão.

Sartre define o *pensamento* como “uma consciência que afirma tal ou tal qualidade do seu objeto, mas sem as realizar. A *imagem* ao contrário é uma consciência que procura produzir o seu objeto” (SARTRE, 2005, p. 188). Pessoa utiliza as duas: a primeira consciência para conceitualizar o espaço, e a segunda, como criador, para “se outrar”, criando os heterónimos para agir, escrever, sentir e atuar no seu lugar, agindo como simples encenador, acompanhando-os através da percepção. Ele explica o sensacionismo servindo-se da imagem de um cubo pousado sobre um dos lados, que, segundo a posição do observador, só pode ver um, dois, no máximo três lados. A observação do cubo só é possível segundo as ideias sensacionistas: “o cubo das sensações resolve-se num quadrado, pelo que a base da arte serão ideias, e imagens de objetos, *qua* imagens mentais.” (PESSOA, 1966, p. 183). Portanto, sem a percepção da imagem mental, o observador não pode ter uma visão global. Esta consciência do espaço, Pessoa exprime-a, através dos seus heterónimos, desdobrando-se infinitamente.

Como vimos, o desdobramento é a característica da simultaneidade mental das imagens, utilizada pelos cubistas e futuristas para dar uma sensação de movimento. A geração de *Orpheu* também recorre ao desdobramento da personalidade, Armando Côrtes-Rodrigues publica sob o nome Violante de Cysneiros; Luís de Montalvor responde ao nome de Luís Filipe de Saldanha da Gama da Silva Gomes. Sá-Carneiro suicida-se ao querer eliminar o seu outro. Pessoa é o único que consegue criar e lidar com vários “eus” dando-lhes personalidades distintas.

## **Pessoa criador de poetas**

Pessoa enquanto escrevia também fazia a autognose da sua heteronímia. Segundo ele, a tendência de criar personalidades fictícias instala-se desde a sua infância; aliás, esta tendência, ao longo dos



tempos, tornou-se a forma natural de funcionamento do seu espírito (PESSOA, 1966, p. 102). Vive a sua infância e a sua adolescência rodeado de personagens imaginárias com quem mantém uma correspondência, o Chevalier de Pas, o Capitaine Thibault, e muitos outros com quem funda um jornal fictício, dirigido por ele próprio (LOPES, 1990, p. 130-147). Num rascunho da carta, sobre a gênese dos heterónimos, a Adolfo Casais Monteiro, revela o seu isolamento voluntário: “não tinha eu mais que cinco anos, e, criança isolada e não desejando senão assim estar, já me acompanhavam algumas figuras do meu sonho” (PESSOA, 1966, p. 101). Desde criança, Pessoa sente-se múltiplo, e diz que esta multiplicidade o leva a agir e que ao mesmo tempo o paralisa; a tal ponto que escreve uma carta a dois magnetizadores franceses na qual diz: “Je veux toujours faire, à la fois, trois ou quatre choses différentes : mais au fond non seulement je ne fais, mais je ne veux pas même faire, aucune d’elles. L’action pèse sur moi comme une damnation ; agir pour moi, c’est me faire violence” (PESSOA, 1998, p. 287), o que deixa compreender a razão que o leva a servir-se dos seus “outros” para agir, e para exprimir o que não ousa enquanto cidadão, Fernando António Nogueira Pessoa, pois encarregava Álvaro de Campos, nas situações mais críticas, de as resolver no seu lugar. Confiava-lhe as cartas comprometidas que escrevia aos jornais e revistas. Também é a este “outro” que confia a redação dos manifestos mais estrondosos como *Ultimatum* ou, ainda, a *Ode Marítima*.

Por seu lado, Sá-Carneiro exercia uma grande pressão sobre ele, lembrando-lhe constantemente que era necessário publicar as suas obras. Pessoa era conhecido como crítico literário, mas não como poeta. Ele quer que o amigo publique algo para “marcar”. Numa carta, datada de maio de 1913, Pessoa parece estar decidido a organizar as suas obras: “Agora quer ver o que eu faria se fosse a você. Isto : em virtude de ter tantas coisas belas de vários conjuntos, de vários géneros [...] publicava como obra estreia uma *Antologia* de mim mesmo aonde reunia simplesmente as coisas mais belas dentre os meus versos” (SÁ-CARNEIRO, 2001, p. 91). Esta declaração indica-nos duas coisas: a primeira que a vontade súbita de publicar o tenha obrigado a organizar as suas obras, de diferentes géneros literários, e a tomar consciência da sua diversidade; a segunda que, quando o amigo escreve: “uma *Antologia* de mim mesmo”, dá a entender que Pessoa naquele momento já utiliza personalidades literárias.

Esta brincadeira de criança, de se servir de várias máscaras, acaba por se tornar um hábito que o persegue. Antes de conhecer Sá-Carneiro,

Pessoa já tinha esse hábito de criar personagens imaginários, mas tratava-se, apenas, de personalidades que não se conseguiam “outrar”, como o fizeram Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, que se tornaram personalidades literárias completamente independentes do seu criador. Se acreditarmos naquilo que Pessoa escreve ao Adolfo Casais Monteiro, sobre a gênese dos heterónimos, em janeiro de 1935, ele cria os três heterónimos ao querer fazer uma partida ao Sá-Carneiro: “Lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada” (PESSOA, 1999, p. 342). Pessoa tinha uma multitude de ideias a cada segundo, Álvaro de Campos dizia que ele era: “um novelo embrulhado para o lado de dentro” (CAMPOS, 1997, p. 42). Poderíamos dizer que ele era uma máquina de vapor em plena pressão e que os heterónimos funcionavam como uma válvula de escape evitando a explosão.

A influência exercida por Sá-Carneiro, sobre Pessoa, leva-o não só a organizar as diferentes formas de expressão até ao sensacionismo, mas também a criar vários poetas. Álvaro de Campos é o último dos três a aparecer, para escrever a *Ode Triunfal* num jato e à máquina de escrever, para ser publicada logo no primeiro número da revista *Orpheu*. Afinal, foi ao querer inventar um poeta bucólico, que surge uma série de “outros”. Mas só o trio Caeiro-Reis-Campos recebe o estatuto de heterónimos. Os outros, Pessoa qualificava-os de personalidades literárias. Numa carta a João Gaspar Simões, no intuito de explicar os seus projetos de publicação, ele qualifica o Bernardo Soares como uma personalidade literária: “pois o B. S. não é um heterónimo, mas uma personalidade literária” (PESSOA, 1999, p. 164-165).

Embora Pessoa dê o estatuto de Mestre a Alberto Caeiro, é Álvaro de Campos que o ortónimo escolhe para viver e agir no seu lugar. Pessoa sente-se bem na companhia de Campos, ao ponto de se fazer passar por ele à frente dos amigos e da namorada: “Como, porém, se dá a circunstância de o sr. eng. Álvaro de Campos ter que me acompanhar amanhã durante grande parte do dia, não sei se será possível evitar a presença – aliás agradável – desse senhor...” (PESSOA, 1999, p. 269). Ao longo do tempo, os seus “outros” acabam por “ganhar asas”; depois do período de criação, ele confessa não ter o controlo. Diz que a sua heteronímia é uma coisa que lhe escapa completamente, confessa sentir-se múltiplo, invadido por toda a espécie de personagens: “sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto [...] construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse

verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir.” (PESSOA, 1999, p. 256). Ele, pessoa de carne e osso, deixa de existir para dar a palavra a outro que se exprime no seu lugar, para exprimir as suas emoções de forma mais verídica. Vê-se que, finalmente, à força de brincar com várias máscaras, acaba por se aperceber que, sem elas, já não existe. Este jogo de cabra-cega convém-lhe perfeitamente, a influência de Nietzsche é evidente, pois não cessa de negar a sua existência, dizendo constantemente “eu não existo”, no fundo “só existe exteriormente”, vivendo, assim, na pessoa dos seus outros: “Pensa, falla, aje por mim sempre um sonho qualquer meu em que encarno no momento. Vem a falla e fallo-eu-outro. De meu, só sinto uma incapacidade enorme, um vácuo immenso, uma incompetência ante tudo o que é a vida. Não sei os gestos a acto nenhum real. Nunca aprendi a existir”. (LOPES, 1990, p. 30). Esta é teoria do palco, no qual ele fica de lado, para deixar entrar os atores que vão representar a peça, que ele próprio vai encenar.

Também se pode considerar o exemplo do sonho que serve para ilustrar o “interseccionismo” sendo já, como vimos, sensacionismo, no qual, se encontra, como num sonho, mas sem poder participar. Num documento provavelmente escrito em 1915 ele tenta explicar a sua multiplicidade da seguinte forma: “Não sei quem sou, que alma tenho. Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou várias vezes outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros). Sinto crenças que não tenho. Enlevam-me ânsias que repudio” (PESSOA, 1966, p. 93). Sente-se, lucidamente, dividido entre várias personalidades, a tal ponto que se torna uma simples sombra. Quando os seus outros entram em cena para representar o seu papel, cessa de existir, tornando-se um simples espectador, que fica ali sem agir. Aliás, o exemplo do quarto com inúmeros espelhos é talvez a imagem que melhor ilustra o seu estado de espírito: “Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas” (PESSOA, 1966, p. 93). O reflexo da sua imagem, à sua volta, fá-lo duvidar da sua própria existência, como se os múltiplos reflexos o impedissem de distinguir o real do irreal.

Pessoa explica a sua heteronímia nos seus textos, mas é no seu poema “Autopsicografia” que melhor a ilustra, quando ele escreve: “O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente.” (PESSOA, 1998, p. 94). Entende-se,

assim, que o poeta para exprimir, sinceramente, certos estados de alma precisa de se sentir “outro” para recorrer, plenamente, aos seus talentos de artista. Tem que se libertar totalmente da sua pessoa, para dar a palavra ao “eu poético”, para que possa imaginar, sentir e exprimir-se excessivamente, sem ter os limites da sua condição humana. O título do poema sugere bem a autodefinição da sua condição de poeta, que para exprimir a sua dor precisa de recorrer a um personagem fictício, “um fingidor”, que possa exprimir uma verdadeira emoção poética.

Para concluir, diremos que Pessoa foi o autor central do modernismo português, mas que sem a contribuição de Sá-Carneiro não teria, provavelmente, desempenhado esse papel. Pessoa passou a sua vida a escrever avidamente, mas a publicação das suas obras passava para o segundo plano. Sem a insistência e a participação financeira do amigo, a revista *Orpheu* não teria vindo a lume, pois, o número 3 de *Orpheu* foi cancelado, quando estava no prelo, por falta de dinheiro. Após o suicídio do amigo, Pessoa sente-se só e incompreendido. Não sendo ajudado pelos seus compatriotas, decide criar sozinho uma literatura de carácter universal. Como escreve num dos textos de autognose: “Com uma tal falta de literatura, como há hoje, que pode um homem de génio fazer senão converter-se, ele só, em uma literatura?” (PESSOA, 1966, p. 98). São os seus heterónimos que lhe permitem exprimir dramaticamente as suas sensações, mas também criar toda uma literatura, dando assim início ao modernismo português. Para ele: “o bom português é várias pessoas. (...) nunca me sinto tão portuguêsmente eu como quando me sinto diferente de mim – Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Fernando Pessoa, e quantos mais haja havido ou por haver.” (PESSOA, 1966, p.94).

É através dos seus “outros” que consegue levar a cabo a sua terrível missão: “que é a de exigir de si, uma grande perfeição, em tudo o que possa realizar” (PESSOA, 1998, p.141). Ele tem uma grande capacidade de ironizar, joga com as palavras dando-lhes múltiplos sentidos, contrariando-se a cada instante, procurando sempre ir mais além, provocando múltiplas sensações, suscitando e multiplicando as emoções, assim estabelece um jogo com o leitor que os próprios editores da época são incapazes de compreender; consciente da sua criação, sabe que a sua obra será reconhecida no futuro como diz Bernardo Soares no *Livro do Desassossego*:

Serei compreendido só em efígie, quando a afeição já não compense a quem morreu a só desafeição que houve, quando vivo. Um dia talvez compreendam que cumpri, como nenhum outro, o meu dever-nato de intérprete de uma parte do nosso século; e, quando o compreendam, hão-de escrever que na minha época fui incompreendido (SOARES, 2001, p. 198).

As considerações que o poeta expõe aos amigos para explicar as suas novas formas de expressão ajudam o leitor a compreender a sua necessidade de se multiplicar, para melhor exprimir as múltiplas sensações, confirmadas por Campos com a sua divisa: "sentir tudo de todas as maneiras/ Ter todas as opiniões/ Ser sincero contradizendo-se a cada segundo". (CAMPOS, 2003, p. 191). Finalmente, foi ao multiplicar-se, para melhor exprimir as suas sensações, que Pessoa criou uma obra literária que se distingue das outras. Foi ao criar vários heterónimos, assim como uma série de personalidades literárias que constituem a característica principal da sua obra, que o poeta conseguiu levar avante a sua missão. Mesmo se a sua notoriedade demorou, hoje esta é imensa. Pessoa, ao criar uma arte capaz de aceitar todos os elementos, das correntes precedentes e que aceite as novas correntes, acaba por criar uma série de heterónimos que o tornaram universal. Assim como Todorov confessa andar pelas ruas de São Petersburgo, na companhia do "idiota" de Dostoiévski, será que o leitor de Pessoa não vê as ruas da cidade através dos olhos do "flâneur" de Lisboa Soares-Campos-Pessoa? Um dia, num restaurante libanês de Curitiba, um estudioso de Almeida Garrett disse que no dia anterior o Garrett tinha estado na sua companhia, enquanto ele escrevia. Será que não é esse o poder da literatura?

## Referências

Brechon, R., *Étrange étranger, une biographie de Fernando Pessoa*. Paris : Christian Bourgois Editeur, 1996.

CAMPOS, Á. de, *Notas para a Recordação do meu Mestre Caetano*. Lisboa: Estampa, 1997.

CAMPOS, Á. de, *Poesia*. Edição de Teresa Rita Lopes. Obras de Fernando Pessoa vol. 16, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

LOPES, T. R., *Pessoa por Conhecer – Textos para um novo mapa*. Vol. II, Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

PESSOA, F., “A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psychologico”, in *A Águia*. Porto, 1912.

PESSOA, F., *Páginas de Doutrina Estética*. Seleção, Prefácio e Notas de Jorge de Sena. Lisboa: Inquérito, 1946.

PESSOA, F., *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Editorial Ática, 1966.

PESSOA, F., *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Editorial Ática, 1966, 2ª edição 1994.

PESSOA, F., *Ficções do Interlúdio*. Edição de Fernando Cabral Martins. Obras de Fernando Pessoa vol. 5, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

PESSOA, F., *Correspondência 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Obras de Fernando Pessoa vol. 6, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

PESSOA, F., *Correspondência 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Obras de Fernando Pessoa vol. 7, Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

PESSOA, F., *Obra Poética e em Prosa*. Introdução, organização, notas e bibliografia de António Quadros com a colaboração de Dalila Pereira da Costa, vols. I, II e III. Porto: Editores Lello & Irmãos, 2006.

SÁ-CARNEIRO, M., *Cartas de Mário Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Obras de *Mário Sá-Carneiro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

SARTRE, J.-P., *L'imagination*. Paris : Gallimard, 2005.

*Le Figaro*, Paris: 20 février 1909.

SOARES, B., *Livro do Desassossego*. Edição de Richard Zenith. Obras de Fernando Pessoa vol. 4, Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

TODOROV, T., *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

## “ATÉ OS PENHASCOS DUROS RESPONDEM”: A REPRESENTAÇÃO RETÓRICA DAS PAIXÕES NA EPISTOLOGRAFIA DE ANTÔNIO VIEIRA

Ana Lúcia M. de Oliveira<sup>1</sup>

Visto que o foco da minha apresentação incide nas cartas do jesuíta Antônio Vieira, julgo necessário tecer algumas considerações iniciais acerca do lugar da epistolografia no âmbito da ordem religiosa a que ele pertencia. Criada em uma época de célere expansão ultramarina (1540), a Companhia de Jesus refletia, em seus componentes e em sua distribuição geográfica, uma espécie de globalização *avant la lettre* que caracterizava aqueles tempos: oriundos de vários países europeus, seus integrantes se espalharam não só pela Europa, mas também na Ásia, na África e na América do Sul. Para manter a unidade e a comunicação com o centro romano da Companhia, implantou-se um instrumento fundamental: a correspondência epistolar, “coluna vertebral do corpo inaciano”, nas palavras de Sheila Hue (2006, p. 14). Importa mencionar que o fundador da Ordem, Inácio de Loyola, é autor de uma monumental correspondência, constituída por cerca de sete mil cartas, algumas delas bastante extensas e minuciosas. Loyola estabeleceu uma espécie de “pacto epistolar” com políticos, reis, pensadores, artistas e eclesiásticos, trocando conselhos, preceitos, discutindo matérias diversas, defendendo os princípios e a legitimidade da Sociedade de Jesus em todos os continentes em que esta se estabeleceu (BETTIOL, 2008). Em alguns de seus textos, o religioso espanhol discorria sobre o modo adequado de redigir cartas, conforme se lê no seguinte trecho de caráter metaepistolar:

La carta principal yo la escribo una vez, narrando las cosas que muestran edificación, y después, mirando y corrigiendo, haciendo cuenta que todos la han de ver, torno a escribir o hacer escribir otra vez, porque lo que se escribe es aún mucho mas de mirar que lo que se habla;

---

1 UERJ/CNPq/FAPERJ



porque la escritura queda, y da siempre testimonio, y no se puede así soldar ni glosar tan fácilmente como cuando hablamos. (LOYOLA, 1952, p. 687).

Um dos objetivos básicos das cartas jesuíticas era o controle interno da missão pelos superiores da Ordem em Roma, que exigiam relatórios minuciosos sobre a rotina diária dos padres e informações sobre possíveis causas de desânimos e crises. Assim, nesse eficiente sistema de comunicação, missionários disseminados pelo globo enviavam missivas para Roma, as quais eram copiadas e distribuídas pelas missões de modo que todos soubessem o que se fazia nesses variados lugares. Outro objetivo era o reforço do entusiasmo catequético por meio da remessa das cartas para outras missões, em que eram lidas como edificação (HANSEN, 2005). Em síntese, essa surpreendente rede de comunicação global em pleno século XVI constituía um poderoso instrumento de informação e de divulgação das atividades da Companhia de Jesus.

Inserindo-se na longa tradição medieval da *ars dictaminis*<sup>2</sup>, essas cartas trouxeram a diferença de serem geralmente redigidas em tom um pouco mais coloquial, procurando uma comunicação mais direta, com menos artifícios de retórica ou citações eruditas, e aplicando, segundo Adolfo Hansen (2005, p. 26), “um *aptum* ou *decorum* específico da imitação do oral”. Adotado por Loyola e seus seguidores, o modelo<sup>3</sup> da missiva como uma conversa entre amigos e não como discurso elaborado atraiu o público leitor do período, o que se evidencia pelo grande número de traduções e edições das cartas jesuíticas<sup>4</sup>, que afirmavam o poder e a expansão da Igreja Católica em tempos de Contrarreforma, além de saciar a curiosidade dos leitores acerca das novidades dos novos mundos (HUE, 2006).

Após essa breve introdução, passo ao tema específico de meu trabalho. A escrita de cartas foi uma prática letrada habitual de Antônio Vieira no decurso de sua longa vida, desde a sua primeira missiva conhecida, a carta ânua<sup>5</sup> dirigida em 1626 ao Geral da Companhia de Jesus em

---

2 Para um estudo da tradição da *ars dictaminis*, consultar: CAMARGO, 1991; MURPHY, 1990 e TIN, 2005.

3 Para um exame da estrutura formal das cartas jesuíticas e de sua ligação com a tradição da *ars dictaminis*, consultar: PÉCORRA, 2001, p. 17-68.

4 Uma análise das diversas edições das epístolas inicianas nos séculos XVI e XVII foi feita por LIMA, 1983.

5 Para uma análise da carta ânua vieiriana, ver: OLIVEIRA, 2008.

Roma, até a última, ditada dias antes de sua morte, em 1697, e igualmente endereçada ao Geral dos jesuítas. Além da troca epistolar com membros do clero, Vieira se correspondeu com figuras muito influentes na vida política e diplomática lusitana da segunda metade do século XVII, dentre as quais se incluem reis, membros da família real e da nobreza.

Constituída por cerca de 750 peças, essa copiosa produção textual fornece indicações preciosas sobre o percurso biográfico do autor – lugares visitados, atividades realizadas, relações que manteve - e oferece ainda numerosas informações sobre o tempo em que viveu, segundo o próprio jesuíta afirma em seus últimos anos de vida, em carta a Francisco de Brito Freire: “Que novas darei de mim a Vossa Senhoria, depois de tantos anos, senão que ainda vivo? Parece que me guarda Deus para *testemunha da variedade e mudança do mundo neste século*, depois de ter corrido e visto tanta parte dele” (VIEIRA, 2014, tomo I, vol. IV, p. 445).

Embora tenha motivado, ao longo do tempo, o interesse de pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, a correspondência de Vieira ainda aguarda uma edição crítica à altura da sua riqueza e da sua importância para a investigação de questões históricas, teológicas e políticas do século XVII. Destaque-se que a vida portuguesa do período da Restauração aí se encontra registrada: enredos diplomáticos e palacianos, embates políticos e questões religiosas, problemas militares e navais. Além da diversidade dos temas abordados, menciono a grande variedade de lugares em que se encontrava o remetente, que escreveu de Dover, Paris, Haia, Barcelona, Liorne, Roma, Porto, Coimbra, Lisboa, Alcanede, Carcavelos, Bahia e Maranhão. É igualmente meritório destacar o perfil de seus destinatários, aqui apresentados tendo em vista uma ordem decrescente de distribuição do *corpus* textual entre eles, segundo nos informa Carlos Maduro (2013, tomo I, vol. I) em sua introdução ao primeiro tomo da obra completa vieiriana: nobres e diplomatas, clérigos e religiosos, reis e príncipes e, por último, cartas jesuíticas. A esse respeito, o referido estudioso do epistolário vieiriano ressalta uma desproporção assinalável na distribuição dos destinatários, favorecendo os nobres e diplomatas, o que o faz concluir:

[...] Vieira gostava de falar com os homens do mundo acerca das coisas do mesmo mundo, servindo-se da carta para estar a par do que havia de novo. Com efeito, o jesuíta falou de tudo um pouco, na mais genuína tradição

da retórica epistolar clássica de uma conversa entre amigos ausentes. (MADURO, 2013, p. 61).

No que se refere à publicação da correspondência de Antônio Vieira, assinala-se que a primeira edição, incompleta e com um texto mutilado pela censura, principalmente nas cartas em que o epistológrafo se refere aos cristãos-novos e ao Santo Ofício da Inquisição, data de 1735, quando se editaram dois tomos, organizados pelo Conde da Ericeira e pelo padre Antonio dos Reis; o terceiro foi dado ao prelo em 1746, compilado pelo padre Francisco Antonio Monteiro. No Prólogo dessa edição, justificase a ausência de qualquer critério na ordenação das cartas, a partir de um argumento baseado no método escolhido pelo próprio jesuíta para a organização de seu sermônario tendo em vista o prelo:

[...] não se ordenarão estas cartas pela ordem rigorosa, e cronológica, em que foram escritas [...], porque ainda que os sucessos da vida deste Autor se percebem melhor nesta forma, como ela vai observada em cada uma das correspondências que, segundo o estilo comum, vão separadas, se percebem melhor, sem interromper-se os motivos, e os sucessos. Também não as dividi por matérias, por não alterar a referida suposição; e porque a variedade é mais agradável pelas razões sólidas, que dá o nosso Autor na primeira parte dos seus Sermões, quando no Prólogo se justifica de os não repartir pelas matérias, nem pela ordem dos tempos, e festas do ano. (VIEIRA, 1735, s/p.).

Nesse mesmo período, novas cartas foram incluídas nos volumes *Vozes Saudosas* (de 1736) e *Voz Sagrada* (de 1748). Em 1854 e 1855, uma nova edição ampliada, trazendo 511 cartas, compôs os volumes XVI a XIX das *Obras completas* vieirianas, lançadas por J. M. C. Seabra e T. Q. Antunes. Mantinha-se a mesma ordenação da edição anterior, que seguia a ordem em que os originais chegaram à oficina do impressor, apresentando, inclusive, a mesma repetição de textos. Arrumando as cartas em ordem cronológica e, com isso, evitando o problema das duplicações, a edição seguinte foi feita pela Empresa Literária Fluminense, em dois tomos, em 1885. Entre 1925 e 28, foi lançada uma relevante edição das cartas de Vieira, num total de 719, divididas em três volumes organizados por João Lúcio de Azevedo. Consultando as publicações anteriores, cópias manuscritas das cartas e os originais autógrafos a que teve acesso, o historiador português buscou apresentar uma publicação “menos viciada de imperfeições”, segundo nos esclarece na Introdução,

“reduzindo ao paradigma mais recente<sup>6</sup> as diferentes ortografias de três séculos” (AZEVEDO, 1997, p. XIV).

Durante décadas, essa edição serviu de fonte principal de consulta para leitores e estudiosos da obra missivista do jesuíta. No final da década de 1990, Maria Lucília Pires (1997, p. 21) nos alertou para o fato de que “o estudioso de hoje, bendizendo embora o trabalho emérito do ilustre vieirista que foi Lúcio de Azevedo, tem ainda mais aguda consciência das limitações de sua edição”. Dentre estas, ela ressalta o fato de o editor ter seguido frequentemente o texto da primeira edição, publicada “sob as restrições do aparelho censório então em vigor, em casos em que os textos originais eram relativamente acessíveis” (PIRES, 1997, p. 21). Cabe mencionar que até mesmo algumas iniciativas editoriais brasileiras, já no século XXI, referentes à epistolografia vieiriana, apenas reimprimiram os textos fixados e anotados por Azevedo, sem acrescentar novas cartas descobertas desde então.

Destaco a recente tentativa de superar as limitações da edição de Lúcio de Azevedo, com a *Obra completa do Padre Antônio Vieira*, em 30 volumes, dirigida por José Eduardo Franco e Pedro Calafate. Nessa publicação portuguesa, realizada entre 2013 e 14, o tomo correspondente à epistolografia do jesuíta compreende cinco volumes nos quais se apresentam 758 cartas, dispostas cronologicamente, além de alguns textos apócrifos e outros de tipologia vária. Coordenada por Carlos Maduro, a equipe de pesquisadores, da qual participei, reuniu não apenas os textos publicados nas edições anteriores, mas também completou algumas das missivas mutiladas na primeira edição, reuniu cartas dispersas em diferentes publicações, traduziu um conjunto epistolar escrito em latim, que Vieira enviou a seus superiores da Companhia em Roma, e publicou textos inéditos encontrados na Torre do Tombo e no Arquivo da Casa de Cadaval. Mesmo não se tratando de uma edição crítica, essa publicação, segundo nos esclarece o coordenador, fixou os textos com base em um conjunto expressivo de textos autógrafos e, quando estes não estavam disponíveis, foi feito um confronto “com edições manuscritas que se mantiveram muito próximas e muito fieis aos documentos autógrafos” (MADURO, 2013, p. 44).

Esclareço que minha pesquisa, ainda em fase de elaboração, acompanha a proposta teórico-metodológica de Adolfo Hansen, no

---

6 Para uma crítica da modernização da ortografia e da pontuação na edição preparada por Lúcio de Azevedo, cf. RÉVAH, 1947, p. 255-270.

esclarecedor prefácio de sua edição das cartas vieirianas enviadas do Brasil, em que nos oferece orientações preciosas para tentar reduzir o anacronismo quase inevitável na retomada de textos seiscentistas em nosso tempo. Em primeiro lugar, em relação ao remetente, deve-se atentar para o fato de que o ponto de vista das cartas, mesmo as familiares que tratam do vivido do remetente, “é o de uma enunciação conformada como racionalidade não-psicológica de um tipo composto por paixões e caracteres subordinados como necessidade à hierarquia” (HANSEN, 2003, p. 21). Considerando que a posição de Vieira como carteador é, antes de tudo, a de um religioso subordinado às diretivas da Companhia de Jesus, o crítico mencionado nos apresenta uma síntese pertinente das diferentes posições institucionais desempenhadas pelo inaciano que estão relacionadas ao decoro que rege suas missivas e aos diferentes matizes retóricos nelas configurados:

Tipo que, noviço, padre, mestre de retórica, teólogo, privado e valido de reis, amigo de aristocratas, inimigo da Inquisição, Superior de missão catequética, defensor de índios, afrontador de colonos, diplomata, orador sacro, profeta, não é uma subjetividade burguesa definida como unicidade de sujeito civil dotada de direitos liberais. Na sua representação como remetente, os interesses da monarquia e da Companhia de Jesus convergem, constituindo-o como tipo dotado de um caráter ou *éthos* principal, *prudência*, [...] que lhe controla o humor colérico legível em afetos secundários como raiva, desgosto, decepção, amargura, ironia. (HANSEN, 2003, p.21-22).

Desse modo, na maioria das vezes, os variados temas tratados nas cartas se articulam diretamente aos acontecimentos que marcaram o seu tempo, ao lugar específico em que o remetente se encontrava no ato da escrita ou ao reino de Portugal em termos gerais. Dentre esses temas, se destacam: a invasão da Bahia pelos holandeses, a negociação com a França para formar uma liga anti-Espanha, a negociação com a Holanda para tratar da restituição de Pernambuco, o emprego do capital judaico na criação de companhias de comércio, o combate ao cativo dos índios, as viagens missionárias no Maranhão e Grão Pará, o poder da Companhia de Jesus sobre os aldeamentos indígenas, o processo inquisitorial e a vida no cárcere do Santo Ofício, a crise da lavoura açucareira, a febre amarela, o contrabando de ouro e prata, os preços monopolistas, a corrupção dos mercadores e a miséria dos pobres.

Funcionando como ação discursiva que intervém em outras ações e representações de seu tempo, as cartas, ainda segundo Adolfo Hansen (2003, p. 17), “são perspectivadas pela forma dos seus gêneros, que funcionam como filtro pragmático e semântico da posição institucional do remetente, da seleção das matérias, da ordenação dos argumentos e da interpretação dos temas”. Assim, considero a representação retórica das paixões no epistolário vieiriano a partir do exame de procedimentos previstos pelas convenções letradas vigentes no século XVII para esse gênero, o que significa um distanciamento quanto ao propósito de ler a escrita epistolar na clave de conceitos tais como os de subjetividade e interioridade, em sua conceituação atual. Cabe, desse modo, destacar que as paixões encenadas nos textos de Antônio Vieira não devem ser lidas como forma de expressão da subjetividade autoral, mas na perspectiva da constituição de uma *persona* discursiva diretamente articulada ao desempenho de um modelo retórico de fingimento de diferentes “estados da alma” e que busca adequar-se ao tema tratado, ao gênero de discurso e aos destinatários.

Seguindo a codificação retórica seiscentista do gênero epistolar, o decoro das cartas vieirianas está relacionado às posições institucionais ocupadas pelo emissor, compostas como aplicação de um *ethos* constantemente grave, configurado como posição hierárquica discreta e ajuizada (HANSEN, 2003). Leia-se trecho de carta de 1663, ao Marquês de Gouveia: “De mim não tenho o que dizer a Vossa Excelência, porque o mesmo que tenho dito serve para todos os tempos, pois eu sou e hei de ser o mesmo em todos” (VIEIRA, tomo I, vol. II, p. 337). Igualmente representativa é a missiva de boas-vindas ao governador Câmara Coutinho, de 1689, em que o jesuíta se apresenta em suas diferentes figurações na hierarquia da sociedade em foco: “Como Antônio Vieira, como morador do Brasil, como religioso da Companhia, e como quem tem esta Província a seu cargo, devo dar a Vossa Senhoria o parabém da feliz viagem e chegada de Vossa Senhoria a essa venturosa terra” (VIEIRA, tomo I, vol. I, p. 402).

Parece evidente, portanto, que os dados biográficos que constituem a primeira pessoa do missivista e a individualizam devem ser compreendidos como “representações de posições institucionais de um tipo religioso, Antônio Vieira, aplicadas como preenchimento semântico de tópicos tradicionais para figurar sua pessoa natural”, nas palavras de Hansen (2003, p. 34). Reiterando: tais traços biográficos são formalizados por uma aplicação de caracteres e paixões codificados, aos quais é

dada uma forma verossímil segundo o decoro adequado à circunstância de cada carta.

Uma leitura detalhada do *corpus* epistolar vieiriano evidencia que o *caráter* principal nele plasmado corresponde ao do tipo letrado prudente; entretanto, como o ânimo de quem escreve está sujeito a mudanças, mudam igualmente os estilos e os conceitos, que se adaptam aos afetos ocasionais do remetente e à variedade dos assuntos discutidos em cada ocasião. Assim, de um tom mais triunfalista dos primeiros tempos, ao narrar os empreendimentos jesuíticos nas missões da colônia ou seus sucessos nas cortes europeias, segue-se a revolta acentuada durante o processo do Tribunal do Santo Ofício, chegando-se ao tom desenganado dos últimos anos, em que o peso da idade e das doenças, frequentemente mencionadas nas cartas, soma-se à amargura por se sentir desprestigiado pelo governante e esquecido na corte portuguesa. Com razão afirma Isabel Almeida (2008, p. 116) que “ao ritmo do avanço da idade e das provações do autor, o tema das paixões inflama a epistolografia, como ferida insanável”. Por esse motivo, minha investigação atual, que aqui apresento apenas sinteticamente, tem privilegiado as cartas do último período da sua vida, em que o jesuíta, desiludido com a corte, retorna ao Brasil. Na ótica de Lúcio de Azevedo, “essas cartas [...] são os anais da sua existência nesse período final, em que vemos a gigante figura, a passos contados, caminhar para a decrepidez e para o túmulo” (AZEVEDO, 2008, t. II, p. 267).

Importa ainda mencionar que as paixões, abundantemente referidas na troca epistolar do autor, também constituem ponto de reflexão na sua oratória sacra. Por exemplo, no “Sermão da Quinta Quarta-Feira da Quaresma”, pregado em Lisboa, em 1669, Vieira, ao discorrer sobre as paixões, enumera-as pela bitola aristotélica, sintetizando-as numa dicotomia agostiniana: “As paixões do coração humano, como as divide e numera Aristóteles, são onze; mas todas elas se reduzem a duas capitais: Amor, e Ódio. E estes dois afetos cegos são os dois pólos, em que se revolve o mundo, por isso tão mal governado” (VIEIRA, 2013, tomo II, vol. IV, p. 216).

Na epistolografia, verifica-se que o amor à pátria é a paixão que indiscutivelmente mobiliza o jesuíta, sendo responsável, em especial nos seus últimos anos de vida, por afetos de tristeza e ressentimento, constantemente expressos. Em carta a Duarte Ribeiro de Macedo, de 1673, ele se mostra consciente dessa fraqueza:



[...] sendo o intento de Santo Inácio, nos mesmos Exercícios, propor a todos os meios eficazes de compor e moderar as paixões que nos desviam do último fim, eu, considerando nas minhas, e na predominante, contra a qual deve ser o maior combate, achei que era o afeto português e imoderado amor e zelo da pátria; e contra este forte inimigo me tinha armado, convencendo-o com tantas razões quantas em mim concorrem mais que em outros. Mas ainda que o tenho muitas vezes convencido, não acabo de o ver vencido. (VIEIRA, 2013, t. I, vol. III, p. 373).

A leitura atenta das cartas ratifica que Vieira não conseguiu realizar a transmutação das paixões que ele preconiza, em clave inaciana, no seu sermão. O “afeto cego” do amor à pátria o obceca, crescendo na mesma proporção em que aumentam a indiferença persistente do príncipe português e as afrontas à sua imagem pública; tudo isso alimenta o sentimento de injustiça, de desdém imerecido, que transparece na pena do carteador, deixando por vezes entrever seu humor colérico, manifesto como raiva, amargura, desgosto e ironia. A esse respeito, cito sua irônica e amarga referência, em carta de 1682 ao Marquês de Gouveia, à simulação de um auto de fé, em Coimbra, em que estudantes queimaram uma figura representando o jesuíta: “Não merecia Antonio Vieira aos Portugueses, depois de ter padecido tanto por amor da sua pátria e arriscado tantas vezes a vida por ela, que lhe antecipssem as cinzas, e lhe fizessem tão honradas exéquias” (VIEIRA, 2013, t. I, vol. IV, p. 268-9).

No mesmo tom amargo da encenação de afetos de desesperança, leia-se o exórdio da carta ao conde de Castanheira, de 1685:

Senhor. As repetidas memórias com que Vossa Senhoria é servido [...] de se não esquecer deste seu humilde criado em todas as frotas, só são as que me asseguram de que em Portugal, de onde tenho perdida toda a esperança, ainda há fé e caridade. Deus pague esta a Vossa Senhoria, pois não é a menor obra de misericórdia consolar os tristes, nem há, segundo as opiniões do mundo, quem maiores razões tenha, que eu, de se contar neste número. (VIEIRA, 2013, t. I, vol. IV, p. 326).

Em síntese, torna-se possível perceber, nos trechos anteriormente citados, que, dentre os recursos retórico-poéticos empregados nas misivas do inaciano português, se evidenciam “muitas figuras patéticas, associadas aos movimentos intelectuais da alma do remetente”, as quais



são aplicadas de modo persuasivo no estilo da narração (HANSEN, 2008, p. 290).

Das partes que constituem a carta vieiriana, que segue a estrutura formal prescrita para o gênero na reciclagem inaciana da tradição medieval da *ars dictaminis*, o exórdio tem merecido destaque em meu trabalho. O modelo é o usual na época: após a breve *salutatio* que abre o discurso, busca-se angariar disposição afetiva do leitor para a narração que virá a seguir. Nesse passo, Vieira utiliza diversos recursos: afeta modéstia e humildade diante dos destinatários, ressalta a longa espera até a chegada da carta do correspondente, a satisfação de sabê-lo com saúde ou o pesar por suas doenças; com frequência, expressa ainda sua expectativa de que a correspondência não se interrompa e seja copiosa. Este último recurso, constante forma de *captatio benevolentiae* empregada pelo jesuíta, centrada na reflexão sobre a própria correspondência e com referências à frota que faculta o comércio epistolar com a Europa, evidencia o lugar da carta como dramatização da partilha de vivências e afetos entre ausentes. Exemplifico com a missiva a Diogo Temudo, de 1684:

Meu senhor. Para poder ao menos fazer esta via por mão própria a reservei para os últimos dias, em que está decretada a partida da frota; e, se eu não a pudera carregar toda de quantos gêneros de expressões cabem no agradecimento, nem meu coração ficara satisfeito, nem o que devo ao de Vossa Mercê, provado com tantas obras e declarado com tantas palavras, bastantemente correspondido. [...] (VIEIRA, 2013, t. I, vol. IV, p. 316).

Desse modo, o caráter negocial, público, de suas cartas não dispensa os aparatos implicados em uma ideia de encontro amigável muito esperado, que inscreve na carta um temperamento, consoante as formulações dos preceptistas de enfoque humanista da *ars dictaminis*, tal como Justo Lípsio. Nas palavras de Alcir Pécora (2001, p. 21), “o que se inscreve na carta, assim, seja qual for o seu conteúdo, é a comunicação instantânea de afetos acesos nas letras, a confirmação dos bons termos mantidos entre os interlocutores, quando não da amizade e da aliança política entre eles”.

Em 1693, Vieira pretendeu cessar as relações epistolares, deixando de responder a seus correspondentes europeus, mas estes não lhe aceitaram o silêncio e continuaram a escrever. Por esse motivo, no ano seguinte, enviou uma “Circular à nobreza de Portugal”, em cujo exórdio,

de onde extraí a parte inicial do título deste texto, ele reflete de forma magistral acerca da prática da conversação:

É cousa tão natural o responder, que até os penhascos duros respondem, e para as vozes têm ecos; pelo contrário, é tão grande violência não responder, que aos que nasceram mudos fez a natureza também surdos; porque se ouvissem, e não pudessem responder, rebentariam de dor. (VIEIRA, 2013, t. I, vol. IV, p. 499).

Afirmando que lhe coube “esperar reciprocamente que a resposta de meu silêncio fosse tão muda como ele”, o que não aconteceu, o jesuíta completa agudamente o seu raciocínio: “E porque eu, em não escrever, fui mudo como morto, agora com o espaço de um ano e meio é força que fale como ressuscitado” (VIEIRA, 2013, t. I, vol. IV, p. 499). Em seguida, justifica o seu longo período de silêncio, atribuindo-o ao fato de, por doença, lhe faltarem as mãos para escrever.

Mesmo pedindo a todos, nessa missiva coletiva, “que a pena de não responder às cartas se me comute na graça de não as receber daqui por diante” (VIEIRA, 2013, t. I, vol. IV, p. 499), o jesuíta não persistiu totalmente nesse propósito de abandonar a prática de carteador e “tratar somente da correspondência com a outra pátria e melhor corte, para onde há tanto tempo que os anos e ultimamente os achaques me dizem que estou de caminho” (VIEIRA, 2013, t. I, vol. IV, p. 501), ou seja, preparar-se para a morte. Para um temperamento “ávido de expansões” (AZEVEDO, 2008, p. 304) como o seu, tal propósito de cortar os laços com a Europa não se sustentaria por muito tempo.

De fato, nos últimos três anos de vida, Vieira ainda manteve essa conversação à distância com poucos destinatários. Em uma delas, destinada ao confessor da rainha D. Catarina, após mencionar que se acha acometido por um “tropol de moléstias”, reafirma, em tom patético, sua lealdade à monarquia portuguesa: “debaixo destas *quase apagadas cinzas da vida*, está vivo, firme e ardentíssimo o desejo de poder prestar para qualquer mínimo aceno do agrado de Sua Majestade” (VIEIRA, 2013, t. I, vol. IV, p. 518; grifos meus).

As observações anteriores me permitem concluir, com Adolfo Hansen, que, “por mais personalista [...] que possa parecer a posição do remetente dessas missivas – e *Vieira é sempre uma tempestade de homem* –, trata-se, antes de tudo, da posição de um *tipo* religioso subordinado às diretivas da Companhia de Jesus” e não de “uma subjetividade burguesa”

(HANSEN, 2003, p. 21-22; grifos meus). No autorretrato multifacetado do missivista, que se deixa entrever no amplo arco temporal coberto por sua prática epistolar, encontramos várias figurações de Antônio Vieira, sempre sobredeterminadas por sua imagem pública como religioso. Desse modo, em suas cartas, definindo seu *éthos*, Vieira deu manifesta evidência às paixões que mobilizaram sua existência, como se atesta no seguinte trecho escrito a Duarte de Macedo, em 1679:

Eu me tinha retirado para a quinta [...], esperando lá poder descansar e ter alguma quietação, mas, como me levo comigo, como me posso achar bem em nenhuma parte? Também posso dizer de mim o que Vossa Senhoria diz de D. João da Áustria, que o não matam as enfermidades do corpo senão as paixões do ânimo, não se podendo o meu conformar com o que vejo e ouço. (VIEIRA, 2013, t. I, vol. IV, p. 245).

Finalizo esta comunicação reiterando a importância que o jesuíta atribuía à sua correspondência, na qual, nas palavras de Isabel Almeida (2008, p. 106), ele “não deixava de se representar ou de opinar com a arguta consciência de que também nesses papéis viajava a sua assinatura e se moldava a sua efígie”. Aos ouvintes, portanto, deixo um convite para a leitura das cartas de Antônio Vieira, tão obscurecidas pelo sucesso obtido por seus sermões quanto iluminadoras de importantes facetas de sua vida e de sua obra, bem como de aspectos decisivos da história do século em que viveu.

## REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, Isabel. Vieira: questões de afectos. *Românica* nº 17. Lisboa: Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008.

AZEVEDO, João L. de. *História de Antônio Vieira*. 2 t. São Paulo: Alameda, 2008.

AZEVEDO, João L. de. Introdução. In: VIEIRA, Antonio. *Cartas*. Coordenadas e anotadas por J. Lúcio de Azevedo. Lisboa: Imprensa Nacional, 1997, vol. I, p. IX-XVI.

BETTIOL, Maria Regina B. *A escritura do intervalo: a poética epistolar de Antônio Vieira*. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2008.

CAMARGO, Martin. *Ars dictaminis. Ars dictandi*. Turnhout: Brepols, 1991.

HANSEN, João A. Para ler as cartas do Pe. Antônio Vieira (1626-1697). *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira [8/9]. São Paulo, p. 264-299, 2008.

HANSEN, João A. A escrita da conversão. In: CONSTIGAN, Lúcia H. (org.) *Diálogos da conversão*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

HANSEN, João A. Introdução. In: VIEIRA, Antônio. *Cartas do Brasil*. Organização de João Adolfo Hansen. São Paulo: Hedra, 2003. p. 7-74.

HUE, Sheila Moura. Introdução. In: *Primeiras cartas do Brasil: 1551-1555*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

KENNEDY, George. *Classical Rhetoric & its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. 2. ed. ampl. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1999.

LIMA, Durval P. de. As cartas dos jesuítas. *Separata da Revista da Biblioteca Nacional* nº 1-2. Lisboa, 1983, p. 215-243.

LOYOLA, Inácio de. *Obras completas de San Ignacio de Loyola*, vol. 15. Madri: Biblioteca de Autores Cristianos, 1952.

MADURO, Carlos. Introdução geral à epistolografia. In: VIEIRA, Antonio. *Obra completa Padre Antonio Vieira*. Dir. José Eduardo Franco e Pedro Calafate. Lisboa: Círculo de Leitores, 2013, tomo I, vol. 1.

MURPHY, James J. *Ars dictaminis: the art of letter-writing*. In: *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. 6ª ed. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1990.

OLIVEIRA, Ana L. de. As diferentes versões da Carta ânua de Antônio Vieira. In: *Ideação: Revista do Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas*

Filosóficas da Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santana, vol. 2, n. 20, jul./dez. 2008, p. 137-154.

PÉCORA, Alcir. A arte das cartas jesuíticas no Brasil. In: *Máquina de gêneros*. São Paulo: EdUSP, 2001.

PIRES, Maria Lucília G. A epistolografia de Vieira. Perspectivas de leitura. In: MENDES, M. V.; PIRES, M.L. & MIRANDA, J. da C. (org.) *Vieira escritor*. Lisboa: Cosmos, 1997, p. 21-30.

RÉVAH, I. S. Petite contribution à la future édition des lettres du Père Antonio Vieira. In: *Bulletin des Etudes Portugaises et de l'Institut Français au Portugal*, t. XI. Coimbra: Coimbra Editora, 1947, p. 255-270.

TIN, Emerson. *A arte de escrever cartas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

VIEIRA, Antônio. *Obra completa Padre Antonio Vieira*. Dir. José Eduardo Franco e Pedro Calafate. Lisboa: Círculo de Leitores, 2013-2014. 30 vol.

VIEIRA, Antônio. *Cartas*. Coordenadas e anotadas por J. Lúcio de Azevedo. Lisboa: Imprensa Nacional, 1997. 3 vol.

VIEIRA, Antônio. *Cartas do Pe. Antonio Vieira da Companhia de Jesus*. Lisboa Ocidental: Oficina da Congregação do Oratório, 1735-1746. 3 vol.

VIEIRA, Antônio. *Cartas do padre Antonio Vieira*. Lisboa: J. M. C. SEABRA e T. Q. Antunes, 1854-1855. 4 t., 2 vol.

# FASCINAÇÃO: A SUBVERSÃO FEMININA E O ESTATUTO DA DIFERENÇA

Ana Marcia Alves Siqueira<sup>1</sup>

## 1. Releituras contemporâneas: a perspectiva crítica na obra de Hélia Correia

No período pós-Revolução dos Cravos, caracterizado pela reflexão em torno das estruturas sociais, políticas e econômicas, o papel da mulher na sociedade portuguesa não deixou de ser questionado e redimensionado. Nesse contexto, a escrita feminina consolidou maior prestígio, embora os temas em foco não sejam completamente díspares daqueles presentes em obras de autoria masculina. Pode-se dizer que o ponto de vista adotado por autoras e autores assume diferentes perspectivas em meio ao florescimento de uma literatura crítica e introspectiva, tanto no plano social quanto no individual.

A revisitação da tradição portuguesa, de mitos e de símbolos nacionais aflora juntamente a obras que discorrem sobre a interioridade, o existencialismo, a busca do autoconhecimento. Ocorre, na ficção portuguesa, nesse contexto de maior liberdade política, uma abertura ao subjetivo e ao particular, que reflete, concomitantemente, em um movimento de olhar o social e nacional, como também as questões intrínsecas à problemática existencial. Compreende-se, por isso, a reiterada sobreposição do real, do onírico, do plano da memória, do que se projetou viver e do que realmente se vive ou viveu, ganhando destaque toda uma multiplicidade de perspectivas e modos de perceber a realidade correspondendo a uma multiplicidade de planos discursivos.

Com estas coordenadas, tornou-se necessário repensar as relações humanas e os vários destinos individuais, pelo que se rompem com a

---

1 Universidade Federal do Ceará - UFC

unicidade perceptiva e discursiva, caminhando-se a largos passos para uma atmosfera de estranhamento e de insólito, que lança as bases de uma literatura de feição fantástica intimamente relacionada às incertezas contemporâneas resultantes do desenvolvimento científico, como a física quântica e a teoria da relatividade, e também de estudos da psicologia social e humana. Assim, se por um lado, escritoras e escritores contemporâneos têm-se servido do recurso ao insólito ou fantástico ou da apropriação de mitos, lendas e símbolos da tradição para discutir as possibilidades para um novo Portugal, por outro, as questões relativas à fragmentação da realidade e do sujeito são amalgamadas às reflexões sobre o ser humano neste novo contexto social.

No caso de Hélia Correia, a reapropriação da história e da tradição literária de origem diversa, não somente lusitana, é matéria prolífica para a construção ficcional que busca dar voz aos silenciados, em especial, às figuras femininas, cujas perspectivas foram ignoradas ou desconsideradas, construindo, assim, diálogos intertextuais sobre a situação da mulher ontem e hoje. Obras como *Perdição - Exercício sobre Antígona* (1991) e *O Rancor: Exercício sobre Helena* (2000) apontam diretamente o processo intertextual no título, outras, como *Lilias Fraser* (2001) e *Fascinação* (2004), dependem do enredo. O primeiro, a partir da presença da personagem Blimunda Sete-Luas, dialoga com o romance *Memorial do Convento*, de José Saramago (1995), enquanto o outro, a narrativa *Fascinação* (2004), dialoga com o relato da origem dos Lopes de Haro registrado no título IX do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, composto entre 1340-1344, e também com o conto "A Dama Pé de Cabra", de Alexandre Herculano, que ampliou o relato inicial por meio de uma surpreendente história ao gosto romântico acerca da origem da fabulosa Dama transfigurada em uma criatura terrível e diabólica.

A criação de Hélia Correia intenta preencher as lacunas deixadas pelas narrativas anteriores. Se Herculano criou, em Oitocentos, a história explicativa sobre a origem da bela mulher e de seus poderes, perpetuou a visão parcelar por nada dizer acerca do destino e da vida posterior de D. Sol, filha da Dama com D. Diogo Lopes, apesar de ter dado a ela um nome omitido pelo *Livro de Linhagens*.

O recurso à intertextualidade salienta, como dissemos, uma postura comum na contemporaneidade de revisão crítica da história, de trazer à luz vozes e perspectivas desconsideradas pelo discurso oficial: a dos excluídos ou silenciados, situados à margem do discurso e nomeados por Linda Hutcheon (1991), no âmbito dos estudos culturais pós-modernos,

como “ex-cêntricos”. Este recurso oportuniza outra versão dos fatos ou relatos a partir da escrita dialógica e reflexiva, constantemente transpassada pela perspectiva crítica e irônica. Dessa forma, a autora constrói uma trama reveladora de outra perspectiva e ao mesmo tempo realiza a “refiguração de personagens”, na definição de Carlos Reis (2019), isto é, recria figuras já conhecidas no mundo cultural de forma inovadora e diferente em um amálgama entre os traços conhecidos e outros novos.

Na escrita criativa de Correia, a polifonia presentifica-se no rompimento com a unicidade discursiva e perceptiva masculina por meio de uma narração em uma voz feminina subversiva, eivada de ironia, que questiona os modos narrativos anteriores desconstruindo-os criticamente, segundo o conceito de paródia moderna, explicado por Linda Hutcheon (1985, p.48), como uma repetição com diferença, em que está “implícita uma distanciação crítica [...], geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser [...] criticamente construtiva, como pode ser destrutiva”. Para a pesquisadora, embora a definição habitual de paródia implique a chacota do texto original, na acepção moderna, “nada existe em paródia que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou burla, do burlesco” (HUTCHEON, 1985, p. 48). Em suma, *Fascinação* emerge como um canto paralelo nos interstícios deixados pela versão do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* (MATTOSO, 1980) e pelo conto “A Dama Pé de Cabra”, de Alexandre Herculano (1987).

## 2. A origem da Dama Pé de Cabra e de Dona Sol

No contexto de progressiva concentração de poder nas mãos da casa real portuguesa, ao longo dos séculos XIII e XIV, algumas famílias nobres patrocinaram a criação ou refundição de relatos inseridos em livros de linhagens para elevar o seu prestígio social pela reafirmação de sua antiguidade e importância, vinculando-se muitas vezes de forma lendária a importantes personagens da história peninsular anterior à formação do reino ou realizando a historicização de personagens míticas coligidas em lendas e contos da tradição folclórica adaptados a novas funções (MIRANDA, 2008; SIQUEIRA, 2011). Enquadram-se nesta estratégia relatos genealógicos que utilizam o casamento de um nobre com uma fada da floresta sob a condição de obediência a um interdito. A quebra da promessa leva ao desaparecimento da bela mulher; porém, ela continua a proteger os filhos com seus poderes. Na França, estas narrativas



foram denominadas “contos melusianos” (LE GOFF, LADURIE, 1971) por conta do nome dado a personagem mítica: Melusine.

Destarte, a genealogia dos Lopes de Haro narra a história do casamento de D. Diego Lopez com uma misteriosa mulher encontrada na floresta, a realização da união sob a condição de ele nunca mais se benzer, e o desaparecimento da bela, no momento em que a promessa é quebrada. A história prossegue enumerando a linhagem dos senhores de Biscaia e seus feitos, especialmente, as proezas de Inigo Guerra, filho da Dama, após ele realizar um pacto com a mãe e receber dela o cavalo mágico, que o ajudou a salvar o pai prisioneiro dos mouros e vencer todas as batalhas travadas ao longo da vida.

A origem deste tipo de conto é muito antiga, anterior ao cristianismo, “incorporando valores míticos da abundância, fecundidade e regeneração representados pela união do homem com uma divindade feminina ligada à terra e à fecundidade, por isso identificadas como ‘damas ou fadas da floresta.’” (SIQUEIRA; DEZIDÉRIO, 2012, p. 72). Com a afirmação da fé cristã ocorreu em paralelo a perseguição aos cultos e práticas pagãs anteriores, resultando em “uma mescla de imaginários e simbolismos em diferentes graus, dependendo da época e da sociedade” (SIQUEIRA; DEZIDÉRIO, 2012, p. 72). Nem sempre era possível ao cristianismo assimilar certos símbolos ou práticas.

Conforme explica Carlos Roberto Nogueira (2002, p. 36). “[...] tudo o que ele repeliu energicamente como demasiado pagão, como contrário a seus dogmas, como impuro e ímpio, refugiou-se no reino do Mal. Aos demônios foram emprestadas as imagens que os antigos atribuíam às divindades [...]”. Um exemplo destes complexos procedimentos são os chifres e os pés de bode do deus Pã que passaram a ser atributos do diabo.

Em relação às fadas da floresta, segundo esclarecem Siqueira e Dezidério (2012, p. 72):

O processo de endemoniamento das damas da floresta ocorreu paralelamente ao de sua apropriação pelas linhagens nobres, em decorrência há uma grande variação de juramentos, desde a promessa de o cavaleiro não ver a bela tomando banho ou durante o sábado até os interditos claramente anticristãos, como deixar de se benzer, de ir à missa ou de aspergir água benta.

Esta versão portuguesa registrada no *Livro de Linhagens do conde D. Pedro* (MATTOSO, 1980) desvela a luta simbólica entre a sociedade

cristã dominada pelos homens e a tradição pagã ligada à natureza e às divindades femininas. Como o cristianismo recusa os aspectos relativos à sexualidade e aos ritos de fertilidade relacionados a várias divindades pagãs, todo o simbolismo implicado foi atribuído ao diabo. De acordo com esta concepção, a sedução, a beleza e a liberdade transgressora são características atribuídas a Eva, primeira pecadora tentada por ele e, portanto, vista como uma perigosa intermediária entre o homem e o mal. Em decorrência, nesta versão, a Dama não mais apresenta o corpo metade mulher e metade serpente ou peixe, como Melusine, mas tem um pé forçado como de cabra, indiciando uma relação direta com o simbolismo diabólico, embora permaneça com algumas características protetoras e positivas da divindade original como o auxílio ao filho.

No século XIX, Alexandre Herculano editor de obras e registros diversos do medievo, recriou a história da misteriosa Dama com intenções distintas. As dissonâncias entre o *Livro de Linhagens* (MATTOSO, 1980) e "A Dama Pé de Cabra", de Herculano (1987), são nítidas em diferentes perspectivas devido a alterações diversas da mentalidade e do contexto histórico, social e político.

A intenção laudatória do Nobiliário é substituída por uma visão de crítica aos privilégios e à ociosidade da nobreza, ao mesmo tempo que a narração faz uma homenagem à tradição jogralesca e à oralidade. O clero também é sutilmente ironizado por reprimir e condenar as tradições populares, fundamentadas em rituais e crenças pagãs originadas em tempos imemoriais, como também por exercer uma forte perseguição religiosa aos mouros. Seguindo este mesmo raciocínio, Herculano carrega nos dotes demoníacos de sua personagem, que passa a ter os dois pés forçados e se transfigura em uma criatura terrível e assustadora no momento em que marido se persignara, em razão de a imaginação criativa de Herculano explicar a sobrenaturalidade da Dama na morte em pecado mortal, o adultério. Além do recurso às descrições horripilantes do gótico, esta invenção ainda fornece elementos para discutir o controle patriarcal, relativo ao corpo e ao desejo feminino, muito presente em Oitocentos. Segundo Philippe Ariès (1981), a moral liberal burguesa restringia o papel da mulher ao lar e à criação dos filhos, condenando aquelas que se afastavam deste modelo. Apesar das mudanças vividas pela sociedade e do desenvolvimento técnico-científico do século XIX, as mulheres ainda eram avaliadas e/ou julgadas consoante modelos criados pela ortodoxia cristã: a virgem pura/ mãe submissa ou a Eva

pecadora, figura sedutora, que levou o primeiro homem à perda da graça divina.

Tais modelos foram amplamente utilizados na produção romântica, na qual a mulher exerce grande influência sobre o amado, podendo, assim, direcioná-lo para o bem, quando descrita como “mulher-anjo”, ou pode levá-lo à perdição ao personificar a “mulher-demônio”, figura fascinante e fatal por suas atitudes libertárias (PRAZ,1996). A variada produção de Camilo Castelo Branco, por exemplo, exhibe um amplo panorama de aproveitamento destes modelos.

Alexandre Herculano aproveitou diversos elementos apresentados de modo ambíguo pela fonte medieval, porém, carregou nos aspectos malignos. Embora o *Livro de Linhagens* não forneça uma explicação sobre a condição da misteriosa Dama, apresenta elementos que o medievo relacionava ao demoníaco: o pé de cabra, o desaparecimento diante do sinal da cruz, o poder de flutuar até uma fresta da janela e de apresentar o filho com um cavalo mágico. Todos esses indícios, aliados ao conhecimento do autor acerca da Idade Média, inspiraram uma narrativa rica e complexa, que mescla diversos aspectos, retirados de diferentes contextos e relacionados ao sobrenatural e ao gosto romântico pelo belo horrível. Assim, a Dama possui os dois pés de cabra “porque é a intermediária entre o homem e o demônio. Ela é a beleza portadora do sexo, da tentação e do pecado; aquela que desobedece e subverte a ordem instituída, a rebelde representante das forças noturnas e indomáveis.” (SIQUEIRA; DEZIDÉRIO, 2012, p. 79). Não por acaso, ela encantara o senhor de Biscail com sua bela voz. Tomado de desejo, o nobre que, “nos folgares e devassidões perdera o caminho do Céu” (HERCULANO, 1987, p. 117), aceita o juramento apesar do pecado: “De que servem benzeduras? Matarei mais duzentos mouros e darei uma herdade a Santiago. Ela por ela.” (HERCULANO, 1987, p. 117). Outrossim, não se importa com o fato de ela possuir pés deformados: “só quando, à noite, no castelo, pôde considerar miudamente as formas nuas da airosa dama, notou que tinha os pés forçados como os de cabra” (HERCULANO, 1987, p. 117). Esta peculiaridade anatômica não provocou, porém, nenhuma reação no lascivo D. Diogo, visto que, por anos, os dois “viveram em boa paz e união” (HERCULANO, 1987, p. 118). De outro lado, a Dama também é uma mãe dedicada que protege seu filho e o presenteia com o extraordinário cavalo, fato que leva o narrador do conto a ironizar e negar os boatos que se dizia sobre a relação demoníaca entre mãe e filho.

Por fim, outro acréscimo realizado por Herculano diz respeito ao nome dado à filha do casal: D. Sol, que nem mesmo era nomeada no relato genealógico. Contudo, apesar deste belo nome, a menina não mais é mencionada ao longo da narrativa que privilegia a ambiguidade característica da fabulosa Dama, condenada a penar por ter morrido em pecado mortal, mas que continua a salientar sua origem pagã anterior aos preceitos cristãos; por isso declara: “‘Culpa?! Não há para mim inocência nem culpa’, replicou a dama, rindo às gargalhadas.” (HERCULANO, 1987, p. 134).

A partir deste conto, a história da Dama Pé de Cabra foi popularizada, favorecendo diversas recriações em diferentes meios artísticos, como o teatro, a internet e as histórias em quadrinhos, ou banda desenhada. Este processo de refiguração em outras produções artísticas, definido por Carlos Reis (2019, p. 138) como sobrevida, é decorrente de um vigor polissêmico e simbólico da personagem cuja dimensão “transhistórica” permitiu que sobrevivesse até a contemporaneidade de modo significativo.

Consideramos que esta dimensão trans-histórica está relacionada ao simbolismo maravilhoso, às sobreposições culturais e sincréticas, à ambiguidade misteriosa do fantástico e ao poder de rebeldia da personagem à margem da normatização patriarcal cristã. Justamente o conjunto destes elementos em choque com a moralidade burguesa oitocentista, que transformou a nobre Dama em uma criatura maligna e horrível, possibilitou diferentes refigurações contemporâneas, salientando outros aspectos desta protagonista, em especial, a crítica à estigmatização das mulheres. Estas recriações valorizam nesta fascinante figura, concomitantemente, a rebeldia, a beleza sedutora e seu poder de questionamento de papéis. Por exemplo, ela continua sua história na recriação de Hélia Correia de forma combativa, de recusa à moralidade cristã em favor dos desejos da filha.

### **3. O destino de D. Sol e do feminino transgressor**

Dessa forma, *Fascinação* ocupa-se do destino de D. Sol a partir de uma voz feminina que questiona a narração da história e do desaparecimento da Dama e de sua filha, em seus detalhes e motivações, e também, as perspectivas envolvidas nas versões anteriores, como a interpretação cristã dada aos acontecimentos, salientando as diversas vozes não conhecidas que compuseram a história:

Que fora aquilo? Contavam uns criados que o ouviram jurar, contavam outros que o viram persignar-se [...] Uivou sua mulher o mais horrendo dos uivos que um cristão testemunhou. E, como se puxada para o alto, direcção que levou muitos ouvintes a encolherem ombros, duvidosos, pois se sabia que os demónios não se elevam, subiu a dama, agora enegrecida, abrindo-se o telhado ao seu tamanho. Mas aí: ou fosse o coração de mãe, que em plena treva anseia pelas crias, ou fosse ordem do amo Belzebu, [...] lançou ela para os filhos suas mãos [...] (CORREIA, 2004, p. 14)

A narradora, de modo irônico, aponta a incoerência da identificação da personagem a uma criatura diabólica, por se elevar aos céus, desvelando o estatuto misterioso de criatura divina e pagã, anterior ao cristianismo. A fina ironia faz alusão à crença geral na oposição entre o céu, no alto, como espaço divino, e o subterrâneo, no baixo, espaço infernal. A reação das pessoas é a dúvida, perspectiva evidenciada pela narradora que visa colocar em xeque as versões anteriores. Em seguida, sarcasticamente, ela questiona a versão do narrador herculiano a respeito da motivação androcêntrica de D. Diogo que salvara apenas o filho:

O aterrado pai deitou-se ao filho como toda a robustez do seu braço e assim o reteve contra o chão. Não irei eu discreta narradora, comentar esta escolha do fidalgo, feita em arrancos de aflição tamanha. Talvez se achasse próximo de Inigo e, caçador experiente como era, medisse as boas probabilidades. [...] Do mais fiável que passou à escrita, temos informação de que já estava D. Sol afastada do soalho quando Diogo Lopes reagiu e impediu o rapto do filho. Porém, quem sabe se escolhendo perder um, sendo ágil a escolher nas montarias, não lhe pesou na decisão a diferença entre manter na casa o seu varão e o somenos proveito da donzela. (CORREIA, 2004, p. 14-15).

Antes de se deter em Dona Sol, a narradora resume a vida do jovem Inigo Guerra, cujo sobrenome aponta para sua conhecida ferocidade e gosto por caçadas sangrentas e na total ausência de amor por qualquer mulher para, depois, salientar o aspecto dúbio e fantasioso dos relatos sobre a relação do rapaz com a mãe:

...era homem soturno e mesmo aquela claridade de ruivo no seu corpo dissuadia as aproximações como se de uma sombra se tratasse. Episódios de aberta fantasia, como

tê-lo ajudado sua mãe a libertar o pai das prisões mou-  
ras, circulam, sem emenda, a seu respeito. O que até hoje  
permanece omissa, ainda que o soubesse eu, não vos  
diria. (CORREIA, 2004, p. 16).

Novamente a narradora encena a oralidade representada pelo narrador-jogral herculiano, aliás, a publicação em conjunto do conto do autor, na mesma edição de *Fascinação*, salienta o diálogo desta nova versão com a anterior. Em suma, esta narradora também quer contar o que outros não sabem. A ironia arguta recai sobre o fato de as narrativas anteriores somente relatarem a fama de Inigo, apontando o caráter parcelar do texto focado apenas nos homens da família e em suas versões dos fatos não totalmente confiáveis em razão dos interesses da linhagem: o jogral, o abade, D. Diogo, Inigo Guerra e o pajem. Assim, a insinuação do caráter suspeito da vida do jovem cavaleiro, da relação deste com a mãe, é também levantada por esta voz que aponta: “Mas a Inigo, em sua vida inteira, jamais o viram amar mulher.” (CORREIA, 2004, p. 16). Esta afirmação compreendida em conjunto com a escolha de não falar sobre o que o narrador herculiano omitiu, ironiza implicitamente a intenção de omissão sobre as ações controversas de Inigo, como também contesta o silenciamento das vozes das mulheres da família. Fica sutilmente delineada a diferença de tratamento acerca da origem híbrida dos dois irmãos e suas características particulares.

Para construir outra versão da história, em diálogo com a oralidade apresentada pelo narrador-jogral herculiano, a narradora de Hélia Correia também propõe perguntas que imediatamente responde para sublinhar o entrelugar transcendente e desconhecido habitado por esta enigmática personagem:

E que vida levava Dona Sol, arrancada a seus cães e a seus brinquedos, roubada à companhia do irmão que tudo para ela tinha sido? [...] De que modo cresceu a rapariga, não fica ao nosso alcance imaginar. Se foi na terra negra dos infernos, se na cinza das zonas espectrais, ou num éden pagão que o Criador se tivesse esquecido de esmagar, nunca ela a cristão o revelou. Decerto se passou entre mulheres a sua aprendizagem, pois sabia pentear-se e bordar na perfeição. (Correia, 2004, p. 16).

Nesse ambiente feminino descrito sarcasticamente como um lugar de festas e bailes “... a julgar pelas descrições mais tardias dos sábados...” (CORREIA, 2004, p. 17), D. Sol vivia em companhia da mãe que

lamentava não poder estancar as lágrimas de saudades da filha. Da genitora, ela não herdara os pés fendidos, pois, somente o fulgor ruivo dos cabelos – característica física compartilhada pelo irmão – revelava a sua ligação com o mundo demoníaco: o vermelho, a marca da paixão, da subversão da lógica em prol de um sentimento incontrollável ligado à sexualidade. Todavia, fruto de dois mundos, a jovem não se sentia completa, faltava-lhe seu aspecto humano, sua metade complementar. Este simbolismo será habilmente proposto pela voz narrativa ao tratar dos desejos e interditos vistos no entrechoque entre a mundo cristão e o mundo natural, chamado “demoníaco” por não atender aos preceitos religiosos:

Estava entre estranhos. Curiosamente, o que lhe dava a força de sentir-se uma cristã roubada à sua igreja, refiro-me à saudade do irmão, era a única coisa que a tornava um tanto diabólica também, pelo bruto apetite do incesto. Nisto já se parecia com a mãe que, para gozar da carne de D. Diogo, se comportou, em todo o tempo de casada, como a mais baptizada das esposas. Para lá das leis de um mundo e de outro mundo, ficava ainda o seu amor materno. (CORREIA, 2004, p. 17).

A concretização deste amor proibido é apoiada pela Dama Pé de Cabra, porque “não só se tratava de um amor em tudo adverso às convenções da cristandade como se estava ela amando a ela mesma, nas duas formações de si paridas.” (CORREIA, 2004, p. 18). Os filhos eram um prolongamento de si mesma que havia sido cindido e que urgia reunir, por isso, “Devolveria Sol ao dia e à terra.” (CORREIA, 2004, p. 18).

O afastamento de D. Sol pode ser visto como um aprisionamento das pulsões femininas, da natureza e da sexualidade. O simbolismo implícito desvela que a terra precisa de sol – a luz como expressão fecundadora – para que floresça, contudo, o mundo masculino, guerreiro e opressor, dá livre vazão aos impulsos violentos de Inigo nas caçadas, impedindo que essa força feminina natural se manifeste livremente. O desejo e a sexualidade, expressões perigosas da natureza selvagem, não podem ser livres no mundo cristão, devem obedecer aos preceitos sociais e religiosos, assim:

-Vai, então - disse. E atirou-a para o castelo onde fora feliz com D. Diogo e onde agora mandava Inigo, o filho.

Porém, um outro braço, o do Senhor, desviava o caminho à rapariga. Ela aparecia vinte léguas mais a sul, onde



andavam os últimos cristãos no seu confronto com o inimigo. Eram lugares dourados, pobres de água [...]

A solidão cercava-a como um vidro. Chamava pela mãe e ela vinha, mais negra, se possível, de furor. Duas, três vezes empurrou a filha com o seu bafo, que era o fafo de um dragão, para o leito de D. Inigo Guerra. Duas, três vezes Deus se intrometeu e com um bofetão a afastou. (CORREIA, 2004, p. 18).

Conforme a narração, todas as tentativas da Dama Pé de Cabra fracassam: “Deus impedia o encontro dos irmãos [...]” (CORREIA, 2004, p. 21), e lançava extensões de espaço vazio para os separar. A submissão forçada do sagrado feminino ao poderio do Deus cristão é explicitada nessa escolha narrativa. Enquanto Inigo repete incessantemente a busca outrora realizada por D. Diogo indo caçar, Dona Sol casa-se com Afonso Pena, guerreiro sonhador e cansado de lidar que se apaixona pela intrigante jovem. Diferentemente da mãe, ela não impõe condições e passa a levar uma vida cristã de submissão a todos os rituais. Seu único costume diferente é cavalgar livremente pelas florestas como se voasse. Nessas incursões, Dona Sol busca encontrar o irmão, mas não tem forças para superar os obstáculos, a culpa a silencia: “E ela não se atrevia a perguntar, temendo que a pergunta revelasse a quantidade de pecado que continha” (CORREIA, 2004, p. 21).

A condição de D. Sol é de danação, porque é mulher, tem a marca do primeiro pecado por ser metade cristã, contrariamente a sua mãe, está sujeita à culpa que a paralisa. A Dama, criatura livre do paganismo, não tinha amarras para realizar seus desejos, mas D. Sol não consegue essa convicção de liberdade. Por amar o irmão e desejar uma vida humana, foi subjugada. O texto denuncia o controle da religião sobre o corpo e a sexualidade feminina, porém, também delinea a dificuldade de subversão, a não ser pela persistência e pela escolha à diferença. O desejo não pode ser suprimido nem realizado, desta tensão emerge a condição de exclusão da personagem condenada pelo mundo ordenado ao estranhamento e ao temor. O destino de Dona Sol é, então, a frustração e a loucura de quem espera em vão tornar-se uma “livre criatura dos infernos” (CORREIA, 2004, p. 22) para poder finalmente concretizar seu desejo.

D. Afonso já a temia então de tal maneira que não a procurava. Sem que nada de facto acontecesse, os viajantes passavam à distância, evitando as paragens do castelo.



Uma mulher cantava nas muralhas. Diziam que ela olhava para os pés com se já tivesse endoidecido. (CORREIA, 2004, p. 22).

Embora à primeira vista possa parecer que o conto de Hélia Correia aceite o endemoniamento da Dama Pé de Cabra e o destino de Dona Sol, na verdade, ele questiona essa visão negativa a partir de seus simbolismos: o fascínio da beleza feminina, o poder de sedução, a liberdade e a sexualidade que intimidam o mundo patriarcal cristão. Esta riqueza de possibilidades exaltada nesta recriação reafirma o poderio da formosa mulher como resistência e positividade. Nesse contexto, a loucura constitui o meio de resistência.

#### **4. Encantamento e magia do feminino à guisa de conclusão**

Nesta narrativa, o universo feminino de Hélia Correia apresenta uma relação especular mãe-filha em que está última deseja ocupar o estatuto da mãe, de ter o pé forçado – a marca da diferença, da coragem de transgressão – que lhe permitiria conquistar a liberdade de realização de seus desejos. Segundo adverte a Dama Pé de Cabra, para trilhar este caminho “são precisos empenhos que nem sonhas” (CORREIA, 2004, p. 22). O final em aberto, no qual D. Sol espera e parece enlouquecer, sugere que a ação é preferível à passividade e ao conformismo. Esta desconcertante narrativa busca unir os mundos feminino e masculino por meio do amor entre D. Sol e Inigo Guerra, faces de dois aspectos humanos separados pela sociedade repressora; salienta, assim, a presença persistente da opressão na sociedade portuguesa contemporânea e a necessidade de ações e poderes sobre-humanos para se modificar a questão, especialmente relacionada aos direitos femininos. Assim, a ambientação do maravilhoso medieval deixa de ser um recurso de evasão do real para se constituir como um diálogo com a realidade coetânea de modo crítico, de abertura para a exploração das realidades subjetivas de ontem e hoje.

Ainda hoje, a magia e o encanto da Dama Pé de Cabra, figura emblemática que desestabiliza a ordem convencional, persistem. Destarte, a fascinação de D. Sol pelo irmão e pelo poder libertino e transgressor exercido pela mãe desdobra-se em outras fascinações: de Hélia Correia por esta sedutora figura medieval, encantadoramente transfigurada na terrível Dama demoníaca de Herculano, a fascinação pelo destino de rebeldia e transgressão trilhado por diferentes mulheres, a fascinação instigada por estas fabulosas personagens femininas que se mantêm no

mistério, na abertura polissêmica da narrativa literária ancorada na tradição e na cultura portuguesa refigurada em diversas produções artísticas.

## REFERÊNCIAS:

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.

CORREIA, Hélia. *Fascinação*, seguido de *A Dama Pé-de-Cabra* de Alexandre Herculano. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.

CORREIA, Hélia. *Lilias Fraser*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

CORREIA, Hélia. *O Rancor: Exercício sobre Helena*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

CORREIA, Hélia. *Perdição* - Exercício sobre Antígona. Lisboa: D. Quixote, 1991,

HERCULANO, Alexandre. *A Dama Pé de Cabra*. In: HERCULANO, Alexandre. *Lendas e narrativas*. Apresentação crítica, seleção e notas de Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Editorial Comunicação, 1987, p. 113-145.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

LE GOFF, Jacques; LADURIE, Le Roy. *Melusine maternelle et défricheuse*. *Annales: Économie, Société et Civilizations*. v. 3-4, n. 26, 1971, p. 590-622.

MATTOSO, José; PIEL, José (Org.). *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*. *Portugaliae monumenta histórica. Scriptores*. Nova Série, Tomo II-III, Lisboa: Academia das Ciências, 1980.

MIRANDA, José Carlos R.. *Do Liber Regum ao Livro Velho de Linhagens*. *Actas do Segundo Congresso de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas*

(SEMYR). San Millán de la Cogolla, Set. 2008. Disponível em: [http://www.seminariomedieval.com/pub\\_online.html](http://www.seminariomedieval.com/pub_online.html). Acesso em: 19 out 2019.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. *O diabo no imaginário cristão*. 2ª ed. Bauru (SP): Edusc, 2002.

PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

REIS, Carlos. A lógica íntima das personagens: a ideia, a imagem e o nome. *Revista Moara*. n. 52, 2019, p.133-148.

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SIQUEIRA, Ana Marcia A. Relações de poder nos livros de linhagens portuguesas. In: ZIERER, Adriana; FEITOSA, Márcia Manir Miguel. (Org.). *Literatura e história antiga e medieval*. São Luís: EDUFMA, 2011, v. 1, p. 89-104.

SIQUEIRA, Ana Marcia A.; DEZIDÉRIO, Felipe Hélio da S. A face negra de Alexandre Herculano: visões históricas do mal na construção do sobrenatural em *A Dama Pé de Cabra*. *ABRIL – NEPA*, Vol. 4, nº 8, 2012, p. 67-84.

## O APOCALIPSE DE AGUSTINA: ENTRE O VISTO E O ESCRITO

Anamaria Filizola<sup>1</sup>

[É um homem dos] Tempos que não são limitados pelo calendário.  
Agustina Bessa-Luís, *Um bicho da terra*

Só é fecundo aquilo que permite o livre jogo da imaginação.  
G.E. Lessing, *Laocoonte* ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia

É possível começar um trabalho sobre Agustina de muitas maneiras. Começo por situar *Apocalipse de Albrecht Dürer*, de 1986, publicado na sequência das suas cinco biografias, das quais a primeira é de 1973 (*Santo António*), e dos romances históricos, ou de cariz histórico, e arriscaria encabeçar a lista com *Fanny Owen*, de 1979. Em muitas oportunidades – nos seus escritos e em entrevistas – a autora fez comentários sobre essa sua guinada para o histórico e o biográfico. Tornaram-se proverbiais algumas de suas afirmações como a de que há momentos excêntricos em que o romancista se interessa pela História, ou que a História é uma ficção controlada, ou ainda, que o romance biográfico merece as honras da mente imaginosa, assim como o arquivo em que apodrece a História. À memória pessoal que alimenta muitos dos seus romances, Agustina acrescenta a pesquisa de dados que ancoram as narrativas dessa fase e que ultrapassam, no tempo, o alcance da dita memória. Algumas vezes as fontes de informação são listadas ao final do volume, como é o caso de *Santo António*, *Sebastião José*, *A monja de Lisboa*. Em outras obras, o leitor mais atento identifica possíveis fontes<sup>2</sup>, ou mesmo ao longo da

---

1 UFPR

2 Cf. DAL FARRA, Maria Lúcia. A Florbela de Agustina. In: [http://www1.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01\\_2007/01\\_artigo\\_maria\\_lucia\\_dal\\_farra.pdf](http://www1.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2007/01_artigo_maria_lucia_dal_farra.pdf). Consultado em 13/10/2021.

narrativa são citados, *en passant*, os nomes de um ou outro estudioso.<sup>3</sup> Em qualquer dos casos, porém, não resta dúvida ao leitor sobre ter havido investigação do assunto tratado. Dentre as assim chamadas biografias, duas tratam de pintoras, Maria Helena Vieira da Silva<sup>4</sup> e Marta Telles, de modo que o *Apocalipse de Albrecht Dürer* não inaugura uma faceta nova na obra de Agustina. Outros títulos publicados posteriormente tratam de arte visual e/ou de seus criadores, como *Um bicho da terra*, *O concerto dos flamengos*, *As meninas* e *A ronda da noite*, com as respectivas especificidades. Voltemos um pouco atrás e recordemos o livro de viagens *Embaixada a Calígula* (1961), em que a ida a Roma coincide com a exposição sobre os cinquenta anos do primeiro manifesto futurista e a autora dá aí mostras de seu interesse sobre arte moderna em geral e a futurista em especial.<sup>5</sup>

Eu poderia também principiar evocando a expressão usada por Eduardo Lourenço no entusiasmado artigo em que celebra os dez anos da publicação de *A sibila*<sup>6</sup>, quando afirma que o romance de Agustina “entretetece a mais insólita tapeçaria romanesca portuguesa contemporânea”. (LOURENÇO, 1963, p. 49). No idos de 1963, a “insólita tapeçaria romanesca” contava cerca de dez títulos de ficção, com estilo claramente identificável. São doze os títulos publicados até então, sendo *O inseparável* (1957) uma peça teatral e *Embaixada a Calígula* (1961) um livro de viagens, como já disse. A metáfora da tapeçaria romanesca serve bem ao todo da obra que é possível hoje conhecer (não sabemos o que

---

3 Recordo aqui o nome de George Simmel (1858-1918), autor de um estudo decisivo sobre Rembrandt, mencionado tanto em *Um bicho da terra* (1984), como em *Ronda da noite* (2006), obras em que está presente o pintor holandês.

4 Os escritos de Agustina sobre Vieira da Silva não se limitam à biografia (1982). Há ainda a recolha dos textos sobre Vieira e seu marido, o pintor Arpad Szénes, *Longos dias são cem anos – presença de Vieira da Silva seguido de outros textos sobre Arpad Szénes* (2009)

5 Cf. o artigo de MENDES, Maria do Carmo. Agustina Bessa-Luís: pinturas e pintores. In: MENDES, Maria do Carmo. *et alii. Homenagem a Agustina Bessa-Luís*. Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 2019, p. 45-54. Lembremos que há um número significativo de publicações de artistas ligados às artes visuais que convidaram Agustina a escrever prefácios, apresentação de catálogos de exposições, ou mesmo textos sobre as fotografias. Cito a título de exemplo, *Cargaleiro in 10 óleos 10 guaches* (1981), António Cruz, *o pintor e a cidade* (1982), *O Porto em vários sentidos* (1998), fotografias de Nicolas Sapieha, *Os dezassete brasões* (1998), fotografias de Marco, ou ainda *As estações da vida* (2002), com fotografias de Jorge Correia Santos. Com esse mesmo título, o texto de Agustina tão somente mereceu nova publicação em 2018.

6 LOURENÇO, Eduardo. Agustina Bessa Luís ou o neo-romantismo. *Colóquio*. Revista de artes e letras. Lisboa, n. 26, dez., 1963, p. 49-52.

as gavetas podem ainda guardar...), não só pela constância da modalidade narrativa, como pela diversidade de gêneros literários praticados e dos assuntos merecedores de atenção em muitos textos publicados com intervalos variados. A tapeçaria é aberta, completaria Lourenço a propósito de *Os quatro rios*, no ano seguinte.<sup>7</sup>

Assim, no conjunto da obra, o comentário de Agustina ao *Apocalipse* de João e às xilogravuras entalhadas por Albrecht Dürer (1471-1528) não é uma obra esdrúxula no conjunto dos escritos da autora. Vejamos por quê.

Salvo engano, a única recensão crítica do *Apocalipse de Albrecht Dürer* é a de João Bigotte Chorão, publicada na *Colóquio Letras*, na seção de ficção. Ora, no livro, há uma [Nota do Editor] onde lê-se que a edição tinha como motivo “recriar um pouco do trabalho de Dürer no Apocalipse” e que o “interesse de Agustina pelo temário joanino e pela iconografia que o acompanha” estimulou o projeto e “o aparato e a estrutura gráfica desta edição”. O texto, “verdadeiro comentário”, possui, segundo o editor, o mérito de revelar “um Dürer mais consentâneo com a sua época e por vezes surpreendente, em simultaneidade com a realidade histórica e profética do *Apocalipse*” (cf. BESSA-LUÍS, 1986, p. 8).

A nota do editor, que o foi de quase toda a obra de Agustina, mostra que o convite dirigido à autora se deve ao “seu interesse pelo temário joanino e pela iconografia que o acompanha”, não afirmando, sequer insinuando, tratar-se de uma obra de ficção.<sup>8</sup> Embora não lhe chame obra de ficção, Bigotte Chorão adverte: “[...] Não se vá porém exigir de Agustina, romancista que é sobretudo [...] não se lhe vá exigir uma exegese bíblica, obra sempre de especialistas e de “sábios” (CHORÃO, 1987, p. 156-157,

---

7 Com a publicação da volumosa recolha dos *Ensaios e artigos*, os leitores agustinianos podem aferir não só a reincidência de certos temas ao longo do tempo, como o variado conjunto de interesses que formam essa outra parte da tapeçaria que se entrelaça com aquela de maior extensão, a publicada em livros. São contos, crónicas, ensaios, publicados em revistas e jornais, alguns avulsos, outros com periodicidade, num significativo espaço de 56 anos.

8 No antepenúltimo texto, “O segundo monstro”, Agustina escreve um metacomentário bastante ilustrativo: “Não abandonar o paralelismo entre mensagem e realidade local, é um método seguro para obter alguma luz para os textos apocalípticos. Eles estão, de resto, estudados em profundidade, sem que fossem esquecidos os mínimos detalhes e formuladas todas as soluções possíveis. Pelo que este trabalho é um mero acompanhamento, dissonante às vezes, como o que se faz para antigas melodias e que lhes dá um parcial cunho rítmico, de efeito semelhante a um pressentimento poético” (BESSA-LUÍS, 1986, p. 91).

grifo meu). Nem Agustina, nem o editor chamam ao texto “exegese” e, sim, comentário. O fato de ela ser romancista e de ter estreado como romancista implica, no entendimento generalizado, pertencer sempre à ordem do discurso ficcional, em que pese ter demonstrado ser uma escritora polígrafa. A romancista está fadada a só escrever ficção ou a transformar tudo o que escreve em ficção. Há, por parte da crítica, um controle do imaginário que está para ser estudado em Agustina, porque me parece, no que respeita ao que aqui discutimos, ser de imaginação que se trata. A imaginação participa da ficção, mas está presente em outros discursos. Tal como para Dante, e cito de empréstimo a Italo Calvino, “Chove dentro da alta fantasia”. No que aqui tratamos, chove dentro da fantasia de João de Patmos, de Dürer, de Agustina.

O texto de Calvino onde Dante está citado, um dos cinco ensaios que compõem as *Seis propostas para o próximo milênio*<sup>9</sup>, é “A visibilidade”. O autor trata aí da imaginação. O verso da *Divina comédia* propõe que a imaginação vem do alto e cai no texto como uma chuva. Dante especula de onde vem a imaginação. Calvino discute a imaginação visual que leva o leitor a “[...] ver a cena como se ela se desenrolasse diante dos nossos olhos [...]” (CALVINO, 1990). Calvino afirma haver dois tipos de processos imaginativos: um que parte da palavra para chegar à imagem visiva, e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal. Se Dante tinha, com toda a razão, um alto conceito de si mesmo, e não hesitava em proclamar que sua imaginação era inspirada por Deus, como comenta Calvino, o mesmo acontece, e mais apropriadamente, com João Evangelista, que, já em idade proecta, afirma ter recebido a revelação divina – visiva e auditiva – de uma profecia com a instrução de a escrever e propagar. Dürer, cerca de 1500 anos mais tarde, decerto sabia que sua arte era valorosa, aprendida, assimilada, aprimorada com outros mestres, mais velhos, experientes e prestigiosos, e por isso conhecia a origem de sua imaginação. Agustina, que sempre soube o valor do seu texto, não só foi acolhida pela crítica mais exigente, como nunca alterou sua modalidade narrativa. Como todo grande escritor, foi uma voraz leitora, mas foi também, desde a infância, uma assídua cinéfila. Literatura e cinema, filtros da realidade, que, como afirma Agustina, “alimenta a imaginação”.<sup>10</sup> Creio serem essas as principais fontes da imaginação verbal e visiva

9 Cito o e-pub da edição brasileira. Tradução de Ivo Barroso, 1990 ISBN 9788580868593

10 Cf. “Para Vila Meã”. A frase completa é a seguinte: “[...] Vaidade porque de algum modo a merecia, mas não tanto que me esqueça de devolver à minha terra o que a minha terra

de Agustina. O *Apocalipse de Albrecht Dürer* é pois um livro que não só reúne alta imaginação, como exemplifica a imaginação visiva de João, que informa o texto do Apocalipse, que por sua vez informa a imaginação visiva de Dürer nas xilogravuras que ilustram o texto. Agustina faz leitura atenta do texto e das figuras e escreve seu comentário, criando ela própria imagens verbais. Mas não é exatamente assim que a autora de *A sibila* considera a imaginação. Referindo a primeira das ilustrações ao Apocalipse propriamente dito, Agustina nos brinda com esta desconcertante afirmação:

Na visão dos sete candelabros, gravada por Dürer, aparece João prostrado perante o Espírito que toma a forma dum filho de Homem, A menora (*sic*) é aqui representada por sete tocheiros, ornados ao estilo renascentista e decerto copiados de memória dos castiçais que tantas vezes vira na oficina de seu pai, o ourives de Nuremberg. *Dürer tem uma imaginação medíocre* e serve-se constantemente de um naturalismo um pouco seco que nos dá, no entanto, em pormenor, a paisagem física de sua época. Até que ponto a febre apocalíptica de João o tocou [...] não o podemos avaliar. Mas o realismo dessas hordas místicas e famintas que cruzavam a Alemanha da Reforma, isso ele gravou com perícia, nervosismo e com audácia. (...) Dürer capta este espírito da Reforma com a sensualidade do tétrico que anda a par com a revelação do necessário (BESSA-LUÍS, 1986, p. 21, grifo meu).

Se Agustina entendia que “a História é uma ficção controlada”, assume o direito de instaurar o descontrolo na ordem dos diversos discursos. O tópico da imaginação duriana aparece em várias passagens dos textos agustinianos.

As quinze xilogravuras que integram o *Apocalipse* foram compostas entre 1496 e 1498 (dos 25 aos 27 anos), em tamanho grande (38X29cm), a primeira das quais é o Martírio de São João Evangelista. Segundo Panofsky, estudioso da obra de Dürer, o período entre 1495 e 1500 é considerado “[...]o primeiro máximo” - e talvez o mais distintivo – de sua carreira” (PANOFSKY, 2005, p. 65, a tradução é sempre minha). E diz:

---

me deu – a realidade de que se alimenta a imaginação”. Apud, *Homenagem a Agustina Bessa-Luís*, op. cit., p. 16.



[...] Pode-se afirmar sem exagero que a história da pintura teria sido a mesma se Dürer nunca tivesse tocado o pincel e a paleta, enquanto que os cinco primeiros anos de seu trabalho independente como gravador bastaram para revolucionar as artes gráficas (PANOFSKY, 2005, p. 71).

As gravuras e as xilogravuras apresentam-se como solução para vários problemas, entre eles o de maior independência financeira e de escolha de temas, pois a pintura dependia de encomendas – de retratos e obras sacras. O trabalho impresso, de fácil portabilidade, além de mais rentável, pois podia ser reproduzido em larga escala, dava ao artista gravador muita liberdade de criação, aproximando-se do que mais tarde se chamou originalidade. A obra gráfica de Dürer correu o mundo com a marca de sua autoria, o célebre monograma retilíneo, com as suas iniciais, o D embutido no A, que é como uma porta, usado pela primeira vez em gravuras do ano de 1496, entre elas as do Apocalipse. Nesse “primeiro máximo”, ele próprio desenhava, gravava a buril ou talhava à goiva, e imprimia (mais tarde terá quem talhe os blocos seguindo os seus desenhos). Dürer publica, às suas expensas (sendo o primeiro artista conhecido a fazê-lo), três edições do Apocalipse, duas em 1498, em alemão e em latim, e uma segunda edição latina, em 1511, com novo frontispício, agora com desenho anunciador de diferenças no estilo.<sup>11</sup> (Cf. Figuras 1 e 2)

---

11 Os frontispícios das edições de 1498 trazem os títulos em letras góticas com as capitulares floreadas. *Apocalipsis cum Figuris* (Apocalipse com figuras) e *Die heimlich offenbarung iohannis* (A revelação de S. João). Cf. KURTH, 2021, p. 105. A capa da edição portuguesa leva a gravura da edição de 1511. Panofsky refere uma reimpressão não autorizada do Apocalipse de Dürer, de 1502, por Hieronymus Greff (Cf. PANOFSKY, 2005, p. 76).

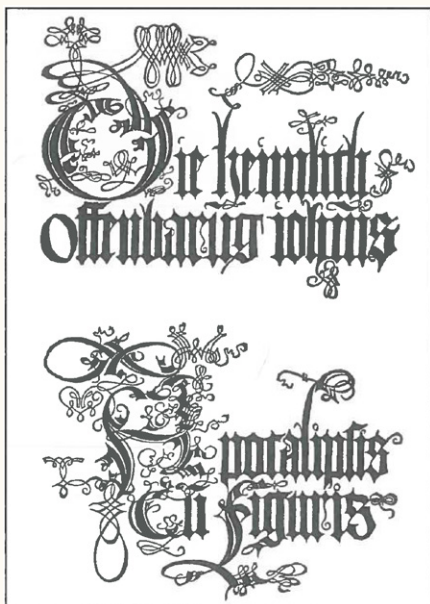


Fig. 1

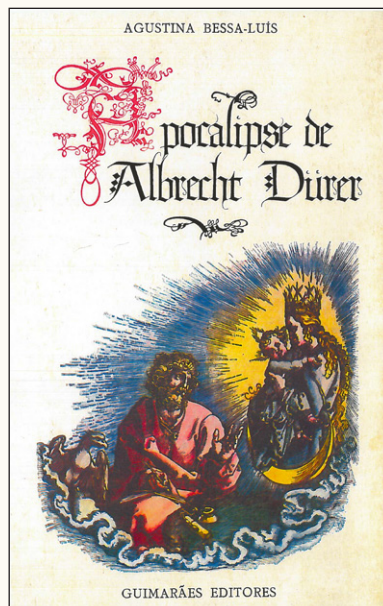


Fig. 2

Concebidas ao longo de dois anos, a feitura das xilogravuras não seguiu a ordem em que são apresentadas no livro. Já havia bíblias com figuras, mas Dürer é inovador ao imprimir as gravuras nas páginas ímpares e o texto nas pares.<sup>12</sup> Seus desenhos, intitulados, condensam vários trechos da revelação joanina, ficando os desenhos como uma versão autónoma e contínua do texto.

Para lograr esse fim Dürer aplicou dois princípios, concentração e dramatização. Por um lado condensou o conteúdo do Apocalipse em catorze xilogravuras, cada uma das quais apresenta uma composição cerrada e unificada; abreviou ou omitiu por inteiro incidentes comentados em outros ciclos e evitou rigorosamente as repetições. [...] Por outro lado, Dürer fez todo o possível por transformar meras situações ou fenómenos em ação dramática. [...] Os Quatro Cavaleiros, que segundo o texto “saem” um a um e não estabelecem contato direto com a humanidade, aparecem como um pelotão cerrado

12 Nas bíblias ilustradas existentes então, figuras grandes e autónomas se distribuíam ao longo do texto: ou se inseriam no texto uma série de ilustrações comparativamente pequenas; ou, ainda, se dividia cada página em duas, às vezes três, fileiras de figuras explicadas mediante breves notas e inscrições internas. (Cf. explicação detalhada de PANOFSKY, 2005, p. 76)

que atropela uma multidão de vítimas indefesas [...] (PANOFSKY, 2005, p. 77).

Veremos que Agustina faz algo semelhante, pois nem sempre comenta pontualmente o texto ou a gravura, sem deixar, porém, de se prender ao assunto. Note-se que intitula seus comentários e na maioria das vezes os títulos diferem.<sup>13</sup>

Ambos, artista plástico e escritora, tomam assim liberdades criativas relativamente ao texto do apóstolo. Panofsky tem o cuidado de apontar, entretanto, os detalhes que são copiados das bíblias de Quentell (cerca de 1479), de Koberger (1483) e de Grüninger (1485), descartando as hipóteses como as que vimos, imaginativas, agustinianas, que atribuem à memória da ourivesaria do pai do gravador os detalhes dos tocheiros ...

Há quem diga que o Apocalipse é um livro adaptável a todo tipo de crise. Agustina situa tanto as crises dos primórdios do cristianismo, vividas por João e agudizadas durante o seu exílio em Patmos, como as da Alemanha da Reforma. Dürer intitulou a primeira gravura "O martírio de São João". (Cf. Figura 3)



**Fig. 3**

13 O sumário do livro lista os títulos das gravuras e os respectivos títulos dos textos agustinianos. (Cf. PANOFSKY, 2005, p. 133-134)

[...] [O] Apocalipse começa com essa indignação concisa que tinha que operar como um meio de resistência e força moral. Segundo a gravura, S. João, em idade avançada, é supliciado perante um soberano, provavelmente um dos Flávios, ainda que use o turbante oriental e os arminhos dos Habsburgos, misto de turco e de príncipe da Renascença. Dürer quer introduzir assim o símbolo da opressão e da dolorosa época política e religiosa da Reforma (ibidem, p. 13).

Sob o título de “O Apocalipse”, Agustina inaugura os seus comentários, mostrando a importância das circunstâncias na criação do texto e das ilustrações. Na sequência, concentra-se na pessoa de João, na sua trajetória, do concílio de Jerusalém, reunido por Paulo, à presidência às Igrejas da Ásia Menor, em Éfeso, “seguinto-se o desterro para a ilha de Patmos, entre 81 e 96”. Informa-nos:

[...] Foi no tempo de Domiciano que sofreu o martírio, em Roma, sendo mergulhado numa caldeira de azeite fervente, sem que sofresse dano. O exílio de Patmos foi a sentença mais benigna que se seguiu ao prodígio; ou então Domiciano comutou a primeira pena, substituindo-a por um simples castigo de desterro (ibidem, p. 13).

O prodígio de João ter resistido ao martírio do azeite a ferver, em Roma, não é interpretado por Agustina, que aventa a hipótese da comutação da pena pelo exílio em Patmos. Os milagres escapam à realidade histórica; esta sim, passível de inferências e deduções, tão ao gosto da autora. A partir do que João escreveu, avança nas deduções: João, rico e servindo Cristo, teria conhecimentos além dos vulgares. “[...] Mais do que uma obra de circunstância, - escreve - “o Apocalipse parece ser uma medida de activação da personalidade batida pelo descontentamento” (ibidem, p. 15).

Para Agustina, leitora e estudiosa, o texto está acima de tudo; no entanto, ela arroga-se o direito de o interpretar para além do que está escrito. Não se limita ao Apocalipse, reforça suas afirmações com trechos do evangelho joanino. Lê a tradução para o português, ou outra tradução qualquer, e não lhe restam dúvidas mais do que aquelas que ela pode resolver. O que mais interessa é o que o texto diz nas linhas e nas entrelinhas. O texto, a palavra escrita, é o domínio reservado e soberano de Agustina.

Como é sabido, a autoria do Apocalipse é duvidosa. Não há certeza de que tenha sido escrito por João Evangelista.<sup>14</sup> Agustina, embora sabedora da matéria, não a explora, provavelmente por não ter elementos para transformar a dúvida em mais uma adivinha. No antepenúltimo texto, “Púrpura e escarlata”, o assunto aparece secundariamente. A autoridade é o texto e não a autoria:

[...] Mas há um claro tema montanista no Apocalipse de João, o que faz pensar se ele seria de facto o filho de Zebedeu, discípulo de Jesus, ou um outro, mais novo, mais enraizado na Ásia Menor por nascimento, e precursor da doutrina que foi conhecida depois por montanismo (ibidem, p. 85).

Com os biografemas conhecidos e cujas fontes não são mencionadas, Agustina interpreta o texto e deduz outros dados. Ao longo de sua vida, João testemunhou vários feitos exemplares da tirania dos romanos, como o cerco de Jerusalém, a destruição do Templo de Salomão e a nova dispersão do povo judeu, culminando com o menorá levado a Roma “como gala do vencedor. O Apocalipse saiu dessa derrota que só pode ser superada pela interpretação mística ou então pelo talento em que o orgulho jaz calcinado [...]”, afirma a autora (ibidem, p. 14).

A quarta gravura do livro é talvez a mais conhecida e talvez a mais ilustrativa das xilogravuras durianas. Trata-se de “Os quatro cavaleiros”, uma das passagens do texto igualmente familiar, mesmo àqueles que não leram o livro. Como é sabido, os quatro cavaleiros são revelados quando da abertura, pelo Cordeiro, dos quatro primeiros dos sete selos. O desenho de Dürer é impressionante, seja pela cena dos quatro cavaleiros, numa cavalgada que não encontra correspondente no texto joanino, como pela profusão de detalhes das roupas, dos arreios, das diferentes expressões faciais e pelo naturalismo dos cavalos. (Cf. Fig. 4)

---

14 Frederico Lourenço, tradutor do Novo Testamento, discute a questão de forma, se não exaustiva, bastante completa, na Nota introdutória ao Apocalipse (BÍBLIA, 2020, p. 551-554).





**Fig. 4**

Agustina centra sua atenção no último da fila, afirmando logo de início que ele simboliza um guerreiro parto. E explica que os partos, inimigos inveterados dos romanos, derrotaram Licinius Crassus no deserto sírio em 53 a.C, por conta de atributos bélicos que a autora enumera. “[...] Muito especialmente,” escreve, “no Apocalipse de João é preciso entender o sentido literal e nunca deixá-lo de lado. Assim, todo o alegorismo exagerado pode ser evitado, e todos os sentidos, depois do literal, ganham força e movimento (ibidem, p. 31).

Como visto, Agustina lê o Apocalipse com a chave histórica, do tempo vivido e do homem que o viveu, evitando as interpretações alegóricas, como as que veem prenúncios catastróficos nos quatro cavaleiros. Observa que a própria palavra apocalipse, cuja tradução do grego é revelação, é usada com o sentido de calamidade, hecatombe, cuja origem se encontraria nos significados de caráter alegórico, sobretudo na tradicional identificação dos quatro cavaleiros com a Peste, a Guerra, a Fome e a Morte, respectivamente.

Para afirmar que os quatro cavaleiros são “[...] auxiliares e aliados na operação dolorosa que era, depois da queda de Jerusalém, em 70, a oposição aos romanos” (ibidem. p. 31), Agustina reconstrói o quadro histórico das guerras que infligiram perdas a Domiciano, em que aconteceram alianças entre exércitos. Perdas, mas não a derrota. Esse seria o

sentido histórico do Apocalipse, para a construção do qual concorreram, certamente, as leituras de Suetônio, Tácito e Flávio José, autores evocados por Agustina.

Quanto à revelação trazida pela abertura do sexto selo, de “um violento tremor de terra, o sol torna-se negro como um pano de crina e a lua parece coalhada de sangue”, alegoricamente interpretada como o Dia da Ira ou o Juízo Final, Agustina vê-a como uma possível memória da primeira catástrofe de Pompeia, um terremoto no ano de 63, dezesseis anos antes da fatal erupção do Vesúvio. No ano seguinte, conta-nos, há o incêndio de Roma, de que Nero é acusado, talvez injustamente. Para livrar-se da acusação, Nero incrimina os cristãos, livrando-se assim “dos chefes da igreja que começava a fazer-se incômoda, ativando a agitação messiânica dos judeus” (ibidem, p. 32). Agustina traz à cena a figura de Paulo, um dos pilares da Igreja nos seus primórdios, e traça um quadro com grandes pinceladas desse momento trágico vivido pelos judeo-cristãos, que é a queda de Jerusalém. Ao longo do livro, Agustina traça paralelos entre João e Paulo, mostrando João ainda ligado aos valores do judaísmo, às esperanças milenaristas, e Paulo empenhado em edificar uma igreja católica, isto é, universal, sem os riscos do nacionalismo exacerbado. Predomina a interpretação de cunho histórico, embora ela conclua aproximando-se da leitura joanina: “[...] Mas os quatro cavaleiros do Apocalipse continuaram a correr contra o Império e, ao menos em sonhos, ameaçavam derrubá-lo” (ibidem, p. 33).

A última das gravuras de Dürer intitula-se “Satã é lançado no abismo”. Agustina intitula o seu texto “Satã” e a figura central com que fecha a série do Apocalipse é a do próprio Dürer. Começa por questionar por que razão os dragões são bem conseguidos, enquanto os anjos, igualmente figuras da imaginação, se parecem com os artesãos e comerciantes de Nuremberg, obedecendo a princípios realistas. Temos aqui implícita a ideia da “imaginação medíocre” de Dürer. (Cf. Fig. 5)



**Fig. 5**

A pergunta, retórica, fica sem resposta. Mas a autora formula uma interpretação de cunho junguiano. Numa sequência de associações que têm como início um retrato do pai do pintor<sup>15</sup>, Agustina conclui que “[...] Dürer tem do autor uma ideia heróica. A pintura e a arte deveriam ser para ele uma forma de paladinagem, uma festa em que a psique masculina esteja em causa” (ibidem, p. 97). A autora evoca as figuras mitológicas de Siegfried e Brunilde, desdobramentos da psique masculina e feminina, traçando um paralelo entre Siegfried, nostálgico da figura materna que perdeu ao nascer, e o pintor. A nostalgia pela mãe, segundo Agustina, ativaria o aspecto maligno do inconsciente, e a mãe transformar-se-ia no dragão ameaçador. Tendo em mente um retrato a carvão (1514) de Barbara Holper, mãe do pintor, Agustina associa a mãe, desfigurada pela doença, a um dragão, concluindo que a imagem materna é algo de aterrorador por guardar “o manancial libidinal que ele recusa à sua pintura”(idem, ibidem). (Cf. Fig. 6)

15 O texto traz a data do primeiro retrato de Albrecht Dürer, o pai, como sendo 1486, quando é 1490. Agustina refere-se a “uma pequena figura de guerreiro, talvez uma insígnia patonal”, mas na verdade o pai segura um rosário de contas grandes e vermelhas.





**Fig. 6**

Também para João o tema seria incandescente. Satanás é apanhado por um anjo que o acorrenta para prendê-lo por mil anos, passados os quais será libertado para então sofrer a última derrota. Satã também significaria o caráter tirânico do culto imperial que Cristo há de vencer. Esta é uma leitura dentro dos padrões históricos, já anunciados e justificados anteriormente. No entanto, Agustina aproxima João e Dürer, pois, para ambos, trata-se de um recuo para a infância, onde a natureza é a mãe protetora, imediatamente antes de ser substituída pela mãe dragão.<sup>16</sup> Já estamos numa interpretação que não é nem histórica nem alegórica, mas sim psicanalítica<sup>17</sup>.

16 Cf. o comentário "Miguel e os seus anjos", p. 79. Aí, Agustina analisa a gravura e mostra que apesar da violência da luta de São Miguel e os anjos contra o dragão, Dürer não perde de vista "a natureza, a natureza imparcial que a tempestade apocalíptica não pode atingir. O amor de Dürer é um amor vegetal e fleumático [...]".

17 A leitura "psicanalítica" de cariz freudiano também aparece repticiamente ao longo dos comentários e cito, a título de exemplo, esta passagem que nos dá a chave interpretativa do Apocalipse: "À medida que João entra no acontecer onírico, entrega-se cada vez mais à associação livre das imagens. Ele reconhece que se enganava a si mesmo acerca de sua vida interior; e tenta, por todos os meios, libertar-se do conflito, de maneira legítima, isto é, não reprimindo mais a veia poética. Porque a profecia significa a libertação legítima, tanto quanto possível, dum conflito" (BESSA-LUÍS, idem, p. 73).

Agustina no comentário “A porta”, à terceira gravura (São João ante o trono de Deus), afirma:

Dürer manteve na sua obra, sobretudo nos seus auto-retratos, a proporção das três visões. A da carne, a do coração e a de Deus, de que fala Hugo de Saint-Vitor. Com o olhar exterior ele pinta os corpos no banhos, as feiticeiras em conluio, os amantes no seu passeio; com o olhar do coração ele pinta a natureza, as flores, as virgens rodeadas de animais tranquilos, e até retratos como o da negra Catarina [...]. Mas com o olhar de Deus, “tudo é nu e a descoberto diante dele”. As acções dos homens, nas quais a intenção permanece invisível, ele pode abri-las, como se abre rasgadamente uma porta. Foi este Dürer quem desenhou e concebeu o Apocalipse” (ibidem, p. 25).

Assim, a lembrança da natureza como a mãe protetora é afim da visão do coração. Já a mãe-dragão está no inconsciente que nem sempre é passível de ser enxergado, necessita de disfarces, de fantasia, da imaginação do tétrico, como o dragão, para ser suportado.

Ponderando sobre a melancolia causada pela lentidão dos mil anos para os homens e sobre o fato de Satã não ser verdadeiramente punido, Agustina cumpre sua tarefa. Tal como no comentário aos quatro cavaleiros, as palavras finais são uma fina interpretação do texto joanino: “O Apocalipse é o Atlas dessa terra onde não há mais mar; isto quer dizer, onde não há mais abismos, nem monstros que neles vivam, ansiosos do contra-senso do amor e do ódio” (ibidem, p. 99).

Já observamos que 1500 anos separam Dürer de João de Patmos. Cerca de dois mil separam Agustina de João e quinhentos anos a separam do pintor. As circunstâncias históricas dos respectivos tempos prevalecem no texto agustiniano. Elas são a bússola de sua imaginação, nunca censura ou confragimento. A psicanálise marca, pois, o tempo de Agustina, esse tempo que lhe permite conhecer todos os futuros anteriores, o do cristianismo, e daí seu insistente paralelismo entre João e Paulo, o criador da Igreja que prevaleceu entre todas as demais seitas do primeiro cristianismo. Marca também o futuro anterior de Dürer, de certa forma mais fácil de conhecer, por estar num campo, o das artes visuais, onde o contraste das verdades é menos desgastante no que diz respeito ao Apocalipse joanino. À autora é franqueado conhecer a obra do artista alemão produzida depois do Apocalipse, com os riscos de não ter visto

tudo. Mas tudo o que viu, ou o que a impressionou, compõe o homem que Agustina nos dá a conhecer.

A “alta fantasia” e a fina erudição de Agustina leem, comentam e interpretam os Apocalipses joanino e duriano. A ousada publicação da Guimarães Editores, de 1986, revela o Apocalipse agustiniano.

## REFERÊNCIAS:

BESSA-LUÍS, Agustina. *Apocalipse de Albrecht Dürer*. Lisboa, Guimarães, 1984.

BÍBLIA. *Novo testamento*. Os quatro evangelhos. (trad. do grego, apres. e notas de Frederico Lourenço). Lisboa, Quetsal, 2016. v. I

BÍBLIA. *Novo testamento*. Apóstolos, Epístolas, Apocalipse. (trad. do grego, apres. e notas de Frederico Lourenço). 2 reimp. Lisboa, Quetsal, 2020. v. II

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. (trad. de Ivo Barroso). São Paulo, Companhia das Letras, 1990. E-pub ISBN

CHORÃO, João Bigotte. “[Recensão crítica a ‘O Apocalipse de Albrecht Dürer’, de Agustina Bessa-Luís]” / João Bigotte Chorão. In: *Revista Colóquio/ Letras*. Recensões Críticas, n.º 100, Nov. 1987, p. 156-157.

KURTH, Willi (ed.). *The complete woodcuts of Albrecht Dürer*. Trad. Silvia M. Welsh. New York, Dover Publications, 2021.

LOURENÇO, Eduardo. Agustina Bessa Luís ou o neo-romantismo. *Colóquio*. Revista de artes e letras. Lisboa, n. 26, dez., 1963, p. 49-52.

PANOFSKY, Erwin. *Vida y arte de Alberto Dürero*. Trad. María Luisa Balseiro. 2ed. Madrid, Alianza Editorial, 2005.

STRAUSS, Walter L. (ed.). *The complete engravings, etchings & drypoints of Albrecht Dürer*. New York, Dover Publications, 2020.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Ediciones Akal, 2010.

WOLF, Norbert. *Alberto Dürero (1471-1528)*. Genio del Renacimiento alemán. Colónia, Taschen, 2006.

# TEORIAS DA IMAGEM NA FICÇÃO DE LÍDIA JORGE<sup>1</sup>

Ana Paula Ferreira<sup>2</sup>

Escrevendo “Para um destinatário ignorado”, que pode ou não coincidir com um dos tantos que lhe têm perguntado sobre o seu processo de criação, Lídia Jorge oferece vários exemplos do poder criativo da imagem que lhe surge na imaginação, inquietando-a por vezes ao longo de anos até encontrar expressão e desenvolvimento na sua escrita. Segundo a Autora, por muito misteriosa ou fantasiosa que tal figura ou “primeira imagem” pareça, ela faz parte da vida que, no fundo, a “baptiza” mesmo antes de surgir na sua mente (JORGE, 2009, p. 42). É `a vida coletiva que se refere; ao “peso da realidade que [a] arrasta”, como a muitos outros escritores, “pelo chão da narrativa que reproduz a matéria do real”. Graças ao processo de descoberta provocado pela imagem, a narrativa torna-se também exercício de liberdade para pensar uma realidade, um espaço não apenas diferente mas redentor (IDEM, p. 45).

Esta reflexão de autognose poética convida `a atenção crítica não apenas à construção da imagem nos textos da Autora, mas ao modo como a imagem é tematizada, ou seja, como se faz acompanhar da sua própria teorização enquanto fonte e força criadora da “vida” que lhe dá expressão. Um exemplo ilustrativo dos termos que balizam o domínio da imagem na ficção de Lídia Jorge apresenta-se no romance *A costa dos murmúrios* (1988).<sup>3</sup> Este tem sido interpretado, na sua maior parte, desde perspectivas históricas. No entanto, se estudado a partir da maneira como a imagem é mobilizada no texto enquanto operação artística com relação `a semelhança e não mera representação, a questão do referente

---

1 O presente artigo baseia-se na comunicação apresentada originalmente com o título, “Para a leitura do Real no intervalo da imagem”, no XXVIII Congresso Internacional da ABRAPLIP, a 27 de outubro de 2021. A publicação da versão em inglês, “Theories of the Image in the Fiction of Lídia Jorge”, está prevista para o volume *O Poder da Imagem em Lídia Jorge*, organizado por Nazaré Torráo para a editora Peter Lang.

2 Universidade de Minnesota, EUA

3 Três anos antes da sua adaptação para o cinema, Branca Bakaj salientou a qualidade altamente visual e, mesmo, cinematográfica do romance (BAKAJ 2000, p. 41-52),

histórico problematiza-se. O presente ensaio parte do pensamento pós-estruturalista de Jean-Luc Nancy e de Jacques Rancière sobre a imagem, a imagem nas suas várias expressões artísticas e não apenas a visual ou a literária, para trazer à luz a poética da imagem na ficção de Lídia Jorge. Apresentando-se de maneira metaficcional, esta poética ilumina mais amplamente o seu projeto de escrita. A análise enfoca-se em três textos de diferentes períodos, comentando também brevemente outros para fins comparativos. Eles são *A instrumentalina* (1992), conto cuja importância na obra da autora se fez desde logo assinalar pela sua publicação por separado; "Tudo o que voa", um dos relatos integrados em *Combateremos a sombra* (2007); e, por último, *A noite das mulheres cantoras* (2011). Passaremos primeiro a considerações teóricas a partir da relação estabelecida em *A costa dos murmúrios* entre o olhar, a imagem e a estória que a nomeia e desenvolve, simultaneamente aproximando e distanciando a sua semelhança com um real mais ou menos evocado na narrativa.

## O pendor filosófico da imagem entre o conto e a teoria

O primeiro dos termos que informa a poética da imagem em *A costa dos murmúrios* aparece pouco depois de a voz narrativa ter começado o comentário crítico dirigido ao suposto autor do conto inicial, intitulado "Os gafanhotos", descrevendo a noiva Evita como "um olho intenso", "um olho ou olhar" (JORGE, 1988, p. 43). A personagem principal do romance é, assim, caracterizada como detendo a habilidade e/ou poder do olhar, sendo sua a perspectiva dominante ou, melhor, a perspectiva daquela que anos mais tarde a continua enquanto narradora da sua história. É esse poder de olhar e captar imagens o que justifica a maneira em que regularmente corrige, desconstrói e dá ordens ao suposto escritor que se havia treinado na arte de captar a singularidade do conto inicial<sup>4</sup>. Mais tarde, quase ao fim do relato, explica o motivo dessas suas intervenções no fluir da narrativa, salientando que "a teoria tem uma força vital que ultrapassa a vida. A teoria e o conto" (JORGE, 1988, p. 258). Eis o segundo e terceiro dos termos a ter em conta na aproximação da imagem, na medida em que assinalam as funções paralelas de reflexão

---

4 Em "Para um destinatário ignorado", Lídia Jorge faz notar que a imagem de "[u]ma nuvem espessa de gafanhotos" lhe teria surgido, como se ao mesmo tempo separando e unindo "dois grupos humanos" (JORGE, 2009, p. 42).

filosófica (a teoria) e de condensação narrativa (o conto), que funcionam para generalizar o real, tirando-lhe o “peso” da referência imediata e de certo modo intransitiva<sup>5</sup>.

Embora descrita como “um olho ou olhar”, Evita não está interessada em ver por segunda vez as fotografias que Helena lhe oferece, instando-a a contemplar a violência monstruosa dos militares e em particular a do seu marido, Alex. Para a protagonista, bastaria olhar para as ruas onde passavam os *dumpers* (com homens negros envenenados de álcool metílico) para se ter conhecimento de tal violência (JORGE, 1988, p. 63). Desta maneira, a antiga aluna de História despreza fotografias da guerra que têm valor de arquivo, documentação tão comprometedora que está marcada com a frase “To be destroyed”. Anos mais tarde, ao parecer, viria a construir a sua memória pessoal da guerra em linguagem literária (por oposição a documental) que evoca aquela terrível realidade. Seguindo a *Poética* de Aristóteles, a sua narrativa seria mais “filosófica” que aquela inferida a partir das fotografias tão caras a Helena, porque “não conta o que efetivamente aconteceu mas o que poderia acontecer ou aconteceria provavelmente ou inevitavelmente” (ARISTOTLE, 1451a 6-8; tradução minha).

Com efeito, *A costa dos murmúrios* põe em confronto as duas principais funções da imagem que se debatem entre si na ficção de Lídia Jorge -- a histórica e a filosófica. Evita ou, melhor, a instância autoral chamada Eva Lopo, talvez como a própria Autora, procura perceber (e dar a perceber) qualquer coisa de valor filosófico, moral e estético, que vai muito além do registo de um acontecimento histórico; além da informação, do testemunho ou da denúncia de tipo jornalístico ou legal, registos que sendo ou não usados para os referidos fins não pretendem sugerir um estado de coisas que poderiam ou poderão de novo acontecer.

A imagem, pelo menos a imagem artística, não se reduz portanto ao que Roland Barthes considera o *studium*, um conteúdo visível e inteligível para qualquer pessoa que possua o conhecimento cultural para se interessar ainda se vagamente pelo tipo de cena que a fotografia capta (BARTHES, 2010, p. 25). Um bom exemplo é a fotografia de *Os memoráveis*. Os militares que fizeram o golpe de estado do 25 de Abril poderão ser reconhecidos anos mais tarde pelos seus contemporâneos, por aqueles que os viram ou acompanharam pelos meios de comunicação; mas para

---

5 Faço aqui eco da afirmação da Autora, anteriormente citada, sobre o “peso da realidade que [a] arrasta” (JORGE, 2009, p. 45).

aqueles que lhe são distantes no espaço e no tempo, a fotografia é uma curiosidade, um arquivo, que não os afeta emocionalmente. Não é bem este o caso com Ana Maria Machado como pessoa, mas assim o é para os seus antigos colegas de faculdade. A fotografia é utilizada como ponto de partida para um exercício deliberado de pós-memória com o fim de fazer um documentário sobre o 25 de Abril para a televisão americana. Isso significa trabalho de imaginação em função particularmente do tempo e da história pessoal da protagonista, “filha da revolução” (MEDEIROS, 2020, p. 5), mas primeiro que tudo filha do antigo jornalista, seu pai, que desafiara o poder americano instalado em Portugal por alturas daquele momento histórico. Para que as imagens desse “tempo único” que “não mais voltará” (JORGE, 2014, p. 76) falassem, movessem quem as vê (reconhecendo ou não os personagens), as imagens teriam que possuir um traço artístico que perfura, por assim dizer, a imagem, interrompendo o *studium* e produzindo uma sensação incômoda naquele que a olha. Esse traço é o que Barthes chama de *punctum* e que não depende tanto da intencionalidade do fotógrafo como da reação de cada um que olha a fotografia (BARTHES, 2010, p. 26).

Em diálogo com a dicotomia proposta por Barthes, Jean-Luc Nancy e sobretudo Jacques Rancière levam mais longe a reflexão sobre a especificidade da imagem artística desde uma perspectiva pós-estruturalista. Primeiro que tudo, a imagem deixa de ser pensada com relação à coisa que representa. Em *The Ground of the Image*, originalmente publicado em 2003 com o título *Au Fond des images*, Nancy propõe que distinção da imagem vem da força íntima que possui e que a separa daquilo que é acessível ao conhecimento e que pode ser representado. Além de visual, a imagem “é também musical, poética, mesmo tátil, olfatória ou gustatória, quinestética e por aí adiante” (NANCY, 2005, p. 4)<sup>6</sup>. Seja como for, a imagem atrai, chama a atenção, mas “não é representação” (NANCY, 2005, p. 7); é, antes, a “semelhança da coisa, o que é diferente” (NANCY, 2005, p. 8). Mais ainda, Jacques Rancière observa que a imagem como “operação” não depende da existência de uma “coisa” visível para refletir, já que tudo o que é visível não produz necessariamente imagens. Em *O futuro da imagem*, publicado também em 2003 com o título, *Le Destin des images*, o filósofo afirma que “o regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o

---

6 Esta e as seguintes traduções da versão em inglês do livro de Jean-Luc Nancy são da minha responsabilidade.



visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança” (RANCIÈRE, 2012, p. 15-16). É este jogo o que sugerem as reflexões metaficcionalis sobre a imagen na ficção de Lídia Jorge. Daí que o “olho ou olhar” que engendra a imagem -- para voltar ao exemplo de *A costa dos murmúrios* -- precisa não apenas da estória ou “conto” que traduz e explana em discurso narrativo (“dizível”) a imagem de “os gafanhotos”, mas precisa também da reflexão ou teoria sobre essa operação artística, a matrix da arte literária que interrompe a expectativa de fidelidade com relação a uma realidade histórica identificável. Consideramos em seguida três textos de Lídia Jorge desenvolvidos a partir da expressividade da imagem artística ao redor da qual a voz narrativa teoriza uma *ars poetica* com relação ao real, `a contingência histórica a que se refere e, simultaneamente, se furta a imagem.

## A utopia prospetiva da imagem

No primeiro capítulo de *O destino das imagens*, Jacques Rancière identifica três tipos de imagem que ilustram diversas formas de acercamento do real, ou daquilo que seria o objeto do testemunho. Enquanto a “imagem nua” expõe atrocidades como o Holocausto sem qualquer véu artístico de dissimulação, a “imagem ostensiva” não apenas explora ao máximo a visão horrível em nome da arte mas confronta o espetador com a sua presença “obtusa” mas autorizada por discursos acadêmicos e institucionais que lhes conferem sentido. Em contrapartida, a “imagem metamórfica” põe em questão a diferença entre imagens artísticas e imagens sociais e comerciais, jogando com as semelhanças e as dessemelhanças com o mundo circundante bem como com as maneiras tradicionais de interpretá-lo enquanto imagem (RANCIÈRE, 2012, p. 32-34).<sup>7</sup> A mudança constante da imagem, que lhe dá seu caráter metamórfico, fá-la ao mesmo tempo uma reflexão teórica sobre a imagem, uma “crítica das imagens”, o que normalmente aconteceria fora da arte (RANCIÈRE, 2012, p. 34). Para Rancière, a “imagem estética” redobra esse movimento metamórfico aludindo de maneira criptica ao real, mas,

7 Talvez seja útil lembrar que “metamórfica” se relaciona `a metamorfose da imagem, `a mudança de determinada imagem devido `aquela(s) que cresce(m) sobre a mesma e a transformam devido ao movimento de sentido no texto, ao contexto, etc. Tenho aqui presente o processo que se dá com certas rochas, ditas “metamórficas” (o mármore, por exemplo).



ao mesmo tempo, evitando qualquer fácil analogia. Se bem que as três tendências podem coincidir em determinada imagem, é o funcionamento da imagem-metamórfica o que se apresenta de modo mais sugestivo no conto *A instrumentalina*.

A voz narrativa identifica-se como uma mulher madura que espera no bar do Royal York Hotel, em Toronto, um tio que não vê há trinta anos. Enquanto o espera, lembra as circunstâncias em que ele fizera parte de um período formativo da sua vida num lugar distante a que se refere como “terra da poeira” (JORGE, 1992, p. 40). Fora decisivo nesse período a experiência de receber do então jovem tio o reconhecimento que tanto ansiara na forma de uma viagem na sua bicicleta de corrida. Esta é exconjurada pelo avô, pai do tio, com o nome de “instrumentalina”, porque, velho e imóvel numa cadeira de rodas, teme a fuga do único filho que não emigrara. Todos os outros o haviam abandonado a ele, `as terras e, ainda, `as suas mulheres e prole. A bicicleta é efetivamente um dos veículos de transporte e de fuga do tio; os outros, tão importantes como esse, são a sua máquina fotográfica e a sua máquina de escrever, que a narradora diz ter ouvido durante a noite. Mas fosse o que fosse que o tio escreveria, é a força das suas palavras dirigidas oralmente `a sobrinha o que subseqüentemente se revela como a imagem de transporte que a leva não apenas `a idade adulta mas `a auto-criação como sujeito feminino com voz própria. A instrumentalina como metáfora do transporte, de movimento, ativa desse modo toda uma outra série de imagens-metáforas, movimentos afetivos e imaginativos de efeito libertador.

Depois de várias tentativas de poses da pequena sobrinha num campo de margaridas, o tio prepara-se para disparar a câmara dizendo, “Isso, isso, não te mexas Greta Garbo” (JORGE, 1992, p. 25). É evidente que ele não quer produzir simplesmente um retrato da menina, nem registrar para a posteridade o facto de que a tinha levado a passear na sua bicicleta de corrida. Ao fotógrafo interessa-lhe captar um olhar inocente fixado em “uma coisa distante que não havia” (JORGE, 1992, p. 25), ou seja, o tio pretende fazer uma imagem artística, não um documento ou testemunho. E, efetivamente, guardará a fotografia no seu album. O deslocamento da expectativa da referência da fotografia no campo das margaridas (i.e. o retrato da criança) para a fantasia liberadora associada ao nome de uma grande atriz de cinema, Greta Garbo, constitui a “mágica das fotografias” que a menina apenas pressentira então (JORGE, 1992, p. 37). No contexto da família-nação sob o peso da ditadura intransigente mas decrépita evocada pela figura do avô na cadeira de rodas,

a imagem metamórfica desdobra-se para sugerir também a utopia da liberdade ansiada pelo tio ciclista. Trinta anos mais tarde a memorialista pode sintetizar o conhecimento íntimo que tivera dessa imagem: “Acaso o dono d’ *A instrumentalina* não teria sido um sonho destinado apenas a fazer crescer pessoas indefesas?” (JORGE, 1992, p. 40-41).

Se “Um breve conto faz um sonho longo”, tal como reza a Epígrafe do texto, a filosofia da representação ou, melhor, anti-representação inscrita em *A instrumentalina* enquanto distância crítica, olhar artístico ou “mágico”, como lhe chama a narradora, tem dirigido e com isso modulado a tentação do testemunho a princípio da década de 1990, quando o conto foi publicado, como também posteriormente. Lídia Jorge, como ela própria várias vezes o referiu escrevia então no horizonte do testemunho sem, contudo, jamais apelar para qualquer verdade exterior `a arte da escrita literária, que ambos deforma e liberta o real. É ilustrativo a este respeito a imagem que a própria Autora utiliza ao afirmar o seu compromisso com o “destino histórico do [seu] país”, tendo “os braços da escrita enterrados até aos cotovelos da realidade como testemunha” (JORGE, 2009, p. 47). A ideia de que a escrita literária se relaciona com o testemunho simultaneamente em termos de analogia e dissemelhança é reequacionada com relação `a fotografia artística no romance *Combateremos a sombra*, que traz `a tona outro aspeto da poética da imagem – o fundo que a distingue e eleva a arte por oposição a mero reflexo ou documento visual.

Em *The Ground of the Image*, Jean-Luc Nancy explica que o que dá relevo `a imagem é o *fundo* dentro do qual e contra o qual é demarcada e, com isso, diferenciada daquilo que seria não apenas visível mas compreensível e dalgum modo “útil” enquanto representação. A distinção da imagem relaciona-se assim com o que lhe é heterogéneo, ou seja, o que não está demarcado ou é demarcável. Por isso, a imagem “transporta” aquele que a vê, lê, ouve, pensa, provocando a sensação de liberdade, movimento, fluidez com relação aos limites da referência temporal e espacial (NANCY, 2005, p. 2-3). Como se acaba de observar, *A instrumentalina* ilustra desde logo a importância desse fundo, que se pode facilmente confundir com o campo de margaridas no qual o tio fotografava a suposta figura da sobrinha. Por muito bonito que seja esse chão ao “sul do [seu] país”, vagamente referido pela memorialista (JORGE, 1992, p. 13), são as palavras do tio chamando-a de Greta Garbo e encorajando-a a “fixar o olhar em qualquer coisa distante que não havia” o que a teriam transportado quando menina, de algum modo encorajando-a a

perseguir o sonho, a fantasia que a libertaria da “terra da poeira” dominada pelo velho avô (JORGE, 1992, p. 40). Essa condição da imagem artística é relevante a vários níveis e com relação a vários personagens em *Combateremos a sombra*. Mas é a personagem Rossiana enquanto fotógrafa que tem o privilégio de a teorizar no que vem a ser a espécie de conto, intitulado “Tudo o que voa”.

A quinta das sete partes em que se divide o romance, “Tudo o que voa” relata a história de Rossiana enquadrada no seu depoimento do que teria acontecido durante um fim de semana passado com Oswaldo Campos na casa de praia para onde ele a levava para a proteger dos criminosos que a perseguiram. Ela própria teria caracterizado como *thriller* a parte da sua história que a tinha levado a tal situação devido ao seu interesse em fazer fotografias (JORGE, 2007, p. 294-95).

Nascida em Johannesburgo onde seus pais se haviam refugiado da guerra civil em Angola, Rossiana é criada em Portugal desde os três anos de idade, tendo tomado o gosto pela fotografia quando adolescente num centro ligado a um bairro clandestino de imigrantes africanos. Mais tarde viria a trabalhar como técnica de radiologia numa clínica algo suspeita. É lá que testemunha a morte de um mula recém-chegado do Brasil com excesso de droga, vendo também que o seu corpo é enterrado clandestinamente. Rossiana cai vítima do bando ligado à rede de tráfico com o qual a clínica trabalha quando visita um estaleiro para fotografar naturais da terra da sua mãe, no Cuíto, imigrantes ilegais. Evidentemente os criminosos consideram as suas fotografias um testemunho, uma prova daquilo que pretendem manter oculto; por isso, é capturada e despojada da Kodak e dos seus pertences. Ninguém acredita que apenas quer fotografar rostos para fins artísticos, apenas “para guardar imagens” (JORGE, 2007, p. 302). O curioso é que quem a prende mas esconde dos outros bandidos é justamente um antigo aluno de fotografia, Cisco, que seis anos antes tinha colaborado com Rossiana e outros jovens do mesmo bairro no projeto fotográfico, “Tudo o que voa”.

Motivada pelo “compromisso com a realidade” em que todos eles viviam como pessoas de cor, marginalizadas e pobres, alguns como ela, “espirros da guerra de Angola”, a antiga fotógrafa teria explicado aos companheiros como a imagem artística depende do fundo com relação ao qual o objeto da câmara é demarcado.

Mas para que se perceba que voa, tem de ter à mostra o local de onde parte. [...] Daqui de onde estamos, todos vemos como a vizinha tem um vaso com uma azálea à

janela. Se só fotografarem a azálea, é uma merda de usar em todos os lugares, até numa estufa de flores, não vale a pena. Mas se a azálea tiver junto dela o cortinado puído da janela da vizinha, a azálea voa, a azálea diz: Porra, eu sou a harmonia no meio das coisas rotas e puídas, eu voo. Compreenderam o que diz a azálea? TUDO O QUE VOA será assim (JORGE, 2007, p. 288).

Mais adiante, Rossiana lembra o mal-entendido em que caíra o projeto fotográfico da sua juventude, considerado por aqueles que viram nele uma denúncia e intervenção social em prol da paz. Por isso, os sete jovens ganham uma entrevista num programa da televisão e uma viagem a Madrid para visitar o Prado. Mas a fotógrafa não teria tido intenção de denunciar fosse o que fosse. "A realidade era esta? Eu poderia fazer passar a realidade *aquilo*. Poderia continuar a dispor de um intervalo entre a aparência e o ser." Rejeitando a limitação de ver apenas a superfície, teria tentado captar com a câmara "uma outra coisa que deve estar no interior das coisas". Por isso conclui que "não servia para servir, servia para outra coisa que não era indispensável na vida" (JORGE, 2007, p. 294-95; ênfases no original). Essa "outra coisa" – paralelamente `a "coisa distante que não havia" evocada pelo tio fotógrafo em *A instrumentalina* – assinala a "força", "a energia, pressão ou intensidade", que não é nem a coisa nem a imagem mas que lhe vem de dentro, assinalando a "distinção" da imagem. Esta, como antes se referiu, prende-se ao que não é ou está disponível e que não é útil (NANCY, 2005, p. 2).

Temos aqui, como acontece também noutros textos de Lídia Jorge, uma cápsula metaficcional sobre a *poesis* da imagem, isto é, o processo do *fazer* a imagem com relação `aquilo que a mesma pretende exprimir na economia do texto, o que é diferente de "representar" uma verdade unívoca sobre o real. No caso de "Tudo o que voa", não se trata tanto de denunciar aquilo que toda a gente que vive num meio urbano conhece, mesmo se de longe. Vale lembrar aqui os *dumpsters* que Evita vê passarem na rua, mas que Elena aparentemente não vê, não quer ver ou relacionar com os crimes fotografados, que para ela constituem uma espécie de fetiche da verdade histórica sexista e colonialista que a vitimiza a ela também. O que a própria produção da imagem exprime é, antes, o movimento, o transporte emocional proporcionado pela semelhança de uma outra coisa, que necessariamente se mantém inatingível não apenas `a experiência concreta mas `a própria imaginação. E a este propósito recordem-se de novo as palavras do dono da "instrumentalina"

ao encorajar a sobrinha, aliás, Greta Garbo, a “pensar numa coisa distante não havia”. Tal oscilação entre dois mundos, a *metaxis* que a *mimesis* incorpora – segundo Platão – cristaliza “o contágio por meio do qual a imagem nos prende” (NANCY, 2005, p. 9).

A imagem-metáfora dos desenhos de pássaros de Walter Dias em *O vale da paixão* ilustra bem esse “entre mundos” também evocado na teoria da imagem de Rossiana, referindo “o intervalo entre a aparência e o ser”, o lugar que assinala a preeminência do “interior das coisas” (JORGE, 2007, p. 294). Desde jovem, o aventureiro Walter vai de terra em terra como se corresse atrás do desenho dos pássaros locais, que depois remete à sua amante, Maria Ema, que fica presa ou guardada por seu irmão Custódio na casa do patriarca de Valmares. Quando a filha, já na casa dos trinta anos, o visita na Argentina no seu bar chamado “los Pájaros”, recebe de Walter uma lição de filosofia estética:

Para qué imitar la naturaleza? La naturaleza existe por si misma sem mim. [...] Não preciso desenhar más pássaros, estão dentro de mi cabeza, pero uno sólo lo sabe cuando llega a viejo. Sí, sí, no necessito dibujarlos para encontrarlos. Los pájaros. (JORGE, 2004, p. 220)

Ele próprio, uma espécie de voador, tinha paradoxalmente cortado o voo dos pássaros que desenhava ao pretender traçar as suas formas e movimentos. Não é diferente a frustração daqueles que pretendem pôr em palavras os pensamentos, seguindo o comentário de Nietzsche na secção 298 da *Gaia Ciência*:

Apanhei essa idéia no ar e logo tomei as primeiras palavras que me vieram para a fixar, com receio que me fuja. E agora que ela está morta por causa dessas palavras estereis, flutua sob esse trapo verbal - e, ao olhá-la, lembro com dificuldade ainda como pude ter essa felicidade ao apanhar esse pássaro. (NIETZSCHE, s.d., p. 175)

A beleza de um pensamento mede-se pela sua fugacidade: quando se tenta pôr o pensamento em palavras, estas não permitem que o pensamento voe, forçando-o a parar e a fixar-se. Assim acontece com a imagem que pretende retratar, representar fielmente uma pessoa, fenómeno ou objeto, cortando o “voo” que é, ao final de contas, o essencial tanto da vida quanto da qualidade artística. Como pode a arte independentemente de veículo ou género contribuir para que do “intervalo entre

a aparência e o ser” emane a força íntima, a resistência de um ato político contra a fixação ou morte do ser promulgada pela imagem-arquivo, o retrato de um *isto aconteceu?*

## Do ‘golpe de olho’ `a música do ‘império minuto’

O contraste de Jean-Luc Nancy entre a imagem visual e a audível oferece um modelo provocador para pensar a imagem com relação `a vida e `a morte. A imagem visual só em aparência se assemelha ao objeto que representa, porque tal semelhança é o resultado da sedução que opera a “energia” que emerge do interior da imagem para se concentrar na superfície. Por outras palavras, a co-incidência entre objeto (de suposta representação) e imagem é superficial e por isso estática. Assim, enquanto a imagem visual se mantém imutável e impassível com relação ao objeto, a imagem audível alarga-se, expande-se, num “movimento apaixonado de separação” do mesmo (NANCY, 2005, p. 10). É este movimento da imagem audível, que de alguma maneira nega a imagem estática, superficial, que *A noite das mulheres cantoras* põe em cena para sugerir uma visão crítica das relações entre as raças no pós-império.

Solange de Matos, desde cuja perspectiva a história é narrada, refere-se a si própria em terceira pessoa como “uma aspirante a letrista, uma imbecil” por ter enveredado pela escrita de letras para canções pop para o gosto das massas, em vez de dedicar-se `a mais nobre literatura, a poesia, tal como o seu professor tinha esperado dela (JORGE, 2011, p. 74). O “golpe de olho” – lembre-se o “olho ou olhar” de *Evita* – com que Solange examina uma garagem tornada recinto de ensaios de uma *girls’ band* dirigida pela jovem rica e arrogante, Gisela Batista, capta desde logo a sua suspeita acerca do “elo de distância” que em teoria uniria as jovens “retornadas” de Angola (JORGE, 2011, p. 74). Tal elo é negado em termos de classe social e origem de família e, simultaneamente, afirmado em termos de raça a partir do momento que entra em cena alguém que sabe cantar – coisa que Solange não faz. Esse alguém é Madalena Micaia, conhecida por “*African Lady*” no restaurante onde trabalha, alcunha adoptada pelas raparigas do grupo musical. O modo como a tratam e se lhe referem, por exemplo, chamando-lhe “estúpida” (JORGE, 2011, p. 172), ou, como Gisela, claramente a patroa, a bofeteia (JORGE, 2011, p. 245), são demonstrações ostensivas da sobrevivência do racismo colonial. Na ex-metrópole continua a violenta exploração das pessoas negras por parte daqueles e daquelas que as haviam explorado

em África -- porque não se deve esquecer o papel ativo das mulheres portuguesas na violência colonial contra as mulheres negras<sup>8</sup>. É precisamente a desumanização de Madalena, que nem sequer possui letra, apenas voz, uma das figuras mais gritantes de tal violência. Não deve ser por acaso que Lídia Jorge inventa um "bando" de mulheres, declarando em "Sobre este livro" que "na história de um bando conta-se sempre a história de um povo" (JORGE, 2011, p. 2).

Os produtores do disco que Gisela Baptista pretende gravar com seu grupo mandam que se preparem para realizar um espetáculo visual e não apenas aural: "Música para impressionar, sentir e ouvir, uma sensação conjunta que pouco ou nada tinha que ver com afinação mas com expresividade" (JORGE, 2011, p. 118-19). Assim, a "maestrina" ordena que as jovens não engordem nem namorem para não correr o risco de engravidar, pesando-as cada vez que têm um ensaio (JORGE, 2011, p. 173). O referido contraste de Jean-Luc Nancy entre imagens visuais e audíveis tem aqui particular relevância, porque o que se exige das cantoras é que fiquem imóveis, congeladas numa imagem espetacular. Vinte e um ano mais tarde, a performance a solo de Gisela faz isso mesmo, realizando a imagem do "império minuto" em que abertura do romance tanto insiste. Contrariando, negando essa imagem de um "eterno presente" (DABORD, 2014, p. 2), a imagem audível funciona como um coro grego que anuncia e denuncia o sacrifício, a própria morte inscrita em tal imagem.

Em *A noite das mulheres cantoras*, a imagem visual pretendida pelos que controlam a produção da música é a harmonia racial -- esse outro equívoco "elo de distância" -- entre as luso-angolanas brancas e a angolana negra fazendo música "para ser vista". Eis um exemplo do "culto nacional do lusotropicalismo" (PERALTA, 2011, p. 208), que resurge imperioso na cultura de massas a partir da década de 1980, no final da qual se situa a narrativa<sup>9</sup>. Não deixa de ser significativo que a Comissão Nacional para a Celebração dos Descobrimientos Portugueses foi inaugurada em 1986. É a fraude de um colonialismo bondoso o que pessoas como Gisela queriam acreditar e sobretudo fazer outros acreditar. Madalena, intimida pela "maestrina", não perde um ensaio logo depois de dar `a luz,

---

8 Contrariando o mito de que a violência colonial do racismo é obra dos homens, veja-se a este respeito FERREIRA, 2020, espec. pp. 90-93; 150-154.

9 Veja-se Cardão 2018 para um estudo da circulação do discurso sobre os chamados descobrimientos na cultura pop musical e em programas televisivos dos anos oitenta.



em consequência morrendo de uma hemorragia. Gisela tem o poder e os meios de fazer desaparecer o corpo; o seu comentário dirigido às três jovens brancas não poderia ser mais cínico: "Já todos fizemos as pazes uns com os outros há tantos anos, . . . Mas aposto que, se alguns soubessem desta tragédia, ainda haveria quem dissesse que foi uma história de vingança entre colonos e colonizados" (JORGE, 2011, p. 331).

A imagem espetacular de um Portugal pós-colonial em paz com o seu passado que o grupo de mulheres cantoras teria por fim emblematizar ao final dos anos oitenta transforma-se na imagem audível e destabilizadora da performance de Gisela Baptista vinte e um anos mais tarde num cine-teatro lisboeta. A canção sinistra e ironicamente intitulada "Afortunada" que leva a um palco em que se projetam os cinco nomes do grupo original constitui a imagem audível do crime, acusando o antigo projeto da "música para ser vista". Tal desvio acentua-se pelo segredo que revela: o segredo não é o crime cometido contra a mulher africana, mas o nome de Solange de Matos como a autora, antes desconhecida, das letras das canções do antigo grupo. Esse movimento da imagem audível chama a atenção para as consequências da divisão entre trabalho manual e trabalho intelectual. O trabalho manual neste caso, aquele associado à voz supostamente natural da mulher africana, é explorado ao máximo, não permitindo que Madalena seja tratada como um ser humano, seja na vida ou na morte. Solange, a letrista com "golpe de olho", teria pelo menos ao seu dispor a palavra escrita com que fazia rimas, ganhando enfim acesso ao "império minuto" de Gisela Baptista mais de duas décadas após a dissolução do grupo no seguimento da morte (ou homicídio?) de Madalena Micaia, a chamada "African Lady".

## Conclusão

Variações da frase, "império minuto", repetem-se ao longo do capítulo inicial de *A noite das mulheres cantoras* em que Solange dá início à narrativa memorialista desencadeada pela imagem do espetáculo triunfante da antiga líder do grupo. Como se esse espetáculo, um banal concurso de canção decorrido num cinetearo de Lisboa no mês de julho, convocasse e ao mesmo tempo quisesse desviar a memória daquele outro império, o histórico, cujos efeitos sobrevivem na metrópole pós-colonial. O império longo que vive dentro do "império minuto" continua a vitimizar os mais vulneráveis, como são os casos de Madalena Micaia e de Rossiana -- já para não falar do jardineiro, Lázaro Catembe, em

*Combateremos a sombra*, como já acontecera com os negros envenenados que perturbam o espetáculo de amor e domesticidade em tempo de guerra, em *A costa dos murmúrios*. Pode-se afirmar que *A noite das mulheres cantoras* constitui o seu epílogo, tão perturbante como já fora a narrativa aberta na cena de “Os gafanhotos”.

Essas e outras imagens que surgem a Lídia Jorge provocam a escrita enquanto tentativa de compreender ou interpretar o mundo `a sua volta. Fazendo-se frequentemente enquadrar por um ato de memória, incluindo a pós-memória no caso de *Os memoráveis*, as imagens ganham densidade e complexidade ao serem comentadas como parte da própria escrita enquanto arte (literária) de representação. Esse comentário destabiliza e multiplica os potenciais significados da imagem sedutora e superficial, transformando-a a pouco e pouco na imagem audível, dilatada ou “*distending*” de que fala Nancy. A crítica tem feito notar a dimensão meta-ficcional da obra jorgiana, mas ignorado esses comentários com relação ao modo como a imagem não meramente significa mas é feita e funciona como arte, por oposição a documento, em cada texto. Imagem-metáfora que se vai transformando, tornando-se “imagem metamórfica”, para usar a noção iluminadora de Rancière; distinção da imagem com relação ao fundo no qual e contra o qual é recortada para “poder voar”; imagem musical que alarga, desfoca, interroga a fixidez autoritária da imagem visual -- eis as estratégias artísticas da imagem não apenas cultivadas mas explicadas, por assim dizer, nos textos de Lídia Jorge escolhidos para análise `a luz das ideias sobre a imagem adiantadas primeiro por Roland Barthes e, subsequentemente, em diálogo implícito ou explícito com Barthes, pelos filósofos Jean-Luc Nancy e Jacques Rancière. Contemporânea dos mesmos e participando da orientação de pensamento pós-estruturalista que os define, Lídia Jorge representa o *fazer da imagem* em tanto que recusa de transparência e utilidade mas também enquanto reivindicação de uma verdade artística com relação a dado objeto ou “coisa” do real que urge trazer `a palavra, fazer não visível mas audível. Pode-se afirmar que é na instância testemunhal configurada em torno da poética da imagem onde se há-de procurar o “intervalo” que na imagem, “entre a semelhança e o ser”, acena para o espaço (utópico?) de liberdade contra qualquer ditadura, incluindo a da representação.

Ora se é evidente que a obra de Lídia Jorge vem traçando uma “longa crónica do tempo que passa” (JORGE 2014) desde o sentido de mudança representado pelo 25 de abril, não é menos evidente a perspectiva melancólica, decepcionada, com relação aos ideais democráticos

que se têm posto em questão `a medida que avança a desmemória provocada pela crescente automatização da vida humana na sociedade neoliberal. Daí, o núcleo de violência que está ao centro das suas ficções, mas atravessado pelo apelo de esperança, liberdade ou “voo” que o distanciamento artístico pretende alcançar, ainda se confrontando a culpa daquelas que olham e, no entanto, pouco fazem para intervir nas injustiças históricas de que são testemunhas mas também cúmplices. Esse pouco, porém, pode ser o dar voz (ainda se limitada ao texto literário) `as injustiças e mortes literais e simbólicas que foram silenciadas pelo poder fascista-colonista e o continuam sendo por aquele que impera na sociedade neoliberal da globalização. Para que a *ars poetica* da imagem continue a renovar a promessa democrática no seu duplo fulgor político e filosófico, talvez seja necessário repensar como a literatura alude ao real confrontando “as sombras” em que a própria artista, a cidadã que olha, pensa, escreve, está imersa. Talvez isto implique uma compreensão muito diferente da sentença platônica emitida pela narradora de *A costa dos murmúrios*: “Não se deve passar para o futuro nem a ponta de uma cópia, nem a ponta duma sombra” (JORGE, 1988, p. 136).

## REFERÊNCIAS:

ARISTOTLE. *Poetics. Aristotle in 23 Volumes*, Vol. 23, Trad. W.H. Fyfe. Cambridge, MA: Harvard University Press; Londres: William Heinemann Ltd. 1932. Disponível em Perseus Digital Library. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0056%3Asection%3D1451a> (acesso 12/12/2021).

BAKAJ, Branca. *O visual e o social na romance de Lídia Jorge*. Brasília: Thesaurus, 2000.

BARTHES, Roland. *Camara Lucida* (1980). Trad. Richard Howard. New York City: Hill & Wang, 2010.

CARDÃO, Marcos. “Foram oceanos de amor: Os descobrimentos portugueses na cultura popular dos anos oitenta”. *Portuguese Studies Review* 26 (1), 2018, p. 99-148.

DABORD, Guy (1967). Trad. Ken Knabb. N. p.: Bureau of Public Secrets, 2014.

DE MEDEIROS, Paulo. "Herança de sombras: Memória, Pós-Memória e Responsabilidade em 'Os Memoráveis' de Lídia Jorge". *Colóquio-Letras* N° 205, 2020, pp. 79-97.

FERREIRA, Ana Paula. *Women Writing Portuguese Colonialism in Africa*. Liverpool: Liverpool University Press, 2020.

JORGE, Lídia. *Combateremos a sombra*. Lisboa: D. Quixote, 2007.

JORGE, Lídia. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: D. Quixote, 1988.

JORGE, Lídia. *A instrumentalina*. Lisboa: D. Quixote, 1992.

JORGE, Lídia. *Os memoráveis*. Lisboa: D. Quixote, 2014.

JORGE, Lídia. *A noite das mulheres cantoras*. Lisboa: D. Quixote, 2011.

JORGE, Lídia. Para um leitor ignorado. In: FERREIRA, Ana Paula (Org.), *Para um leitor ignorado: Ensaios sobre o Vale da Paixão e outros romances de Lídia Jorge*. Alfragide: Texto Editores, 2009.

JORGE, Lídia. *O vale da paixão*. Lisboa: D. Quixote, 2005.

NANCY, Jean-Luc. *The Ground of the Image*. Trad. Jeff Fort. New York City: Fordham University Press, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Antônio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, s.d.

PERALTA, Elsa. "Fictions of a Creole Nation: (R)epresenting Portugal's Imperial Past". In Bonavita, Helen Vella, *Negotiating Identities: Constructed Selves and Others*. Amsterdão e Nova Iorque: Rodopi, 2011, pp. 193-217.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Neto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

## PAISAGEM COM MULHER E MAR AO FUNDO: COMO ESQUECER OS FLUXOS E REFLUXOS DAS ONDAS?

Ângela Beatriz de Carvalho Faria<sup>1</sup>

A história e a arte ensinam que a revolta costuma nascer do luto e se propaga num turbilhão que mistura lamentos pessoais e coletivos, o próximo e o distante, numa extraordinária emoção coletiva. (Georges Didi-Huberman. “Ondas, torrentes e barricadas”)

Portugal. O ultramar. Um retrato de Salazar e do país durante a ditadura. Uma mulher, mãe, que perde um filho na guerra colonial, a mais injusta e absurda de todas as guerras. A sua voz é a de todos os que, durante mais de quatro décadas, foram silenciadas pelo poder do opressor.

Publicado originalmente em 1982, este é um romance que importa visitar para lembrar ao leitor que houve um tempo em que o mar era paisagem árida e Portugal um país que calava e obedecia. (Contracapa de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*)

Desafiada pelos competentes intelectuais e queridos amigos, Professores Doutores Sérgio Nazar David e Cláudia Amorim, a publicar o texto apresentado na ABRAPLIP, realizada na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, resolvi reler o romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de autoria de uma das mais consagradas escritoras portuguesas contemporâneas – Teolinda Gersão. Motivada a desvendar a dialética inerente ao conceito de distopia, que oscila entre “resistência” e “submissão”, ocorreu-me rever o ensaio “Utopia, revolução, distopia e democracia”, de Marilena Chauí, inserido em *Mutações: a outra margem da política* (Org. Adauto Novaes, Companhia das Letras), assim como o

---

1 UFRJ

artigo “Ondas, torrentes e barricadas” de autoria do filósofo e historiador da Arte, Georges Didi-Huberman, publicado na Revista “Serrote” do Instituto Moreira Salles, a fim de reinterpretar, a partir de um novo olhar, um romance que me é extremamente caro.

Reeditada em Portugal, em 2019<sup>2</sup>, tal poética narrativa<sup>3</sup>, inserida na contemporaneidade do século XXI, põe em cena o processo de mutação da política salazarista, assinalada pela opressão, desigualdade, falta de liberdade, sofrimento e autoritarismo. O contexto sombrio e distópico, inerente a 48 anos de uma ditadura aparentemente inamovível, somente chegará ao fim com a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974 – “dia inicial, inteiro e limpo” que permitirá aos cidadãos portugueses, imersos na “noite e no silêncio”, o “habitar de forma livre a superfície do tempo”, como tão bem assinalou Sophia de Melo Breyner Andresen em um dos seus poemas. Na produção ficcional acima referida, o imaginário imperial e ultramarino, subitamente dilacerado e morto, refletirá a passagem da distopia para a utopia, através de um ato de revolta – a destituição do “Senhor do Mar”, imagem-ícone do totalitarismo análoga à “O.S.” (Oliveira Salazar, nome próprio não pronunciado, apenas sugerido no espaço ficcional). Esta imagem religiosa e representante da opressão, cristalizada no cenário político de uma aldeia interiorana à beira-mar plantada, será derrubada de seu andor do alto da falésia por uma revolta popular, o que possibilitará ao leitor a decifração da alegoria contida no

---

2 Trata-se de uma nova edição revista pela autora e publicada pela Editora Porto. A 1ª., com a chancela de “O Jornal”, data de 1982. Entre a primeira e a atual, *Paisagem com mulher e mar ao fundo* teve mais três edições. No XXVII Congresso da ABRAPLIP (Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa), realizado em 2019, na UFPA (Universidade Federal do Pará): Diálogos e Travessias, apresentamos uma Comunicação sobre o romance, intitulada “Corpos e afetos (metamorfoseados e transgressores) na arte e na narrativa do século XXI”, privilegiando o diálogo interartes e a questão do desamparo, a partir das reflexões críticas de Georges Didi-Huberman e de Vladimir Safatle. Alguns trechos, apresentados oralmente na ocasião e ainda não publicados, encontram-se inseridos aqui.

3 Consideramos *Paisagem com mulher e mar ao fundo* uma “poética narrativa”, uma vez que apresenta, simultaneamente, características do gênero narrativo e do lírico. O relato de um levante político, sem perder a intenção de uma denúncia social, reveste-se de uma dimensão lírica ao privilegiar a subjetividade das personagens, assinalada por um “levante de emoções.” Didi-Huberman, ao comentar sobre as imagens surpreendentes das barricadas nas obras de Gustave Coubert, Charles Baudelaire Arthur Rimbaud, pronuncia-se da seguinte forma: “É como se houvesse, nessa época, um movimento de atração recíproco e contínuo entre lirismo e política, impulsos poéticos e práticas de levante.” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p.137).

texto – a queda do regime de António de Oliveira Salazar - e as ações inerentes a ela: a libertação do país do jugo opressor, o fim da guerra colonial e a abolição das “províncias” ou colônias ultramarinas portuguesas formadoras do Império que se julgava inabalável. No romance em questão, barcos que partiram do cais da agonia e do desastre, levando os combatentes portugueses para a África, retornam à pátria e finda-se “o tempo em que o mar era paisagem árida e Portugal um país que calava e obedecia”, como atestam as palavras presentes na Contracapa da última edição de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*.

Cumpramos observar que ambas as epígrafes, acima selecionadas, estabelecem um diálogo entre si e revelam a postura ética, estética e política de Georges Didi-Huberman e Teolinda Gersão - autores que nos ensinam “a ler o invisível, o mudo, o inaudito. Ou até mesmo a ler o que ainda não foi escrito, e que faz pulsar o sintoma dos interstícios, das cesuras, dos limiares da história.”<sup>4</sup> Ambos nos mostram que as “ondas” ou “potências” inerentes às sublevações populares são capazes de fazer erodir não só as “barragens” e as “falésias”, como também as “estátuas” cristalizadas há anos em determinados regimes opressores e distópicos, seja, respectivamente, o período histórico do reinado de Carlos X e da Restauração dos Bourbon na França, seja o do domínio de Salazar e da implantação do Estado Novo em Portugal. A longa, mas inevitável citação, que se segue, da autoria de Didi-Huberman nos possibilitará estabelecer uma relação com o conceito de ‘partilha do sensível’, na ótica de Jacques Rancière<sup>5</sup>, a ser vislumbrado nos textos que focalizam a vivência agônica da distopia e o êxtase da realização do desejo utópico, através do eclodir das Revoluções, seja ela a Revolução Francesa ou a Revolução dos Cravos:

Por todos os lados, as pessoas se sublevam: potências. Mais por todos os lados, também, constroem barragens: poderes. Ou, então, protegem-se no topo das falésias, de onde acreditam dominar o mar. As barragens e as falésias parecem ter sido erguidas para conter o movimento de

4 Comentários de autoria de Helano Ribeiro. Orelha de *Walter Benjamin: barbárie e memória ética*. Ricardo Timm de Souza et alii. (Orgs.). 1ª.ed. Porto Alegre, 2020.

5 “Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a *partilha do sensível* que dá forma à comunidade. *Partilha* significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas.” (Prefácio de Jacques Rancière em *Política da escrita*, São Paulo: Editora 34, 1995. Coleção TRANS, dirigida por Éric Alliez.).



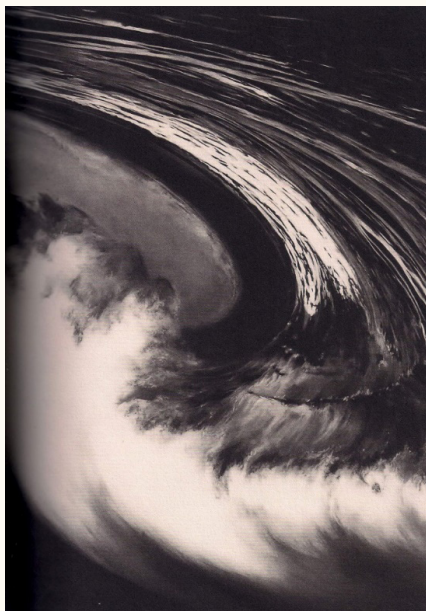
algo que se levanta a partir de baixo e ameaça a ordem das coisas no alto. Assim, os levantes se pareceriam com as ondas do oceano, cada uma delas contribuindo para que um dia, subitamente, a barragem afunde ou a falésia desmorone. Nesse meio-tempo, alguma coisa vai se transformando, mesmo que de modo imperceptível, conforme as ondas vêm. É o “imperceptível” do futuro. É a potência da onda – em todos os sentidos da palavra “potência” –, irresistível mas latente, que passa despercebida até o momento que faz com que tudo exploda. É exatamente isso que os poemas, os romances, os livros de história ou de filosofia, as obras de arte, sabem registrar, amplificando as coisas, dramatizando sob a forma de ficções, utopias, visões, imagens de todos os gêneros. *Imagens-sintomas* nas quais estaria inscrito, por meio de rastros, de catástrofes morfológicas, que a barragem ou a falésia já não são exatamente as mesmas depois da passagem de uma onda aqui, outra acolá, e assim por diante. *Imagens-desejos*, tal como Ernst Bloch nomeou tão bem, que surgem ou se levantam com toda a potência para dar forma ao nosso desejo de *ultrapassar*, de atravessar uma fronteira, saltar a barreira (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 115-116, grifos do autor).

Levando-se em consideração que todas as insurreições sociais possuem “*Imagens-sintomas*” e “*Imagens-desejos*”, resultantes de tempos disfóricos, marcados por “ondas de protesto” ou “ondas de revoltas”, não é gratuito o fato de o artigo do filósofo francês vir a ser ilustrado por fascinantes e instigantes imagens de “ondas enormes” que, ao “revolver o fundo”, “agitam toda a atmosfera” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p.116). Tais imagens de assustadoras ondas revoltas de autoria de Robert Longo<sup>6</sup> tornam-se passíveis de induzir o ultrapassar dos limites entre terra, mar e céu e de marcar um momento de suspeição, suspensão, insubmissão e epifania. “Não é por acaso, afinal, que *O Encouraçado Potenkin*, de Eisenstein, filme sobre o levante por excelência, tenha início com a imagem de um mar agitado por ondas que vão, com toda a força, fazer afundar uma barragem.” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p.116). Também não será por acaso que, no início de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão, deparemos-nos com a personagem Hortense e “sua

---

6 São elas: (*Spanish Blood (Lion's Gate)*, 2005. Cortesia do artista e da galeria Metro Pictures, Nova York); *Untitled (Hellion)*, 2011; *Untitled (Thunder Road XI)*, 2009; *Untitled (Junior's Wave)*, 2011 e *Untitled (Gottesdämmerung YO JIMBO)*, 2005.

vida parada à beira-mar” (GERSÃO, 2019, p.50). Imersa na dor e no desejo iminente de suicídio, após a morte do filho na guerra colonial e a do marido, arquiteto e professor universitário perseguido pelo regime salazarista, a personagem desamparada percebe que “o ar e o tempo tinham deixado de existir”, a partir do momento em que “o ruído do mar [que] entrara pela noite invisivelmente diluirá as coisas.” (GERSÃO, 2019, p.10). Nota-se, aqui, que o sem sentido da existência e o luto vivido pela personagem feminina permitem a sua singular percepção referente ao “ruído do mar” – índice metafórico, na narrativa, não só da onipresença do “Senhor do Mar”, como também de um “levante” político a nos ser relatado, mais adiante, marcado pelo fluxo e refluxo das ondas. Assim, “uma onda se ergue, levanta-se e volta a cair dispersando-se em espuma, mas subitamente volta a se formar com toda a força, desaparece num canto para voltar a aparecer em outro” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p.131). “Imagens-sintomas” já prefigurariam, assim, a “imagem-desejo” – a utopia da transformação social em seu processo de gestação.



**Figura 1:** Robert Longo - Spanish Blood (Lion's Gate), 2005 - Cortesia do artista e da galeria Metrô Pictures, Nova York - Ilustração do artigo " Ondas, torrentes e barricadas" de Geoges Didi-Huberman. Foto retirada da Revista Serrote, n. 33, novembro de 2019, do Instituto Moreira Salles, p.114.

É importante ressaltar que, no romance em questão, o mar revestir-se-á de ambiguidade. A princípio, o sentido demoníaco na acepção de Frye<sup>7</sup>: o corpo do filho, “fantasmado e de ausência” (GERSÃO, 2019, p.58), morto no além-mar, será imaginariamente “trazido pelas ondas” ao encontro dos braços da mãe e, uma vez aprisionado por ela em urgência de afeto, será arrastado “para o fundo do mar, sob um manto de folhas” (GERSÃO, 2019, p.14). Tal imagem representa o fado português, inerente à época da guerra colonial africana: a morte dos “meninos da sua mãe”<sup>8</sup> – aqueles que iriam ser vítimas das “malhas que o Império tece”<sup>9</sup> – morte anunciada desde o momento da partida no “cais de desastre e de amargura, desespero e falsa esperança” (GERSÃO, 2019, p. 62). E, como todo símbolo é ambivalente, mais adiante, no espaço textual, o “mar” demoníaco e “salgado” pelas “lágrimas de Portugal”<sup>10</sup> revestir-se-á de um sentido apocalíptico, ao erodir a falésia e desencadear a queda do andar de o “Senhor do Mar”. Constatação inevitável: “Enquanto a *distopia* constrói a figura da sociedade malévola, perversa e infeliz, a utopia constrói a figura de uma sociedade justa, abundante, livre e feliz” (CHAUÍ, 2019, p.56, grifo do autor). Marilena Chauí, ao refletir sobre a presença da distopia nos regimes políticos, afirma que

A distopia impõe uma inversão de sinais nos principais elementos da utopia, assim, o caráter normativo do discurso utópico é identificado com todas as formas de repressão física, psíquica, ética, política e cultural; a vontade de transparência é identificada ao olhar onividente do poder vigilante enquanto a sociedade e o Estado são inteiramente opacos e invisíveis para os indivíduos; a legalidade é exercício puro da força e da violência; o cotidiano é monótono, inexpressivo, desprovido de sentido. A ciência e a técnica, longe de serem liberadoras, organizam-se para produzir o panóptico absoluto ou a sociedade de vigilância e da disciplina totais, agindo sobre as condições biológicas e psíquicas dos seres humanos para aviltá-los no mais profundo do seu ser e impedir todo e qualquer protesto. Brutal, o mundo novo é o coletivismo anônimo e nivelador, destruidor da

7 A esse respeito, ver FRYE, *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix. 1973.

8 Alusão ao título do poema de Fernando Pessoa: “O Menino da Sua Mãe”, inserido em *Cancioneiro*.

9 Verso presente no poema acima referido (nota 8).

10 Alusão ao poema “Mar Portuguez”, de Fernando Pessoa em *Mensagem*.

liberdade e da dignidade humanas. Presente e futuro são idênticos, pois o tempo está imobilizado. (CHAUÍ, 2019, p. 56).

Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, as “mãos” punitivas e vigilantes da professora Áurea, representação metonímica da ideologia do Estado Novo, reduplicam as de António de Oliveira Salazar, e a educação imposta às alunas busca impedi-las de pensar e de sentir livremente; no entanto, as “mãos” adolescentes e rebeldes de Hortense subvertem o castigo. Ao escrever e/ou inscrever no quadro negro da escola palavras de resistência, revolta, sublevação e denúncia, a personagem transgressora rasura o poder instituído e comprova que “as palavras podiam ter mais força do que as armas” (GERSÃO, 2019, p.100). Hortense, ao grafar com giz “adeus” ao invés de “a Deus”, ironiza o impositivo exercício de redação, típico de um círculo “panóptico absoluto que enfatiza a sociedade de vigilância, disciplina e controle totais” (CHAUÍ, 2019, p.57). Hortense é punida, pois caberia a ela somente escrever o único tema de devoção ao regime salazarista: “Redacção a pátria, redacção a família, redacção Deus” (CHAUÍ, 2019, p. 119). Uma vez adulta, ao partir para a descoberta do prazer e do corpo, a personagem constata que “é da força do amor que nasce o mundo” (GERSÃO, 2019, p.135). Em decorrência disso, a transgressão e a insurreição acentuam-se: Hortense desobedece a seu pai, sai de casa e desce a escada, o que leva o poder paterno e especular do sistema a constatar que “a ordem que fora a dele estava quebrada, desfeita, o seu *império em ruínas, como uma casa construída sobre a areia*” (GERSÃO, 2019, p.138, grifos nossos). Hortense levanta-se como uma onda no mar e derruba arestas onde o mundo principia.

Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, há o olhar de um sujeito testemunha da História – uma mulher – corpo que transitou do desamparo absoluto para a inauguração de uma nova paisagem, ao deslocar o “mar” (demoníaco) do seu centro e colocá-lo ao “fundo”. Nesse romance de Teolinda Gersão, vislumbra-se não só o corpo coletivo em festa (“o coração da cidade pulsando, um só corpo solidário” - GERSÃO, 2019, p.198), como também o corpo individual de uma criança que acaba de nascer – esperança de um novo tempo ou de uma nova ordem social e utópica, momentaneamente vitoriosa. No imaginário da personagem, “uma criança chegando do incerto, da bruma, e tendo de repente um corpo e um rosto. Esse, e não outro” (GERSÃO, 2019, p.190). Eis o momento do nascimento dessa criança, filho de Clara e de Pedro, o filho da Hortense que morreu em África, “rosto ausente” que partiu de forma

prematura a ser substituído por outro (“imagem-sintoma” ou “imagem-desejo”: o “homem novo”?)<sup>11</sup>: “um pequeno corpo húmido, perfeito, sufocado, abrindo uma passagem, puxado por *outras mãos* através de uma passagem, experimentando bruscamente o ar e o espaço, o choque da sombra contra a luz”. (GERSÃO, 2019, p.198, grifos nossos).

No cerne da distopia, encontra-se um “regime político tirânico, aonde os cidadãos obedecem às leis por medo de castigos e são tomados como escravos” (CHAUÍ, 2019, p.48); em contraposição, o mundo da sublevação, da criação e da arte em liberdade tende a instaurar a utopia. Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, as “mãos” – elemento metonímico, representante do metafórico social – ora possuem um sentido apocalíptico e dionisíaco, ora demoníaco e cerceador do prazer e da liberdade. Relacionadas à *práxis* social, tornam-se reflexo do desejo utópico, revestindo-se de uma singular importância. Passíveis de reverter o sentido do mundo distópico, as *mãos* dos arquitetos, que desenham e constroem cidades imaginadas e que buscam privilegiar a “harmonia possível – o espaço do indivíduo e o espaço da comunidade, o espaço do repouso, do tempo livre, do prazer, do trabalho, do amor e da festa, o lugar do encontro e o lugar da passagem” (GERSÃO, 2019, p.104, grifo nosso), serão aprisionadas, metaforicamente mutiladas e realmente torturadas. No cenário político e distópico, marcado pela submissão, “resignação” e pela “obediência” (GERSÃO, 2019, p. 87), a “*mão* de O.S. levantava-se acima de todas as coisas, fazendo parar o país, parar o tempo, retroceder séculos” (GERSÃO, 2019, p.86, grifo nosso). Durante décadas, “a sua *mão* parava o vento da mudança e espalhava a areia negra do medo, apertava em torno das casas a mordaça do silêncio, a sua *mão* castradora retirava ao povo a força da revolta” (GERSÃO, 2019, p.87, grifos nossos). O “Senhor do Mar”, onipotente e onipresente, desejará sempre calar os desejos ou “ondas de emancipação”, os atos de subversão e as palavras que entoam a liberdade. No entanto, esse santo padroeiro da aldeia à beira-mar não conseguirá impedir “o levante”, esse “fenômeno originário de um determinado tipo de situação concernente à vida histórica da sociedade humana” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p.17). Tal “fenômeno de potência” ou “onda de energia social” permitirá a “dispersão das coisas estabelecidas, força resultante da ressaca fluida capaz de

---

11 “Homem novo” – aquele que, possuidor de uma consciência de classe, irá consolidar o ideal revolucionário. Tal expressão, provavelmente, relaciona-se aos ideais do Socialismo utópico.

destruir as barragens e falésias – isto é, instituições aparentemente tão sólidas.” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p.117). Por isso, a festa de devoção ao Senhor do Mar se transformará em festa de transgressão e de sublevação; a vivência de um tempo disfórico deflagrará a necessidade de se “voltar as costas ao mar” para “ir ao encontro da terra” em processo de transformação, de comunhão e de partilha. Assim desejava o arquiteto Horácio: “As suas *mãos* próximas das *mãos* dos camponeses encontravam-se na terra umas e outras” (GERSÃO, 2019, p.103, grifos nossos). No mundo da criação e da arte em liberdade, tecido em sonhos e em planos ou projetos, recusados pelo sistema opressor, Horácio, “o inventor do mundo”, desejava “distribuir, redistribuir por todos o sol e o espaço”. (GERSÃO, 2019, p.103). Logo, o processo de “levante” popular, “ação conjunta e solidária” que deveria nascer para “sufocar o espaço asfixiado e egoísta de O.S.” (GERSÃO, 2019, p.104), será representado *por uma “imagem-sintoma” ou “imagem-desejo”* ligada à terra: “Uma comunidade subterraneamente germinando e de repente levantando-se, uma *seara*, um exército, em linha de batalha.” (GERSÃO, 2019, p. 105, grifos nossos). Tal “seara”, aqui representada através de uma metáfora terrestre, torna-se análoga à “onda” marítima didi-hubermaniana que, após crescer subterraneamente, em clave de potência e resistência, atinge com toda a sua força a superfície, afundando a “barragem” que se julgava sólida e irremovível – a Instituição do poder constituído.<sup>12</sup> Tal sublevação ou *práxis* do levante faz com que O.S. caia do andor do alto da falésia e se transubstancie em estátua-corpo que se desmorona. Claro está que “a mobilidade utópica provém de sua energia como projeto e *práxis*, como trabalho do pensamento, da imaginação e da vontade de destruir o intolerável” (CHAUÍ, 2019, p.61). E o romance de Teolinda Gersão, assinalado pelo fluxo e refluxo das ondas típicas de um “levante” ou insurreição, confirma a *práxis* social:

É de uma situação de opressão, paralisada e vazia – a maré vaza de um povo – que se parte para a transformação. Assim, veremos “um povo de afogados”, “perdido pela noite”, “embarcado, sem força nem vontade, no barco da loucura”, transformar a terra da opressão na

12 Assim Didi-Huberman, sutil e perspicaz estudioso das imagens contemporâneas, “por meio da imagem de uma onda de paralelepípedos quebrando sobre a areia da praia e agitando [. . .] toda a atmosfera até o alto do céu”, elucida o “slogan de maio de 68”: “debaixo dos paralelepípedos, a praia!”. (2019, p. 117).



terra dos homens em festa". Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, a memória subjetiva, assentada na efetividade dos acontecimentos, propicia a intervenção na pólis. Só isso bastaria para ficarmos, para sempre, seduzidos pelo romance.<sup>13</sup>

Tal poética narrativa, inserida na contemporaneidade do século XXI, põe em cena a ressonância de ecos intertextuais e a presença antropofágica de imagens sobreviventes e espectrais retidas no inconsciente coletivo e/ou no imaginário político e cultural. Ao propor deslizamentos e deslocamentos de sentidos, o romance de Teolinda Gersão cria novas significações passíveis de refletir o circuito dos afetos que produzem corpos políticos, individuais e coletivos. Assinaladas pela subversão, transgressão e denúncia em relação às formas do poder, as criações literárias e artísticas instauram novas corporeidades e formas de ser.

Na ficção portuguesa contemporânea, há vários exemplos de corporeidade social produzida por um círculo de afetos baseado no desamparo.<sup>14</sup> Várias são as personagens que, uma vez despossuídas de seus atributos e predicados individuais, assumem-se como sujeitos políticos ou corpos dotados de vontade consciente em defesa de um bem comum; corpos que rompem com a norma instituída e que corroem as estratégias do poder. Ao retomar os conceitos de Psicanálise freudianos, Safatle afirma que "toda ação política é inicialmente uma ação de desabamento e só pessoas desamparadas são capazes de agir politicamente" (SAFATLE, 2019, p. 50). Inerentes à internalização do desamparo, encontram-se "a dor que não cessa" e o acúmulo de necessidades que não obtém satisfação." (FREUD *apud* SAFATLE, 2018, p. 53). Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, observa-se duas situações paradigmáticas desta situação: a primeira diz respeito ao desamparo sentido pela Hortense que terminou impulsionando a sua emancipação pessoal, a sua relação com o Horácio e a conquista de "um espaço livre, invulnerável, para onde pudesse voltar sempre, uma casa segura contra o tempo e o vento, lentamente construída e lentamente amada" (GERSÃO, 2019, p.93). A segunda

13 Comentário de Ângela Beatriz de Carvalho Faria, presente na orelha de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, edição de 2019. Aproveito a oportunidade para dizer que muito me honrou a escolha feita. Obrigada.

14 A esse respeito, ver SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2ª. ed. revista, 3ª. reimpressão (1ª. ed. Cosac Naif, 2015). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.



situação de desamparo absoluto, que impulsionará o “povo [errante] de afogados [a] voltar à superfície” (GERSÃO, 2019, p. 163), será marcada pela “revolta acumulada” que levará ao destronamento do “Senhor do Mar”. O momento da peregrinação de um povo que ia “avançando mecanicamente, um povo como uma chaga, atravessando um deserto queimado pelo sol e devorado pela sede” (GERSÃO, 2019, p.142) irá deflagrar a imagem marítima dionisíaca e apocalíptica que provocará a derrubada do sistema político e opressor que se julgava inabalável: “a rua é um *mar de gente* que se aperta, uma multidão *abrindo alas* dos dois lados” (GERSÃO, 2019, p.149. grifos nossos); “sobre os curvados, o Senhor avança, como se caminhasse sobre um *mar de povo*, mas de repente, no extremo da *falésia*, a *imagem cai*.” (GERSÃO, 2019, p.152, grifos nossos). Tal “levante”, construído lenta e subterraneamente pelo desamparo, opera a transformação do mundo e instaura a utopia: a volta dos emigrantes desterrados e dos perseguidos políticos expatriados na geografia do exílio. Vejamos como o fato referido vem a ser enfatizado pelas morfologias textuais, assinaladas pelo emprego de ações verbais no gerúndio: “Um povo perdido pelo mundo *reunindo* os pedaços dispersos do seu corpo e *voltando*. *Pisando* outra vez a terra abandonada e agora sua, finalmente sua, se a luta das suas *mãos* não afrouxar.” (GERSÃO, 2019, p.171-172, grifos nossos). Assim, “um rosto deslumbrado e suspenso que desaparecia num país estranho e ninguém encontrava nunca mais” (GERSÃO, 2019, p. 160) poderia vir a sair da invisibilidade da sombra e ganhar a luz, pondo fim ao sofrimento até então imposto pela autoridade, hierarquia e poder. Na utopia do retorno, evidencia-se a alusão intertextual e a imagem sobrevivente ou remanescente relacionada, analogamente, à esperança da anistia brasileira: “porque eu vou voltar. Uma canção do Brasil.”<sup>15</sup> No entanto, nas dobras estilhaçadas da memória, há imagens labirínticas, fantasmáticas ou espectrais que assombram os homens e, entre tantas outras ditatoriais e fascistas, surge a de António de Oliveira Salazar que jamais desaparecerá da cena literária ou histórica.<sup>16</sup> E a voz de Hortense, em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, registra isso, mesmo após os sujeitos terem vivenciado a momentânea

---

15 “Vou voltar /sei que ainda vou voltar /esse é o meu lugar / é lá é ainda lá/que eu vou ouvir cantar/uma sabiá” (Versos de “Sabiá” – letra e música de Chico Buarque de Holanda).

16 Remetemos, entre outros, à leitura de *O Dinossauro Excelentíssimo*, de José Cardoso Pires e a *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago.

“terra dos homens em festa”: “Ninguém vai nunca derrubar O.S. Ficaré no seu trono pela eternidade adiante. Um dia dirão que nunca existiu e ressuscitá-lo-ão noutra lugar com outro nome.” (GERSÃO, 2019, p.189).

Aby Warburg, em *Histórias de fantasmas para gente grande*, considera “imagens” tanto os objetos materiais quanto as formas de pensamento, ou seja, os modos de conceber, de pensar, de assimilar, de formular, em suma, um modo de pensar através de imagens. Ao discorrer sobre as forças atuantes na composição das imagens, o historiador da arte e teórico cultural alemão mostra que “essas vêm do passado e prosseguem, na superfície ou no subsolo, consciente ou inconscientemente, para além da sua cristalização.” (WARBURG, 2015, p. 19). Logo, um objeto (uma tela, uma gravura, uma fotografia, uma escultura) retido na memória permanece irradiando um sentido que pode vir a ser recuperado e metamorfoseado, dando origem à noção de “engrama” – “forma da memória cultural e coletiva”, capaz de enlaçar o domínio da interioridade com o do exterior e de “articular o dionisíaco com o apolíneo” (WARBURG, 2015, p. 12). E, pelo fato de “se enraizar em experiências e comoções muito intensas, que penetram na subjetividade e permanecem armazenadas, podem vir a afluir posteriormente” (WARBURG, 2015, p. 11). Nisso, residem as potências fantasmáticas das imagens – “espaços de devoção” que se tornam “espaços de reflexão”, a partir do momento em que o homem distancia-se criticamente das imagens originais. E, como a revivescência do *páthos* diz respeito tanto às paixões felizes quanto às tristes, torna-se interessante observar o seguinte processo dialético: a imagem da decomposição do Império (Salazar morto ou Marcelo Caetano deposto) é, ao mesmo tempo, a imagem da cristalização, ou seja, a imagem-sobrevivente que poderá ressurgir a qualquer momento e que suscita o seguinte questionamento: “Algum dia poderemos prever o que, do passado, é chamado a sobreviver e a nos assombrar no futuro?” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.428).

Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, observa-se exatamente isso: a “*imagem-sintoma*” (assinalada por “fósseis em movimento e montagem da memória”)<sup>17</sup> reflete-se na figura icônica do “Senhor do Mar”, análoga alegoricamente à de “O.S.” Uma vez integrada à narrativa, tal imagem será reduplicada na capa e na contracapa do livro que possui

---

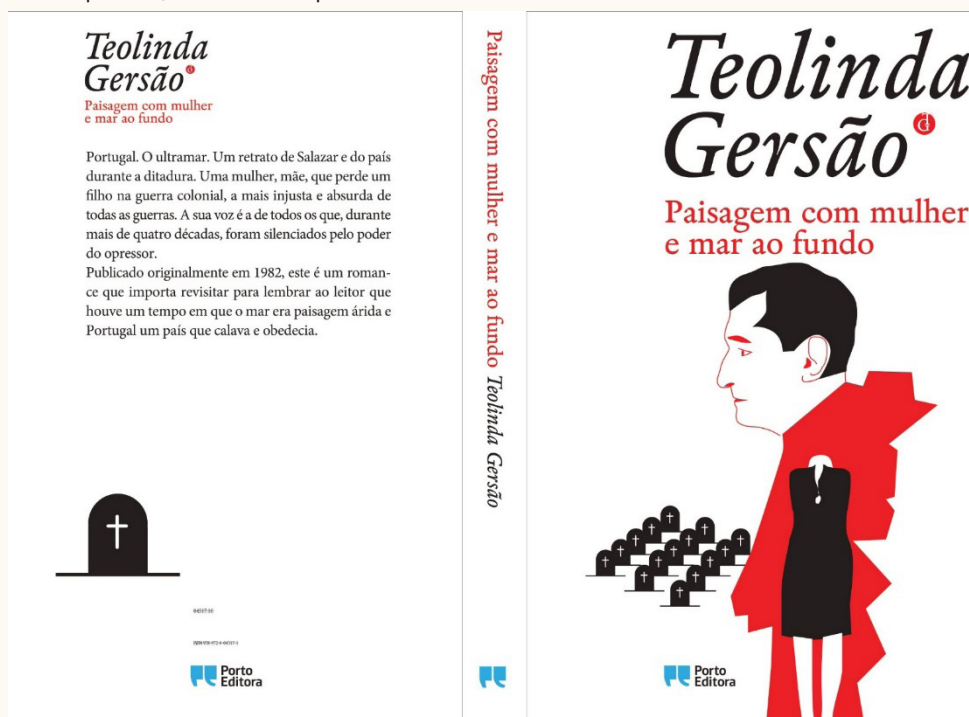
17 A esse respeito, ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem-sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ilustração e design de Susana Cruz, o que nos possibilita estabelecer o diálogo interartes – texto literário e gravura. O olhar do leitor irá captar, na capa, em primeiro plano, o corpo fantasmático de Salazar: o perfil do seu rosto branco debruado de vermelho com cabelos pretos e o seu corpo, em formato do mapa de Portugal em vermelho-sangue, remetem não só à imagem do “Senhor do Mar”, descrita no romance<sup>18</sup>, como também aludem à violência, à barbárie e ao sangue derramado no período totalitário. O formato do mapa parece assemelhar-se, por sua vez, a um hábito religioso que, ao revestir a figura do ditador, poderá vir a representar a crença imposta ou a aliança da Igreja com o Estado Novo. Encostado a ele, e de costas para o leitor, em sua menor dimensão, o corpo de uma mulher com um vestido negro (luto) e a cabeça baixa (desolação, desamparo, tristeza) (Hortense?, Clara?, Uma mulher anônima, representante de “quantas mães [que] choraram” [e de] “quantas noivas [que] ficaram por casar para que fosses nosso, ó mar?”<sup>19</sup>). Em segundo plano, um cemitério: inúmeras e diminutas lápides negras ou pedras tumulares enfileiradas possuem, em seu centro, cruces brancas. Na contracapa, vê-se apenas uma única lápide em tamanho maior enraizada na terra representada por um único traço negro e retilíneo. Logo, ao final da obra, a figura simbólica e até então onipresente do ditador desaparece e é substituída pela pedra tumular que reina soberana (morte de Salazar?). O tema da morte e da opressão, predominante no espaço textual, nos remete à história trágico-marítima (ou será trágico-política?) de sujeitos à beira-mar sitiados por instituições, agentes e monumentos do fascismo, aqui emblematisado, como vimos, pela sigla “O.S.” (Oliveira Salazar) e pelo “Senhor do Mar”. Por fim o que se vislumbra, na capa de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, e, no próprio romance, “não são os fantasmas da história – mas seus fantasmas irrefutáveis, que sempre podem voltar para assombrar a nossa consciência histórica.” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p.130) Contra eles, restam-nos a “barricada”, “um tipo de barragem improvisado às pressas com o objetivo de se defender, de deter o avanço da polícia ou do

18 Comparemos a mesma imagem antes e depois do “levante” ou insurreição popular: “O Senhor do Mar está limpo, sem pó, com o fato de cetim vermelho engomado de fresco, caindo em pregas fundas” (Gersão, 2019, p.47) e “está caído no chão, com as roupas desfeitas, inerte, de madeira pintada, o cabelo em pó, o manto de cetim rasgado.” (Idem, p.153).

19 Versos de Fernando Pessoa retirados do poema “Mar Português” inserido em *Mensagem*.

exército”; “também onda, uma força em movimento” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p.131), a onda espectral de um levante.



**Figura 2:** Capa e contracapa de Paisagem com mulher e mar ao fundo, de Teolinda Gersão. Nova edição revista pela autora. Porto Editora, 2019. Design e ilustração da capa: Susana Cruz.

No romance em questão, o leitor depara-se com personagens masculinas e femininas inseridas nas décadas de 60 e 70 do século XX, detentoras de “corpos arruinados pela História-documento e corpos transformados pela linguagem-acontecimento”, como tão bem afirmou Jorge Fernandes da Silveira, ao estudar a Poesia 61.<sup>20</sup> Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, lemos: “era a festa da morte, gritam, mas doravante é a festa da vida, ele caiu do seu trono e somos nós agora os senhores do mar e os senhores da terra, desvendámos o enigma e encontramos a saída do reino, não partiremos mais porque a terra é nossa” (GERSÃO, 2019, p. 152). Eis, portanto, o poder dos “levantados do chão”: as vozes

20 SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal Maio de Poesia 61*. Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986. (Colecção: Temas Portugueses).

e as *mãos* de um povo antes “afogado” e desamparado reverterem a situação de submissão e não permitem a perversão dos valores humanitários.

No entanto, o processo dialético da História nos leva a reconhecer que a utopia revolucionária, presente na Revolução dos Cravos em Portugal, “não instituiu a liberdade, a igualdade, a justiça e a felicidade” (CHAUÍ, 2019, p.49) como se esperava. Passado um período de euforia, as estruturas políticas e sociais revelaram-se precárias e problemáticas, envolvidas em disputas internas, instaurando a imagem de uma sociedade em concordância e consonância consigo mesma sem diminuir as desigualdades sociais e incapaz de acatar a heterogeneidade social e a pluralidade dos modos de vida esperados em uma democracia. Constata-se, assim, que “a distopia descreve um mundo intolerável, mas, ao transformá-lo em fantasma, reduz o intolerável à dimensão da ilusão. Torna-se ontologia do ilusório e, portanto, se transforma em ideologia, perde o poder crítico, rumo para o fatalismo e cai no desalento do fim da história.” (CHAUÍ, 2019, p. 61). Tal constatação, inerente a fatos históricos que ultrapassam uma temporalidade demarcada, provoca o seguinte questionamento de Marilena Chauí: Como realizar, de forma efetiva, “o projeto utópico da “expansão do nosso ser e da plena fruição do nosso desejo? (CHAUÍ, 2019, p.61). Em busca de uma resposta, ocorre-nos apenas “o salto no escuro”. Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, vemos o entrecruzar das vozes das personagens femininas entre aspas, o que pode denotar um sussurro, uma confidência, um rumor de algo que ainda virá e que se encontra em suspensão: (Procuro um rosto ausente. Um homem que partiu, que se ausentou. Não digas nada, que sabes tu das coisas. Da ausência, da morte, eu sei. Do amor eu sei, *é um salto no escuro um salto mortal no escuro*) (GERSÃO, 2019, p.188, grifos nossos).

Vladimir Safatle, no capítulo “Política Inc.”, inserido em *O Circuito dos Afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*, ao comentar que “saltar no vazio talvez seja atualmente o único gesto realmente necessário” (SAFATLE, 2018, p.35), reproduz uma foto de Yves Klein – *Leap into the Void* [Salto no Vazio], datada de 1960, em que um homem parece saltar do telhado de uma casa, rente ao muro, para uma quase deserta rua de subúrbio de alguma cidade indeterminada. O seu corpo, vestido com terno e gravata, projeta-se no ar e esse momento de suspensão e suspeição, congelado pela câmera fotográfica, torna-se impactante. Penso que podemos considerar essa foto uma “*imagem-páthos*” (assinada por “linhas de fratura e fórmulas de intensidade”), na acepção

de Didi-Huberman.<sup>21</sup> Não vemos o corpo cair ou estatelar-se, mas pressupõe-se a queda iminente e imagina-se a situação-limite que levou o sujeito a dar o salto. Diz Safatle: "Saltar no vazio com a certeza irônica de quem sabia que um dia essa hora chegaria em sua necessidade bruta, que agora não há outra coisa a fazer". E acrescenta: "Pois, como dizia Yves Klein, "no coração do vazio, assim como no coração do homem, há fogos que queimam." (SAFATLE, 2018, p.35). Mesmo consciente da impossibilidade do seu ato - permanecer no ar não será possível -, o gesto não paralisa o sujeito, antes, move-o. Logo, "saltar no vazio não será inerte", pois "o impossível é o lugar para onde não cansamos de andar, mais de uma vez, quando queremos mudar de situação. Tudo o que amamos foi um dia impossível." (SAFATLE, 2018, p.35). Tais reflexões possibilitam ao pesquisador chileno e professor titular do Departamento de Filosofia da USP tecer, inclusive, a seguinte conjectura a respeito da arte: "A arte tentou durante décadas forçar o limite do possível de várias formas, mas deveria ter tentado saltar mais no vazio." (SAFATLE, 2018, p.35). E nós nos perguntamos, após a releitura e a tentativa de decifração de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*: "Saltar no vazio" será o mesmo que "Saltar no escuro"?

Em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, não veremos apenas "o erotismo do corpo e o prazer da linguagem contra a frieza das coisas mortas", como nos ensina Jorge Fernandes da Silveira, em *Maio de Poesia 61*, mas também a presença de "corpos fantasmados ou corpos de ausência" (GERSÃO, 2019, p. 58) que provocam o despertar da consciência de classe, passível de transformar a realidade social e a relação de cada indivíduo consigo mesmo, com o outro que está ao seu lado e com a sua nação. Imerso no desamparo e na melancolia, o corpo de Hortense, antes capaz de reivindicar visibilidade e liberdade, tinha-se metamorfoseado, após a perda de Pedro e de Horácio, e, agora, "ela era uma sombra num vidro, uma sombra passando, atravessando as coisas sem tocá-las, *um corpo de vidro caindo de uma janela alta*, rebentando em estilhaços de granada, para viver seria preciso recuperar-se, reunir os pedaços dispersos (GERSÃO, 2019, p. 29, grifos nossos). E isso ela somente conseguirá algum tempo depois, ao reintegrar-se a si própria e ser impulsionada, solidariamente, em direção ao outro.

---

21 A esse respeito, ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem-sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.



Safatle, na obra acima referida, ao refletir sobre a articulação entre afetos e corpo social, afirma que “Uma sociedade que desaba são também sentimentos que desaparecem e afetos inauditos que nascem. Por isso, quando uma sociedade desaba leva consigo os sujeitos que ela mesma criou para reproduzir sentimentos e sofrimentos” (GERSÃO, 2018, p.16). No entanto, como “sujeitos que compõem o corpo político criam e sustentam vínculos” (SAFATLE, 2018, p.20), “uma nova corporeidade social pode ser produzida por um circuito de afetos baseado no desamparo” (SAFATLE, 2018, p.21). Tal dinâmica de circulação de afetos, responsáveis por operar transformações, leva a personagem Hortense a “lutar contra o mar” e a “partir o mar como se fosse um espelho” (Gersão, 2019, p. 77), a reinventar “palavras verdadeiras” (opostas ao “poder opressor das palavras falsas e das frases feitas”) (GERSÃO, 2019, p. 128), a “lembrar-se de Clara como um exercício de sobrevivência” (GERSÃO, 2019, p. 41), a reinventar o amor para salvar a nora grávida que tenta o suicídio – ambas corpos desabrigados a querer “saltar no vazio”. Hortense possibilitará o nascimento do neto – paradigma talvez do “homem novo” que, movido pela utopia da resistência, será capaz de subverter a distopia da submissão, assumindo-se agente de uma transformação social. A ruína do corpo inerte de Clara impulsiona o desejo de Hortense de estar viva e ser corpo ativo e solidário na História. Logo, a pulsão de morte (*Thanatos*) e a pulsão de vida (*Eros*) são forças essenciais, antagônicas e suplementares, semelhantes, respectivamente, às duas faces da distopia – submissão e resistência.

*Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão, nos dá uma exata lição de vida, a partir da relação entre o luto e a revolta, a perda e o levante, o desejo e a memória: “não é nunca sozinho que se parte para criar seja o que for, é sempre com os outros” (GERSÃO, 2019, p. 100). A perversão dos valores humanitários, o primado do individualismo, o domínio e a execração dos que se opõem ao regime estabelecido e a censura à liberdade de expressão, inerentes à distopia da submissão, deveriam ser substituídos pela união, solidariedade, exercício da liberdade, em síntese, pela utopia da resistência, assinalada pelo “gesto livre do amor, do desejo e do sonho” (GERSÃO, 2019, p. 106). Cabe a nós “pensar sempre no ritmo que vai dar lugar aos fluxos e refluxos das ondas da história” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p.124). Cabe a nós, imersos no tempo de redefinição e reavaliação de posturas políticas, observar os impasses da história. Claro está que convém lutar contra o esquecimento e ficar atentos, pois os “fantasmas irrefutáveis,” insistimos, sempre podem



voltar para assombrar nossa consciência histórica e impedir ou deflagrar os “levantes” insurrecionais.

## REFERÊNCIAS:

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. (Coleção ArteFíssil, 5).

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ondas, torrentes e barricadas. Revista “Serrote”: Uma revista de ensaios, artes, visuais, ideias e literatura. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n.33, novembro de 2019.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. Corpos e afetos (metamorfosados e transgressores) na arte e na narrativa do século XXI. XXVII Congresso da ABRAPLIP 2019 (UFPA): Diálogos e travessias. Texto pré-publicação.

GERSÃO, Teolinda. *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Nova edição revista pela autora. 1ª. ed. Porto: Porto Editora, 2019.

MAGALHÃES, Isabel Allegro. *O tempo das mulheres: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*. Ficção portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. 2ª. ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org: Editora 34, 2009.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2ed. revista. 3ª. reimpressão (1ª. ed. Cosac Naif, 2015). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal Maio de Poesia 61*. Portugal: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.

SOUZA, Ricardo Timm. [et al.] (Orgs.). *Walter Benjamin: barbárie e memória ética*. 1ª. ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande – Aby Warburg: Escritos, esboços e conferências*. Organização: Leopoldo Waizbort. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

# O AMBIVALENTE DIÁLOGO COM O BRASIL DE FRANCISCO GOMES DE AMORIM

Carme Fernández Pérez-Sanjulián<sup>1</sup>

## Introdução

Quando nos aproximamos da figura de Francisco Gomes de Amorim o primeiro elemento que sobressai é o excepcional da sua biografia, surpreendente, aliás, no seu contexto, pois a sua formação e evolução posterior não tiveram nada a ver com a habitual da intelectualidade coetânea. Assim, acreditarmos na narração que o autor nos fornece da sua experiência brasileira pode levar-nos à constatação de que, em muitos sentidos, a sua biografia parece seguir, quer o esquema de um relato de aventuras, quer o itinerário de um ideal herói romântico. De facto, no seu relato aparecem elementos como o deslocamento forçado como emigrante pobre e a experiência quase como “escravo branco”, em contraponto com o posterior retorno à metrópole a partir do encontro com a cultura letrada; a experiência da viagem, apresentada como elemento central do processo formativo com tudo o que implica de descoberta de um mundo diferente; o fascínio pela natureza e a visão idealizada de mulheres e homens que habitam na floresta ou a vontade explícita de assentar um discurso onde a ânsia de conhecimento funciona como via de aperfeiçoamento pessoal, ao mesmo tempo que a experiência acumulada justifica a sua postura ideológica de intervenção (um discurso liberal, antiescravagista, de defesa da liberdade...).

Todos estes elementos parecem perfilar o itinerário de um idealizado herói romântico, de modo a nos poderem levar a refletir sobre até que ponto tudo o que conta foi, de fato, assim, ou se não existirá no seu

---

1 Universidade da Coruña

relato uma parte de reinvenção posterior, uma autoconstrução biográfica coerente com certos tópicos vigentes no Romantismo.

De qualquer forma, os dados e depoimentos autobiográficos que o autor inclui ao longo das suas obras (tanto no prefácio de algumas delas<sup>2</sup>, como nas extensas “Notas e Esclarecimentos” que coloca como apêndice doutras) são uma fonte imprescindível para compreendermos a gênese de muitos dos temas e linhas ideológicas que vão aparecer no seu trabalho.

## 1. Alguns apontamentos biográficos sobre Francisco Gomes de Amorim

Gomes de Amorim nasceu em 1827 em A-Ver-o-Mar, na província do Minho, no seio de uma família modesta. Em 1837 decide acompanhar o seu irmão mais velho e emigra para o Brasil. Assim, chega a Sta. M<sup>a</sup> do Belém do Pará onde trabalha durante um tempo e, segundo própria confissão, aprende a ler aos doze anos.

Penetra na Amazônia, explica, munido apenas de uma excelente memória, capacidade que lhe permitirá reter uma série de nomes, realidades, costumes etc. que incorporará em obras escritas muitos anos mais tarde. Nesta época é, em palavras suas, um “aprendiz de selvagem” que trabalha como seringueiro ou capataz e que aprende a língua dos indígenas. É também ali que tem lugar um acontecimento determinante para toda a sua vida posterior. Segundo o seu relato, em Alenquer, na casa de uma família indígena, encontra dentro de um cesto o *Camões* de Almeida Garrett. Esta leitura transforma-o e, entusiasmado, decide escrever ao autor. A resposta chega um ano depois; resolve então voltar, com a firme vontade de ir para Lisboa estudar sob a orientação daquele escritor. Assim, desde o momento do seu encontro em 1846 até à morte de Garrett em 1854, uma estreitíssima relação se forja entre eles, sentindo-o sempre Amorim como o seu mestre.

---

2 Os verbetes e recensões que se publicam em vida do autor recolhem as notícias sobre os seus primeiros anos fornecidas por ele próprio na introdução dos seus *Cantos Matutinos* (Silva, 1859; Lima, 1928, p. 32-43). A este respeito, é interessante fazer notar que nenhum dos autores coetâneos, nem em Portugal nem no Brasil, põe em causa as afirmações de Amorim. Para uma extensa informação biográfica e bibliográfica sobre Gomes de Amorim, veja-se CARVALHO, 2000.

É, pois, neste momento que começa sua educação (com resultados espetaculares se repararmos na erudição das suas colaborações para as múltiplas sociedades e academias a que pertenceu, nas notas que acompanham os textos deste autor ou até mesmo nas valorações dos seus coetâneos). A pouco e pouco, vai desenvolvendo uma ativíssima vida pública e literária que, a partir de 1851, manterá em paralelo com a sua carreira como funcionário no Ministério de Marinha, até, progressivamente, ir atingindo um considerável prestígio no panorama cultural português da segunda metade do século dezanove, tal como demonstram as distinções e reconhecimentos que recebeu ao longo da sua vida.

Porém, o passar do tempo não foi gentil com a extensa obra de Amorim, não demasiado valorizada pela crítica e historiografia posteriores, exceção feita das *Memórias Biográficas de Garrett* (obra pela que é citado, mas que serviu, em boa medida, para apagar a sua própria figura) e de uma das peças teatrais: o “Melodrama dos Melodramas” *Fígados de Tigre*. De facto, a sua obra de tema brasileiro, de grande sucesso entre o seu público contemporâneo, ficou em relativo esquecimento até uma época recente em que a reedição de parte do seu teatro contribuiu para colocar novamente o foco sobre a extensa obra deste autor<sup>3</sup>. Na nossa opinião, esta falta de atenção deve ser posta em relação com a sua posição ambivalente sobre a outredade, com a difícil equidistância entre dois mundos dum escritor europeu, colocado numa sorte de espaço liminar caracterizado pela interdependência (SAID, 1996, p. 24) e pelas identidades cruzadas, esse território que a crítica pós-colonial denominou como terceiro espaço ou zona de contato (BABHA, 1994, p. 36-39; PRATT, 2010, p. 33).

## 2. A obra de tema brasileiro

Se fizermos uma rápida revisão da enorme produção do autor podemos constatar que, mesmo sendo o Brasil um elemento praticamente omnipresente, há obras em que possui um especial protagonismo. Se começarmos pela narrativa, fora da presença do tema em alguns contos de *Fructos de vários sabores* (1858), Amorim publica em 1875 *Os Selvagens*,

---

3 Entre estes trabalhos, resulta imprescindível citar a excelente edição de duas das suas peças (AMORIM, 2000) realizada por M<sup>a</sup> Aparecida Ribeiro e Fernando M. Oliveira, autores também do estudo introdutório (RIBEIRO & MATOS, 2000).

romance ambientado no Brasil, e *O Remorso Vivo* que é a continuação e conclusão daquele.

Prolífico e reconhecido autor teatral, várias das suas obras são também de tema claramente brasileiro: *Ódio de Raça* (estreada em 1854, editada pela primeira vez em 1869) e *O Cedro Vermelho* (estreada em 1856, editada em 1874), obras que transpõem para o palco o seu conhecimento da realidade do Brasil, além de serem um claro manifesto antiescravagista. Nestas peças, assim como em *Aleijões Sociais*, que primeiro se chamou *Escravidura Branca* (escrita em 1860 e editada em 1870), e *A Proibição*, editada em 1869, evidencia-se o pensamento liberal do autor, além da característica vontade interveniente com a que estão compostos estes textos. Em simultâneo, a presença de elementos brasileiros (personagens, música, vestuário...) é importante, também, numa obra de carácter totalmente diferente como é *Fígados de Tigre. Paródia de Melodramas*, onde o autor, num lúcido exercício autoparódico, realiza um interessantíssimo jogo de intertextualidade com as suas peças anteriores (PÉREZ-SANJULIÁN, 2003, p. 48-51).

Como poeta publicou três livros: *Cantos Matutinos* (1858), *Efêmeros* (1866), *A Flor de Mármore ou As Maravilhas da Pena em Sintra* (1878), além de muitos outros poemas em jornais, revistas volumes coletivos, prémios e homenagens etc. Em muitos deles desenvolve temas como o sentimento da natureza exótica ou o retrato do elemento indígena que, segundo alguns autores, representam o mais vibrante e pessoal da inspiração lírica de Gomes de Amorim (CIDADE, 1927, p. 194-195)<sup>4</sup>.

Por outra parte, não se deve esquecer que o tratamento literário dos temas relativos ao Brasil nas obras deste autor complementa-se com as declarações incluídas nos paratextos e, sobretudo, como já se indicou, com as "Notas e Esclarecimentos", amplíssimo corpus de notas etnográficas, geográficas ou históricas (além de reflexões de tipo pessoal ou biográfico) que acompanham muitas das suas peças. Através delas, Amorim aproveita a ocasião que lhe oferece a edição do seu teatro, como texto literário concebido para a leitura, para estabelecer um diálogo *sui generis* com o seu público, tornando-se num discurso que em

---

4 Esta visão da natureza tem sido sublinhada nas leituras mais recentes tanto para destacar a sua singularidade dentro do conjunto do romantismo português (BUESCU, 1997, p. 370-371), como para marcar a sua relação com a definição de certas características identitárias do processo de construção da Literatura Brasileira (RIBEIRO & MATOS, 2000, p. XXVII-XXXIV).

muitos momentos possui claros aspectos didáticos<sup>5</sup>. Ao longo de toda a sua produção, o autor utiliza estes textos para deixar constância da sua erudição (sobre literatura ou mitologia), dos seus conhecimentos sobre variados saberes, especialmente em tudo aquilo que diz respeito do Brasil e das suas gentes, ou de algumas das suas leituras; mas, sobretudo, Amorim não deixa passar a ocasião de expor as suas ideias sobre questões de atualidade (pode-se lembrar apenas o discurso antiescravagista que inclui nas notas de *Ódio de Raça* ou *d'O Cedro Vermelho*) ou sobre o próprio teatro.

Nesta mesma linha há que acrescentar, também, as referências que incorpora nas suas numerosas colaborações em diversos jornais políticos e literários, tanto portugueses como brasileiros (por exemplo, foi correspondente durante alguns anos do *Diário da Bahia*) ou noutros trabalhos de intenção didática, como o curioso *Dicionário de João Fernandes: Lições de Língua Portuguesa pelos Processos Novos ao Alcance de Todas as Classes de Portugal e Brasil* (1878).

Por último, nesta revisão do vínculo de Amorim com o universo cultural brasileiro, parece pertinente lembrar a sua colaboração com sociedades e academias (foi membro, entre outras, do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil).

#### **4. A reelaboração literária da experiência brasileira**

A aproximação à obra de temática brasileira de Francisco Gomes de Amorim permite refletir sobre as contradições em que se move este autor em relação aos espaços sobre os quais constrói a sua intervenção pública, Brasil e Portugal,

Em todas as obras situadas no Brasil, são óbvios o protagonismo e a positiva valorização que recebem tanto a natureza como, muito especialmente, os seus habitantes, aspecto que se corrobora ainda pelos depoimentos explícitos apresentados pelo autor nas “Notas e Esclarecimentos” que acompanham estes textos. Esta visão, com toda

---

5 Também assinalado por M<sup>a</sup> Aparecida Ribeiro quando afirma: “Procurando suprir a voz de um narrador que o teatro romântico não contempla, as didascálias das peças amazônicas oferecem o maior número possível de indicações [...]. As ‘Notas’ [...] alargam estas informações” (RIBEIRO, 1998, 126-127). Na nossa opinião, e para além do valor informativo e/ou erudito, a relevância funcional das “Notas” radica em que incorporam ao texto outras possibilidades de interpretação, vinculadas à proposta de reflexão/intervenção ideológica que caracteriza o conjunto da obra de Gomes de Amorim.



a ambivalência que os estudos pós-coloniais assinalaram para este tipo de textos (pois não deixa de ser um olhar “imperial” europeu), não é, porém, demasiado diferente do transmitido pelos autores brasileiros da mesma etapa; pelo menos no que diz respeito ao repertório temático desenvolvido, pois observamos um discurso muito similar ao explicitado pela literatura brasileira coeva, que tem sido definido como caracterizador do processo de autonomização literária brasileira. Uma coincidência que acaba por não ser de todo surpreendente pois, como já foi assinalado por M<sup>a</sup> Louise Pratt, também os escritores americanos do século XIX adaptaram os discursos europeus sobre a América à própria tarefa de criação das suas literaturas autônomas, conservando ao mesmo tempo os valores europeus e a supremacia dos brancos colonizadores (PRATT, 2010, p. 321-322)

Assim, no discurso de Gomes de Amorim detectamos, para além da já mencionada reivindicação da natureza e a paisagem, a incorporação de elementos como o indianismo como elemento nacionalitário, na linha definida sobretudo por Gonçalves Dias, quem delimita um projeto épico através da representação do herói, por sua vez imagem de uma coletividade que, aliás, se situa no seu espaço original e num tempo heroico (RIBEIRO, 1994, p. 104-109). Constatamos, igualmente, a utilização de histórias sentimentais de um modo não muito afastado ao de José de Alencar (*O Guarani, Iracema*); romances que, numa interpretação alegórica, podiam ser decodificadas em chave de conciliação nacional com a utópica proposta de união dos diferentes estratos sociais e raciais que constituíam a nação (SOMMER, 2001, p. 41) e onde se definem personagens tipo que acabam por se configurar como símbolos da nacionalidade brasileira. Por outra parte, e neste caso na linha de Castro Alves, vemos como também introduz as figuras da negra e do negro e, portanto, a denúncia da escravidão, focada como um problema social.

Esta coincidência temática leva-nos a pensar que a obra de Amorim se move no que Pratt, referindo-se a encontros coloniais, denominou como zona de contato, quer dizer, aquele espaço em que pessoas afastadas pela geografia e pela história coexistem no ponto em que as suas trajetórias se cruzam. Uma perspectiva (a do contato) que sublinha o valor das relações de interação e das práticas entrelaçadas, algo que, como a autora assinala, amiúde se dá dentro de relações de poder radicalmente assimétricas (PRATT, 2000, p. 33-34).

Ao mesmo tempo, os seus textos, que oscilam entre a recusa e o fascínio pelo “Outro”, são um bom exemplo da ambivalência que

caracteriza as manifestações discursivas coloniais (BABHA, 1994, p. 112), um conceito que se manifesta na capacidade de ir e vir, discursivamente, sobre um ponto e a sua oposição (ROMERO-MORALES, 2020, p. 158). Esta ambivalência, como já foi posto de relevo por M<sup>a</sup> Aparecida Ribeiro e Fernando Matos, detecta-se em grandes doses em Amorim, tal como se pode apreciar na organização conceptual dos seus textos a partir de pares como índio/branco, branco/mestiço, natureza/seres humanos, europeu/colonial, selva/cidade etc. sendo, segundo estes autores, no âmbito do choque entre raças que a atenção aos mecanismos da ambivalência se revela mais produtiva (RIBEIRO & MATOS, 2000, p. XXI-XXII).

Por outra parte, não podemos esquecer que nos textos de Gomes de Amorim se verifica um contraste entre o real empírico apreendido nos seus anos no Brasil (com todo o fator acrescentado de conflitos de raça, gênero, e, muito especialmente, de classe com que se vê confrontado no decurso da sua estadia -lembramos como ele mesmo padeceu, qual muitos dos seus compatriotas e, também, de pessoas da Galiza, -o que denominou escravatura branca) e a reelaboração literária desse conhecimento que o autor, já educado e instalado no núcleo do grupo letrado português que acata o magistério intelectual de Almeida Garrett, elabora para consumo preferente do público lisboeta da segunda metade do século XIX e que enlaça com a literatura europeia de viagens e exploração. Neste sentido, se bem que a sua obra brasileira consiga reconhecimento por parte do mundo acadêmico e cultural do Brasil, o centro do seu interesse está na consecução de prestígio no sistema literário português.

Para além disso, e por mais que a obra de Amorim conserve a pegada de uma aproximação sentimental ao universo brasileiro (pois transpõe, em boa medida, a crônica de uma experiência pessoal de profundo impacto), os seus textos assentam claramente no esquema nós/eles, correto/incorreto, europeu/não europeu..., um pensamento que, de facto, parte da consideração da cultura europeia como a norma privilegiada (SAID, 2004, p. 27). Em consequência, apesar da vinculação romântica com aquele espaço exótico e natural onde se projeta um certo imaginário idílico, apreciamos como os textos de Amorim transladam a visão de um espaço que deve ser ocupado e, necessariamente, civilizado.

A modo de exemplo do que até aqui se expôs, vamos revisar o modo em que alguns destes elementos são apresentados na peça teatral *O Cedro Vermelho*.

A ação organiza-se em torno a um triângulo amoroso composto por Matilde, mulher branca e herdeira da fazenda; o índio juruna, Cedro Vermelho (ou Lourenço, por seu nome de baptismo) que, embora seja filho de cacique, mora na fazenda desde que a mãe da rapariga o salvou da morte quando menino e, por último, Francisco, guarda-marinha da Armada Portuguesa, recém-chegado ao Brasil, contratado como administrador pelo dono da fazenda (o coronel Duarte, da Guarda Nacional do Pará), que o deseja também como marido para a sobrinha Matilde.

Nas suas primeiras intervenções, Francisco exprime o sentimento de admiração ante a natureza que contempla e o pitoresco dos costumes. As suas palavras traduzem o olhar metropolitano, colonial, às vezes interferido por uma ironia que nasce da clara percepção da supremacia da sua posição.

- Que admirável aguarela! Os sábios da culta Europa ficariam assombrados se vissem o primor com que nas margens do Curumu se cultivam as artes do desenho. [...] está a cor local representada por este gentio pitoresco, inclinado sobre o arco, e contemplando com tranquila indiferença a revolução da natureza. Há imensa poesia neste quadro! (AMORIM, 2000, p. 191-194).

- Estes espectáculos da infância do mundo são violentos demais para os meus nervos! Nunca fui medroso; porém, a novidade comove-me sempre! (AMORIM, 2000, p. 199).

- O coronel tem um gentio? Isso é sério? Um selvagem primitivo, sem ser de teatro? Peço-lhe por favor que me deixe ver imediatamente o homem da natureza (AMORIM, 2000, p. 195).

Uma ironia que Matilde, inteligentemente, detecta: "O senhor maneja a ironia com muita facilidade!..." (AMORIM, 2000, p. 205) e interpreta como um ataque<sup>6</sup> contra o seu namorado e os valores que representa:

- Será presença do branco perigosa para o índio? A civilização aumenta as forças dos que a conhecem e dá-lhes

---

6 Por mais que ela própria a utilize, em sentido oposto, como resposta crítica aos comentários do português: "O senhor é poeta? [...] Ensaie outra vez. O local, a hora, o aspecto desta natureza, de que parece tão enamorado, devem inspirá-lo" (AMORIM, 2000, p. 222).

recursos pífidos!... A ironia e o ridículo são armas terríveis; e afigura-se-me que o português as emprega pouco generosamente contra Lourenço (AMORIM, 2000, p. 220).

Matilde declara amar apaixonadamente Lourenço / Cedro Vermelho, seduzida pelas suas qualidades excepcionais, próprias dos povos indígenas não contaminados, na linha da visão rousseauiana do "bon sauvage". Assim, o seu herói é para ela nobre, inteligente, forte, puro... e, certamente, belo (AMORIM, 2000, p. 335).

- A minha mestra de desenho ensinava-me a esse tempo a traduzir a história de Otelo e Desdémona... Que raio de luz!... Criar nestes ermos um herói mais completo do que o mouro de Veneza! Até então olhara-o com indiferença e nesse dia vi-o levantar-se diante de mim como a visão poética da ventura imaterial! [...] Mulher e branca, apaixonada por um índio! (AMORIM, 2000, p. 219).

Esse amor implica um infindável número de problemas que a rapariga está disposta a enfrentar, desde convenções a injustiças, passando pela transgressão das normas sociais impostas às mulheres. De facto, a voz de Matilde é única que desenvolve na peça uma visão crítica da supremacia branca, intimamente ligada à denúncia da desigualdade feminina, para além de se posicionar em favor da liberdade dos escravos.

- Ah! Quanto me será glorioso resolver o problema do nivelamento das raças! [...] Não se nivelam eles com as mulheres de cor? Aonde está, pois, a justiça, a equidade, se a minha paixão pelo índio, levando-me a tomá-lo por esposo, for taxada de ignomínia?! O amor é um sentimento e não uma conveniência social. Deus dá-o a todas as criaturas humanas, de raças ou de cores, como benefício comum e não como dom exclusivo para erguer barreiras odiosas (AMORIM, 2000, p. 233).

Porém, mesmo nesse momento de arrebatamento amoroso, Matilde é consciente de que precisa de transformar e civilizar o seu amado, de modo que não hesita em declarar-se disposta a assumir esta tarefa, qual Pigmaleão feminino:

- Desprende-te de todas as recordações bárbaras e abre o teu espírito à luz da chama que me abrasa. Tu és baptizado. Deixa-me educar-te, instruir-te, converter em realidade o meu sonho, transformando-te no ente superior que idealizei [...] Ajuda-me a desempenhá-la

tornando-te dócil. Quando o meu amor e os meus conselhos tiverem polido a tua inteligência e feito do herói selvagem um tipo completo da cavalaria, consentirá a branca em tomar-te por marido diante do seu Deus e dos parentes (AMORIM, 2000, p. 239).

Em simultâneo, através dos depoimentos de Francisco observamos mais uma vez a posição do europeu que projeta o seu olhar civilizador, superior, sobre aquilo que vê. Por vezes, maravilhado ante a Natureza e o pitoresco, outras indignado, por mais que o exprima de modo irônico, ante os sentimentos de Matilde ou Cedro Vermelho:

- E um disparate. Ela não pode preferir selvagens a homes civilizados (AMORIM, 2000, p. 221).

- O gentio voltou-lhe a cabeça, esfaqueando jacarés e serpentes; e eu não tenho mais remédio senão fazer também algumas dessas selvajarias, para me distinguir... [...] De que diabo me server ser branco e, segundo afirmava minha mãe, rapaz simpático, se um bruto cor de chumbo me leva a palma? (AMORIM, 2000, p. 224).

- É o resultado das educações feitas com a leitura de novelas! Se eu alguma vez tiver filhas e as apanhar a ler romances!... É verdade que na Europa não há gentios pitorescos... mas há outros selvagens poéticos, mil vezes piores! Os livros perniciosos chegam a toda a parte! Até os sertões do Brasil! (AMORIM, 2000, p. 229).

Depois da conversa com Francisco, Matilde começa a perceber a situação como inapropriada e o seu amado como bárbaro. De facto, é a interiorização daquelas distinções que apontava Edward W. Said (nós/ eles, correto/ incorreto, europeu/não europeu...) e, portanto, dos princípios em que assenta o sistema colonial, o que justifica a plena assunção da sua pertença à sociedade dominante, ao tempo que explica a sua renúncia amorosa.

- Que vergonha! [...] E eu que sou tão covarde, que hesito ainda em sacrificar o absurdo ideal que a minha imaginação criara, o sentimento indigno com que estive prestes a envilecer-me, guiada pelas minhas teorias e exagerações românticas! Que opróbio! [...] penso que foi Deus quem me enviou este homem de tão longe para me livrar de min mesma! (AMORIM, 2000, p. 326-327).

Esta renúncia implica, também, o abandono do seu projeto social regenerador e a aceitação do modelo civilizador/patriarcal:

- Não; creio que nem o amei nunca! Fiz dele uma criação poética, para povoar a solidão melancólica em que vivia. [...] Os sucessos de ontem e a voz do português, calando lentamente no meu coração, quebraram o encanto e restituíram-me à realidade. [...] Adeus, belos projectos de reformar costumes! Missão providencial de ensinar a igualdade humana! Sentimentos imaginosos de independência!... Tudo se desvaneceu como o sonho que eu sonhava! A mulher livre dos bosques imita servilmente as que eu ainda ontem chamava escravas da preocupação social, e dobra, como elas, o colo para ser agrilhoadas ao carro triunfal da civilização! (AMORIM, 2000, p. 335).

Uma vez reestabelecida a ordem, Francisco não duvida em reafirmar com clareza a preeminência hegemônica do branco europeu:

- Repara simplesmente em que eu ando vestido, e tu cobres-te de penas, que nem sequer têm o mérito de nascerem na tua pele. [...] Olha para os meus sapatos e verás a imensa distância que nos separa. [...] O meu intento, porém, é somente fazer-te sentir que, apesar de tu seres grande chefe, há contudo alguma distância entre o homem vestido e calçado e o que se disfarça em arara ou papagaio de feição impossível (AMORIM, 2000, p. 341).

Por mais que no final da peça, seja ele mesmo que, emocionado, pronuncia as palavras de despedida que se revelam, simultaneamente, como um exemplo do discurso de integração na nova ordem nacional brasileira:

- A morte deste bárbaro heroico exigia funerais condignos. [...] Em nome das grandes virtudes antigas, da nação que produz tais filhos e do soberano que as governa, suplico ao senhor coronel que mande ao menos amortalhar na bandeira do seu país o corpo do chefe juruna (AMORIM, 2000, p. 357).

Pouco tempo depois, a personagem do índio Cedro Vermelho, protagonista da obra homônima, vai ser reutilizada por Gomes de Amorim noutra peça totalmente diferente da anterior. Trata-se de *Figados de Tigre. Paródia de melodramas*, estreada em Lisboa em 1857 e publicada pela

primeira vez em 1869, uma obra altamente valorada pela crítica e da que se tem sublinhado a sua profunda originalidade no contexto do teatro português do século dezanove<sup>7</sup>, singularidade que se sustenta tanto no carácter transgressor como na intenção paródica<sup>8</sup>, assim como na proposta de jogo metaliterário (PÉREZ-SANJULIÁN, 2003, p. 47) que o autor constrói no seu texto a partir do tratamento irónico de determinados elementos (personagens, subgéneros teatrais, situações dramáticas...).

Amorim recolhe personagens de diversas obras (não só dramáticas) para as incorporar à “caterva de tiranos” que circulam pela peça. Introduce, nomeadamente, personagens pertencentes a dramas da sua autoria, o que lhe permite estabelecer um interessante jogo de intertextualidade com as suas próprias produções literárias, ao tempo que submete os seus textos à mesma revisão distanciadora que emprega para o resto da literatura coeva.

O índio juruna entra de novo em cena, se bem que desta vez seja designado só pelo nome de baptismo, e, ao contrário do que acontece na peça original, aparece integrado na facção das personagens que representam o Mal. Na sua breve intervenção (Ato I, cena VII), todo o seu discurso, apresentado como uma sorte de delírio ou de evocação disparatada de situações que - em origem- eram dramáticas, assenta em referências intertextuais ao argumento de *O Cedro Vermelho*. Neste sentido, cabe supor que este jogo irónico em que o autor toma como alvo

---

7 Concretamente, F. Rebelo aponta que a obra leva: “[...] às últimas e mais absurdas consequências o esquema do melodrama ultra-romântico pela hiperbolização caricatural dos seus próprios ingredientes. [...] assumindo provocatoriamente essa inverossimilhança com uma liberdade de invenção que não conhece peias nem recua diante de quaisquer barreiras lógicas, *Figados de Tigre* é, pela insólita e insolente bizzarria, que se diria anunciar a quarenta anos de distância o *Rei Ubu* de Jarry, uma obra sem paralelo no nosso teatro oitocentista” (Rebello, 1991, p. 69). Assim, segundo este estudioso, esta peça não só anteciparia as criações de Offenbach (com as quais coincidiria na utilização caricatural da antiguidade e na sátira das instituições), mas também as de Alfred Jarry por quanto o carácter, o elenco de personagens, comportamentos, linguagem e valor simbólico do Imperador Figados de Tigre e a sua coorte apresentariam certos traços comuns com o Père Ubu e a sua gente e de quem, de algum modo, seriam antecedentes.

8 Segundo Oliveira Barata, com esta peça Amorim “[...] cumpre o propósito de uma *estratégia demolição paródica do drama histórico*. [...] O interesse desta peça centra-se essencialmente no valor exemplar da crítica do teatro dentro do próprio teatro [...] [e no] valor contrapontístico que *Figados de Tigre* assume perante a oficialidade de um modelo dramático entronizado (Barata, 1997, p. 14-15).



a sua própria obra, tinha de resultar engraçado para o público lisboeta conhecedor da peça original.

**LOURENÇO:** Cabeça de jacaré! Eu sou filho de um grande chefe, e não amo a flor do lago nem o jasmim do mato, que andam a dizer pieguices atrás de mim. Creio que sou um grande pedaço de asno...

**FÍGADOS DE TIGRE:** A mim também me parece.

**LOURENÇO:** O mulato quer a branca; a branca quer o gentio; o gentio quer matar o tapuio; o tapuio quer matar o filho da outra banda dos grandes lagos... é uma embrulhada de todos os demónios! Eu quis cortá-la, atirando uma frechada à barriga do tapuio e dando-lhe duas pauladas na cabeça; mas o patife era duro de roer, e pôs-me as tripas ao sol! (*Delirando*) Ah! um mar de vinho de caju!... um céu cor de papagaio!... Um campo de farinha de pau!... Vitória! Vitória pelos jurunas! (AMORIM, 2003, p. 120-121).

O índio Lourenço ficou convertido num elemento decorativo pelo seu carácter exótico e, muito provavelmente, pela sua indumentária, pois não é descabido supor que uma das razões que levariam o autor a introduzir esta personagem em *Fígados de Tigre* radicaria na procura da espetaculosidade da sua entrada em cena. Está longe do protagonismo, por mais ambíguo e ambivalente, que ostentava n' *O Cedro Vermelho* e inserido no conjunto de "Criaturas perdidas em diversas obras teatrais" (AMORIM, 2003, p. 98) que o autor inclui no meio da extensíssima e díspar relação de personagens que participam nessa Paródia de Melodramas, apresenta-se agora aos nossos olhos apenas como um elemento secundário, quase anedótico, no universo teatral de Gomes de Amorim.

Contudo, esse Lourenço, despossuído completamente dos atributos heroicos do Cedro Vermelho, mesmo daquele carácter representativo da nação brasileira, e transmutado numa imagem paródica da figura original, mantém ainda, como consequência do distanciamento irônico, uma certa capacidade para suscitar a reflexão sobre a complexidade das experiências e relações que se desenvolvem num contexto colonial.

## 5. Conclusões

Francisco Gomes de Amorim retorna à sua terra natal e reelabora a experiência brasileira através da escrita. Assim, ao longo da sua obra

constatamos como há uma reflexão implícita sobre a sua própria identidade europeia, em contraste com a “outredade” que conheceu no seu tempo de formação no Brasil.

A sua obra permite apreciar o contraste entre o real empírico apreendido durante os anos no Brasil (a experiência como “aprendiz de selvagem”, ponto marcante para a sua construção pessoal) e a refacção literária desse conhecimento por parte dum autor educado e instalado no núcleo do grupo letrado português.

Amorim projeta uma visão distante, metropolitana que, mantendo embora intacta aquela inicial admiração pela natureza selvagem e os povos indígenas, se apresenta agora articulada desde a posição do intelectual que se percebe como dono dum saber superior (ilustrado, progressista, científico...).

O escritor introduz uma série de temas de marcado carácter social (igualdade, luta contra a escravatura...) num contexto exótico, desconhecido e, simultaneamente, estimulante para a maior parte do seu público. A sua obra incorpora, ao mesmo tempo, uma alta dose de erudição que funciona como argumento de autoridade, facto que lhe proporciona o reconhecimento por parte do mundo académico e cultural brasileiro (“amigo sincero do Brasil”) e, muito especialmente, um maior prestígio no seio do sistema literário português, centro do seu interesse.

Podemos concluir que toda a experiência brasileira foi essencial, não só para a configuração do escritor Amorim, mas também para a sua ascensão social, desde o escalão mais modesto até fazer parte da elite intelectual da metrópole. Contudo, pensamos que o relativo esquecimento posterior da sua obra deve ser posto em relação com a sua posição ambígua, com a difícil equidistância entre dois mundos dum escritor europeu (colocado numa sorte de espaço liminar, de identidades cruzadas), cuja obra nos traslada a complexidade das relações de interação, as contradições e a ambivalência que caracterizam o discurso colonial.

## REFERÊNCIAS:

AMORIM, Francisco Gomes de. *Ódio de Raça*. O Cedro Vermelho. Braga: Angelus Novus, 2000.

AMORIM, Francisco Gomes de. *Fígados de Tigre*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2003.

BARATA, Jorge Oliveira. Amorim, (Francisco) Gomes de. BUESCU, Helena Carvalhão. (Coord.). *Dicionário do Romantismo Português*. Lisboa: Caminho, 1997, p. 14-15.

BHABHA, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2011.

BUESCU, Helena Carvalhão. Natureza e paisagem (e a literatura romântica). BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997, p. 315-319.

CARVALHO, Costa. *Aprendiz de Selvagem. O Brasil na Vida e na Obra de Francisco Gomes de Amorim*. Porto: Campo das Letras, 2000.

CIDADE, Hernani. Gomes de Amorim. A sua vida e a sua obra, *A Águia*, nº 30, 1927, p. 181-197.

LIMA, Baptista de. *Gomes de Amorim. Vida e Obra do Ilustre Biógrafo de Garrett*. Póvoa de Varzim: Livraria Camões, 1928.

PÉREZ-SANJULIÁN, Carme Fernández. Estudo introdutório. AMORIM, Francisco Gomes de. *Fígados de Tigre*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2003, pp. 7-86.

PRATT, M. Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.

SAID, Edward W. *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate, 2004.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.

RIBEIRO, M<sup>a</sup> Aparecida. *Literatura Brasileira*. Lisboa: Universidade Aberta, 1994.

RIBEIRO, M<sup>a</sup> Aparecida. Gente de todas as cores: Imagens do Brasil na obra de Gomes de Amorim, in *Máthesis*, nº 7, 1998, p. 117-164.

RIBEIRO, M<sup>a</sup> Aparecida & OLIVEIRA, Fernando Matos. De escravo branco a escritor europeu. AMORIM, Francisco Gomes de. Ódio de Raça. O Cedro Vermelho. Braga: Angelus Novus, 2000, p. IX-LXX.

ROMERO-MORALES, Yasmina. *La aplicabilidad metodológica de la obra de Homi K. Bhabha en el análisis de la narrativa colonial*, in *452°F*, nº 22, 2020, p. 152-166.

SILVA, Inocêncio F. de. Amorim, Francisco Gomes de. *Dicionário Bibliográfico Português*. Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional, 1859, p. 385-386.

SOMMER, Doris (1991). *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.

## COMO E POR QUE LER AS NARRATIVAS DE VIAGEM DE EÇA DE QUEIRÓS?

Ceila Maria Ferreira<sup>1</sup>

A primeira vez que ouvir falar no autor das narrativas de viagem, que são o tema deste trabalho, foi quando, ainda criança, na casa da Tijuca, no Rio de Janeiro, meu pai, um paraibano, que veio lá do sertão, leu, para mim, passagens do conto “O Suave Milagre!”. Lembro-me de que gostei imensamente da história – se fechar os olhos, ainda consigo sentir o aconchego daquelas palavras - e que meu pai disse um dos nomes que ficariam gravados na minha memória: “Eça de Queirós”.

Não me lembro da edição que foi lida por ele, talvez a da Lello & Irmão, de 1958, mas me recordo daquele momento, que guardo com muito carinho e que está entre as lembranças que me fortalecem nos momentos de dificuldade, como nesta pandemia; no desastre por que passa o Brasil com a ascensão da extrema direita ao poder.

Somos, todas e todos nós, sobrevivente, e falar de Eça, como diz a canção, “me aquece a alma/me ajuda a viver.”

Voltando à narrativa da minha aproximação a Eça, na adolescência e já adulta, li, em diferentes edições, obras daquele que iria transformar-se num dos meus autores favoritos.

E o tempo passou. Fui caminhando. Fiz Graduação e Mestrado, ambos na Faculdade de Letras da UFRJ. O Mestrado, com Bolsa da CAPES; depois, Doutorado, na FFLCH da USP, com um período de pesquisa na Biblioteca Nacional de Portugal e na Torre do Tombo, com bolsa da FAPESP, para, um pouco depois, ter a oportunidade de fazer concurso público- digo oportunidade, pois houve um período de tempo, neste país, em que não eram abertas vagas para concursos públicos para docentes. Em 2004, tive a felicidade de ser aprovada para docente 40 horas DE de

---

1 LABEC-UFF/CNPq

Crítica Textual do Departamento de Ciências da Linguagem do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense.

Já na UFF e na coordenação do Laboratório de Ecdótica, o Labec-UFF, recebi o convite de Carlos Reis, para preparar *O Egito e outros relatos*, parte do projeto de Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós. Trata-se da edição crítica das narrativas de viagem queirosianas, que são mais conhecidas, pelo público leitor de Eça, pelos nomes de "O Egito", "Palestina" e "Alta Síria". Talvez *O Egipto*, com o subtítulo de Notas de Viagem seja, das narrativas, o título mais conhecido, embora, com várias modificações, que não são da lavra daquele a quem comumente sua autoria é atribuída. Vale destacar que o Projeto de Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, coordenado por Carlos Reis, já publicou, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda de Portugal, vários volumes, entre eles: *O Crime do Padre Amaro*; *A Ilustre Casa de Ramires*; *A Correspondência de Fradique Mendes*; *Os Maias*, dois volumes de *Contos* – entre esses contos está "O Suave Milagre" – e vem contribuindo para a divulgação da inequívoca e incontornável importância da Crítica Textual para os Estudos de Literatura, como também para que a obra de Eça de Queirós passe pelos "filtros da edição crítica", expressão utilizada por Ivo Castro.

Antes de prosseguirmos, é importante reiterar que Eça é, ainda hoje, um escritor lido no Brasil. Há Dissertações de Mestrado, Teses de Doutorado, livros sendo escritos e publicados sobre Eça de Queirós e a respeito de sua obra a partir de variadas perspectivas. Eu mesma estou orientando uma tese de Doutorado sobre *As Farpas e Uma Campanha Alegre*, na perspectiva da Crítica Textual. A autora do trabalho, Gisele de Carvalho Lacerda, é aluna do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFF. Há, em outras universidades brasileiras, Grupos de Pesquisa dedicados ao estudo da obra queirosiana, como o Grupo Eça, cujo professor responsável é Helder Garmes e a coordenadora, Daiane Cristina Pereira. Tal Grupo é composto por pesquisadores e pesquisadoras não somente do Brasil. Outrossim, Eça foi lido por escritores como Machado de Assis, Lima Barreto, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos e continua a ser lido por escritores e escritoras por este país afora e não apenas por escritores e escritoras. Algumas das obras de Eça, por exemplo, fazem parte do Programa de Literatura Portuguesa da FUVEST 2022 e continuam a ser estudadas nos cursos de Letras, além de ser tema de vários trabalhos desta edição do Congresso Internacional da ABRAPLIP e não apenas desta edição.

Outro entre os pontos de interesse sobre Eça é que, apesar de nunca ter vindo ao Brasil, participou da imprensa do Brasil, onde publicou textos de variados gêneros.

Segundo Elza Miné, uma das Professos homenageadas deste Congresso da ABRAPLIP:

Em janeiro de 1892, surge o número inicial do "Suplemento Literário" da Gazeta de Notícias, o primeiro do gênero que no Brasil se editou e de que Eça foi o mentor, o responsável pela criação e o director, sendo de sua autoria o texto de abertura, ou editorial de lançamento: "A Europa em resumo". Reinstaura-se, assim, uma presença que se irá manter até Setembro de 1897, e que, além dos textos da imprensa, se concretiza através da publicação de outras cartas de Fradique Mendes ("A Clara", I, II, III, IV) e dos contos "Civilização", "As histórias: Frei Genebro", "O defunto", "As histórias: O tesouro".

O seu prestígio e popularidade entre nós deve-se, contudo, não apenas à admiração suscitada pela obra ficcional mas também à presença igualmente celebrada do jornalista. (MINÉ, 2000, p. 41-42).

E há possibilidade de Eça ter ido assistir, como jornalista, na companhia de seu amigo e futuro cunhado, Luís de Castro, à inauguração do Canal de Suez, em novembro de 1869, ano em que Eça, no dia 25 de novembro, completaria 24 anos. João Gaspar Simões, em uma das notas de *Vida e Obra de Eça de Queirós* (1973) chega, na prática, a semear a dúvida de que poderia ter sido Eça o jornalista enviado pelo *Diário de Notícias* àquela época. Mas deixemos, por um momento, o jovem Eça entretido a caminho do Egito, para voltarmos à expressão utilizada por Ivo Castro, acerca da importância das edições críticas.

Diz o coordenador do Grupo de Trabalho para o Estudo do Espólio e Edição Crítica da Obra Completa de Fernando Pessoa, também conhecida como Equipe ou Equipa Pessoa:

Não estamos longe, nas literaturas de língua portuguesa, da situação que desde há várias décadas é normal no mundo de língua inglesa ou em Itália: um escritor, antigo ou moderno, não é verdadeiramente respeitável enquanto não tiver a sua obra coada pelos filtros da edição crítica. (CASTRO, 1992 *apud* SPAGGIARI/PERUGI, 2004, p. 176).



Contudo, no Brasil, apesar da rica trajetória dos estudos filológicos e do expressivo número de destacados nomes que fazem parte de sua história como Sousa da Silveira, Celso Cunha, Antonio Houaiss, Antonio José Chediak, Silva Bêlkior, Leodegário A. de Azevedo Filho, Segismundo Spina, Heitor Megale, Cleonice Berardinelli, Maximiano de Carvalho e Silva, Edwaldo Machado Cafezeiro, são poucas as Faculdades e Institutos de Letras que têm Crítica Textual em seus currículos de Graduação, apesar de, por meio do contato com o universo dessa disciplina, termos a possibilidade de acesso a informações sobre gênese, história da transmissão e dados sobre a recepção de textos e de obras, além de também estudarmos a materialidade dos textos – veículos, suportes e materiais de escrita e de divulgação da escrita – a natureza do estágio de sua escritura (se se trata de texto acabado, revisto pelo autor ou pela autora; inédito ou édito; se publicado, quando, onde e como?). Além disso, a Crítica Textual trabalha com a interpretação e o comentário de textos, enfrentando também desse modo o problema tão bela e pertinentemente verbalizado pela ilustre e saudosa filóloga Luciana Stegagno Picchio, que é o de: “como vencer o ruído do tempo?” (1979, p. 214). E se não bastasse toda essa gama de campos de atuação e de focos de interesse, a Crítica Textual desenvolveu, ao longo de séculos, arcabouços teóricos e metodologias de edição de textos, contribuindo sobremaneira para a divulgação e para a preservação do patrimônio cultural em forma de textos escritos. É tão estreita a ligação entre Crítica Textual e divulgação e preservação de textos, e destacamos aqui os literários, que, quanto mais recuamos no tempo, mais difícil é separar o trabalho do filólogo/crítico textual do trabalho do autor. Pensemos, por exemplo, na “Ilíada” e na “Odisseia”, essa última marcada por viagens. A divisão por cantos desses famosos e emblemáticos poemas foi feita por filólogos da Biblioteca de Alexandria. E foi em relação a essas duas epopeias que disse Segismundo Spina (1994, p. 67) em *Introdução à Edótica*, cujo subtítulo é Crítica Textual, que: “Foi, portanto, do amor à poesia que nasceu a ciência filológica.”

Da ciência filológica e da prática da Filologia, aqui entendidas como Crítica Textual, foram arquitetados e preparados tipos especiais de edição. Dentre esses tipos especiais, destacamos as edições críticas, sobre as quais escrevemos no volume 16, número 3, da *Revista da Abralín* que:

Ler e folhear as páginas de uma edição crítica é – de certa forma – viajar no tempo, mas sobretudo, é ter acesso a um passaporte que nos dará direito a conhecer marcas de

temporalidades diversas que somadas são e serão contribuições bastante significativas para o estudo de um texto ou de textos que compõem a história da transmissão e – por que não dizer? – a leitura de obras que fazem parte ou que poderão fazer parte, por meio de sua restauração e posterior divulgação, do patrimônio cultural da humanidade. (FERREIRA, 2017, p. 72).

Como podemos depreender do que foi exposto até aqui, as edições críticas trazem, ao público leitor, informações sobre a historicidade do processo de transmissão dos textos, assim como dados relevantes para a investigação dos estágios de escrita autoral – nesse caso, principalmente, se estivermos diante da Crítica Textual que trabalha com obras com originais presentes, no sentido dado a tal expressão, por Ivo Castro, em “Enquanto os escritores escreverem” (Situação da Crítica Textual Moderna) (1990, p. 3), caso das narrativas de viagem de Eça de Queirós.

As edições críticas destacam ainda características materiais e de qualidade editorial de publicações que formam a tradição direta das obras, objetos de suas atividades de pesquisa e de preparação de texto para publicação, constituída pelo conjunto das chamadas, por Roger Chartier, em tradução de George Schlesinger, “encarnações históricas diferentes” (2014, p. 267-268) das obras, no caso das que passam pelos “filtros das edições críticas”, as que são objeto do labor filológico.

As edições críticas colocam outrossim em evidência os processos de mediação dos textos, pois, entre outros procedimentos metodológicos, explicitam, em suas introduções, suas normas e critérios de publicação.

Segundo Rosa Borges e Arivaldo Sacramento de Souza (2012, p. 54):

É precisamente “contra a abstração dos textos”, perspectiva adotada por quase todas as abordagens de crítica literária do séc. XX e do começo deste, que se vê a relevância da crítica filológica. Nela, não se faz a oposição binária entre texto físico/material versus texto abstrato; afinal, como aponta Chartier, quando um “mesmo texto” muda de suporte, não há apenas uma simples transposição de uma massa textual, e sim a recriação de outras coordenadas histórico-culturais que implicam outros sentidos. [...].

Vale ressaltar que a crítica filológica não está restrita à edição crítica, mas, é a ela inerente. E nesse sentido, é importante mobilizar mais

uma vez uma observação de Elza Miné, neste caso, a respeito da costumeira falta de informação acerca de características materiais e a respeito da natureza do veículo de publicação, em edições em formato livro, de algumas das obras de Eça, em especial, das obras inicialmente publicadas em periódicos. A citação é longa, porém necessária.

Diz Elza Miné em “Eça jornalista no Brasil”, capítulo publicado em *Ecos do Brasil*, Eça de Queirós, Leituras Brasileiras e Portuguesas, livro organizado por Benjamin Abdala Junior:

[...] cada texto de imprensa, produzindo-se no âmbito de um universo do discurso, vê-se sujeito às diferentes restrições estilístico-temáticas impostas pela seção em que se inscreve a matéria, dentro de um mesmo jornal, e de que decorrem algumas decisões quanto à sua forma de estruturação, Nesse processo, não deixam também de atuar os efeitos pretendidos sobre o leitor e, ainda, a imagem que dele se tem.

Tendo em conta que essas referidas restrições, ainda que pesem, sempre deixam espaços em aberto para o engendramento textual, e reportando-me às páginas e seções da Gazeta de Notícias em que os textos de Eça se inscrevem e às rubricas que os encabeçam, lembro que as edições em livro disponíveis nada nos informam a esse respeito, e os trabalhos de comentários e de crítica que para esses textos se têm voltado empregam, aleatoriamente, os termos coluna, folhetim, seção, bem como: artigo, correspondência, carta, crônica. (MINÉ, 2000, p. 44).

A Crítica Textual leva em conta tais informações, sendo indispensável, num trabalho dessa área, a preocupação em investigar características das campanhas de escrita dos textos, sua natureza, se foram publicados ou não em vida dos autores ou das autoras; os tipos e os critérios de edições, além de, quando possível, a realização de pesquisas acerca das materialidades das publicações que transmitiram e que transmitem a obra estudada, sem nos esquecermos da pesquisa sobre seus contextos de escrita, de publicação e de recepção.

Vale destacar que a Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, coordenada por Carlos Reis, trabalha com tais informações e apresenta, entre os subcapítulos das Introduções de seus volumes, o intitulado “História dos textos”, referente a cada uma das obras que passaram pelos “filtros” daquele projeto de edição crítica. E, vale lembrar que tal Projeto

utiliza outrossim a classificação das obras de Eça em não póstumas, semipóstumas e póstumas.

Acerca das narrativas de viagem queirosianas, as que se referem ao Egito, à Palestina, à Síria e ao Líbano, nesse último bloco, com maior enfoque sobre o Líbano, mas conhecido pelo nome de “Alta Síria”, os relatos de viagem, no estágio de edição em que são mais conhecidos, estão classificados, no Projeto de Edição Crítica, como póstumos, pois foram publicados, de forma impressa e em formato livro, após a morte do autor. Portanto, a maior parte desses relatos esteve inédita em vida de Eça de Queirós, um autor, que, sabemos, inclusive pelas várias edições que foram publicadas sob a coordenação de Carlos Reis, costumava rescrever seus textos e retrabalhá-los na fase das provas tipográficas, modificando-os reiteradamente.

A respeito da edição que recebeu o título não autoral de **O Egypto** (e o subtítulo, *Notas de viagem*), ela veio a público em 1926, pela Livraria Chardron, de Lello & Irmão, com uma introdução escrita pelo filho mais velho do autor, José Maria d’Eça de Queirós. Além disso, o texto das narrativas ali publicado foi transcrito por José Maria, que contou com a ajuda de Alberto, seu irmão mais novo, na decifração de algumas das passagens dos manuscritos autógrafos de seu pai, conforme informação que pode ser lida na Introdução daquela edição (QUEIROZ, 1926, p. XXIII) e na Introdução da edição que, anos mais tarde, em 1966, sairia, também pela Lello & Irmão, das narrativas concernentes à viagem de Eça à Palestina, à Síria e ao Líbano, acompanhadas por “Sir Galahad” e “Os Santos” (QUEIROZ, 1966, p. 9). Ao conjunto, acrescido de Introdução, da lavra de Maria d’Eça de Queirós, filha do autor, foi dado o nome de *Folhas Soltas* (1966). Para tal edição, os manuscritos foram transcritos pela filha do autor, que contou, para a decifração de algumas de suas passagens, com a ajuda de seu irmão António, informação que também pode ser lida na Introdução escrita por Maria (1966, p. 10). Mas, deixemos por ora tais edições, que podem ser consideradas vulgatas, edições de divulgação, das narrativas de viagem de Eça de Queirós, apesar de apresentarem, a primeira mais do que a segunda, pelo menos é o que pudemos verificar até o estágio em que se encontra a preparação da edição crítica, problemas de variados graus e tipos na transmissão dos textos dos manuscritos autógrafos das narrativas de viagem do, na altura que as escreveu, então jovem Eça, que está de volta a Lisboa em 3 de janeiro de 1870 e, em 18 de janeiro daquele mesmo ano, tem início a publicação, no *Diário de*

*Notícias*, na seção Folhetim, de um pequeno conjunto de artigos intitulados “De Port-Said a Suez”, assinado por E. de Q.

Em 1871, sai, no *Almanach das Senhoras* para 1872, organizado pela escritora Guiomar Torrezão, entre outros textos de escritoras e de escritores do Brasil e de Portugal, um, de Eça de Queirós, intitulado “Fragmento do Cairo a Jerusalem”, seguido, na outra linha, da palavra, Inedito e de pontos que indicam materialmente que se trata de um trecho destacado de um texto ou de uma obra maior.<sup>2</sup>

Anteriormente, havia saído, sobre a obra *Cairo e Jerusalém*, uma nota no *Primeiro de Janeiro*, de 9 de outubro de 1870, informação dada por Maria d’Eça de Queirós, na página seguinte ao título “Palestina” e anterior à “Apresentação” dessa narrativa, em *Folhas Soltas*. Maria diz que tal notícia lhe chegou por mão amiga (1966, p. 6). Há também um conto de Eça de Queirós, saído em *A Revolução de Setembro*, em 1870, intitulado “A Morte de Jesus”, informação que pode ser lida no volume da Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, *Contos I* (PIWNIK, 2009, p. 117).

Acerca de alusões, feitas em 1870, sobre a referida obra de Eça de Queirós, há a seguinte menção, no verbete “(O) Egipto na obra de Eça de Queiroz”, de autoria de Luís Manuel de Araújo, publicado no *Dicionário Eça de Queiroz*, organizado por Campos Matos:

Em 1959, Jean Girodon publicou no Bulletin des études portugaises, tomo XXII, um estudo intitulado “L’Egipte d’E. Q.” do maior interesse para o conhecimento desse tema. Girodon refere o livro que Eça tencionava publicar a partir das notas do Oriente Jerusalem e o Cairo, citado por Ramalho em carta para Manuel Fernandes Reis de 7-10-1870 [...] (MATOS, 1988, p. 219).

Podemos notar que há, na menção citada há pouco, substituição da ordem em que aparecem os nomes Cairo e Jerusalem para Jerusalem e o Cairo, além de acréscimo de artigo definido antes de Cairo, na referência ao título da obra que, provavelmente, Eça de Queirós tencionava escrever.

---

2 Soube que há um exemplar desse *Almanach* no Real Gabinete Português de Leitura, por meio de Gisele de Carvalho Lacerda, doutoranda do Programa de Estudos de Literatura da UFF. Consultamos o referido *Almanach* no Real Gabinete. Agradecemos à Vera, funcionária do Real Gabinete, pela simpática acolhida e à Gisele pela informação.

Contudo, há ruídos na informação do provável título da obra que o autor não chegou a publicar em vida, nem sequer chegou à versão final. O texto das narrativas é um texto em processo de construção que foi interrompido.

Por que foi interrompido?

Qual seria seu título? São algumas das perguntas sobre as quais pretendemos nos debruçar na “Introdução” de *O Egito e outros relatos*, título dado por Carlos Reis, baseado no crítico de gênero textual, para a edição das narrativas de viagem.

Mas então, como ler as narrativas de viagem escritas por Eça de Queirós?

Como podemos ter acesso ao texto escrito por ele?

Para respondermos a essas perguntas, vamos mobilizar duas citações. Uma, de Ivo Castro, outra, de Carlos Reis, os dois, coordenadores de projetos de Edições Críticas.

A de Ivo Castro é referente a Fernando Pessoa, mas dialoga com o caso de Eça de Queirós. Diz Ivo Castro:

Pessoa existe nos seus papéis. À medida que vão desaparecendo os homens que o conheceram e dele deram testemunho (e cujos evangelhos nem sempre são fundamento de fé, sobretudo se interpretativos), mais evidente se torna que só resta uma forma de até ele chegar: lê-lo. Ler o que escreveu. Mas ler o que efectivamente escreveu. (CASTRO, 1990, p. 11).

Vale lembrar que Ivo Castro publicou em 1990, em *Editar Pessoa*, o texto que acabamos de ler.

A de Carlos Reis pode ser encontrada em Para a edição crítica das obras de Eça de Queirós, Fundamentos e Plano Editorial, publicado em Crítica Textual e Edições Críticas, em 2006, e se refere à edição de 1926, intitulada *O Egipto*. Notas de Viagem. Diz o Coordenador da Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós:

[...] Perante manuscritos em que se projecta a espontaneidade das notações momentâneas [...], José Maria procedeu exactamente de molde a desvanecer o que de ilustrativo, quanto aos processos de criação e de representação literária, existe em tais manuscritos. Gaspar Simões chamou a atenção para isso mesmo e o que sobreviveu no espólio permite igualmente confirmá-lo; como se confirma também – e não só tendo presente este caso – que as boas intenções de organização, selecção,

correção estilística e “revisão” (termo impreciso que José Maria utiliza reiteradamente) não dispensam, antes estimulam o labor de reconstituição que a edição crítica implica. (REIS, 2006, p. 83).

O primeiro diz que é preciso ler o que o autor “efetivamente escreveu”. O segundo, que há problemas de variada ordem na transmissão de “O Egito”.

Pois bem. Para lermos o texto das narrativas de viagem que Eça de Queirós realmente escreveu, ou lemos os manuscritos autógrafos – numa hipótese de edição fac-similar, por exemplo - e então o público irá ou iria deparar-se com vários elementos que poderão dificultar sua leitura como a necessidade, em algumas das passagens, de decifração do manuscrito; a questão da ordem em que estão dispostos os chamados linguados, folhas soltas; a própria natureza da narrativa em processo de construção etc. Também há a hipótese de uma edição fac-similar e diplomática, em que o problema da decifração dos manuscritos já estará, se não completamente, em grande parte resolvido, e o público leitor poderá tirar suas dúvidas de leitura do manuscrito na transcrição que acompanha o fac-símile.<sup>3</sup> Outra maneira é ler os relatos de viagem de Eça, do nosso Eça, como diz Elza Miné, por meio de uma edição crítica.

Uma edição crítica, apesar e por ser uma hipótese de trabalho, como, conforme Spaggiari e Perugi (2004, p. 69), já observou Contini e a *bibliography* norte-americana, – por exemplo: há o problema da escolha do tipo de transcrição do texto, como já dito por Ivo Castro, em “O retorno à Filologia” (1995, p. 5-6), e da confecção das notas que aparecerão nos aparatos – compartilha com os leitores suas normas de preparação<sup>4</sup>, porém a edição crítica, além de trabalhar com o conceito de historicidade – e por trabalhar com esse conceito – vai promover um estudo da tradição direta (manuscritos, edições impressas, eletrônicas) e pode também trabalhar com a tradição indireta (citações, alusões à obra, traduções). Além disso, trabalha - e mostra isto ao público leitor – levando em conta o estágio do processo de construção dos textos e

---

3 Soube recentemente que há uma edição diplomática da parte das narrativas referente ao Egito. Quem me deu tal informação foi Silvio Toledo, Professor da FFLCH da USP e colega da área de Crítica Textual. Contudo, ainda não tive a oportunidade de ter contado com essa edição.

4 As edições diplomáticas e/ou semidiplomáticas também poderão compartilhar suas normas de preparação.



procura não encobri-los. No caso dos relatos de viagem queirosianos, eles permanecem inacabados. Como já dissemos, sua escrita e seu processo de constituição foram interrompidos por seu autor. E as edições de 1926 (*O Egito. Notas de viagem*) e de 1966 (*Folhas Soltas*) fazem parte da história de sua transmissão, embora apresentem vários ruídos na transmissão do texto presente nas páginas dos manuscritos autógrafos queirosianos.

Observemos alguns desses ruídos.

A informação que está à esquerda é uma transcrição conservadora (não diplomática, portanto não mantém a disposição original do texto na página) do texto do manuscrito autógrafo, disponibilizada, aqui, de maneira a acompanhar a disposição do texto da edição de 1926, na página. Já o texto da direita, é a transcrição do que consta na edição de 1926, do qual tentamos manter sua disposição na página e também sublinhamos as variantes em relação à transcrição do manuscrito autógrafo.

Um detalhe que deve ser mencionado: o manuscrito, nessa altura, não apresenta grande dificuldade de leitura.

Transcrição de Trecho do Manuscrito do Caderno I dos Manuscritos Autógrafos	Transcrição de Trecho da edição de 1926 (primeira página do capítulo I)
<p>Cadiz _ Domingo</p> <p>Hontem dobramos o cabo de S. Vicente, sob um luar digno dos dramas de Shakespeare. O infinito mar, sereno e escuro, sem trevas, mar bellamente escuro, tremia sobe o grande raio luminoso da lua, como os antigos animaes, sob as caricias dos profetas.</p> <p>A direita do vapor, o cabo, negro, de perfil, com linhas precisas, e nittiamente cordadas. A deco-ração admiravel da noite assentava silenciosamente em volta. [...]</p>	<p>Cadiz Domingo.</p> <p>Hontem dobramos o cabo de S. Vicente sob um luar digno dos dramas de Shakespeare. <u>O mar infindável</u>, sereno, <u>sem trevas</u>, <u>mas</u> bellamente escuro, tremia <u>sob</u> o grande raio luminoso da lua como os antigos animaes sob <u>a carícia</u> dos profetas.</p> <p>Á direita do vapor, <u>negro</u>, de perfil, <u>erguia-se o Cabo</u>, de linhas precisas e <u>nitidas e a</u> decoraçõ admiravel da noite assentava silenciosamente em <u>redor</u>. [...]</p>

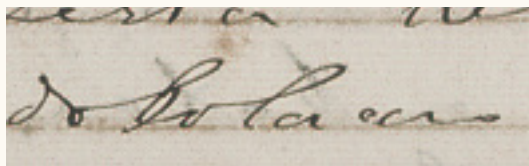
Podemos verificar que há várias alterações que aqui estão classificadas conforme nomenclatura utilizada por Alberto Blecua, no *Manual de Crítica Textual* (1983, p. 20-30) . São elas: inversão e substituição de palavras (O infinito mar/ O mar infindável); adição de vírgula e omissão de palavra (sereno e escuro/sereno, sem trevas); outra substituição de palavra (mar/mas), apesar de aqui haver dúvida de leitura; supressão de vírgula (lua, como/lua como); omissão da marcação de plural (as

carícias/ a carícia). Também aqui há dificuldade de distinção, no manuscrito, acerca de algumas das marcas de plural lá presentes. No segundo parágrafo do trecho destacado da edição de 1926, há ainda alteração de ordem da disposição da palavra cabo, além de substituição de minúscula por maiúscula. Há ainda a substituição de nittidamente por nítidas e substituição do ponto por e. Por conta dessa substituição, houve também a alteração do a maiúsculo para a minúsculo. Por fim, no trecho aqui selecionado, há a substituição da palavra volta por redor. E todas essas modificações estão no início do texto. Ao longo da edição, há várias outras alterações.

Da edição de 1966, destacamos uma pequena passagem, em que observamos, no texto transcrito a partir do manuscrito, a falta de acento agudo na terceira pessoa do singular do verbo ser. Aproveitamos para comentar que, no manuscrito autógrafo das narrativas de viagem, há várias ocorrências, por exemplo, de letras t não cortadas, o que vai dificultar ainda mais sua leitura. Notamos também que a palavra cheia foi riscada, a lápis preto, muito provavelmente pelo autor. Na leitura do manuscrito, trabalhamos com a hipótese de que as partes marcadas com lápis azul são acréscimos realizados pelo filho ou pelos filhos do autor. Geralmente, tais acréscimos assinalam palavras ou trechos de leitura consideravelmente problemática. Contudo, na parte aqui destacada, observamos outrossim o acréscimo da palavra também e das vírgulas que a acompanham, assim como a substituição de do mar por ao mar, realizadas pela filha do escritor.

Transcrição de Trecho do Manuscrito Autógrafo do Caderno referente à "Alta Síria"	Transcrição de Trecho de <i>Folhas Soltas</i> (1966, p. 101)
[...] Beyrouth [é] uma meia lua, [cheia] que assenta junto do mar [...]	[...] Beirute é uma meia-lua, que assenta, também, junto ao mar. [...]

No entanto, as edições de 1926 e 1966 nos auxiliam, em algumas passagens, na decifração do manuscrito. É o que pode ser visto na leitura da palavra desolação, na figura 1, do início da narrativa de "O Egito", no Caderno 1, que foi rasurada por Eça, mas que, mesmo assim, foi lida por José Maria, filho do autor, na edição de 1926:

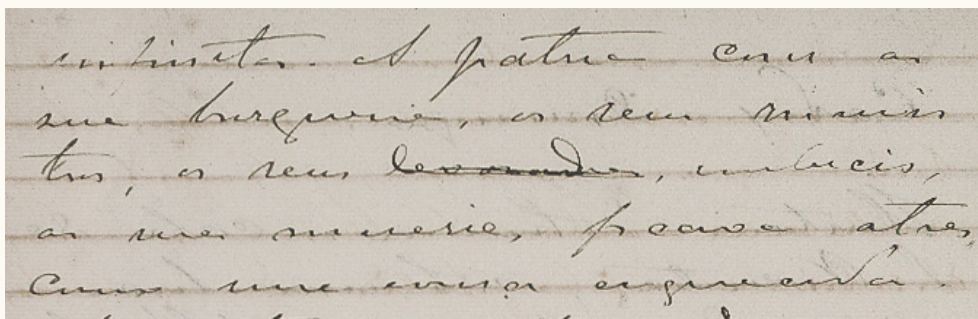


**Fig. 1**

Entretanto, das edições de 1926, 1966 e das narrativas de viagem, escritas por Eça e publicadas em vida do autor na imprensa, aqui mencionadas, falaremos mais detidamente na Introdução de *O Egito e outros relatos*, volume em que o público leitor terá oportunidade de acesso a uma proposta de edição crítica das narrativas de viagem de Eça de Queirós, que terá como base os manuscritos autógrafos autorais. Mas vamos a pergunta que não quer calar: por que ler as narrativas de viagem de Eça de Queirós?

Há vários motivos, inclusive, um muito citado, que tais textos fariam ou fazem parte do percurso de formação de Eça como escritor e, mais especificamente, como escritor realista. Também a escrita das narrativas seria uma espécie de etapa no processo de consagração de Eça como escritor, já que vários outros escritores renomados haviam produzido narrativas de viagem. E, hoje, diante do que estamos vivendo, no Brasil, extrema direita no poder, crimes contra a humanidade, além de, também na esfera mundial, haver fortalecimento da direita, crise climática e alienação crescente de seres humanos acerca de suas vidas e das vidas de outros seres, inclusive humanos, o que tais narrativas têm ou teriam a nos dizer?

Para o público especializado, sua leitura permite acesso ao que podemos chamar de parte do laboratório do autor, pois estamos diante de estratégias utilizadas por Eça de construção de seus relatos de viagem, entremeados de posicionamentos políticos autorais, além de também percebermos estratégias editoriais das publicações póstumas de 1926 e de 1966 pelo exame do que foi suprimido das páginas dos manuscritos e do que foi a elas acrescentado. Por exemplo, em *O Egipto*, de 1926, na segunda página do primeiro capítulo, não consta o seguinte trecho, da figura 2, destacado do Caderno 1 dos manuscritos autógrafos das narrativas de viagem, concernentes ao “Egito”, e que faz parte do acervo da Biblioteca Nacional de Portugal:



**Fig. 2** - Trecho do Caderno I do manuscrito autógrafa de Eça de Queirós

Talvez por ser uma crítica feita pelo jovem Eça, com o uso da palavra burguesia ou burguesias, e, na altura em que os manuscritos foram encontrados e lidos pelos filhos do autor, Portugal estava caminhando a passos largos para a direita, inclusive, em 28 de maio de 1926, houve um golpe de Estado, em Portugal.

Mas voltemos ao jovem Eça. Em suas narrativas de viagem, ele conseguiu produzir relatos em que podemos surpreender a disputa entre um olhar pré-concebido de Oriente, construído – há obras que falam sobre isto - principalmente a partir de leituras de obras literárias e não literárias impregnadas do que Edward Said definiu como Orientalismo, que contrastava com o pendor de Eça, que teve condições de ser exercido e manifestado, de uma práxis de observação crítica *in loco* (SAID, 2007). Então o tipo de olhar, que depois Edward Said chamará de textual, pois formatado e moldado pela perspectiva do que ele, Said, chamou de Orientalismo, irá ser deparado com o que Eça pôde vivenciar, experienciar no Egito, na Palestina, na Síria e no Líbano (SAID, 2007). E o que resultou desse – podemos chamar – conflito? Em algumas das páginas das narrativas de viagem, Eça denuncia práticas de opressões, como é o caso desses dois trechos que aqui destacamos, um, em que Eça fala sobre venda forçada de terra e, o outro, sobre o que entendemos como distribuição de cargos para a manutenção de privilégios das classes economicamente dominantes, isto, envolvendo também a educação do povo. Vejamos os dois trechos que constam dos manuscritos autógrafos e que aqui apresentamos em transcrição que fará parte de *O Egito e outros relatos*, edição crítica das narrativas de viagem de Eça de Queirós, ainda em processo de preparação.

O primeiro:

A terra pertence ao Paxá. Ele tem de renda 100 milhões de francos. Os felás são cultivadores[,] espécies de pequenos rendeiros. O felá não possui. Quando o vice[-] rei quer comprar uma terra, se o dono a não quer vender, como o Vice-Rei é o senhor do Nilo, \_ não deixa chegar a inundaçãõ à essa terra. Ora sem inundaçãõ não há cultura, \_ daí [a] necessidade de vender.

O segundo:

O amor pela instruçãõ é absurdamente entendido. Mandam-se educar egípcios mas depois dão-se lugares assim: amanuense numa estaçãõ de caminho de ferro[,] subsecretário dum bureau de província. Os altos cargos são para os validos ainda ignorantes e estúpidos.

Em algumas páginas, como já dissemos, há predomínio de uma visão atravessada pelo Orientalismo. Contudo, também encontramos na passagem do texto de Eça, retirado da edição crítica ainda em processo de preparação: “No entanto algumas figuras do deserto são verdadeiramente nobres, e o Deus interno que habita no [+] das suas feições, é um Deus de liberdade, e de generosidade [...]”. Nesse trecho, Eça não se limita a falar sobre a antiguidade, as grandezas passadas; fala também da contemporaneidade, como assinalou Isabel Pires de Lima no artigo “Os orientes de Eça de Queirós”.

E as paisagens tem um quê de sagrado recorrentemente assinalado pelo escritor ao longo dos deslocamentos por ele registrados nas anotação que realizou.

Vale destacar que a palavra deslocamento foi aproximada a deslocamentos/deslocamentos, por Marcelle Leal, em seu trabalho de pesquisa de Pós-Doutorado sobre as viagens da escritora brasileira Carolina Maria de Jesus a outros países da América Latina. A própria Marcelle Leal traduziu tal palavra, para a língua portuguesa, como deslocamentos, o que ela define como “a viagem como possibilidade de afetação entre o ser que viaja e aqueles que encontra no destino” e é realizando também tal aproximação, baseada em Marcelle Leal, que empregamos o vocábulo deslocamentos aqui, ao nos referirmos ao que lemos em algumas das passagens das narrativas de viagem queirosianas.

Em algumas dessas passagens podemos imaginar, a partir da descrição feita por Eça, uma paisagem que comunga, como já dissemos, do

sagrado e que passa, em alguns momentos, por um processo de personificação. Destacamos três exemplos:

O primeiro se refere a Cádiz:

Ao centro, no fim do mar azul, como um olho humano, levemente trémulo e nervoso, sereno na sua largura dos horizontes, aparecia, cortando no profundo céu azul as suas linhas retas, branca, Cádiz.

O segundo, a Gibraltar:

A pureza infinita da cor, da transparência, da vida da água, o desenho nítido das pequenas vegetações, formam um todo cheio de suavidade. Dá vontade de banhar, de mover o corpo naquela virgindade viva do elemento. A baía estende-se azul, suavíssima, habitada pela luz, limitada por altas montanhas cheias de tons suaves, levemente azuladas, vaporosas. Estendida sobre água, encostada [enrolada] na montanha, a lua habita, vivifica, espiritula tudo, dando às cousas uma serenidade profunda.[...]

O terceiro, ao Egito:

Para além[,] o Nilo corre imenso, nebulosamente azulado com uma curva majestosa em torno da cidade \_ para além a[s]s pirâmides de Gizé com uma das suas faces aluminaada, assenta[m] a sua imensa grandeza sobre o fundo escuro[,] fulvo, e tenebroso do deserto. No fundo uma linha escura levemente avermelhada que parece uma nevoa, estende-se ao deserto. A travessia da terra não é brusca para o céu, \_ uma linha crepuscular[,] sombria[,] vaga, representa odeserto[,] espécie de crepúsculo da terra, crepúsculo material \_ é o vento, a pulverização imensa e resplandecente das areias<sup>5</sup>

Muitas dessas descrições de paisagens nos aproximam de algo muito caro aos que, como todas e todos nós, nos preocupamos com a preservação da vida na terra e procuramos por “ideias para adiar o fim do mundo”, assim como por atitudes que nos ajudem a colocá-las em prática. E as narrativas de viagem escritas por um jovem que na altura era “mais conhecido por suas gravatas do que por seus escritos”, como

---

5 O que aparece entre colchetes foi acrescentado pelo editor crítico.

disse mais tarde seu filho José Maria (1926), trazem, em algumas de suas passagens, uma interação, que podemos chamar de integração, entre ser humano, natureza e cultura local a ponto de sua leitura nos possibilitar acesso a mais elementos para uma reflexão sobre o que escreveu e publicou, em nossa contemporaneidade, Ailton Krenak, em *Ideias para adiar o fim do mundo*, e o de Krenak nos possibilitar reflexões sobre o que Eça fez, apesar de os dois textos serem de gêneros e de momentos históricos diferentes, como também foram produzidos em estágios diferentes do capitalismo. Diz Krenak:

Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista. Do nosso divórcio das integrações e interações com a nossa mãe, a Terra, resulta que ela está nos deixando órfãos, não só aos que em diferente gradação são chamados de índios, indígenas ou povos indígenas, mas a todos. Tomara que estes encontros criativos que ainda estamos tendo a oportunidade de manter animem a nossa prática, a nossa ação, e nos deem coragem para sair de uma atitude de negação da vida para um compromisso com a vida, em qualquer lugar, superando as nossas incapacidades de estender a visão a lugares para além daqueles a que estamos apegados e onde vivemos, assim como às formas de sociabilidade e de organização de que uma grande parte dessa comunidade humana está excluída, que em última instância gastam toda a força da Terra para suprir a sua demanda de mercadorias, segurança e consumo. (KRENAK, 2020, 49-50).

“Estender a visão a lugares para além daqueles a que estamos apegados e onde vivemos”, como diz Krenak, foi o que Eça fez em algumas das passagens de suas narrativas de viagem e é esse um dos fortes motivos para lermos tais narrativas hoje. Dissemos em algumas de suas passagens, porque, pelo que conseguimos ler até aqui, e – digo a vocês – muitas de suas páginas são de difícil ou dificílima leitura, além de a tais dificuldades se somar a necessidade de entendimento das complexas ordenação e articulação dos chamados linguados – as folhas soltas – com os cadernos e a caderneta de viagem – há uma espécie de conflito entre uma visão digamos assim eurocêntrica e uma visão que se deixa extasiar, encantar pelo que vê, sente, vivencia. E se isto não bastasse para motivar-nos à leitura de suas narrativas de viagem, Eça faz o registro



de histórias que, pelo menos aqui no Brasil, não são comumente contadas, como é o caso de um breve apontamento a respeito de guerrilhas, em 1869, em Cádiz. Escreve Eça: "Passamos em Cádiz depois das barricadas de Dezembro, no momento das guerrilhas e da anarquia liberal. Muita gente tinha morrido nas ruas de Cádiz, muitos homens dali tinham ido nas partidas, e dispersos, pelos montes[,] não tinham voltado." Tal registro possibilita, a seus leitores e a suas leitoras, a oportunidade de buscarem informações acerca desse acontecimento, contribuindo para o resgate dessa história, assim como para o exercício de "escovar a história a contrapelo", expressão traduzida por Sérgio Paulo Rouanet de Sobre o conceito da história, Walter Benjamin (2012, p. 245).

Também Eça nos leva, por meio de sua narrativa, a paisagens belíssimas de localidades, já há algum tempo, muito afetadas por guerras, como a Síria e o Líbano, provocando-nos um estranhamento muito maior quando nos deparamos com fotografias que podemos, em nossa contemporaneidade, acessar na Internet, de uma Síria e de um Líbano bombardeados, que nos fazem pensar sobre processos e estratégias de dominação, mas também de resistência de pessoas e não só de pessoas, de tudo o que viveu e que vive naquelas localidades, assim como sobre nossa história e a história da terra em que vivemos e em que nos deslocamos.

A partir da leitura das narrativas de viagem de Eça, podemos também como que sentir o esforço e o prazer de nomear, de descrever, de buscar a forma mais adequada, esforço este já destacado por João Gaspar Simões, inclusive em relação à grande importância que teve a viagem ao Egito, à Palestina e à chamada Alta Síria, para a formação do Eça realista/naturalista ou do Eça como escritor, um escritor que já havia iniciado sua trajetória.

Vale lembrar também que o gênero 'narrativas de viagem' tem fronteiras um tanto quanto que fluidas. Talvez seja esse um dos motivos para que estejam em processo de revitalização, reestruturação, num momento, como assinalou Uédipo Ferreira dos Reis em texto ainda inédito, que há dificuldades de estabelecermos limites entre as artes e que a "poesia contemporânea testa a linguagem do relato de viagem".

Testar novas formas de expressão, nos aproximarmos do que é, para nós, diferente, desafiar nossas fronteiras interiores, o nosso Eça teve coragem, além de condições materiais e subjetivas para isto e a coragem, como disse Platão, é uma espécie de salvação, apesar de e por que, como disse o poeta: *caminante no hay camino, se hace camino al andar*. Sim, é

assim, nesta viagem que chamamos vida que infelizmente tem fim, mas há textos, como os de Eça, que, graças ao trabalho do próprio Eça e de outros homens e de mulheres, continuam a circular, a serem lidos, a despertar o amor pela aventura que são a vida e a literatura.

## REFERÊNCIAS:

ARAÚJO, Luís Manuel de. (O) Egipto na obra de Eça de Queiroz. In: MATOS, A. Campos. *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 1988, p. 220-224.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252.

BLECUA, Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983.

BORGES, Rosa/ SOUZA, Arivaldo Sacramento de. Filologia e edição de texto. In: BORGES, Rosa/SOUZA, Arivaldo Sacramento de/ MATOS, Eduardo Silva Dantas de/ALMEIDA, Isabela Santos de. *Edição de texto e crítica filológica*. Salvador: Quarteto, 2012.

CASTRO, Ivo. Enquanto os escritores escreverem... (Situação da crítica Textual moderna). Conferência Plenária do IX Congresso da ALFAL. Campinas: Mimeo. 1990, p. 1-65.

CASTRO, Ivo. *Editar Pessoa*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

CASTRO, Ivo. O retorno à Filologia. Disponível em: [http://www.clul.ulisboa.pt/files/ivo\\_castro/1995\\_Retorno\\_\\_Filologia.pdf](http://www.clul.ulisboa.pt/files/ivo_castro/1995_Retorno__Filologia.pdf) Acesso em 30 nov. 2021

CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução George Schlesinger. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.

FERREIRA, Ceila Maria. Considerações sobre Crítica Textual e sua importância para o ensino, a pesquisa, a preservação e a divulgação da literatura em língua portuguesa. *Revista da Abralin*, v. 16, n. 3, 13 jun. 2017, p. 72-86.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LEAL, Marcelle. Del recoger al recorrer: Desplazamientos de Carolina Maria de Jesus por Argentina. Disponível em: <https://www.revistatransas.com/2021/07/15/mariadejesus-leal/> Acesso em 10 dez 2021

LIMA, Isabel Pires. Os Orientes de Eça de Queirós. In: *Revista SemeaR* 1. Disponível em: [http://www.lettas.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/1Sem\\_06.html](http://www.lettas.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/1Sem_06.html) Acesso em 10 dez 2021

MACHADO RUIZ, Antonio. "Caminante no hay camino". Disponível em: <https://dasculturas.com/2018/08/18/caminante-no-hay-camino-antonio-machado-ruiz/> Acesso em 12 dez 2021

MINÉ, Elza. Eça jornalista no Brasil. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). *Ecos do Brasil: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000, p. 39-53.

PICCHIO, Luciana Stegagno. O método filológico (Comportamentos críticos e atitude filológica na interpretação de textos literários). In: PICCHIO, Luciana Stegagno. *A lição do texto*. Filologia e Literatura. I- Idade Média. Lisboa: edições 70, 1979, p. 209-235.

PIWNIK, Marie-Hélène (ed). *Contos I*. Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2009.

QUEIRÓS, Eça de. Manuscritos autógrafos das narrativas de viagem. Espólio de Eça de Queirós da Biblioteca Nacional de Portugal.

Q., E de. De Port-Said a Suez. *Diário de Notícias*. Lisboa, no. 1:507, Anno 6, 18 jan. 1870.

QUEIROZ, Eça de. Fragmento do Cairo a Jerusalem. In: CORREZÃO, D. Guiomar (org.). *Almanach das senhoras para 1872*. Portugal e Brasil, contendo 132 artigos. Lisboa: Typographia de Souza & Filho, 1871, p. 144-146.

QUEIROZ, José Maria d'Eça de Queiroz. Introdução. In: QUEIROZ, Eça de. *O Egypto*, Notas de viagem. 3 ed. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão, 1926, p. VII-XXVII.

QUEIROZ, Maria d'Eça de Queiroz. Apresentação. In: QUEIROZ, Eça de. *Folhas soltas*. Porto: Lello & Irmão, 1966, p. 9-20.

REIS, Carlos. Para a edição crítica das obras de Eça de Queirós. Fundamentos e plano editorial. In: VERDELHO, Evelina/MONTEIRO, Ofélia Paiva/SANTANA, Maria Helena/REIS, Carlos. *Crítica Textual e edições críticas: em questão*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006, p. 69-117.

REIS, Uédipo Ferreira dos. Inespecificidades, testes e resistência: a impossibilidade de nomear os poemas de Marília Garcia. (texto ainda inédito).

SAID, Edward. *Orientalismo*. O Oriente como invenção do Ocidente. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Eça de Queirós*. 2 ed. Lisboa: Bertrand, 1973.

SPAGGIARI, Barbara/ PERUGI, Maurizio. *Fundamentos da Crítica Textual*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

SPINA, Segismundo. *Introdução à Edótica*. Crítica Textual. 2 ed. São Paulo: Ars Poetica/Edusp, 1994.

# ENTRE O SAGRADO E O PROFANO: AS PERSONAGENS FEMININAS D'A RELÍQUIA

Cíntia Bravo de Souza Pinheiro<sup>1</sup>

## Introdução

O romance de Eça de Queirós *A Relíquia* inicia-se com uma epígrafe que nos remete a uma imagem enigmática: “*Sobre a nudez forte da verdade – o manto diáfano da fantasia*”. A metáfora-tese que rege toda narrativa queirosiana, retratada nesta epígrafe, não opõe somente, através da nudez e do manto, Verdade/Fantasia (Realidade x Ficção). O que Eça de Queirós muito bem nos apresenta para além da epígrafe é que um corpo feminino se despe ou se veste na sua imaginação para inebriar os sentidos e, desse modo, conseguir ser decifrado; ou melhor, ser interpretado<sup>2</sup>.

O romance *A Relíquia* é também esse corpo feminino enigmático que exige ser compreendido. Não à toa, as personagens femininas que aparecem ao longo da narrativa são enigmas que também exigem ser decifrados como esfinges, mas são escritas e ‘desnudadas’ por um homem (protagonista) que parece não saber lidar com o antigo e o novo, com a ciência e com a religião, com o sagrado e o profano. Teodorico é esse representante legítimo do seu tempo, é um homem que em seu percurso edipiano parte em busca de uma Verdade absoluta. Sua intenção é “*somente dizer a Verdade*”, como se ele fosse capaz de desnudá-la, tal qual a imagem da epígrafe.

Ao longo desta história ‘criada’ por Teodorico, várias esfinges femininas são apresentadas em sua diversidade: viris, fortes, sensuais e livres, essas personagens surgem - ainda que pela visão masculina

---

1 SME/SEEDUC

2 Uma referência à estátua feita em homenagem a Eça de Queirós, inaugurada em 1902.

- apresentando mais fragilidade masculina de um tempo que tenta entender o feminino mas não consegue.

A carregada interpretação masculina do sexo misterioso nas artes plásticas, na literatura, na sociedade, no leito, corrobora minha definição de experiência como um encontro entre mente e mundo, como uma luta entre percepções conscientes e dilemas inconscientes. Porque a ardilosa realidade da condição feminina confrontou muitos homens da classe média – e muitas mulheres também com a necessidade de confrontar atitudes, de por pre-conceitos a prova, de tomar decisões (GAY, 1988, p.129).

Durante séculos, tanto a Religião, quanto a Ciência foram (e ainda são!) discursos oficiais que interpretaram e delimitaram os corpos femininos, mas foi também nesse século que esses discursos, aos poucos, foram perdendo espaço para uma interpretação desses corpos e, por conseguinte, da interpretação do mundo.

O século XIX não é, portanto, simbolizado pelo nome de uma mulher: *Vitória*, como diz Peter Gay em *O Século de Schinitzler* (2002). É também no século vitoriano – guiado pela Ciência e pela Religião – que as mulheres se apresentam como metáforas a serem interpretadas; principalmente por meio das obras literárias que, neste jogo de revelar e esconder, não deixam de representar em diferentes aspectos as mulheres desse tempo que é simbolizado por uma mulher mais velha, austera, muito religiosa, do mesmo modo que é também a mulher mais poderosa daquele século XIX.

Na verdade, tanto a Religião, quanto a ciência são representadas por personagens caricatas e obtusas – representantes leais do obscurantismo que resistia no século XIX - como a poderosa Titi, além do parvo historiador Topsisous. Portanto, coube a ficção, sobretudo através da história do protagonista (Teodorico), revelar e/ou esconder através desse 'manto diáfano', possibilitando assim novas formas de interpretação que fogem dos discursos oficiais que (ainda!) delimitam e impossibilitam a liberdade feminina. Por isso, Teodorico é o narrador em primeira pessoa desse romance e, através da sua maior *Relíquia*, ele tem a possibilidade de contar uma história.

Vestidas pela Religião ou despidas pela Ciência, as personagens femininas do romance *A Relíquia* surgem, sobre um olhar queirosiano, mostrando-nos o papel que a mulher tinha naquele século e o papel que elas pretendiam deixar para o nosso tempo. Nesse jogo de representações,

as personagens d' *A Relíquia* vão, na verdade, ensinando muito mais a Teodorico (e seus leitores) os caminhos que aquela época anunciava.

## **Teodorico: o homem no diminutivo**

O protagonista do romance, Teodorico, é um representante legítimo da burguesia portuguesa do século XIX. Neto de padre, ele tem como avô paterno um clérigo que vivia com sua avó, uma doceira de origem humilde e apelido "*a Repolhuda*". O apelido da avó é a marca do corpo. A mãe descendia de um Comendador muito rico; porém, a escolha dela, levada pelo romantismo, faz com que decida cumprir com as obrigações burguesas do casamento e da maternidade, mesmo que isso lhe custasse a própria vida; ou seja, a mãe de Teodorico pagará no corpo por suas escolhas, assim como sua avó foi escolhida também pela marca do corpo.

As macieiras cobriam-se de flor, quando o papá chegou às veigas suaves de Entre-Minho-e-Lima; e logo nesse Julho conheceu um cavalheiro de Lisboa, o comendador G. Godinho, que estava passando o Verão com duas sobrinhas, junto ao rio, numa quinta chamada o Mosteiro, antigo solar dos condes de Lindoso. A mais velha destas senhoras, D. Maria do Patrocínio, usava óculos escuros, e vinha todas as manhãs da quinta à cidade, num burrinho, com criado de farda, ouvir missa a Sant'Ana. A outra, D. Rosa, gordinha e trigueira, tocava harpa, sabia de cor os versos de Amor e Melancolia, e passava horas, à beira da água, entre a sombra dos amieiros, rojando o vestido branco pelas relvas, a fazer raminhos silvestres. O papá começou a frequentar o Mosteiro. (QUEIRÓS, 1951, p. 14).

Teodorico é, portanto, a consumação e a consequência das paixões maternas e isso o afasta da riqueza da família, porque após a morte do seu avô, toda a fortuna passa a ser da tia D. Maria do Patrocínio, que abre mão das 'paixões mundanas' que a irmã decidiu vivenciar, para escolher a Religião e consequentemente a riqueza.

Ainda na primeira infância, Teodorico fica órfão e vai morar com a tia D. Patrocínio; entretanto, essa parenta tão rica e poderosa, não exercerá a função maternal, porque Tia Patrocínio se afasta de tudo e qualquer coisa que remeta ao universo feminino; ela não quer ser 'castigada' pelo mesmo pecado que a irmã cometera; isso porque a religião cristã prega desde *Genesis* que o feminino está associado ao pecado e, neste caso,



ser levada pelas paixões pode (e levará) a mulher ao sofrimento. Dentro dessa ótica cristã, a mãe de Teodorico morre no parto e sua tia, extremamente dedicada à religião, se afasta dos prazeres da carne e recebe toda a fortuna da família.

A mãe será para Teodorico sempre uma eterna falta e; por isso, será também uma constante busca durante toda a narrativa. Ainda um menino assustado, ele compreende que aquela mulher que o acolhe *deve ser amada*, não por ser sua tia, nem por representar a sua mãe, mas sim por ser rica e, nesse contexto, Teodorico vai crescendo e aprendendo que *deve amar* as pessoas pelo que elas têm e não pelo que realmente são. Eis a lógica burguesa. “*Que rica que era a Titi! Era necessário ser bom, agradecer sempre à Titi!*” (Queirós, 1951, p. 38). A Riqueza da tia passa a ser uma grande obsessão, tanto quanto transgredir a tudo o que a tia pregava. A lógica burguesa para Eça de Queirós também é a da hipocrisia, nada mais justo que Teodorico passasse a levar uma vida dupla para agradar à tia (e em grande parte àquela sociedade). Esse olhar para a aparência, tão exigido no século burguês, também é o esvaziamento de qualquer essência. O que importa, para aquelas pessoas com as quais Teodorico convive, não é o que os outros *sentem* ou que *são*; logo, Teodorico aprende desde de pequeno a mentir e enganar, para agradar à tia e, inconscientemente, receber algum tipo de afeto.

Portanto, o afeto ficaria em segundo plano na vida do menino Teodorico; não à toa, essa função da maternidade é exercida pela empregada Vivência, como na maioria das famílias abastadas do século XIX. É importante ressaltar que nos romances queirosianos a maternidade é um tema que merece atenção para entendermos melhor a construção das personagens femininas. Tia Patrocínio deixa bem claro que fica com o menino, porque é *temente a Deus*, mas faz questão de se afastar dele enquanto ele ainda é uma criança. A primeira impressão é a de repulsa: “*Está bem – rosnou a titi secamente – Era o que lhe faltava, porta-se mal, sabendo o que eu faço por ele ... Vá, Vivência, leve-o lá dentro... lave-lhe essa ramela, veja se sabe fazer o sinal da cruz ...*” (QUEIRÓS, 1951, p. 20).

São poucas as personagens de Eça que conseguem exercer a função materna. Em *O Primo Basílio*, Luísa quer muito ser mãe, mas não ‘consegue’; já Leopoldina faz de tudo para não ter filhos. Nos romances de Eça, as mães morrem cedo, geralmente após o parto, como Amélia d’*O Crime do Padre Amaro* e a mãe de Teodorico; ou então, algumas personagens abrem mão de seus filhos como a Maria Monforte em *Os Maias* para viver o amor. Não podemos deixar de destacar aqui uma exceção

na questão da maternidade em *Eça de Queirós*: Maria Eduarda da Maia, ela é uma das poucas que não abre mão de educar a filha, sem deixar de ser mulher e não se sente culpada por isso. Essas funções femininas de mãe e de mulher, que na Literatura do século XIX - e nos textos religiosos - quase sempre estiveram apartadas, conseguem estar reunidas na protagonista d' *Os Maias*.

Teodorico vaga pelas noites de Lisboa, desde a juventude até a maturidade, procurando esse amor materno que tanto lhe falta, pois todas as mulheres com as quais ele se relaciona possuem os mesmos traços físicos que remetem à mãe que ele jamais conheceu, como a alvura dos braços. Essa mãe é uma evocação, um amor incondicional, mas que lhe deixou uma marca: a culpa por ter sido fruto de uma paixão (pecado). E, embora Teodorico não seja religioso, toda a moral religiosa (que é sobretudo a moral burguesa) lhe afeta, porque ele cresceu e viveu dentro dessa estrutura.

Ele nasce na sexta-feira da Paixão, sua mãe morre no Domingo de Páscoa, seu pai morre no período do Entrudo (que é um período pagão determinado pela Igreja). Enfim, o sagrado e o profano mais uma vez se cruzam desde de antes do seu nascimento, na união de seus avós (clérigo e repolhuda) e na morte de seus pais; por mais que ele negasse a religião de sua tia (família), Teodorico não conseguia se libertar da doutrina que sempre regeu o seu núcleo familiar.

Teodorico só subverte a ética cristã quando é desmascarado por sua tia - a mulher que ele *precisava amar* - após a viagem de Jerusalém e de uma ter presente 'acidental'. Tudo que ele mentiu, enganou, trapaceou para ficar com a herança da tia, retorna como sintoma de recalque. Como diz Freud (2007) no ensaio 'A Repressão' (2007, p. 62)<sup>3</sup>: "*Um destino possível para um impulso instintual\* é encontrar resistências que buscam torná-lo inoperante. Em determinadas condições, que passaremos a examinar mais detidamente, ele chega ao estado da repressão*". Portanto, ao trocar as relíquias de fé e de amor (sagrado x profano) ele entrega a si mesmo, quando a Verdade tão procurada por Teodorico aparece, a sua vida passa a ser uma grande mentira.

---

3 Na tradução deste ensaio (2010), entende-se como recalque o está escrito como repressão.

## Tia Patrocínio: o poder e a perversão

Por ser muito religiosa, D. Patrocínio é obediente a esse discurso misógino e aprende a julgar e odiar as mulheres, como a irmã, desde muito menina; contudo, ela é bastante tolerante com os homens, por entender o espaço de poder que eles representavam. Talvez, por isso, tenha tido um pouco de piedade ao sobrinho. Será que se fosse uma menina ela ajudaria? Teodorico se tornaria num homem a mais para lhe obedecer, temer e amar, não como se ela fosse uma mulher, mas como se fosse um Deus. A Titi tinha necessidade de ser 'adorada' por todos os homens; por isso, estava sempre cercada por eles, desde sua infância. As mulheres na sua vida, só aparecem em condições de subalternidade como as empregadas e de repulsa como a irmã. A Titi não teria nenhum interesse em mudar o panorama social naquele século. O patriarcado (ou melhor, em Portugal daquele momento seria um 'patriarcado') lhe favorece, pois sempre favoreceu mulheres que odeiam mulheres. O ódio que a tia Patrocínio dispndia às mulheres, o horror a tudo que é feminino, nas coisas mais naturais, é essa tentativa de manter as coisas como são e, assim, não perder tudo o que tinha, como a irmã.

Porque para a tia Patrocínio todas as ações humanas, passadas por fora dos portais das igrejas, consistiam em *andar atrás de calças* ou *andar atrás de saias*: - e ambos estes doces impulsos naturais lhe eram igualmente odiosos!

Donzela, e velha, e ressequida como um galho de sarmento; não tendo jamais provado na lívida pele senão os bigodes do comendador G. Godinho, paternais e grisalhos [...] a titi entranhara-se, pouco a pouco, dum rancor invejoso e amargo de todas as formas e todas as graças do amor humano. (QUEIRÓS, 1951, p. 45).

Podemos dizer que de tantas personagens femininas criadas por Eça de Queirós, a D. Patrocínio talvez seja a mais movida pelos sentidos, a mais lasciva, a mais obcecada por sexo do que qualquer outra personagem. Não esqueçamos da referência aos bigodes abusivos do tio G. Godinho que uma Titi ainda menina "provara" - o que também poderia explicar seu nojo a sexo - Tia Patrocínio pode tentar reprimir todo o seu desejo pelos homens, mas o que surge é justamente o contrário; a Titi pensa em sexo a todo instante, tudo o que ela quer é, na verdade, tudo o que ela diz repudiar. Suas orações e a maneira como ela se relaciona

com Deus é um erotismo mal disfarçado num discurso religioso que é, sobretudo, também um discurso erótico. “*Resmungando incessantemente, diante de Cristo nu, essas jaculatórias das Horas da piedade, soluçantes de amor divino – a titi entranhara-se, pouco a pouco, dum rancor invejoso e amargo a todas as formas e a todas as graças do amor humano*” (QUEIRÓS, 1951, p. 45).

Ela adora um homem *nu*, faz *jaculatórias*, procura o *amor* divino, *entranha-se a todas as formas*; ou seja, ela deseja esse *homem nu* mais do que tudo e espera ser arrebatada por ele. Não é exatamente isso que propõe a religião que ela segue? Que você abra mão de seus desejos mundanos para alcançar a plenitude do *gozo* eterno? A questão é que a Titi amava os homens do céu, tanto quanto desejava os homens da terra e não conseguia evitar esse sentimento. O próprio Teodorico percebe, assim que se torna um homem, as reais intenções sacrossantas da Titi em relação aos homens e a ele mesmo: “*andava-lhes sempre remexendo desesperadamente nos baús, e até na palha dos enxergões, a ver se descobria fotografia de homem, carta de homem, rastro de homem, cheiro de homem*”. (QUEIRÓS, 1951, p. 45).

Teodorico, aos poucos, vai deixando de ser um menino chorão, para se transformar num homem barbudo e desejável: *O Raposão*. Nesse momento, para Titi a lagarta remelenta se transforma numa bela Borboleta; então, o sobrinho passa a ser o principal alvo dos desejos da tia – ela lhe dá de presente após a formatura uma égua, o que é muito sintomático - Teodorico, então, passa a ser para a tia a sua propriedade e a sua obsessão. Assim, da forma que o Comendador Godinho tinha a ela e a irmã, D. Patrocínio passa a ter com o sobrinho o mesmo sentimento possessivo.

E quase todos os dias, com os dentes rilhados, repetia (referindo-se a mim) que se uma pessoa do seu sangue, e que comesse o seu pão, andasse atrás de saias, ou se desse a relaxações, havia de ir para a rua, escorraçado a vassoura, como um cão. (QUEIRÓS, 1951, p. 46)

A convivência com padres e religiosos faz com que ela se transforme nessa pessoa perversa cujo maior prazer é aterrorizar a vida do sobrinho, como se ela fosse um Deus cheio de poder e nenhuma misericórdia. As bruxas da Idade Média retornam no século XIX não mais para serem queimadas, mas para serem temidas, são a representação da crueldade, maquiavélicas, demoníacas e, sobretudo, poderosas. As

mulheres perversas são uma 'criação' da própria religião – da manutenção do poder masculino - e a figura da Titi não poderia ser outra. Segundo Maleval (2004, p. 48), sobre visão demoníaca da mulher nos textos sagrados considera:

Firma-se, desde aí, a inferioridade natural da mulher e a explicação de seu espírito retorcido e perverso, uma vez que é originada de uma costela recurva, interpretada como símbolo de marginalidade; bem como sua responsabilidade a queda do homem, sua expulsão do Éden.

D. Patrocínio representa esse ser maldoso, não pelo pecado que acredita que a irmã cometeu, mas, simplesmente, por seguir fielmente a essa interpretação misógina que estigmatiza a mulher, simbolizada pela religião e parece retornar na Literatura do século XIX. Assim como Padre Amaro, a Titi entende que a Religião é um discurso de poder e não um discurso de amor e utiliza esse discurso para amedrontar o elo mais fragilizado, seu objeto de desejo, colaborando para a manutenção dos discursos dominantes.

A figura decrépita, pequena, esquelética e doente da D. Patrocínio transfigura-se numa fortaleza imperiosa e intransponível, incapaz de ser atingida por qualquer tipo de sentimento afetivo, é também a mulher que se deixa atravessar pelos sentidos e anseios sexuais que ela pensa reprimir. A Titi pode não amar, mas deseja tudo intensamente. Talvez haja na sua figura perversa um excesso de desejo. O que mantém a Titi viva é justamente esse desejo lascivo por tudo: pela religião que segue, pela maneira que subjuga e manipula as pessoas, pela vontade que tem de ser para o sobrinho uma outra coisa *além de tia*. Mesmo com a saúde muito debilitada desde a chegada de Teodorico a sua casa, ela resiste firmemente por toda a infância do sobrinho até a maturidade dele, para só morrer após a expulsão do sobrinho da sua mansão e conseqüentemente da sua vida. A Titi resiste aos homens o quanto pode, mas será que, com a saída de Teodorico de sua vida, ela morre pelos mesmos motivos que a irmã: foi traída pelo próprio desejo?

### **Adélia – o amor romântico**

Diferente da Tia que era um temor, um pesadelo na sua vida; Teodorico encontra na juventude um amor mundano em contraponto à autoridade da tia; um sentimento cheio de evocações românticas

acontece quando Teodorico encontra Adélia. Adélia não é um Deus terrível que precisava ser temido e adorado como a D. Patrocínio, Adélia é uma obra sublime para o olhar de um homem apaixonado, ela é uma *Gioconda*, uma ninfa, uma musa que deveria ser apreciada. “*Tu não conheces a Adélia? Então que diabo, vem ver a Adélia... É um mulherão!*” (QUEIRÓS, 1951, p. 34).

Neste momento, mais uma vez, a marca do corpo feminino se apresenta: “*É um mulherão*”. Sabemos que o aumentativo adjetivando a palavra mulher, remete às formas do seu corpo. Um *mulherão* é, antes de tudo, um corpo desejável, e é esse corpo desejável, indicado por é um ‘amigo’, que desperta o interesse de Teodorico.

Entretanto, a fala do amigo Rinchão coloca Adélia e o diabo na mesma frase, no mesmo contexto. *Então que diabo, vem ver a Adélia...* Desse modo, Teodorico se entrega aos prazeres da carne, sem nenhum tipo de medo, pois sua musa era um encantamento contraditório que simbolizou as mulheres daquele tempo, principalmente pela arte romântica: essa junção entre anjo e demônio.

Era de Lamego. E eu, novamente acanhado, só pude gaguejar que era tristonho aquele tempo de chuva. Ela pediu-me outro cigarro, cortesmente, dizendo-me – O Cavalheiro. Apreciei estes modos. As mangas largas do seu do seu roupão, escorregando, descobriam braços tão brancos e macios, que entre eles a Morte mesmo deveria ser deleitosa. (QUEIRÓS, 1951, p. 35).

O desejo de morrer nesses *braços brancos e angelicais*, também era a vontade de estar aninhado nos *braços brancos e fortes* da Vivência, a empregada que o criou, e assim retornar aos *braços brancos* da mãe que perdera. Mas Adélia tinha algo a mais, ela era um *mulherão!* Era também o *diabo!* Adélia é com isso a representação do conflito do amor romântico que flerta com a Morte.

O verão ardia; e começara na Conceição Velha na novena de S. Joaquim. Eu saída da casa à hora repousante em que se regam as ruas, mais contente que os pássaros chalrando nas árvores do Campo de Sant’Ana. Na salinha clara, com todas as cadeiras cobertas de fustão branco, encontrava minha Adélia de chambre fresca de se ter lavado, cheirando a água de colônia, e os lindos cravos vermelhos que a toucavam; e depois das manhãs calorosas, nada havia mais idílico, mais doce que as nossas merendas de morangos na cozinha, ao ar da janela,

contemplando bocadinhos verdes de quintas e ceroulas humildes a secar em cordas... Ora uma tarde que assim nos aprazíamos, ela pediu-me oito libras. (QUEIRÓS, 1951, p. 59).

No entanto todo esse amor contraditório e sensual, se esvai como uma evocação romântica. Ao pedir oito libras a Teodorico, Adélia revela que não é somente a musa que ele idealizava, era uma mulher de carne e osso e, por isso, precisava de algo real para as mulheres do seu tempo que ousavam romper com a idealização romântica; Adélia precisa de dinheiro, o mesmo dinheiro que dá poder a D. Patrocínio, era que colocava Adélia naquela condição. Antes de qualquer julgamento moral sobre os seus meios que ela utiliza para conseguir dinheiro, podemos dizer que ela uma sobrevivente, uma mulher livre, uma mulher que sabia o que queria e do que precisava. O amor romântico do Raposo dura o tempo do Verão, não só pelas oito libras exigidas, mas porque Adélia pode escolher e simplesmente não o escolhe.

Mais uma vez, Teodorico é rejeitado por uma mulher e não consegue lidar bem com essa situação. Mesmo tendo sido dispensado, ele persegue e insiste em encontrar Adélia, mesmo sabendo que ela tinha outro amante. Desesperado, ele tenta encontrar repostas através da oração, mas não consegue encontrá-las.

[...] Por entre a coroa de espinhos, desenrolavam-se lascivos anéis de cabelos crespos e negros; no peito sobre as duas chagas, levantavam-se, rijos, direitos, dois esplêndidos seios de mulher, com um botãozinho de rosa na ponta; \_ e era ela, a minha Adélia, que assim estava no alto da cruz, nua, soberba, risonha, vitoriosa, profanando o altar, com os braços abertos pra mim!

Eu não via nisto uma tentação do Demônio – antes me parecia uma graça do Senhor. Comecei mesmo a misturar aos textos das minhas rezas as queixas do meu amor". (QUEIRÓS, 1951, p. 66)

O relacionamento com Adélia não é um idílio amoroso; tem mais relação com a tensão romântica dos poemas de Garrett, o *Anjo e demônio* existindo na mesma mulher. Teodorico não encontra respostas na oração, porque não havia respostas a serem dadas. No início do namoro, todas as referências à Adélia estão relacionadas ao Divino; a partir do momento em que o dinheiro e a paixão acabam, Adélia vai se associando a tudo que é demoníaco, como nesse sonho. "*Eu percebi bem que era o Diabo;*



*mas não senti escrúpulos, nem terror. A insaciável Adélia atirava olhadelas oblíquas à potência dos seus músculos. Eu dizia-lhe, indignado: Porca, até te serve o Diabo?'*. (QUEIRÓS, 1951, p. 103). Teodorico não consegue sair dessa dicotomia romântica que apresenta a mulher nesse paradoxo: *Anjo x Demônio*.

E assim, todo aquele sentimento idealizado, toda aquela paixão pela musa de braços brancos e flor no cabelo, acaba a maneira mais queirosiana possível: oito libras e um balde de água suja!!

## **Mary – a cheia de graça e mistério**

Após a desilusão amorosa vivida com Adélia, Teodorico parte à Terra Santa. Nessa viagem, ele conhece, através de um 'amigo' a graciosa Mary. Escondida numa lojinha em Alexandria, ao lado de uma capelinha de São José, lá estava a Maria de Teodorico. Era uma mulher inglesa, com a pele muito alva (os mesmos traços maternais), porém com olhos azuis. *Miss Mary* era uma luveira que se escondia entre o Ocidente e o Oriente. Mary esteve sempre envolta em muitos mistérios. Topsisius chamava-lhe de "*simbólica Cleópatra*". Essa aproximação com Cleópatra traz todo esse simbolismo de mistério, sedução e poder que a Rainha do Egito representava no século XIX. Se Eva, nos textos bíblicos do *Genesis*, afasta o homem do paraíso; Cleópatra é a representação pagã do poder feminino que seduz os homens.

O Século XIX estereotipou essa mulher, conferindo-lhe imagens reconhecíveis e diversas, porém praticamente intercambiáveis. Pintores e poetas reviveram e aprimoraram mulheres fatais do passado distante, dos mitos religiosos e das lendas históricas, ou então inventaram a sua própria imagem de *Femme fatale* (GAY, 1988, p. 150).

O que Teodorico não se pergunta em sua presunção é: O que uma moça jovem, linda e culta fazia escondida numa lojinha de luvas na Alexandria? Talvez, porque as coisas que Teodorico não diz sobre as mulheres que encontra estão subentendidas. *Miss Mary* está envolta em mistérios, como a Rainha do Egito, e tudo isso a torna mais interessante. Assim como a "*simbólica Cleópatra*" e a jovem e também misteriosa Salomé, citada na viagem pelo Historiador Topsisius, Mary decide apresentar Teodorico com sua camisola, pronta para desnudar a Verdade que seu amante tanto procurava, e, talvez, compreendo isso, a entrega do seu

manto diáfano a alguém tão tolo, tão egoísta quanto Raposo, não deixa de ser a vingança de mulheres como Mary a homens como Teodorico, e assim, com o adorável embrulho feito com todo carinho ao acompanhante, ela entrega numa bandeja de prata, a cabeça de Teodorico a outra mulher.

Mary, a despeito de toda e qualquer simbologia – de Cleópatra a Salomé - também é uma mulher livre como essas mulheres históricas e, como Adélia, Mary também pode escolher, e não escolhe Teodorico; nem a ele, nem ao seu companheiro de viagem Alpedrinha.

Perante este ai, repassado de tormento e de paixão, relampejou -me na alma uma suspeita abominável.

[...]

- Alpedrinha, escarra a verdade! A Maricoquinas, hein? Também petiscaste?

A minha face barbuda chamejava... Mas Alpedrinha era meridional, das nossas terras palreiras da vanglória e do vinho. O medo cedeu à vaidade, - e revirando para mim o bugalho branco do olho

- Também petisquei.

(QUEIRÓS, 1951, p. 287)

Ao longo do romance, mulheres como Adélia e Mary são estigmatizadas, idealizadas, representadas numa dicotomia (sagrado x profano) que as aprisiona; entretanto, são mulheres que rompem com as idealizações, justamente porque não se permitem mais ficar presas a nenhum desses estereótipos; elas são mulheres que vivem suas paixões sem culpa e, principalmente, dominam seus corpos e ampliam seus espaços, são mulheres que escolhem, que partem, que fogem, são incapazes de ficar "*imobilizadas no espaço da casa*" (FIGUEIREDO, 2002, p. 36): O lar, o casamento, a fidelidade burguesa, não mais lhes aprisionam; aliás, elas não querem mais estar 'cativas' e o tempo vai mostrando isso. São mulheres que podem ser entendidas como santas, putas, demoníacas e/ou misteriosas, porque nunca conseguiram ser compreendidas em seu tempo.

## **Jesuína – o amor sem o desejo**

Após ser desmascarado pela troca de embrulhos e perder a herança da tia, Teodorico, depois de entrar em contato com a própria consciência,

decide mudar os rumos de sua vida e seguir através dessa consciência onipresente e externa a ele como se *ela* fosse um Deus; ou seja, ele perde a tia, mas deixa a consciência em seu lugar. Ele decide viver de maneira mais cômoda, mais simples, sendo recompensado por seu esforço, através de um trabalho digno e honesto, como representante dessa nova burguesia que se apresenta naquele final de século. Tudo parece ir bem na vida de Teodorico, sem farsas, sem vida dupla, *sem relaxações*, como dizia tia.

No entanto, isso não parece ser verdade, no momento em que ele se aproxima do bem-sucedido amigo de escola e decide escolher a irmã deste para ser sua esposa. Pela primeira vez, quando finalmente pôde escolher, Teodorico abre mão do desejo. Jesuína a irmã do seu amigo a quem chama de *Firma* - mais uma vez, uma mulher sendo indicada por um 'amigo' - parece ser uma escolha guiada pela Razão; no entanto, o que Teodorico pensa escolher tão racionalmente é a retirada do desejo, como se ele não fosse necessário para sua sobrevivência. Teodorico acredita no mito da razão soberana, como acontece com Teodoro d' *O Mandarim*, assim como diz David (2007, p. 55) ao falar: "*ele [Teodoro] precisa acreditar que por haver repressão no social que há a castração*". Teodorico de *A Relíquia* e Teodoro de *O Mandarim* são personagens masculinos que não conseguem lidar com as frustrações da vida.

"Assim conheci a irmã da Firma. Chamava-se D. Jesuína, tinha trinta e dois anos e era zarolha." (QUEIRÓS, 1951, p. 343). Diferente de todas as outras mulheres com as quais se envolveu, Jesuína era diferente, tinha a pele cor de maçã madura; ou seja, não tinha como as outras a pele extremamente branca como a sua mãe; ela era uma mulher comum, sem os atributos físicos que tanto atraíam Teodorico. Ela não era o Diabo, não era uma Santa, nem é Cleópatra ou Maria Madalena, ela era uma mulher comum; talvez, por isso, tenha sido escolhida para representar as funções sociais que definiam as mulheres da época: esposa e mãe. A partir desse momento, Jesuína sai de cena e não tem espaço para qualquer representação, passa a ser 'dita' e representada por Teodorico; ao retirar o discurso de Jesuína, ele também retira todo e qualquer desejo para que, segundo ele, a verdade se restabeleça. Para Teodorico, o caminho seria separar amor e paixão para viver na tranquilidade da uma vida sem mentiras. Era fundamental 'recalcar' a mentira e, assim, reprimir o desejo; por isso, a escolha racional. Teodorico não procura uma companheira, uma amante, uma mulher... Teodorico procura uma esposa e uma mãe para o seu filho.

Crispim & C.<sup>a</sup> admirava a paixão e o ideal. Eu ia já dizer que adorava a Snr. D. Jesuína como a uma estrela remota... Mas recordei a Voz altiva e pura da travessa da Palha! *Recalquei a mentira* sentimental que já me enlanguesia o lábio- e disse corajosamente:

- Amor, amor, não ...Mas acho-a um belo mulherão: gosto muito do dote; e havia de ser um bom marido. (QUEIRÓS, 1951, p. 344).

Teodorico parece não ter, por mais incrível que pareça, a consciência de ter usado a palavra *recalque*. Uma palavra que está diretamente ligada ao inconsciente e não a essa pretensa Consciência Absoluta. Não podemos ter certeza, mas aqui parece ter ocorrido não só um ato falho de Teodorico, como também do próprio Eça. A palavra *Recalque* é usada mais de uma vez e, em outras edições de *A Relíquia*; nas duas vezes em que ela é inserida, Teodorico a utiliza para *reprimir* a sua vontade de mentir. Essa consciência racional é tão perversa e castradora quanto a sua tia; aliás, essa consciência suprema – que também é feminina – aparece no reflexo da herança que ele recebe da tia: os óculos escuros.

A mentira é ainda seu mecanismo de defesa, mesmo quando acredita estar sendo verdadeiro. Quando pensa estar sendo sincero com os outros, Teodorico mente para si mesmo, como sempre mentiu. O desejo está ali, escondido, envolto numa *camisola* que a qualquer momento desnudará o que tanto ele tenta esconder. E assim, a epígrafe que inicia o romance, retorna no final dessa narrativa como sintoma.

Sim! Quando em vez duma Coroa de Martirio aparecera, sobre o altar da titi, uma camisa de pecado – eu deveria ter gritado, com segurança: “Eis a Relíquia! Quis fazer uma surpresa... Não é a Coroa de Espinhos. É melhor! É a camisa de Santa Maria Madalena! ... Deu-ma ela no Deserto ...”. (QUEIRÓS, 1951, p. 346).

## Considerações finais

Sem o dinheiro da tia, sem a família, sem os amigos e as amantes, Teodorico volta a ser (se algum dia deixou de ser) o menino abandonado que chega assustado na casa da tia. O que fazer agora? Essa sempre é a pergunta que ele faz quando percebe que não tem saída. A Religião e a Ciência parecem não ter as respostas que tanto procura, já que são “*Ilusões Universais*”.

Num mundo sem Deus e onde a Ciência não alcança todos os homens, como encontrar caminhos? Para Teodorico bastaria renunciar aos encantos femininos, a Religião, a Ciência e tentar ser regido por uma Razão infalível. No entanto, a própria Razão o trai, mesmo no momento em que parece ter renunciado a tudo. E assim, como o personagem de Camilo Castelo Branco, Silvestre da Silva, em *Coração, Cabeça e Estômago*, Teodorico ao abrir mão de tudo pensa ter encontrado todas as respostas que nem a Religião, nem a Ciência, tampouco a sua consciência, foram capazes de lhe dar.

Na troca dos embrulhos, na relação com a tia, nos seus enredos amorosos... Teodorico parece não dar conta de nenhuma resposta... porque simplesmente *elas* não existem. Ele não consegue compreender o principal enigma de sua época, que são representados pelas mulheres de seu tempo.

O século XIX talvez tenha sido o momento em que as mulheres foram muito representadas na arte, alçando um papel de protagonistas - ainda que sobre a égide do olhar masculino. Algumas personagens podem ter sido construídas dentro desse arquétipo religioso; mas, na segunda metade do século, escritores como Eça de Queirós nos mostram muito mais homens inseguros como Teodorico, que não conseguem compreender seu espaço no mundo novo que se aproximava e, por isso, não conseguem compreender essas mulheres tão complexas que passam pela sua vida. O mundo patriarcal começa a ruir junto com os ideais conservadores que sustentavam aquele século e Teodorico parece não compreender o que fazer diante desse novo tempo que se aproximava, mas algumas dessas mulheres que passam por sua vida - com exceção a Jesuína - vão lhe mostrando que essa mudança é inevitável, e por mais que lute contra isso, elas aparecem soberanas nessa narrativa.

## REFERÊNCIAS:

DAVID, Sergio Nazar. *O Século de Silvestre da Silva – Estudos Queirosianos*. Rio de Janeiro: Faperj, 2007.

FIGUEIREDO, Monica. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. RJ: Língua Geral, 2011.

FREUD, Sigmund. *A Repressão*. SP: Companhia das Letras, 2007.

GAY, Peter. *A Experiência Burguesa – da Rainha vitória a Freud: A Educação dos Sentidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GAY, Peter. *O Século de Schnitzler – A formação da Cultura da Classe Média – 1815 – 1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MALEVAL, Maria do Amparo. "Representação diabolizadas da mulher em textos medievais". IN.: DAVID, Sergio Nazar. (Org.). *As Mulheres são o Diabo*. Rio de Janeiro: EdUERj, 2004, p. 45-80.

QUEIRÓS, Eça. *A Relíquia*. Porto: Lello & Irmãos, 1951.

# UM ARQUIVO SACRÁRIO: PRESENCAS, AUSÊNCIAS, VERSÕES E SENTIMENTOS NO ESPÓLIO BRASILEIRO DE OLGA MORAIS SARMENTO<sup>1</sup>

Eduardo da Cruz<sup>2</sup>

Assim eu vi cahir, entre illusões desfeito,  
O amor que illuminou minha alma descuidosa.  
Foi um occaso! E apoz a treva angustiosa  
Invadiu torvamente o vacuo do meu peito.<sup>3</sup>  
("Never more...", Olga de Morais Sarmiento, 1912)

Pretendo aqui apresentar brevemente o arquivo de uma escritora talvez desconhecida da grande maioria dos pesquisadores de Literatura Portuguesa<sup>4</sup>, mas que estabeleceu uma rede de sociabilidade

- 1 Agradeço ao sr. Jorge Colaço o acesso ao arquivo privado de Olga de Morais Sarmiento que pertenceu ao seu pai, Tomás Ribeiro Colaço, e aos funcionários do Museu de Setúbal – Convento de Jesus, que, gentilmente e diligentemente, compartilharam comigo o catálogo de manuscritos da Olga e a lista de alguns livros, além de terem cedido a digitalização de certos itens da correspondência e a dedicatória do exemplar de *Apixonadamente*.
- 2 Professor de Literatura Portuguesa na UERJ; bolsista em produtividade PQ2, do CNPq; doutor em Literatura Comparada pela UFF; realizando estágio de pós-doutorado na FFLCH da USP, sob supervisão do prof. dr. Mário César Lugarinho (USP/CNPq); líder do grupo Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras (UERJ/RGPL); coordenador do projeto "Escritoras portuguesas na imprensa periódica do Brasil: laços transatlânticos feministas (1890-1930)", com apoio do CNPq.
- 3 Mantive, nas citações, a ortografia original, os grifos originais, e a mistura de línguas, principalmente do francês no português, tão comum na escrita de Olga Morais Sarmiento.
- 4 Nos últimos anos, Olga tem sido estudada por alguns pesquisadores de estudos de gênero, cujos textos serviram de base para este trabalho, como Anna Klobucka (2009, 2019) e Fernando Curopos (2011, 2016, 2019), além de São José de Almeida (2010). Também publiquei, com Andreia de Castro, estudo sobre Virgínia Quaresma no Brasil, no qual sua relação com Olga de Morais Sarmiento não foi ignorada (2021).



internacional que chamava a atenção em seu tempo, Olga de Moraes Sarmiento (fig. 1). Ela é uma das mulheres de meu projeto de pesquisa sobre escritoras portuguesas que passaram pelo Brasil entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX, juntamente com Ana de Castro Osório, Beatriz Delgado, Branca de Gonta Colaço, Emília de Sousa Costa, Fernanda de Castro, Maria da Cunha, Maria O'Neill, Mariana Coelho, Sarah Beirão e Virgínia Quaresma<sup>5</sup>. No caso de Olga, foram duas viagens ao Brasil, ou melhor, duas digressões pela América do Sul para fazer conferências, em 1911 e 1912, passando por Recife, Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo, Santos, Buenos Aires e Montevideu.

De pronto me chamou a atenção a boa recepção que Olga obteve no Rio de Janeiro, em sua primeira viagem, com divulgação e palavras elogiosas dos mais variados jornais, além da presença do presidente da república, Hermes da Fonseca na assistência de sua conferência "A mulher na atualidade", no Palácio Monroe. No acervo do Real Gabinete Português de Leitura há uma carta de Teófilo Braga, recomendando-a para conferências. O jornal francês do Rio, *L'Étoile du Sud*, de 4 de junho de 1911, agradece que Juliette Adam também a tivesse recomendado. A Academia Brasileira de Letras guarda uma correspondência do Primeiro Secretário Perpétuo da Academia de Ciências de Portugal, Antônio Cabreira, a Rui Barbosa, expondo sua expectativa com relação a ABL para recepcioná-la. Na segunda viagem, em Buenos Aires, Olga estabelece um prêmio anual de 50 pesos para o melhor soneto em concurso literário feminino. E em seu retorno à então capital brasileira, a autora foi entrevistada pela repórter portuguesa Virgínia Quaresma, antiga amiga de juventude no Alentejo, com quem manteve contato próximo também nos Açores e em Lisboa, mas que havia emigrado para o Rio de Janeiro em setembro de 1912 com a poetisa Maria da Cunha. Após essa

---

5 Esta pesquisa, ao estudar escritoras, suas obras, seus movimentos e suas redes de sociabilidade, procura "reconhecer e investigar de maneira ampla os fenômenos culturais, sem as limitações disciplinares ou submetida a procedimentos científicos tradicionais." (LUGARINHO, 2020, p. 264), questionando, assim, a noção de cânone e os discursos que o embasam. Interessa, sobretudo, perceber as diferentes estratégias empregadas por essas escritoras para romper as dificuldades, por questões de gênero, de acesso ao campo literário e analisar o afastamento do cânone, que lhes foi imposto pelos "próprios mecanismos e estratégias de silenciamento operados pelo sistema e que nele se entranharam, constituindo-o e cristalizando-o" (LUGARINHO, 2020, p. 265). No caso específico de Olga Moraes Sarmiento, seu arquivo privado contribui para analisar alguns aspectos de seu reconhecimento como autora e intelectual em um sistema amplo que ia além do nacional português e o branqueamento que sofreu.

entrevista, Olga conseguiu também um contrato com o jornal carioca *A Época*, como correspondente de Paris, provavelmente por intermédio de Quaresma. Esses indícios apontavam que a conferencista era muito culta, com algumas posses e muito bem relacionada. Importa destacar o apoio de Juliette Adam (1836-1936) nessa viagem, indicando já uma rede de sociabilidade franco-luso-brasileira articulada pela escritora portuguesa. Faltava compreender melhor como essas relações foram estabelecidas.



**Figura 1** - Retrato de Maria Olga, nome de batismo de Olga de Moraes Sarmento.

Olga de Moraes Sarmento doou, em vida, uma coleção de arte, autógrafos, livros e correspondência, o recheio de seu apartamento de Paris, à Câmara Municipal de Setúbal<sup>6</sup>, com receio que fosse destruída ou saqueada durante a Segunda Guerra Mundial. Esse arquivo possui

6 Zélia Maria Cruz Pereira, ao analisar a existência e a dispersão dos arquivos de mulheres em Portugal, relata, como um dos primeiros, o de Carolina Michaëlis (1851-1925), que teria dado entrada na Universidade de Coimbra na década de 1940, e o da violoncelista Guilhermina Suggia (1885-1950), legado em testamento ao Conservatório de Música do Porto, como um caso raro de doação por vontade própria. Todavia, a doação do arquivo e da coleção de Olga Moraes Sarmento não é comentado no estudo de Pereira, apesar de ter sido feita em vida por uma mulher. A pesquisadora indica ainda “os silêncios dos arquivos face às mulheres” (2019, p. 78) em Portugal, tanto quanto a

alguma correspondência recebida, mas pouca, sobretudo se compararmos com a ampla rede de sociabilidade que ela exibe em suas memórias, publicadas no ano de sua morte, em 1948. Procurei então um dos netos de Branca de Gonta, apontada nas memórias como uma de suas melhores amigas e aquela que a teria apresentado à Virgínia Victorino, a poetisa de maior sucesso nos anos 1920, com várias edições de seus livros, tanto em Portugal quanto no Brasil, que tem sido apontada como um dos amores de Olga. Assim obtive o contato de um neto de Branca que vive no Rio de Janeiro, filho de Tomás Ribeiro Colaço, que se exilou aqui em 1940 e que Olga nomeara como seu herdeiro universal. Isso me fez localizar um vasto arquivo que pertenceu à Olga Morais Sarmiento e que foi herdado pelo filho de Branca. Esse material inclui: cadernos com recortes de jornais de várias épocas com produções da Olga ou menções a ela, fotografias, menus de jantares, convites para conferências, postais, imagens sacras, frontispícios de livros com autógrafos e dedicatórias, algumas informações manuscritas tanto com a letra dela quanto com a de Tomás Colaço; caderno com fotografias; álbum com textos de amigos e conhecidos, bem ao gosto oitocentista, do período em que ela viveu nos Açores; fotografias soltas; poemas manuscritos de Virgínia Victorino; cartões de visita; autógrafos; alguns livros e uma quantidade substancial de correspondência de vários períodos de sua vida, de diversas personalidades, em português, francês e espanhol. Parte dessa correspondência começou a ser tratada pelo próprio Tomás, que procurou identificar alguns dos remetentes. Dado o caráter privado e familiar desse arquivo, ele está misturado com o de Tomás, inclusive cartas dirigidas a ele pela própria Olga Sarmiento desde o período nos EUA, cadernos com referências a ela, recortes de jornais e outros itens que pertenceram à Olga ou à Branca. O modo como estava guardado impede saber se está completo e quando exatamente teria sido passado a Tomás.

---

políticas de aquisição, quanto à representação e organização arquivísticas. É de interesse público e cultural a devida institucionalização de mais arquivos de mulheres.



**Figura 2** - Olga em Hendaia – Monte Igueldo, 1931.

Mesmo sem ter sido possível ainda ler toda a correspondência, o trabalho de separar e organizar o material, ainda não catalogado, permitiu acessar alguns remetentes com maior volume no arquivo. Também foi possível verificar um pouco da ampla rede que Olga estabeleceu e conhecer um pouco de sua vida pública, escolhas políticas e artísticas e de sua intimidade, inclusive pelas ausências totais ou parciais de remetentes nesse arquivo. A mistura de materiais, de datas e de antigos proprietários revela sentimentos na seleção e na guarda, tanto da parte de Olga quanto da de Tomás. Especialmente, ao comparar o que ela doou para o público, para Setúbal, e o que ela explicitamente deixou a cargo de seu amigo e herdeiro, é possível perceber algo que Ann Cvetkovich comenta sobre os arquivos LGBT, preservados por “individuals who insisted that their lives and the records they left behind were history even when the rest of the world, including public archives, didn’t care or didn’t want to know” (2011, p. 32). Tanto que a própria Cvetkovich, ao tomar contato com o arquivo material de Gertrude Stein e Alice B. Toklas, confirma que “there is still work to be done in excavating the queer modernities embedded in the ephemeral everyday lives and social networks of the famous and elite in Paris” (2013) e indica que os objetos arquivados têm seu charme não apenas no material e nas relações sociais, “but also in its muteness, which merely hints at the stories it might tell” (2013). Exemplo disso é evidente no caso da lulu da Pomerânia de Olga, a Joy. O arquivo preserva retratos dela, inclusive com Virgínia Victorino (fig. 3), uma carta de pêsames da compositora Armande de Polignac, quando ela soube, na

casa de Diana do Cadaval, do falecimento de Joy, e um recorte de jornal não identificado, com a coluna "Notas Zoofilas", de Alice Moderno, com citação de uma quadra de Branca de Gonta Colaço que se encontra na lápide da cadelinha.



**Figura 3** - Virgínia Victorino com Joy, na casa de Olga em Hendaia



**Figura 4** - Gabrielle Réval (1869-1938), Olga Morais Sarmiento, Lucie Delarue-Mardrus (1874-1945) e Armande de Polignac (1876-1962), em 1934



Logo, há também interesse no que esse arquivo emudece. O mesmo acontece em outras fontes biográficas de Olga. Em suas memórias (1948), ela revela uma série de nomes de mulheres com quem ela se relacionava em Paris (fig. 4) e que mantinham relações homoafetivas, mas oculta seus próprios relacionamentos. A entrevista concedida à Virgínia Quaresma no Rio é repleta de lembranças do passado em comum das duas amigas no Alentejo, quando jovens, inclusive recordando o artifício de terem seduzido a professora, uma “miss loira”, que se deixara seduzir pelas duas que escreveram no seu álbum, para poderem juntas se ausentarem das aulas. Quaresma é outra ausente das memórias de Olga, provavelmente porque, nessa altura, vivia no Rio de Janeiro com a Madame Silva Passos. Contudo, a entrada de Virgínia Quaresma no álbum de Olga do período em que viveu nos Açores, enquanto o marido participava de campanhas militares na África, é indício de intimidade entre as duas:

Um álbum é sempre um espelho onde se reflectem os mais íntimos pensamentos d'alma: ler esse livro sacrário é conhecer os perfumes inebriantes, os encantos divinos, que se desprendem como pétalas de flores, do talento e bellezas do seu possuidor.

S. Miguel 22/VIII/900.

Virgínia Quaresma

Aproveito o termo com o qual Virgínia se refere ao álbum de Olga, “livro sacrário”, para nomear todo esse “arquivo sacrário”, com sentimentos íntimos que se revelam em fragmentos, em sugestões. É o que acontece com as mulheres mais próximas de Olga. Não há nesse arquivo nenhuma carta de Virgínia Victorino. Também não há nenhuma de Hélène de Zuylen (1863-1947) (fig. 5), a baronesa com quem Olga viveu mais de 30 anos e a quem suas memórias são dedicadas. Não é possível saber se essa ausência foi fruto das condições causadas pela guerra, que levaram Olga a fugir, partindo de sua casa de Hendaia (fig. 2)<sup>7</sup>, atravessando a Espanha até Portugal e, de lá, até os Estados Unidos da América, para salvar a baronesa de Zuylen, ou se foi destruída pela própria Olga ou pelo herdeiro em algum momento, ou se tomou outro destino. Afinal,

7 Hendaye, em francês. Na fronteira com o país basco espanhol, a estação Hendaye-Irun era a porta de passagem entre a França e a Espanha, antes da guerra civil espanhola e da 2ª Guerra Mundial. Inicialmente, Olga se hospedava no Eskualduna, depois adquiriu “Néré-Kabiá (isto é, em basco, ‘o meu ninho’), pequeno e alegre, cheio de sol” (SARMENTO, 1948, p. 253).

era usual as mulheres rasgarem ou queimarem correspondência íntima de amantes homens, muito provavelmente o mesmo deveria ocorrer em relações homoafetivas.

No entanto, essas duas mulheres estão presentes no arquivo, de modo que não houve coragem ou desejo de ocultar totalmente esse amor, que se revela em fotografias, em literatura, ou em discursos de terceiros e para terceiros.

A baronesa tem presença mais discreta – fotografias antigas, em que aparece com a mãe e sozinha, ainda jovem, longe de ser a octogenária frágil das páginas finais das memórias de Olga. É assim, no entanto, que ela surge nas cartas enviadas a Tomás Ribeiro Colaço, primeiro dos EUA, depois de Portugal. São breves notas sobre seu estado de saúde e a dedicação com que Olga cuida dela.



**Figura 5** - Baronesa Hélène de Zuylen de Nyevelt de Haar, Rothschild de nascimento.

Em carta de Santa Bárbara, na Califórnia, de 26/08/1944, a mais antiga ao Tomás nesse arquivo, já surge a questão da saúde de Helena e o desejo de deixar a América:



A B.<sup>za</sup> sensivelmente melhor mas... hélas, ainda está longe de estar completamente curada. A memória e a lucidez parfaites. Par mêmme aucun trace de paralyisia. O que me apoquentá é que, ás vezes, tem grande dificuldade em pronunciar certas palavras. Que Deus a melhore!

Agora, felizmente, já não tem vontade de ficar na America. Falla m.<sup>to</sup> em partir, partir, partir, logo que possa.

Em Nova York, na carta em papel timbrado do The Plaza, na 5ª Avenida, datada de 24/11/1944, outro relato:

A Baroneza, graças a Deus, tem arribado petit à petit. Das 1 ás 8 ½ da noite estou sempre com ella. Pouco tempo me sobra para me ocupar das minhas coisas. Não estou aqui, de resto, que para a amparar e dorlotter.

É a primeira vez, em 30 annos que a conheço, que precisa de mim! Não deserto o meu posto. Mas m.<sup>to</sup> me custa estar longe de todos os que me são queridos, da velha Europa e dos meus "cantinhos" de Lisboa, Hendaya e Paris!!!

Em junho de 45, Olga (fig. 6) precisa ir a Lisboa resolver alguns problemas legais com o irmão e escreve para Tomás do navio, comentando sobre Portugal e a baronesa:

Escrevo-te uma palavrinha, do alto mar, a caminho do nosso adorado Portugal. Tudo aquillo é pequenino, pelintra e mesquinho mas... *si attachant!!!* Morro positivamente com saudades – não do Rocio e do Chiado – mas do nosso Ceo, do nosso Povo e dos amigos, não muitos, que não vejo há tanto tempo! Estou anciosa por chegar ao meu cantinho do Pateo do Pimenta.

Antes de embarcar deixei em Atlantic-City, installada n'um hotel em frente ao mar, a minha pobre Helena. Alli deve ficar até ao dia 5 ou 6 de Setembro. É n'essa epocha que tenciono – se Deus assim o quiser – regressar. Fez-me *immensa* pena deixal-a!



**Figura 6** - Olga de Moraes Sarmiento - Fotografia tirada no Shelburne Studios, Nova York

Com o fim da guerra, Olga retornou de vez a Portugal e Helena seguiu logo depois. As cartas a que tive acesso não chegam até a data em que Helena faleceu. A última é de 5 dias antes, de 12 de outubro de 1947, mas sobre a saúde da própria Olga, que já não estava bem há meses, tendo sido necessário, inclusive, contratar uma secretária que datilografava as cartas. Parecia que a baronesa estava melhorando com a estada no Estoril, para onde Olga a havia levado, como se vê nessa missiva de 17/09/1946:

Achei-te magnifico – logo que abri a carta – e uma lagrimazinha bailou nos meus olhos... Merci, merci! A B.<sup>za</sup> também ficou encantada de vos ver, em photo, e pediu-me para te agradecer, *très touchée*, ta lettre. A estada no Estoril tem-lhe feito m.<sup>to</sup> bem. Não parece a mesma! Que Deus m'a conserve, com vida e *m.ta saúde*, longos anos!



**Figura 7** - Fotografias de Virgínia Victorino em Hendaia, em 1926, no álbum de Olga.

A Virgínia Victorino (fig. 7) é mais presente no arquivo. Há um álbum de fotos das duas juntas no verão de 1924 e de 1926, no Marrocos, no Egito, na Espanha e em Hendaia, e outras sem indicação de lugar ou data, além de algumas fotos em caderno de recortes. Também há poemas manuscritos de Virgínia: um longo poema intitulado “Saudade”, aparentemente incompleto, com a dedicatória “A ti, minha adorada Olga, só a ti, visto que só tu, com a tua ausência, poderias ter-me inspirado estes saudosos versos sobre a *Saudade!*”; e um outro, sem título, descoberto por Tomás Colaço, que fez questão de o comentar no caderno de recortes onde o incluiu: “Numa moldura, estava esta imagem de Santo Antonio, entre as coisas da Olga. Tirei a imagem para a guardar entre as lembranças. Atraz, estava este “poema”. Não está assinado mas é letra de Virginia Victorino.” Esse objeto, desmontado e revelado pelo Colaço, representa muito bem essa vida com um lado público – a imagem do santo português –, e o secreto – o poema de amor de Virgínia para Olga composto no dia do santo casamenteiro:

Nem tudo passa e esquece, meu amor!  
Eu, por exemplo, creio firmemente,  
com a mais certa e pura convicção,  
que hei-de adorar-te sempre com fervor,  
e que o teu adorado coração  
terá de pertencer-me eternamente.

...

É isto que supplico a Santo Antonio,  
visto que n’este mundo  
nem tudo esquece e passa...

n'esta ardorosa fé de que me innundo,  
peço-Lhe mais ainda,  
pois que a minh'alma ainda mais deseja:  
Que a tua vida seja sempre linda  
e sempre gloriosa.  
Que sempre te proteja  
a refulgente luz que o illumina,  
e caia sobre ti a benção radiosa  
da sua graça divina!

[*Poema*, quasi em prosa...  
feito em 13 de Junho  
de 1931 – Lisboa]

A paixão de Virgínia por Olga se revela inclusive na manutenção de uma imagem pública e de uma vida íntima. Há pelo menos três de seus livros de Victorino com dedicatórias à Olga que permitem, inclusive, ajudar a datar o relacionamento entre as duas. Um exemplar da sexta edição de *Namorados* – a primeira é de 1921 –, traz os dizeres: “Minha adorada Maria: Todos os meus versos te pertencem e estes, feitos ainda antes de conhecer, nem por isso te pertencem menos. Aceita-os com o coração, com a infinita e doce ternura da tua Virgínia. Março de 1923.” O exemplar número um, de uma edição de seis em papel especial, de *Fascinação*, dedicado oficialmente à Olga, vem com a dedicatória manuscrita aproveitando o título:

– Á minha adorada Olga, –

Á que sempre me amparou nos momentos incertos de amargura; Á que sempre me sorriu nas horas tristes de descrença; Á que sempre me entendeu nos instantes de ansiedade e de desespero, de alegria e de sonho, a Ti, querida, sempre querida, incomparável, única, – a certeza eterna da

FASCINAÇÃO

que me inspiraste e a ternura infinita da tua

Virgínia

– Lisboa –

Maior de 1933

É, no entanto, a publicação de *Apixonadamente*, em 1923, que melhor permite essa duplicidade de leitura. O Museu de Setúbal preserva um exemplar que pertenceu à Olga, também com dedicatória da Virgínia, com os dizeres: “A Olga de Moraes Sarmiento, a querida, inteligente, incomparável amiga, a quem eu tanto e tanto devo! Ao seu espírito

elegante e requintado! Com a maior admiração, com a maior ternura da sua dedicada e sempre agradecida Virginia Victorino. Junho 1923". Outro exemplar do mesmo livro, no entanto, Olga guardou para si e faz parte do conjunto herdado por Tomás Colaço. Neste, a dedicatória é mais íntima: "Á minha querida Olga de Moraes Sarmiento este pobre livro que ella sabe sentir como ninguém e estes quatro versos que n'uma hora de muita saudade eu lhe fiz: / Peço a Deus hoje, que partes, / hoje, que fico sózinha, / que eu seja na tua vida / o que tens sido na minha! / Virginia Victorino/ Hendaye. Verão de 1923". Havia, portanto, desde o princípio, um exemplar para mostrar publicamente a admiração da poetisa mais famosa de Portugal, e outro, apenas para poucos olhos, remetendo ao sentimento, presente no título, que seria sentido por Olga como mais ninguém sentiria.

A correspondência guardada por Olga também evidencia que, mesmo entre amigos, alguns amores não deveriam ser escritos, mas deixavam vestígios. Uma de suas correspondentes com grande volume guardado, a ex-rainha d. Amélia, teme, em algumas cartas, que a sua correspondência para Portugal fosse aberta, o que seria perigoso por vários motivos. Há preservadas no arquivo mais de 50 mensagens da rainha, entre cartões, cartas, bilhetes e telegramas, entre 1915 e 1948, todas muito protocolares, mas que demonstram amizade e gratidão mútua. Quando d. Amélia publicou um álbum com desenhos seus sobre poemas portugueses para arrecadar fundos para uma causa em Portugal, pediu que Olga conseguisse divulgá-lo no Brasil para obter assinaturas. Muitas vezes elas se encontraram para conversar, talvez mais intimamente, pois algumas cartas são marcações de encontros ou comentários sobre as visitas privadas. Surgem, então, observações sobre Virgínia Victorino, que acompanhou Olga algumas vezes. Não há nenhuma correspondência entre 20/11/1916 e 24/08/1923, quando então Virgínia aparece pela primeira vez: "Hoje remeto-lhe esta minha carta d'agradecimento, para o grande Poeta que se chama Virginia Victorino". A de 18/10/1924 demonstra que Olga gostava de apresentar a Virgínia às suas relações: "A minha Irmã Guise escreveu-me que tinha tido m.<sup>to</sup> gosto em a receber em Larache, bem como a Virginia Victorino – e as minhas sobrinhas também me mandaram as suas m.<sup>to</sup> agradáveis impressões." E uma carta de 20/06/1933 indica que Olga Moraes Sarmiento enviou à rainha uma cópia do poema que inspirou: "Venho agradecer-lhe ter me mandado o Poema sobre a Saudade, da Virginia Victorino; é realmente admirável de sentimento, tão profundo – e de magestade. Commove; posso assegurar-lh'o

– li e reli, e gostava que a Virginia Victorino o soubesse.” Portanto, a interlocução da ex-rainha com a Virgínia Victorino se dava ao escrever para a Olga.

Outros correspondentes, talvez mais íntimos, ou também conhecedores da presença constante de Virgínia na vida de Olga por alguns meses do ano, também se referem a ela. O Conde de Mafra, por exemplo, em carta de Vichy de 5 de agosto de 1926, conta que passou por Paris, mas Olga não estava, por isso escreve para Hendaia: “Se estiver ahi a linda Virginia dê-lhe por mim um grande abraço e guarda para si outro do mesmo tamanho.” Pouco depois, no dia 13 do mesmo mês, pede um quarto por uma noite, no seu caminho entre Bordéus e Lisboa, e complementa: “Vou ahi só para matar saudades suas e da sua companheira”. Em outubro do mesmo ano, já em Lisboa, está com saudades das duas, que então se tornam uma só: “Sei que a Virginia chegou e partiu logo p.<sup>a</sup> Alcobça. Logo que ella volte irei vel-a p.<sup>a</sup> matar saudades d’ella e suas.”

Não é possível ignorar a longa epistolografia de Juliette Adam para Olga que existe nesse arquivo. O Museu de Setúbal / Convento de Jesus, onde está o espólio doado por ela, possui apenas dois cartões de *La Grande Française*. O arquivo privado deixado ao Colaço possui 56 correspondências de Juliette, sua “maman de France”, como Olga a nomeia nas memórias: cartas, cartões e bilhetes, alguns sem data, outros dirigidos a ela entre 2 de janeiro de 1908 e 27 de outubro de 1921. Pelas datas, já era esperado que não houvesse referências à Victorino. Também não há nada que indique qualquer relação com a Helena. Contudo, essas epístolas são mais do que convites para os encontros na Abadia de Gif, onde a escritora francesa governava um salão literário e artístico. Apesar da dificuldade de leitura pela caligrafia frágil da autora já próxima dos 80 anos, as cartas de Juliette, com a intimidade de uma “maman”, são reveladoras de outras relações de Olga Morais Sarmiento nada ou pouco referidas em sua autobiografia. Há diversas referências a Mme. de Lauribar, amiga em comum de Olga e Juliette. Provavelmente, Paul de Lauribar, pseudônimo pelo qual era conhecida a escritora, conferencista e feminista Maria Elisabeth Pauline Eugenie Mignaburu, que fez parte do Conselho Nacional das Mulheres Francesas, foi uma das redatoras da revista *La Française* e autora de *Le code de l'éternelle mineure*. Lauribar, entre 1910 e 1911, proferiu algumas conferências sobre compositores, acompanhada de uma musicista, modelo adotado por Olga em suas conferências no Brasil sobre Schumann e Schubert.

Pelas cartas de Juliette Adam, também é possível encontrar vestígios de algumas situações enfrentadas por Olga em seus primeiros anos em Paris. Em uma missiva de 6 de janeiro de 1913, escrita de Callian para Paris, Juliette Adam se demonstra feliz que Olga tenha feito boa viagem, mesmo sozinha, também faz indicações financeiras sobre onde e com quem ela deveria deixar seus investimentos e, como uma *maman* preocupada, faz recomendações pessoais: “Ne vous inquietez pas des ragots toutes les jolies femmes seules en ont leur charge – ne vous masculinisez pas. Pas de chapeau d’homme ou de canne – cela prête aux ragots.” Logo, por esse trecho, percebe-se que Olga deveria estar aproveitando sua liberdade longe dos olhos de seus conterrâneos para se vestir como desejava, masculinamente, ou um tanto quanto “butch” (fig. 8). Afinal, foi sua recusa às maledicências portuguesas por ela não querer vestir o luto tradicional ao enviuvar que a levou a partir de Lisboa, segundo informa em suas memórias.

Outra reprovação de *La Grande Française*, agora de cunho sentimental, aparece em carta escrita no Grand Palais de Nice a 9 de dezembro de 1916:

Ma chère Olga

Dans ma longue existence j’ai toujours vu des amitiés de femmes aussi intimes se briser! Mon seul étonnement était que la vôtre dure si longtemps. – Je reprochais à cette amitié de vous faire vivre dans un luxe que peut-être votre situation de fortune ne vous permet pas. J’avais peur que votre petite installation qu’“ele meublait”, me disiez-vous, soit au-dessus de vos moyens. Je reste inquiète même des meubles qu’elle vous a donnés.

Il est impossible que vous n’ayez pas vu auprès d’elle des envieux et peut-être des haines de domestiques.

J’avais peur sans cesse et voilà que vous souffrez de une rupture d’amitié – Je vous plains, mais elle plus que vous dans ses injustices. Votre amie de vrai cœur.

Juliette Adam<sup>8</sup>

A escritora francesa assume já ter visto amizades íntimas entre mulheres se desfazerem, mas estava espantada com o tempo que a da Olga havia durado. Pela carta, era um relacionamento com uma mulher

---

8 Foram corrigidas duas ocorrências de “peut-être”, advérbio, às quais faltava o hífen no original.



rica, que fazia Olga viver com um luxo além de suas posses, levantando inveja e ódio dos empregados. Agora ela estava com pena do sofrimento da amiga portuguesa com o fim da relação. Há quantos anos essa “amizade íntima” existiria para que Juliette Adam considerasse que era muito tempo?

A carta seguinte, também de Nice, de 25 de dezembro, começa assim: “Chère Olga, en hâte vu la marquise – pas um mot de vous. Elle était triste d’avoir quitté une charmante jeune fille”. Afinal, a marquesa também estava triste com o término da relação com uma linda jovem e não havia comentado nada sobre a Olga. Até então, as cartas entre 1914 e 1916 fazem referência a uma “chère marquise”, a Marquesa de Val-Flor<sup>9</sup>. No entanto, ela aparece apenas *en passant* nas memórias, num “jantar agradabilíssimo” em Lisboa. Tal como seus outros afetos, não há cartas da marquesa para Olga Sarmiento em seu arquivo – mais um sinal dessa mudez do arquivo que também pode revelar indícios de histórias.



**Figura 8** - Olga, em fotografia sem data, vestindo calças, chapéu e usando bengala.

9 Maria do Carmo Dias Constantino Ferreira Pinto (1872-1952), esposa do primeiro visconde, conde e marquês de Vale Flor, José Luís Constantino Dias (1855-1932).

Antes de terminar, gostaria de retornar à relação com Virgínia Victorino. Ela também é nomeada na correspondência de Olga a Tomás Colaço. Nas primeiras cartas, uma preocupação também com a saúde dela. Em 19/11/1944: “– Estou m.<sup>to</sup> preocupada com a saúde da Virgínia. Queixa-se m.<sup>to</sup> de dores nos rins! Oxalá que Deus a proteja e não tenha nada que seja sério!”. Em 06/12/1944: “De Lisboa recebi más notícias da Virgínia. Está com uma tensão arterial m.<sup>to</sup> elevada para a sua idade, hélas! Que Deus a melhore! Depois que lhe morreu a mãe nunca mais se equilibrou. Vive torturada com a sua sensibilidade doentia.” – o que indica que, apesar da distância e da guerra, as duas mantinham contato constante. Todavia, a viagem de Olga a Lisboa em junho de 1945 deve ter sido o ponto de rompimento entre as duas. As referências à Virgínia são acompanhadas de amargura. Na carta de 28/12/1945, Virgínia, Helena e Olga surgem na mesma passagem:

A Helena equilibra-se mal... a idade que tem, tão avançada, não me deixa viver, respirar... É a minha doce preocupação de todos os dias e de todas as horas. Não a deixo desde que acordo até que me deito. E como não sou do calibre da V. nunca abandonarei o meu posto. *Tudo o que faço por ella é pouco para o m.to que lhe devo.* Quando estou sosinha, no meu quarto, choro muitas vezes desabaladamente com a ideia de a perder.

A minha vida, crê, é tragica! Nunca soffri tanto! J'ai la mort dans l'âme...

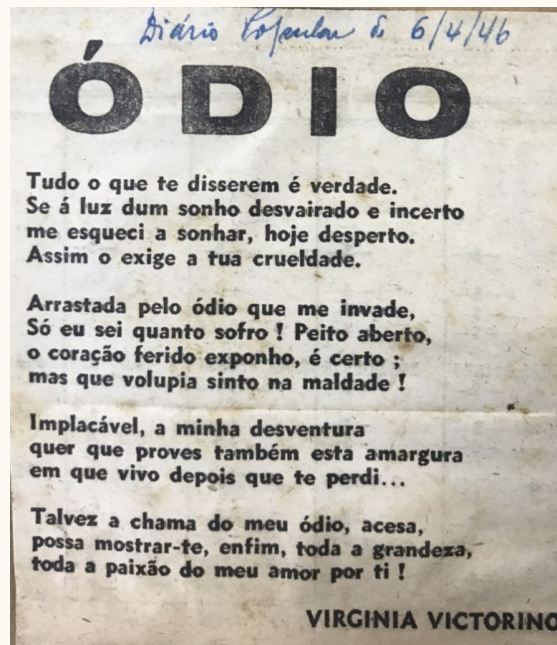
A “V.” vai desaparecendo pouco a pouco com o término da relação. Na carta 04/01/1946, Olga quer parecer forte com o desprezo de Virgínia, mas acaba por se mostrar magoada:

A V. teve o *toupet* de não me mandar – mesmo laconico – um telegramma de bons voeux!!!

Não me doe, je m'en fi... E não posso sequer la haïr car je la méprise. Deu-lhe forte, coitada, o ataque da loucura de quem está soffrendo! Oxalá que um dia, mais tarde, não se arrependa de sua ingratidão.

– Esse distanciamento entre as duas pode ter suscitado o soneto “Ódio” (fig. 9), de Victorino, recuperado no arquivo com a indicação de ter sido publicado no *Diário Popular* de 6 de abril de 1946, que termina com o terceto “Talvez a chama do meu ódio, acesa,/ possa mostrar-te, enfim, toda a grandeza,/ toda a paixão do meu amor por ti!”, possível

referência das complicações indiciadas na carta abaixo. E é interessante observar como Virgínia Victorino branqueava o gênero do destinatário de seus poemas amorosos, que tanto sucesso faziam, em um processo de trabalho estético de modo a afastar, assim, sua persona lírica de sua vida íntima. Apenas o acesso a dados biográficos mais íntimos, como os de arquivos, permitem reconstituir possíveis ligações sentimentais que, ao se tornarem conhecidas, exibem o cuidado da composição poética.



**Figura 9** - Poema recolhido em um dos álbuns de recortes do arquivo privado de Olga.

Virgínia Victorino deixa de ser nomeada para ser referida pela rua das Flores, onde vivia, como, por exemplo, numa carta datilografada pela secretária de Olga, escrita no Pátio do Pimenta, em 05/05/1947: "Do lado das flores tudo se complica... Bem gostaria silêncio e dignidade."

Essa busca por vestígios, detritos, restos, de algo que teria ficado para trás, abandonado, seguindo uma "scavenger methodology", como define Halberstam (2018), foi o que me permitiu localizar algo íntimo de Olga de Moraes Sarmiento no silêncio de suas memórias e de seu arquivo. Há ali vestígios de muitas relações, de histórias, de sentimentos, não apenas de sua própria vida ou das de suas companheiras, sobre as quais mantém ainda forte mutismo, mas também de uma comunidade que vivia

ao seu redor. Há ainda muito a se investigar sobre as mulheres que conviveram com Olga Morais Sarmiento. Algumas foram totalmente soterradas, outras tiveram suas vidas branqueadas, por serem mulheres, por seus posicionamentos políticos, por suas formas de amar. O arquivo de Olga de Morais Sarmiento, aqui apenas brevemente apresentado, revela vivências que não estão completamente disponíveis, mas indiciam também o desejo de que sua história, sua vida e seus amores fossem preservados além do que as instituições da época permitiam.



**Figura 10** - Olga e Virgínia em Hendaia, sem data.

## REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, São José. *Homossexuais no Estado Novo*. Lisboa: Sextante editora, 2010.

CUROPOS, Fernando, Les Mémoires de Maria Olga de Morais Sarmiento: discours public, amours secretes, *Inverses*, n. 11, 2011.

CUROPOS, Fernando. *L'émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)*. Paris: L'Harmattan, 2016.

CUROPOS, Fernando, *Lisbonne 1919-1939: des Années presque Folles*. Paris, L'Harmattan, 2019.

DA CRUZ, E.; CASTRO, A. "O primeiro 'repórter' feminino do Rio de Janeiro": Virgínia Quaresma no Brasil. *Convergência Lusíada*, v. 32, n. 46, p. 386-432, 9 out. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.37508/rcl.2021.n46a466>. Acessado em 02 jan. 2022.

CVETKOVICH, Ann, "The Queer Art of the Counterarchive", in *Cruising the Archive: Queer Art and Culture in Los Angeles, 1945-1980*, David Frantz and Mia Locks (eds.), Los Angeles: ONE National Lesbian and Gay Archives, 2011, p. 32.

CVETKOVICH, Ann, *Personal Effects: The Material Archive of Gertrude Stein and Alice B. Toklas's Domestic Life*, *No More Potlucks* 25.

HALBERSTAM, J. *Female masculinity – Twentieth anniversary edition with a new preface*. Durham and London: Duke University Press, [1998] 2018.

KLOBUCKA, Anna. "Summoning Portugal's Apparitional Lesbians: A To-Do Memo". Comunicação apresentada no colóquio da Association of British and Irish Lustianists, 2009.

KLOBUCKA, Anna M., "Entre mulheres: Virgínia Vitorino e a poesia "feminina" portuguesa na década de 1920", in *Actas do Colóquio Internacional Virgínia Victorino na cena do tempo*. Alcobça: ADEPA, ClepuL, CICS.NOVA, 2019.

LUGARINHO, Mário César. *Cânone e Crítica: Superações. Cadernos de Literatura Comparada* n. 43, dez. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp43a15>. Acesso em 10/09/2021.

PEREIRA, Zélia Maria Cruz. Os arquivos de mulheres em Portugal. *Archeion – Revista de Arquivologia da UFPB*. V. 7 N. 1, 2019. Disponível em <https://doi.org/10.22478/ufpb.2318-6186.2019v7n1.46800> Acesso em: 19/07/2020.

Sarmento, Olga de Morais. "Never more...". *Almanach das senhoras para 1913*. Lisboa: 1912, p. 243.

SARMENTO, Olga de Morais. *As minhas memórias* (tempo passado, tempo amado...). Lisboa: Portugália Editora, 1948.

VICTORINO, Virgínia, *Antologia poética*. Casal de Cambra: Oro, 2018, p. 86.

## QUAL FÊNIX RENASCIDA: MARIA AMÁLIA VAZ DE CARVALHO E UM FEIXE DE PENAS

Elisabeth Fernandes Martini<sup>1</sup>

Debutando como poetisa aos dezenove anos, foi no sarau de António Feliciano de Castilho (1800-1875) que Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921) declamou, diante do venerando escritor e de uma massa crítica de poetas e intelectuais, *Uma primavera de Mulher poesia em quatro cantos* (Figura 1), assim batizada, por Castilho, como ele próprio afirmaria:

Uma coisa tenho porém agora que reivindicar para a minha glória, pois bem sabem que me é devida: falo do título do poema; tinha querido a nossa poetisa que eu lh'ó batizasse; fui eu que lhe impus o nome, duas vezes bem merecido, de – Uma primavera de mulher. (CASTILHO, 1867, s.p.)

O sucesso foi tal que, ainda em 1867, a poesia foi publicada, ostentando à abertura o prefácio “Conversa ao reposteiro”, assinado pelo poeta Tomás António Ribeiro Ferreira (1831-1901), no qual o renomado poeta relatou a recepção à obra da iniciante:

Ainda me estão povoando a memória e deliciando a fantasia as estrofes do seu poema! Que primavera de mulher! Aqui à puridade: deixa-me confessar-lhe uma ingenuidade minha? Quando lh'a ouvia recitar com tanto sentimento e com tanta verdade, - porque V. Ex<sup>a</sup> é uma primorosa recitadora, - e quando eu via pendentes de seus lábios os sacerdotes máximos da nossa literatura, tais como: Castilho, Mendes de Leal, Luiz de Almeida, Pato, Chagas, Tullio, Thomaz de Carvalho, Julio de Castilho, Cordeiro e mais, e tantos mais, e todos identificados com a sua poesia, submissos ante o seu gênio,

---

1 SME- Rio de Janeiro; RGPL/PLLB



deslumbrados, surpresos, ante o vivíssimo e inesperado clarão que irradiava d'uma alma de dezenove anos, eu tinha orgulho de V. Ex<sup>a</sup>, como se fosse minha a sua glória! (RIBEIRO, 1867, pp. 15-16)



**Figura 1:** Folha de rosto do opúsculo *Um Primavera de Mulher*, Lisboa: Tipografia Franco Portuguesa, 1867

Principiava assim Maria Amália uma carreira promissora no universo letrado lisboeta. Para a família e, em especial, para seu pai, o deputado José Vaz de Carvalho, a estreia literária era motivo de orgulho, por se constituir em importante capital simbólico para uma jovem casadoira e reavivar os fumos aristocráticos de uma família ilustre nas Letras e nas Armas, cuja linhagem remetia ao poeta quinhentista Sá de Miranda.

Desposada aos 27 anos por um terceiranista de Direito, negro, brasileiro naturalizado português que, tão logo iniciou os estudos na prestigiosa Universidade de Coimbra, veio a se destacar na cena literária lusa – o poeta António Cândido Gonçalves Crespo (1846-1883) –, Maria Amália deu a primeira guinada em sua trajetória.

Por sinal, foi o apreço pela literatura que veio a aproximá-los. “Miniaturas”, de Crespo, lançado em 1871, foi o mote para que a jovem enviasse uma carta ao poeta, resultando a correspondência entre ambos em consórcio, em 1874. Marido e mulher passaram a se valer da escrita

como meio de vida, a colaborar regularmente com os periódicos locais – *Novidades, Jornal do Comércio, Artes e Letras e Diário de Notícias*, dentre outros. Passaram também a receber a nata da intelectualidade lusa e brasileira, em sua residência, à Travessa de Santa Catarina, movimentando assim o salão literário mais proeminente da segunda metade do século XIX. Além da dedicação à literatura, Gonçalves Crespo ascendeu à política em 1879, quando eleito deputado às Cortes pelo círculo do Estado da Índia.

Quanto a Maria Amália, seguiu em frente no exercício da escrita, em verso – com *Vozes do Ermo* (1876) seu primeiro livro — e em prosa – com *Serões no Campo* (1877), *Contos e fantasias* (1880), *Arabescos: notas e perfis* (1880). A escritora transitava então, naturalmente, da seara poética, porta de entrada usual das mulheres na cena literária, para o conto, o artigo de opinião e o perfil biográfico de figuras de relevo da sociedade.

No entanto, grávida do terceiro filho, Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921), com 36 anos, viu o seu mundo ruir, quando a tuberculose se apoderou e deu doloroso e galopante passamento ao marido. Alçada à condição de chefe de família, com duas crianças para criar, uma vez que a terceira – António Cândido, como o pai – morreu um mês após a morte de Crespo (1883), Maria Amália passou a planilhar estratégias que lhe assegurassem condições dignas de sobrevivência. A viúva vislumbrava a permanência na cidade de sua eleição, dando continuidade ao salão literário que notabilizara o casal e a retomada de sua carreira literária.

Abraçou então, com afinco, um novo projeto, segundo a própria, “uma empresa caridosa em que ela e mais senhoras altamente colocadas pelo caráter e pela posição, se empenhavam profundamente.” (CARVALHO, 1885, I) Apesar de se declarar avessa a ações dessa natureza, tomou a iniciativa de pedir “a muitos dos mais formosos espíritos, das mais robustas individualidades literárias, dos pensadores mais sinceros e mais convencidos, dos mais finos e delicados cultores da poesia que me auxiliassem, e todos aqueles a cuja porta fui bater – romeira da Caridade – responderam fidalga e bizarramente à minha súplica.” (CARVALHO, 1885, III). A doação de textos autorais visava compor um volume em benefício do *Asilo das raparigas abandonadas*, instituição pela qual Maria Amália dizia sentir grande apreço, por acolher aquelas a quem “o abandono e a orfandade votam às feras”. (CARVALHO, 1885, III).

Embalado por propósitos dessa magnitude – o primeiro, de ordem filantrópica e o segundo, com uma visada pragmática –, veio a lume, em 1885, o volume *Um feixe de penas* ( Figura 2), primeira e última coletânea

organizada por Maria Amália, apresentando como colaboradores, à folha de rosto, quarenta dos mais reputados jornalistas, poetas e intelectuais portugueses do último quartel dos Oitocentos.



**Figura 2:** Folha de rosto de *Um feixe de Penas*, Tipografia Castro & Irmão, 1885.

Ainda que Maria Amália afirme que todos responderam de forma generosa à sua súplica, causaria espécie o nome vistoso de Camilo Castelo Branco (1825-1890) a abrir a publicação. Em carta de retorno à missivista, o escritor negou-se, em bom português, a atender às rogativas:

Pois minha senhora, sendo eu um dileto dos deuses, prelibo com eles o néctar da vingança, não satisfazendo o desejo que V Ex<sup>a</sup> tem de estampar no seu jornal caritativo a prosa juvenil, sideral e irisada desta minha inspirada rejuvenescência. E agora, como deve estar a nascer-me o dente do siso, depois da morte dos outros, jamais escreverei prosa senil, prosa de franciscano da ordem terceira, invocando a caridade pública. [...] (CASTELO BRANCO, 1885, pp.3-4)

O veterano autor lembrou com mordacidade que não fora parabenizado pela autora por ocasião do seu aniversário, aos 59 anos. E desferiu outras estocadas, uma vez que, profissional consagrado, fazia da criação

literária o seu meio de vida. Aproveitou o ensejo para questionar a inação do Estado em relação à criança abandonada: “Não seria indiscreta coisa, minha senhora, ver se os governos podem aguentar-se na sua missão providente de socorro à miséria dos seus administrados sem a nossa colaboração de Andadores das almas numa efetividade quase humorística? De V. Ex<sup>a</sup>. Amigo extremoso como pai,” (CASTELO BRANCO, 1885, pp.3-4).

O abandono de crianças era expediente usual entre as famílias pobres, que não tinham como sustentá-las, e entre as bem arranjadas, que não se dispunham a reconhecer os filhos naturais. Camilo criticou a prática tolerada pelos “homens de bem”, questionando quando o Estado assumiria o papel que lhe era gradativamente imputado, substituindo de maneira efetiva ações filantrópicas, as quais, ainda que bem intencionadas, eram pontuais e insuficientes.

Outro que não se dispôs a conceder material à futura publicação foi Francisco Marques de Sousa Viterbo (1845-1910), historiador, jornalista e arquiteto, muito requestado pela imprensa da época. Sua carta, cheia de circunlóquios e sem concessões, também haveria de, segundo o olhar arguto da organizadora, ornar a publicação. No entanto, Sousa Viterbo, mais do que fazer gênero, deleitou-se em destilar fina ironia:

Dar-lhe uma página em prosa para o seu álbum de caridade seria uma imperdoável profanação, se eu não soubesse de quanto é capaz a poderosa influência de uma senhora privilegiadamente talentosa. V. Ex<sup>a</sup> saberá converter em poesia a prosa d’este bilhete e essa poesia transforma-se-á em valiosa moeda para as criancinhas pobres, que buscam em V. Ex<sup>a</sup>. a vossa asa de proteção. A caridade de Santa Isabel metamorfoseou o ouro em rosas; a caridade e o talento farão agora superior milagre: tornarão em poesia e em dinheiro as prosaicas linhas de quem, com a maior estima e consideração se assina de V. Ex<sup>a</sup>. admirador sincero e criado obediente, (SOUSA VITERBO, 1885, pp. 103-104)

No seu entender, a autora deveria eximir-se de fazer caridade com o chapéu dos outros e compor ela própria os excertos tão almejados. As cartas de Camilo Castelo Branco e Sousa Viterbo haveriam, no entanto, de figurar no rol de colaboradores com destaque, até porque os nomes de ambos os escritores à capa da publicação, por si só, atraíam os leitores.

Os demais participantes mostraram-se bem mais generosos com a “romeira da caridade”. O volume abrigava os mais diversos gêneros

textuais (poesia, ensaio, narrativa curta, narrativa de viagem, aforismos, críticas literária e de comportamento, história da literatura portuguesa e ensaio filosófico) e temática variegada. Dentre as 41 produções que compuseram a obra, 9 versavam sobre a infância e a maternagem; 9 diziam respeito à representação/figuração das mulheres; 9 focalizavam a temática amorosa; 3 lidavam com a temática da caridade, resultando em 80% das contribuições diretamente implicadas com o universo feminino; 8, sobre múltiplos assuntos e 1, sobre a morte.

A própria Maria Amália incluiu duas produções suas na obra. Em *Notas d'uma viajante nas salas*, assinou como Valentina de Lucena, pseudônimo com o qual iniciou a sua produção cronística, no *Diário Popular*, com bastante acolhimento por parte do público, o que resultou na publicação de *Crônicas de Valentina*, em 1890.

Assinando como Vaz de Carvalho, inseriu na coletânea *Duas imitações de Henri Heine*, onde salta aos olhos um "romantismo desencantado, para o qual o retorno ao passado é impossível, quaisquer que tenham sido as qualidades sociais e culturais das sociedades pré-capitalistas" (LÖWY, 1990, p. 18), como assim o classifica Pierre Löwi, apresentando matizes em relação aos versos que há 18 anos tinham maravilhado o salão castiliano que, à altura, tinha se tornado um "lar distante".

O ineditismo dos versos permitia entrever a intensa troca intelectual entre a autora e seu marido – visto que Gonçalves Crespo atuara também como tradutor, com especial apreço pela obra de Heinrich Heine, - e entre os intelectuais que frequentavam as tertúlias do casal. Evidenciam também a orientação moderna e europeia das leituras da poetisa.

Pierre Löwy destaca ainda que, segundo George Lukács, a obra de Heine observa "uma interpenetração incessante e dialética, cheia de contradições, de tendências românticas e de tendências à superação definitiva do romantismo." (LÖWY, 1990, p. 18) No entanto, ainda que seja perceptível a revisão do romantismo dos primeiros tempos, perdura a fibra romântica, pois como o próprio Heine haveria de confessar, "A despeito da guerra mortal que tenho feito ao romantismo, permaneci toda a minha vida um romântico, e mais do que eu suponha." (id.)

Além do intercâmbio de ideias que o marido e os salões literários lhe proporcionaram, Maria Amália herdou a propriedade intelectual das obras de Crespo. Sabedora da riqueza que tinha em mãos, tratou de lhe reservar espaço dispondo na antologia uma poesia inédita de sua autoria (Iterum Sara) assim como os contributos dos amigos mais próximos, João

de Deus e Carlos Lobo Ávila, e demais expoentes da Geração Nova que vicejou em Coimbra, ultrapassando os muros da universidade. Por certo, Maria Amália imprimiu um tom de melancolia à obra, ao prestar exéquias àquele que partira tão precocemente, ao mesmo tempo em que reiterava a modernidade de sua poesia.

Os versos póstumos de Crespo passariam a integrar, como apêndice, sua obra completa, (8) publicada pela Tavares Ribeiro e Irmão, em 1897, complementada por uma “advertência prévia”, assinada por António Xavier de Sousa Monteiro (1829-1906), e dois prólogos: um de Francisco Joaquim Teixeira de Queirós (1848-1919) e o outro da viúva. Maria Amália compreendia plenamente o papel inovador da poética de Crespo, que deixou marcas indeléveis na literatura (sobre a qual ainda se discute: portuguesa ou afro-brasileira?) e cuidou para que sua obra fosse preservada e difundida, uma vez que, segundo o próprio autor:

Um livro só, dirão é pequena e modesta bagagem para o renome, para a popularidade e para a glória; devemos porém lembrar-nos que dos cinquenta volumes do Abade Prevost somente um sobrenadou e chegou à posteridade – Manon Lescaut, uma pérola – e que se Boccaccio é hoje conhecido não foi porque levou os últimos anos da vida a escavar e a desenterrar os manuscritos da antiguidade, a pregar durante dez anos numa igreja a palavra do Dante, a compilar eruditos e laboriosos tratados de história, mas simplesmente porque escreveu quando moço e forçado por quem tinha grande poder na sua alma, como ele próprio diz, cheio de contrição, um livro risonho de contos licenciosos que lhe deu a imortalidade e a glória – o Decameron. (CRESPO, 1878,p. 67)

Maria Amália herdou, assim como a sua posteridade, a riqueza de duas obras singulares, seja no Brasil, seja em Portugal, cabendo-lhe afiançar: “As *Miniaturas* e os *Noturnos* são incontestavelmente e, no dizer de autorizados críticos, dois livros que podem classificar-se entre as pérolas mais doces, mais preciosas, mais irisadas da moderna Literatura Portuguesa.” (MAVC, 1888). Herdou também um veio que contribuiria sobremaneira com o seu percurso de escritora: a rede de sociabilidade de Gonçalves Crespo, desvelada por ele no quarto número de *A Renascença: órgão dos trabalhos da geração moderna* (abril de 1878), periódico portuense, em circulação entre 1878 e 1879, ao compor o perfil de João Penha, um dos seus expoentes:

O Homem do Gás ficou sendo o centro, ponto de reunião de todos os moços que mais se distinguiam pelo talento, pela ilustração, pela verve. Na sala do Homem do Gás apareciam, entre outros, Bernardino Machado, Marçal Pacheco, J. Frederico Laranjo, Julio de Vilhena, Augusto Rocha, Teixeira de Queiroz, (Bento Moreno), Guerra Junqueiro, o poeta do D. João, Simões Dias, o provençal das Peninsulares, Candido de Figueiredo, o pintor dos quadros cambiantes, Luiz D'Andrade, o insigne caricaturista Eduardo Cabrita, ingênuo como uma criança, borracho como Sileno, poeta e tão artista escondido e esquecido hoje numa aldeia do Alentejo, Alves de Moraes, o feroz transmontano que escreveu um livro socialista *Morte à morte*, Barreto possuidor de um nariz apoplético que discreteava sobre tudo y muitas cosas mas, sobre música, sobre patologia, sobre a armação dos navios sobre astronomia sempre com a mesma voz velada, sumida e discreta, o sagassíssimo Sergio de Castro, Alberto Braga, um conversador impagável, o brasileiro Francisco Machado e o pai Carvalho, antigo governador civil do Funchal, que indo visitar um neto a Coimbra e tencionando demorar-se somente dois dias, ao ser apresentado ao Sinédrio, tal gosto tomou e tanta pilhéria lhe achou que ergueu a tenda em Coimbra e por lá andou a rir, a rir , até que morreu... Forasteiro que chegasse a Coimbra e trouxesse recomendação para qualquer dos indivíduos atrás mencionados era, na noite do mesmo dia, apresentado ao Sinédrio. (ibid.)

Dos poetas diretamente ligados a Crespo, dez publicaram em *Um feixe de penas*, dentre os quais João de Deus, a lhe prestar tributo, com uma quadra em decassílabos, bem ao gosto de Parnaso:

Triste notícia tristemente lida!  
Faz hoje um ano, faleceu aquele,  
Que me cantou a mim... Choro-o a ele!  
É de cantos e lágrimas a vida.  
(DEUS, 1885, p. 127)

Joaquim Theófilo Fernandes Braga (1843-1924), por sinal, era professor de Joaquim d'Araújo, o diretor e fundador da *Renascença*, e passou a primeiro colaborador e tutor do periódico. Arrastou consigo vários companheiros de jornada (dentre os quais Eça de Queirós, Antero de Quental, Ramalho Ortigão, Oliveira Martins e Guerra Junqueiro) para encorparem



a publicação de seu aluno dileto. Como Jaime Cortesão sublinha, não podemos esquecer que a Geração de 70 foi:

Uma família literária, a mais punjante e complexa que jamais existiu em Portugal. Com efeito [essa] geração, cujo laço de espírito medeia entre a Escola de Coimbra e os Vencidos da Vida, possui, não obstante a sua riqueza em personalidades, o mesmo ar inconfundível de família. Todos têm a mesma origem e se irmanam pelos traços mais fundos. E, como sucede com os gêmeos, esses escritores obedecem, no tempo, a uma trajetória semelhante. (CORTESÃO, 1970, p. 38)

Com o projeto filantrópico de Maria Amália não foi diferente: a “família” de que fala Cortesão veio em seu socorro e contribuiu substancialmente para que a coletânea tomasse forma em tempo hábil. Dentre eles, Anthero Tarquínio de Quental (1842-1891), que, além de enviar um bloco de sonetos, fez questão de justificar sua escolha:

Os poemas, que envio, apesar de antigos são *inéditos*; e como imagino que o livrinho é destinado principalmente a correr mãos femininas, achei preferível contribuir com aquelas coisinhas antigas e ternas que, em suma, são inocentes e não apavoram a enviar-lhe dos Apocalipses que agora faço, “pesadelos rimados” como lhes chama um meu amigo, entendido em rimas e em pesadelos. [...] Sou, minha senhora, de V. Ex<sup>a</sup>. Criado humilíssimo, Anthero de Quental, Vila do Conde, 1/04/1885. (QUENTAL, 1885, p. 47)

O apreço de Anthero por Maria Amália mais evidenciado ficou por lhe enviar um material invulgar que só haveria de constar em publicação do autor no ano seguinte, em *Sonetos Completos*, dentre os quais o soneto “Idílio”:

Quando nós vamos ambos, de mãos dadas,  
Colher nos vales lírios e boninas,  
E galgamos dum fôlego as colinas  
Dos rocios da noite inda orvalhadas;

Ou, vendo o mar das ermas cumeadas  
Contemplamos as nuvens vespertinas,  
Que parecem fantásticas ruínas  
Ao longo, no horizonte, amontoadas:

Quantas vezes, de súbito, emudeces!  
Não sei que luz no teu olhar flutua;  
Sinto tremer-te a mão e empalideces

O vento e o mar murmuram orações,  
E a poesia das coisas se insinua  
Lenta e amorosa em nossos corações.

(QUENTAL, 1885, pp. 50-51)

Essa e demais poesias da primeira remessa, “antigas” como Anthero as definiu – refletiam muito do que circulava nos saraus que os jovens Anthero e Teóphilo Braga chegaram a frequentar, antes de se indisporerem e romperem em definitivo com António Feliciano de Castilho, na celeuma que ficaria eternizada como a “Questão Coimbrã.”

Assim como Anthero, o “núcleo duro” da Geração de 70 mostrou-se particularmente sensível ao chamado de Maria Amália. Joaquim Pedro de Oliveira Martins enviou “A felicidade”, onde refletia que “ser feliz resulta num ato da inteligência e da vontade, independentemente das circunstâncias acidentais e exteriores da vida.” (MARTINS, 1885, p. 18). No mesmo artigo, o misto de historiador e cientista social compartilharia com os leitores os segredos do “homem verdadeiramente feliz”:

Aquele que, sem ter de esmagar desapiadadamente os sentimentos e paixões da sua natureza, sem ter de partir a mola interior que o torna um ser vivo, consegue mitigar, moderar, ponderar os impulsos do seu sangue com os ditames das suas ideias, sancionando paixões e pensamentos com a luz inextinguível dos instintos morais; olhando para si próprio e para as angústias, para as dores e para as feridas da sua vida com uma comiseração vizinha do desdém; olhando para o próximo e para o mundo, sem desprezo, nem orgulho, mas com a ironia caridosa que se deve a todas as coisas involuntariamente inferiores; contemplando finalmente com uma curiosidade plácida e discreta o nevoeiro dos mistérios e problemas que, sondados de perto, endoidecem e de que é mister fugir como dos abismos cujas vertigens alucinam ou bestificam: esse homem, por fora ativo, por dentro apático, às vezes (somente às vezes) atacado de tédio, mas sabendo que não deve, nem pode aborrecer a vida; esse homem é o único verdadeiramente feliz. (MARTINS, 1885, pp. 18-19)

O vaticínio de Oliveira Martins parece talhado para o amigo Anthero, com uma visada para as turbulências políticas e sociais que se avolumavam em Portugal, no último quartel de Oitocentos. Além do historiador, Eça de Queirós, Ramalho Ortigão e a própria Maria Amália foram os que mais se preocuparam com o poeta, ícone de toda uma geração, que veio a sucumbir por conta de seus próprios ideais confrontados com a decadência lusa de fim de século.

Theófilo Braga, por sua vez, contribuiu para a antologia amaliana com “Épocas históricas da Literatura Portuguesa”; um excerto da publicação que se encontrava no prelo, *Curso de História da Literatura Portuguesa* (1885), de sua autoria. O livro tinha uma finalidade pedagógica, adaptado que fora para as aulas de instrução secundária pelo “professor de Literaturas Modernas, especialmente de Literatura Portuguesa no Curso Superior de Letras [cadeira que Teófilo Braga ocupou entre 1872 e 1910, de onde saiu para presidir o governo provisório, após a queda da monarquia] e na interinidade de Literatura Grega e Latina”, como consta à contracapa. Perfazendo, a partir da página 151 e as seis páginas subsequentes, um passeio pela literatura portuguesa, dos primórdios à contemporaneidade, visando, ao final, o romantismo português, concluiu que:

[...] pela primeira vez, a literatura, depois da época dos quinhentistas, se inspirou de temas nacionais e com relação à vida da nacionalidade. A época surgiu fecunda, porém as ambições políticas excitadas pelo parlamentarismo absorveram todos os talentos, caindo a literatura em uma sintomática inanidade contra a qual reagiu indisciplinadamente a *Escola de Coimbra*. (BRAGA, 1885, p. 157)

A reação à inanidade da segunda geração romântica, segundo Teófilo, veio com os estudantes de Coimbra, que destronaram a plêiade de Castilho e revitalizaram o cenário cultural luso. Cabe salientar que a atuação de Theófilo Braga como professor universitário, crítico de literatura e político em ascensão contribuiu sobremaneira para elevar os “dissidentes de Coimbra” ao cânone literário – ele próprio incluído – em detrimento daquela que receberia a alcunha pejorativa de Sociedade do Elogio Mútuo, relegando António Feliciano de Castilho e muitos dos que o acompanhavam ao virtual esquecimento.

No entanto, o pulso romântico ainda pulsa. Haja vista o artigo de opinião que Ramalho Ortigão enviou para a publicação. O jornalista, ele

próprio um dândi, criticava os sacrifícios a que se submetiam as mulheres da alta sociedade para se manterem coquetos:

A mulher verdadeiramente e autenticamente feia é produto da civilização. Ela fez-se por suas próprias mãos, tendo inventado para deturpar a obra da criação as modas ridículas, as cores ultrajantes, as formas contra a natureza e essa coluna sacrílega da feminilidade a que elas mesmas deram o indecoroso nome de *madamismo*. (ORTIGÃO, 1885, 2015, p.57)

A solução para o fenômeno colheu-a o realista Ramalho, na figuração romântica da mulher que passou a esquissar: “É tão fácil no fim das contas! com o seu simples corpinho por aleijar a nuca, nos quadris e nos calcanhares, com um vestido de riscadinho de seis vinténs, um chapéu de palha, uma flor, um bocadinho de bondade no sorriso, uma pontinha de inteligência no olhar, nunca vi mulher feia em minha vida.” (ORTIGÃO, 1885, 2015, p. 57)

Eça de Queirós, por sua vez, contribuiu com o conto “Outro amável milagre”, cuja primeira publicação ocorreria em *Um feixe de penas*. As demais versões, como era próprio do fazer literário queirosiano, foram publicadas na *Revista Cor de Rosa*, Lisboa, de 5 de fevereiro de 1897, com o título “Um milagre”; e a última, na *Revista Moderna*, de Paris, como “O Suave Milagre”, em 25 de dezembro de 1898, no nº 26. Campos Matos salienta, por fim, que: “Luís de Magalhães irá coligi-lo nos *Contos*, em 1902, e publica-o pela Livraria Lello & Irmão, do Porto.” (MATTOS, p. 1299).

Em linhas breves, o conto remontava a Galileia bíblica, no momento em que os poderosos locais usavam de todos os expedientes para encontrar Jesus e levá-lo a seus filhos, para que se operasse a cura. Em contraponto a esse esforço vão, vinha à cena, uma criança com limitações físicas, criada unicamente pela mãe, em situação precária. O menino pediu para ver Jesus, com verdadeira fé e, ao final, gozou de melhor sorte que as crianças ricas: teve o seu desejo atendido. No “casebre desgarrado” onde a narrativa chegou ao ponto final, Eça de Queirós, com a acuidade que tão bem o caracterizava, deu visibilidade a uma infância votada ao obscurecimento pela pobreza extrema, cuja família destoava e muito dos padrões burgueses ora estabelecidos, de modo que o aparecimento de Jesus e a frase que encerrava o conto – “Aqui estou.” – sugeria uma ponta de esperança em momento caótico. Como Eduardo Lourenço comenta em relação a Eça: “a religiosidade do seu

fim de século ou antes, a sua equívoca misticidade, assumia-se como evasão pura, não para passados idealizados da Humanidade como no Romantismo – embora também essa herança fosse retomada – mas para tempos literalmente falando *fora do mundo*.” (LOURENÇO, 1995, p. 18) (18)

Como Eça, a escritora Amélia Janny, (19) a única mulher, além da organizadora a frequentar as páginas da coletânea, se acercou da infância, mas a figuração que ofereceu às amáveis leituras na poesia “As crianças” diferiu do perfil apresentado por Eça, porque a poetisa voltava-se para uma infância ideal, onde os pequenos eram a própria claridade, irradiando esperanças, mais se assemelhando a “anjos do paraíso”. Mas reconhecia também o lado adverso do percurso quando “desce a orfanidade e há que recorrer à caridade”, objetivo último da publicação.

Além de Janny, remanescente dos saraus castilianos, encontramos dois parceiros de Maria Amália no princípio de sua jornada como poetisa: Raimundo António de Bulhão Pato (1828-1911) e Tomás Ribeiro. Este último, o mesmo que redigira o prólogo para as páginas da principiante, o que nos permite depreender que, embalde as distinções entre grupos literários, seus expoentes frequentavam os mesmos lugares e circulavam na mídia impressa, o que atenuava os antagonismos e borrava as categorizações.

Por fim, para fechar a publicação, Antero de Quental contribuiu com um último soneto de sua lavra, dessa vez “um dos pesadelos rimados, como lhes chama um amigo, entendido em rimas e pesadelos.” (p. 47) como o poeta assim o definiu:

Deixai-os vir a mim, os que lidaram;  
Deixai-os vir a mim, os que padecem;  
E os que cheios de mágoa e tédio encaram  
As próprias obras vãs, de que escarnecem...

Em mim, os Sofrimentos que não saram,  
Paixão, Dúvida e Mal, se desvanecem.  
As torrentes da Dor, que nunca param,  
Como n'um mar, em mim desaparecem.

Assim a Morte diz. Verbo velado,  
Silencioso intérprete sagrado  
Das coisas invisíveis, muda e fria,

É, na sua mudez, mais retumbante  
Que o clamoroso mar; mais rutilante,  
Na sua noite, do que a luz do dia.

(QUENTAL, 1885, pp. 167-168)

Sobre a poética anterior, João Gaspar Simões considera que: "A poesia pura que se exprimia nos seus sonetos – a única parte verdadeiramente pura de sua obra está nos sonetos em que o poeta deixa vir à tona o lodo escuro do seu pessimismo ou a claridade mística da sua crença malograda [...] (SIMÕES, 1962, p. 124) O poeta, no entanto, contribui com um algo a mais: enunciou os desencantos de toda uma geração que tanto sonhou e lutou por um Portugal redivivo e renovado sob os pontos de vista político, social, cultural e ético e que tantos sonhos viu desfeitos pelo caminho.

Maria Amália (Figura 3) que transitara por todos esses espaços e tempos, chegando a ser considerada uma "vencidista honorária" pelo amigo Eça de Queirós não se furtou em guardar para o final os versos doídos de Antero, como quem, em meio àquela burguesia endinheirada e autocrática, desferia dardos para melhor provocar a reflexão e abrir caminhos para pensar um novo Portugal, que forçosamente haveria de emergir no século vindouro.



**Figura 3:** Maria Amália Vaz de Carvalho n'A *Ilustração Portuguesa*, 18 de março de 1918.

Por fim, cabe concluir que a obra, fruto de várias mãos, atingiu o fim a que se propunha e outros mais. *Um feixe de penas* ensejou à viúva Maria Amália Vaz de Carvalho (Figura 3) o retorno à cena literária como uma Mulher de Letras, lugar que assim o julgava, lhe era devido, e pelo qual se bateu desde a juventude. Ainda que a coletânea apresente discrepâncias no conteúdo e na forma, atraiu o público mais alargado, dada a variedade de temas e o frescor das contribuições, e agregou os pares em torno de um projeto que lhes permitia testar suas produções ou propagandear lançamentos junto aos leitores.

Com os homens de sua vida, pai e marido, e os que cruzaram o seu caminho e a estimularam a prosseguir na trajetória literária, como António Feliciano de Castilho, Maria Amália transitou em espaços pouco facultados ao 'belo sexo'. Consciente do seu engenho e arte tornou-se uma escritora prolífica com especial apreço pela causa da Educação feminina. E soube como ninguém gerir suas redes de sociabilidade, vindo a se constituir em referência obrigatória da escrita feminina, na passagem do século XIX para o XX.

## REFERÊNCIAS:

BRETTELL, Caroline B. "Filhos nascidos fora do casamento: a ilegitimidade em Santa Eulália." In: *Homens que partem, Mulheres que esperam: Consequências da emigração numa freguesia minhota*. Lisboa: Etnográfica Press, 1991. pp. 227-276. Acessível em: <https://books.openedition.org/etnograficapress/1955>

CARVALHO, Maria Amália Vaz de et al. *Um Feixe de Pennas*. Lisboa: Tipographia Castro e irmão, 1885. Acessível em: [umfeixedepennas00carv-goog.pdf](#)

CARVALHO, Maria Amália. *Alguns homens do meu tempo: Impressões Literárias*. Lisboa: Cardoso & Irmão, 1888.

FIALHO, Irene. Geração de 70: "República antes da República." In: *Convergência Lusíada*. nº 28. Jul a dez/2012. Acessível em: <file:///C:/Users/bethm/OneDrive/Documents/Livros/168-Texto%20do%20artigo-522-1-10-20170826.pdf>



HOMEM, Amadeu Carvalho. "Para uma leitura sociológica e política da "Questão Coimbrã" In: *Máthesis*. Viseu: UCO, 1995, n.4, pp. 89-102. Acessível em: [https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/23919/1/mathesis4\\_artigo7.pdf?ln=pt-pt](https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/23919/1/mathesis4_artigo7.pdf?ln=pt-pt)

LÖWY, M. *Romantismo e messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PAULINO, Joana Vieira. "O abandono infantil na Lisboa da segunda metade do século XIX: os reflexos do encerramento da roda." In: *Revista de Demografia Histórica*. 2017, pp. 101-134. Acessível em: [https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/11608844/O\\_abandono\\_infantil\\_na\\_Lisboa\\_da\\_segunda\\_metade\\_do\\_s\\_culo\\_XIX.pdf](https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/11608844/O_abandono_infantil_na_Lisboa_da_segunda_metade_do_s_culo_XIX.pdf)

QUENTAL, Antero. *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*. Lisboa: Ed. Ulmeiro, 1987. Acessível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3014354/mod\\_resource/content/1/AnteroCausasdaDecad%C3%Aancia.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3014354/mod_resource/content/1/AnteroCausasdaDecad%C3%Aancia.pdf)

# GARRETT: FAZER ROMANCE SE APRENDE

Fernando Maués<sup>1</sup>

## Introdução: uma conversa antiga

O tema desta conversa é, mais uma vez, para mim, o *Romanceiro* de Almeida Garrett e o aprendizado do poeta, num período de 30 anos, de coletar, recriar, editar, estampar o romance tradicional português. Mais particularmente, interessa pensar sobre o papel da formação “clássica” do poeta no amadurecimento de sua percepção dos romances, de suas escolhas no tratamento da matéria tradicional, vinda de fontes orais e impressas.

Durante boa parte dos anos de 1990 e início dos anos 2000, estive envolvido com a leitura e releitura do *Romanceiro* do Garrett, com o estudo de sua fortuna crítica e o cotejo das fontes impressas e manuscritas que resultaram nos cinco volumes publicados entre 1828 e 1853, o primeiro intitulado *Adozinda, romance*, que traz, além do longo poema narrativo que dá título à obra, duas versões do Bernal Francês; o segundo, o *Romanceiro e Cancioneiro Geral*, publicado em 1843, que reeditava os poemas de 1828 e acrescentava “Noite de San’João”, “O Anjo e a Princesa”, “O chapim d’El Rei ou Parras Verdes” e “Rosalinda”.

Como o título “Romanceiro e cancionero geral” indica, o plano inicial era o de erigir um vasto monumento da poesia popular portuguesa, como o poeta já anotara na capa de um caderno manuscrito datado de 1824 e que se encontra na Sala Ferreira Lima da Universidade de Coimbra<sup>2</sup>: “Cancioneiro de Romances, xácaras e solãos e outros vestígios da antiga poesia nacional. Pela maior parte conservados na tradição oral dos povos e agora primeiramente coligidos por J. B de Almeida Garrett. Começado – 1824”

Os dois volumes de 1851, porém, constituídos pelos trinta e sete “Romances cavalherescos antigos de aventuras, sem referência à história

---

1 UFPA. Correio eletrônico: fmaues@ufpa.br

2 Registrado sob a cota 1-2-1-24.

ou sem a ter conhecida”, textos cuja forma é mais próxima do cânone romancístico tradicional, registram um ajuste geral no projeto do escritor. Garrett anuncia: “Posta de parte por agora toda a ideia de cancionero, não contemplei o que é senão estritamente matéria de romanceiro” (GARRETT, 1983, v. 2, p. 57). No plano agora estabelecido, o *Romanceiro* seria organizado em cinco livros, assim divididos:

- Livro I – Romances da renascença, imitações, reconstruções e estudos meus sobre o antigo; (volume de 1853)
- Livro II – Romances cavalherescos antigos de aventuras, e que ou não têm referência à história, ou não a tem conhecida; (2 volumes de 1851)
- Livro III – Lendas e profecias;
- Livro IV – Romances históricos compostos sobre factos ou mitos da história portuguesa e de outras;
- Livro V – Romances vários, compreendendo todos os que não são épicos ou narrativos. Espécie de miscelânea que segue a tradição de editores de romanceiros desde o século XVI, que reservam um espaço para poemas que não se encaixam das classificações estabelecidas.

Por fim, em 1853, viria à luz uma nova edição daquele livrinho de 1843, com o acréscimo de dois romances, “Miragaia” e “Por bem”, além de traduções que os romances da edição de 1843 tinham ganho em outros países da Europa – notadamente Inglaterra, França e Alemanha.

A reiteração, neste trabalho, de tão bem conhecidos marcos temporais pretende ajudar a compreensão do que julgo útil acrescentar sobre a evolução da relação de Garrett com o romanceiro português. Naqueles anos de 1990, tema de iniciação científica e dissertação de mestrado, interessava-me entender em que medida tinham razão estudiosos de duas correntes opostas – uns, elogiosos acerca do trabalho de recolha e recriação empreendido pelo poeta; outros, críticos das “deformações” que ele imputou à matéria tradicional.

Isso tudo, então, é conversa antiga, em parte publicada em artigos na primeira década do século. Se retomo, aqui, o debate, é por que depois de passar pela discussão da cristalização do romance ibérico como gênero no século XVI, em uma tese de doutorado; pela edição do *Palmeirim de Inglaterra*; e por quase uma década pensando questões relacionadas ao ensino de literatura na educação básica e nos cursos de formação em Letras; encontro-me às voltas com um novo projeto que

visa a promover a leitura de obras “antigas”, isto é, por falta de melhor denominação, aquelas anteriores ao século XIX, entre novos públicos leitores. Este projeto me levou a pensar mais profundamente na clivagem que, no final do século XVIII, separou as artes verbais antigas, instituídas sobre estruturas modelares e com espaço limitado à expressão do “gênio individual”, daquilo que modernamente chamamos literatura, manifestação idealmente subjetiva para teóricos coetâneos a Garrett, expressão do indivíduo.

Garrett, como exaustivamente demonstrado em dezenas de estudos, é homem cindido, fruto de uma formação profundamente clássica e classicizante e arrojado, na juventude e no exílio, sobre ideais românticos. Nele, o antigo e o novo se confrontam e, não raramente, convivem mais ou menos conflituosamente.

Dessa perspectiva, importa-me pensar o quanto o mundo antigo, que serviu de berçário e primeiro jardim a Garrett, impactou em seu trabalho, tão peculiar entre outros de seu tempo, de elaboração, reelaboração, recriação e edição do seu *Romanceiro*.

Tal questão me levou novamente ao passado, mas, logo, dirigiu meus olhos para o presente. Explico: por um lado, fez-me retornar aos meus dois volumes, em fotocópia, cheios de marcas e anotações, do incontornável trabalho de Ofélia de Paiva Monteiro sobre a *Formação* de Garrett (MONTEIRO, 1971); também, algumas vezes, às *Memórias Biográficas* de Gomes do Amorim (1881-1884). Por outro, levou-me a olhar para a descoberta do acervo Futscher Pereira, em 2004, cujas 400 páginas manuscritas carregam 50 romances inéditos – um número maior que os 47 efetivamente editados. A descoberta, por exemplo, confirma que o poeta tinha, razoavelmente organizado e colecionado, o material para os três livros projetados e nunca publicados. Por extensão disso, atenta-se à empresa arrojada de Sandra Boto de edição de um *Romanceiro* completo, esboçado em sua tese, *As Fontes do Romanceiro de Almeida Garrett. Uma Proposta de 'Edição Crítica'*, de 2011, e que vem sendo progressivamente levada à cabo no projeto do *Romanceiro On Line*<sup>3</sup>. Passamos, então, ao *Romanceiro* de Garrett e à primeira parte da questão.

---

3 Disponível para consulta em: <https://garrettonline.romanceiro.pt/>

## Um debate ultrapassado

No início do segundo quartel do século XIX, quando inicia a publicação de seus “romances recriados da tradição”, o poeta português Almeida Garrett acredita “ver com que maravilhoso enfeitavam suas ficções e seus quadros poéticos nossos bis e trisavós” (1983, v. 1, p. 55). Pensa estar revelando a poesia “mais antiga de que tradição nos chegou” (*Ibid.*, p. 59). Não importavam os retoques que, aqui e ali, visavam a reformar a poesia “informe e mutilada pela rudeza das mãos e memórias por onde passou” (*Ibid.*, p. 61) – assim haviam feito Walter Scott, Percy, Burns, mestres imediatos do português no exílio.

Meio século mais tarde, porém, a hegemonia de outra perspectiva diante da cultura tradicional provocaria uma revisão no estatuto dos romances de Garrett. Teófilo Braga foi o primeiro a denunciar a “traição”. Na Introdução de seu *Romanceiro Geral*, escreve que Garrett

apresentou um trabalho excelente sob o ponto de vista artístico, pelo gosto de Percy, mas *não merece a absoluta confiança* dos que quizerem surprehender a alma do povo na elaboração da sua poesia. (1867, p. vii, grifo nosso).

Carolina Michaëlis de Vasconcellos também acusa a “ilusão” criada “pelos romances que Almeida Garrett havia retocado com gosto tão delicado” ([s.d], p. 12). Mais tarde, no Brasil, lê-se Câmara Cascudo dizer, no seu *Dicionário do folclore brasileiro*, que

Garrett, infelizmente, recebendo várias cópias de trechos de romances, reconstruía o modelo perdido com o material agenciado, e não sabemos o que é tradicional e o que é realmente a colaboração garrettiana. ([s.d.], p. 789)

Do outro lado do debate, Athaide Oliveira, nos primeiros anos do século XX, escreve que “Garrett excedeu a todos pela nítida compreensão do gênio do nosso povo distribuído na sua poesia” (1905: xi), enquanto o etnólogo Viegas Guerreiro afirma que “de modo geral, Garrett não transforma tanto quanto se tem dito a dicção popular; por vezes quase se limita a pôr uns versos por outros” (1983, p. 74). O que há de razão em uns e outros?

Como procuramos demonstrar há alguns anos (MAUÉS, 2001), não há como responder à questão de maneira uniforme. Tudo depende de que romance ou de que conjunto de romances levamos em consideração.

É certo que Garrett exercia manipulação consciente sobre material que recolhia. Na breve introdução à versão inglesa que John Adamson fez do “Bernal Francês”, Garrett escreve:

Mais para fazer aceito ao comum dos leitores um estudo e um gosto que infalivelmente há-de regenerar a nossa poesia e com ela nossa língua e literatura toda, revertendo-a à simplicidade bela de sua origem natural, de que tão afastadas andam pela imitação pesada e contrafeita dos estrangeiros, mais para esse do que para nenhum outro fim literário, *traduzi em linguagem e modos menos rudos o “Bernal-Francês”*. (1983, v.2: 789 – grifo do autor)

Garrett assume, sem pruridos, a opção de “traduzir” os cantares “rudos” do povo para a língua e a sensibilidade dos salões da sociedade letrada do XIX, nesta que, nas palavras do próprio poeta, “talvez possa chamar-se com propriedade a ‘tradução literária do romance primitivo’, ou mais exactamente ainda ‘a tradução de sala’” (1963, v. 2, p. 789).

Em minha dissertação de mestrado e em trabalhos posteriores, procurei estudar detalhadamente as escolhas, os processos e as estratégias de Garrett, com foco inicial em um romance, “Rosalinda”, vindo à luz no volume de 1843, que faz parte do conjunto a que Garrett chamou “romances da renascença”: “são os que eu ressuscitei e como que traduzi das quase apagadas e mutiladas inscrições que desenterrei da memória dos povos” (1983, v. 2, p. 48)

O poema é fruto do trabalho poético de Garrett em juntar “três fragmentos diversos, tão fragmentos que nenhum deles se entendia bem” (GARRETT, 1983, v. 1., p. 170). Os fragmentos mencionados pelo autor seriam os de “Reginaldo”, “D. Claros de Além-mar” e “Claralinda”.

A partir dessas informações e com acesso aos “papelinhos” de Garrett, o manuscrito já mencionado da sala Ferreira Lima, rastreei e cotejei fontes impressas e manuscritas, versões do romanceiro antigo impresso e do oral moderno; analisei padrões rítmicos, de enredo e de construção das personagens a fim de compreender os processos de composição e recriação do poeta. Também investiguei os procedimentos adotados para alguns romances dos volumes de 1851, como o “Conde da Alemanha”.

Não é o caso de, aqui, detalhar essas análises. O trabalho (MAUÉS, 2001) é de fácil acesso a quem interessar. Resumo, então, as tendências da empresa de Garrett: tem-se a homogeneização estrutural dos cantares em todos os níveis, métrico, rítmico, rímico, estrófico, dialógico;

a cristianização, ou talvez melhor, a humanização e o aprofundamento psicológico das personagens; a ampliação, inserção ou eliminação de motivos ou versos no texto, a fim de emprestar maior coerência à narrativa, ou intensificar o drama, ou sublinhar um aspecto particular. Notem-se tendências de matizes clássicos – a busca de equilíbrio, paralelismo, homogeneidade, absoluta coerência narrativa – e gótico-novecentistas – interesse pela psicologia das personagens, cristianização, amplificação dos dramas do indivíduo.

Assim reunidas, essas estratégias dão a falsa noção de que tudo foi transformado por Garrett. Se alguns romances foram praticamente criados pelo poeta, como é o caso de “Miragaia”, “Adozinda” e os demais “renascidos” presentes no primeiro volume do *Romanceiro*, outros quase não foram tocados. Os procedimentos também não eram empregados de maneira homogênea: um texto pedia um verso a mais, outro a problematização da personagem, outro a ampliação de um motivo. Na maioria das vezes – principalmente nos dois últimos volumes –, o trabalho de Garrett se limitava a reconstruir uma versão do romance escolhendo versos entre as variantes de que dispunha.

Como indicado já nos anos de 1840 pelo próprio Garrett, confirmado pelo meu estudo de 2001 e, mais recentemente, pelos trabalhos de Sandra Boto (2011) e Pere Ferré (2011) a partir da coleção Futscher Pereira, há coerência em discriminar os romances do primeiro volume do *Romanceiro* daqueles dos demais. Os primeiros, mais afastados do modelo popular; os segundos, mais próximos. Não há dúvida de que tal distinção se deve ao aprendizado progressivo de Garrett acerca dos mecanismos tradicionais. Aquilo que, nos primeiros anos da década de vinte, intuiu baseado nas baladas bretãs e alemãs, anos mais tarde floresceria a partir do contato com os romances castelhanos – principalmente as coleções de Ochoa (1838) e de Durán (1849-1851) – e, principalmente, com os próprios cantares do povo portugueses.

Se é hoje evidente a transformação de Garrett, ao longo do tempo, no trato com os romances; se várias fontes do seu aprendizado já vêm sendo apontadas, parece-nos que ainda não foi suficientemente explicitado o papel de sua formação “clássica” no processo.

## Uma questão clássica

Não faltam estudos que atestem, com facilidade, a filiação clássica das primeiras produções do poeta, da *Lírica de João Mínimo* aos dramas



juvenis como *Catão*, chegando mesmo a produções do início de sua “virada” romântica como *Camões* e *Dona Branca*.

Tampouco faltam trabalhos que comprovem, mesmo quando já adiantada sua encarnação como vanguarda romântica em Portugal, o legado que a formação clássica, neoclássica, iluminista recebida sob a tutela do Bispo de Angra, em sua passagem pelos Açores, tão bem detalhada por Ofélia de Paiva Monteiro no capítulo chamado “O aprendiz de feiticeiro”, do primeiro volume da *Formação de Almeida Garrett* (1971), deixou em toda a sua obra, do *Frei Luís de Sousa* às *Viagens na minha terra* – e, acrescento agora, no *Romanceiro*.

É preciso, antes, lembrar que não faltam evidências da consciência que Garrett tinha do embate, muitas vezes teatral, que se apresentava entre os paradigmas setecentistas e a voga romântica. Na irônica “notícia do autor desta obra” que introduz, em 1828, a *Lírica de João Mínimo*, pode-se ler:

Oh! que é daqueles famosos atletas que no circo poético lutavam infatigáveis com fúrias, Górgonas, Tisífonos e Megeras, [...] e faziam versos que nem eles entendiam, de tão sublimes de tão guindados! — Tudo isso banido, tudo isso fora de moda por estes ridículos bonecos de hoje, para quem tudo é natureza e natural, que chamam à noite, *noite*, e ao Sol, *Sol*, e a todas as coisas pelo seu nome! Quais poetas que se lhes entende tudo quanto dizem sem ir ao dicionário da fábula! Poetas que começam uma ode, ou seja o que for, sem invocar Musas ou Apolo — até creio que nem Apolo nem Musas reconhecem os excomungados. (GARRETT, 1963, v. 1, p. 1485)

A posição de Garrett diante disso é flutuante e, frequentemente, ambígua, atestada por flagrantes discordâncias entre o que se lê nos prefácios e notas, nos textos críticos e no que se realiza nas obras literárias. Muitas vezes, o que o poeta afirma como profissão de fé não se concretiza no poema, drama ou romance que a segue.

Isso foi, em incontáveis ocasiões, lido como simples contradição. É Helder Macedo, por exemplo, quem conta acerca de um professor de Português em Oxford que teria construído sua vida acadêmica a partir de uma conferência sobre Garrett – uma única, repetida durante trinta anos – na qual apresentava o poeta como um “feixe de contradições, uma espécie de oxímoro ambulante: revolucionário conservador, romântico classicista, populista aristocrático, sensualista puritânico, moralista

sem moral e assim por diante” (1999, p. 39). Tal simplificação não toma em conta a ideia de que Garrett nunca é o suficientemente monolítico para ser verdadeiramente contraditório. Ainda que certo gosto por frases assertivas e de efeito, pela teatralidade da palavra e do gesto o levem a formular posições várias vezes estritas, estas nunca se afinam completamente com seus atos, nunca delimitam de fato sua obra literária.

Monteiro nota isso desde o início, quando lembra que sequer a formação clássica inicial foi monolítica ou servil:

Esta intensa preparação linguístico-literária [...] revela-nos suficientemente que João Baptista não foi mecanicamente conduzido para uma língua morta, enquistada em inamovíveis pautas, mas antes para um meio de expressão onde vários registros podiam ouvir-se e tinham lugar de destaque a imaginação e a liberdade. A pouco e pouco se ia apetrechando Garrett para a dúctil flexibilidade de estilo que tanto lhe elogiara. (1971, v. 1, p. 83)

Importa ressaltar, aqui, que assim como a poesia homérica ou a lírica de Virgílio, a poesia palaciana do XVI ou a epopeia camoniana, a poesia popular tradicional, em especial o romanceiro, é uma arte da palavra assentada sobre modelos e modulações de um número limitado de possibilidades, de estruturas, de imagens, de temas. O cantor se expressa não pela intervenção do gênio ou para produzir algo original, mas como artesão capaz de engendrar formulações imaginativas, melhor ainda se “agudas” (para usar o termo seiscentista), a partir de um material dado e limitado. Trata-se de uma arte se faz de articulações e variações.

É neste sentido que, creio, a leitura, a tradução, a atividade de comentarista das obras clássicas, o entendimento profundo, resultante da convivência intensa e prolongada com essa arte modelar do mundo antigo permitiu a Garrett, a certa altura dos anos de 1840, compreender o cânone romancístico como nenhum outro escritor ou investigador de seu tempo percebeu e ter engendrado um romanceiro que não se parece com nenhum dos produzidos no seu tempo ou antes dele. O *Romanceiro* de Garrett ultrapassa em muito os modelos ingleses e alemães que o inspiraram na apreensão da “gramática” tradicional do romance popular. Ao mesmo tempo, realiza um trabalho literário mais vivo que as coletâneas ibéricas, de matiz folclorizante, que se publicaram em seu tempo ou no decorrer do século XIX e início do XX.

Garrett é explícito em afirmar seu interesse: não o de colecionar antiquilhas, não o de oferecer um *bric à brac* romaceril, mas tomar o texto tradicional como matéria de reorganização imaginativa, apresentá-lo vivo e, com ele, refrescar a poesia portuguesa do XIX. Em suas palavras:

Tomara que estas páginas se fizessem ler de toda a classe de leitores; não me importa que os sábios façam pouco cabedal delas, conquanto que agradem à mocidade, que as mulheres não se enfadem absolutamente de as ler, e os rapazes lhes não tomem medo e tédio. (GARRETT, 1983, v. 2, p. 33)

Garrett, nesse sentido, inaugurou uma longa tradição. Cento e cinquenta anos depois da publicação do *Romanceiro*, o festejado “brincante” pernambucano Antonio Nóbrega assume atitude semelhante frente à cultura tradicional brasileira, afirmando que seu trabalho não teria nenhum valor se ficasse limitado à apresentação, no palco, de uma cultura popular engessada: “Eu seria apenas um repetidor, um imitador. Acho que meu trabalho não folcloriza a cultura popular, mas procura recriar este universo e, com isso, criar vínculos de compreensão junto aos mais diversos públicos” (NÓBREGA, 2000, p. 3).

Relendo T. S. Eliot:

Se a única forma de tradição, de manipulá-la, consistisse em seguir rigorosamente as pegadas da geração imediatamente anterior à nossa numa tímida e cega adesão aos seus êxitos, a “tradição” positivamente deveria ser desestimulada. A novidade é melhor que a repetição. A tradição, contudo, é um assunto da maior significação. Ela não pode ser herdada; se alguém pretende obtê-la deverá lutar muito para conseguí-la. (1968, p. 189)

A formação clássica de Garrett, acredito, deu-lhe as ferramentas necessárias para que fosse vitorioso nessa luta pela tradição, no esforço de compreender mais profundamente de que se trata um romance e, mais ainda, o conjunto do romanceiro tradicional. Foi o trato com o paradigma antigo, com uma arte modelar, que permitiu a virada dos anos 40 em direção ao projeto de *Romanceiro* que se consolidou.

Uma última observação que julgo relevante: pode causar estranhamento que, aprendido o romance tradicional e seu cânone, Garrett tenha

se empenhado pela manutenção, em seu projeto, dos romances “renascidos” em 1828, que foram acrescidos e emendados várias vezes até a edição definitiva de 1853, no volume I do *Romanceiro*.

Tal fenômeno aponta para um dos atributos mais peculiares do poeta: sua sabedoria em não excluir nada de seu espectro criativo. Reconhecendo claramente a diferença de realização entre o primeiro volume e os demais, Garrett não estabelece primazia de um sobre os outros, recusa-se a empobrecer o projeto e o dá ao mundo, à Portugal, como legado enriquecedor da cultura de seu tempo.

Sobre isso, nunca é demais lembrar a formulação de Helena Buescu com a qual encerro minha reflexão:

A heterogeneidade garrettiana é [...] uma forma fundadora de ver o mundo – apostando não na sua dimensão monolítica mas na sua real inconsistência e por vezes mesmo auto-contradição. Talvez por isso mesmo muitas das personagens mais marcadamente garrettianas resolvam os seus problemas... não os resolvendo, ou apenas justapondo outros fragmentos aos que previamente existiam (assim como ele justapõe, se descartar, as possibilidades que encontrou no trato com os romances). (BUESCO, 1999, p. 184-185)

Desse ponto de vista, a heterogeneidade de processos e resultados impressa nos três volumes do *Romanceiro*, registrada em romances e variantes anotados em manuscritos, cartas, textos críticos se alimenta da justaposição e acréscimo de influências culturais – antigas, modernas; clássicas, românticas – nunca elididas ou negadas, mas encarnadas num jogo de adições, conflitos e incorporações que fazem de seu trabalho romancístico manifestação única no século XIX.

## REFERÊNCIAS:

AMORIM, Francisco Gomes de. *Garrett – Memórias Biográficas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881-1884, 3 v.

BOTO, Sandra. *As Fontes do Romanceiro de Almeida Garrett. Uma Proposta de 'Edição Crítica'*. Tese de doutoramento no Ramo de Línguas, Literaturas e Culturas, Especialidade de Estudos Literários, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011.

BRAGA, Teófilo. *Romanceiro Geral*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867.

BUESCU, Helena Carvalhão. O cívico, o romântico e o afetivo: visões culturais da Inglaterra em Almeida Garrett in: *Leituras – Revista da Biblioteca Nacional*, n. 4, primavera de 1999, p. 183-197.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 9 ed. Rio de janeiro: Ediouro, [s.d.].

DURÁN, D. Augustin. *Romancero General*: Madrid, Atlas, 1945, 2 v. [Primeira edição em 2v vinda à luz em 1849 e 1851]

ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual in: NOSTRAND, Albert D. (org.) *Antologia de crítica literária*. Rio de Janeiro: Lidador, 1968.

FERRÉ, Pere. “Crítica textual e Romanceiro. Breves notas” in Isabel Morujão e Zulmira Santos (coord.). *Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil. Homenagem a Arnaldo Saraiva*. CITCEM Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória” / Edições Afrontamento, pp. 285-291, 2011.

GARRETT, Almeida. *Obras de Almeida Garrett*. Porto: Lello & Irmão, 1963, 2 vols.

GARRETT, J. B. de Almeida. *Romanceiro*. Org. por Augusto da Costa Dias et al. Lisboa: Editorial Estampa, 1983, 3 v.

GUERREIRO, M. Viegas. *Para a história da literatura popular portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

MACEDO, Helder. Garrett no romantismo europeu. *Leituras – Revista da Biblioteca Nacional*, n. 4, Lisboa, primavera de 1999.

MONTEIRO, Ofélia M. C. de Paiva. *A Formação de Almeida Garrett*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971, 2 v.

NÓBREGA, Antonio. A alma brasileira está na cultura popular. *Livraria Cultura News*, São Paulo, n. 93, 2000.

OCHOA, Don Eugenio de. *Tesoro de los romanceros: cancioneros españoles, históricos, caballerescos, moriscos y otros, recogidos e ordenados*. Paris: Baudry, 1838.

OLIVEIRA, Francisco Xavier d'Athaide. *Romanceiro e cancionero do Algarve*. Porto: Typographia Universal, 1905.

VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de. *Romances velhos em Portugal: estudos sobre o romanceiro peninsular*. Porto: Lello & Irmão, [s.d.], p. 12.

# OS USOS EM URA

Jorge Fernandes da Silveira<sup>1</sup>

*para Maria Luiza Scher*

## Texto

Indo ao encontro do tema do Congresso — Texto, Tempo, Imagem: INTERLOCUÇÕES —, concreta e sucintamente, a vocação interdisciplinar da proposta foi exposta na Mesa-Redonda **B1- LER Poesia (e depois)**, em 18 de outubro de 2021, das 17:00 às 19:00, compartilhada com Izabela Leal e Sofia de Sousa Silva, moderada por Patrícia Cardoso.

O extraordinário XXVIII Congresso Internacional da ABRABLIP está gravado em vídeo e, logo, pode ser visto e revisto por quem queira. O conteúdo da minha apresentação é de fonte diversa, literária em sua maioria mas não só, em que recortes de textos e imagens compõem um quadro que, de acordo com a matéria, denomino USOS EM URA: LITERATURA ou USOS EM URA: CULTURA, por exemplo, conforme o pressuposto motivador: uma interlocução entre leitores de Letras e seus pares.

As variações do colóquio em URA, com profissionais de outras áreas, História: Literatura e Ditadura, por exemplo, estão em expectativa e, como a ideia original, ainda não ocorreram. Espero que depois deste e no próximo Congresso Internacional da ABRABLIP tenhamos notícias avançadas desse trabalho em progresso.

Para a publicação no *e-book*, opto, não pela reprodução do já exibido na Mesa-Redonda, mas sim por uma montagem, um texto de criação, na verdade, e uma colagem que bem exprimem o caráter dialogante e inesperado desses *usos*.

O texto é uma homenagem às Professoras Helena Buescu e Ida Alves, responsáveis, aquela, pela Conferência de Abertura, esta, pela Conferência de Encerramento, e aos seus respectivos mediadores, Sérgio

---

1 UFRJ/CNPq



Nazar David, Presidente da Associação, e Eduardo da Cruz, Tesoureiro Executivo. É só consultar o programa. Vale a pena ver de novo.

A colagem configura recorte, montagem e colagem, bem ao gosto dos Usos em URA: Literatura, sobre as leituras apuradas de Jorge Valentim, Vice-Presidente da Associação, e Ângela Beatriz de Carvalho Faria, querida amiga da UFRJ, dos romances de Hugo Gonçalves e de Teolinda Gersão, respectivamente. Na "Mesa-Redonda P1: Ficções sobre tempos de repressão", no ar em 28 de outubro, num jogo muito engenhoso entre texto e imagem, confrontam-se a Figura da Mulher portuguesa na Guerra de descolonização da África contra a Figura de Salazar em tempos obscuros de Ditadura e Censura.

Tempo

Na era do controle remoto, toda essa maravilhosa programação está à vista num toque dos nossos dedos. E à espera de interlocução.

#### IMAGEM

## ABCD DA XXVIII ABRAPLIP

Ida **Alves** e Helena **Buescu**:

a mulher por fim e por princípio do que associa, identifica e, numa palavra, amplifica.

Eduardo da **Cruz** e Sérgio Nazar **David**:

o novo homem do reino das palavras sem pena apreendidas e linkadas e remotas e aliadas e futuras.

### FIGURAS DA ABRAPLIP-ECOS

**Ângela da camp** levanta a **capa**  
**Valentim do tecido desman**  
**tela a trama**+++++



# O PODER DAS APARÊNCIAS NA SOCIEDADE PORTUGUESA OITOCENTISTA: UMA LEITURA DE RADAMANTO, DE MARIA PEREGRINA DE SOUSA

Juliana de Souza Mariano<sup>1</sup>

Em carta a António Feliciano de Castilho, Maria Peregrina de Sousa afirma que não escrevia “coisas de mais vulto” e que seus “voos são ras-teiros” (SOUSA *apud* CASTILHO, 1861, p. 311). No entanto, sua trajetória e suas obras revelam o contrário. Apesar de viver em um período particularmente difícil para as mulheres, ainda mais para as que escreviam, Peregrina publicou seus romances em livro, além de ter sido presença constante na imprensa periódica portuguesa e brasileira.

Neste trabalho, analisaremos *Radamanto, ou a mana do conde*, romance publicado em 1863. Essa obra, que é seu livro de predileção, revela perspectiva de Peregrina acerca de questões pertinentes ao seu tempo, como a desigualdade social, o casamento, a maternidade, a pressão dos espartilhos sociais sobre as mulheres e, em especial, o poder das aparências.

Seus primeiros seis capítulos foram publicados em 1849 no *Iris*, do Rio de Janeiro, com o título *Radamanto e sua mãe ou o mano conde*. O periódico, comandado por José Feliciano de Castilho, teve vida curta e, por isso, o texto permaneceu incompleto para o público até ser lançado em livro, em 1863, a expensas da Sociedade Madrépora, instituição fundada em 1858 por magnatas portugueses radicados no Brasil.

António Manuel Ribeiro (2014) aponta que

o objetivo da Sociedade Madrépora era promover o progresso e a civilização através de um conjunto de ações como a distribuição gratuita de jornais de literatura, de ciências e artes liberais e mecânicas, o auxílio à impressão de livros, a concessão de prêmios e de donativos às instituições onde os “artistas” recebem uma educação

---

1 UFRRJ

apropriada (nos estatutos são referidas como exemplo a Associação Industrial Portuense e o Instituto Agrícola). (RIBEIRO, 2014, p. 37)

Além da publicação de *Radamanto*, a instituição foi responsável pela compra de quase todos os exemplares do *Archivo Pittoresco* e pela sua distribuição nas escolas públicas portuguesas e brasileiras. Assim, cumpria sua missão de fomentar a causa nacional da educação primária e popular. Não é por acaso, portanto, que Peregrina dedica, “como tributo e gratidão”, sua obra à benemérita sociedade. A escritora revela ao amigo Castilho seu receio de não ter *Radamanto*, “seu filho de predilecção”, publicado, pois não dispunha de condições materiais para tal: “é porque não posso esbanjar meus poucos rendimentos; e imprimil-o com assignaturas é o que não farei” (PEREGRINA *apud* CASTILHO, 1861, p. 311)

*Radamanto* voltou a ser publicado na imprensa no ano seguinte ao da publicação em livro. Dessa vez, no *Correio Paulistano*, jornal diário brasileiro. Dessa forma, vemos que a obra de Peregrina não ficou restrita ao seu país de origem.

Diferentemente da maioria das suas obras, o foco principal aqui, a princípio, é em uma personagem masculina: Radamanto, que dá nome ao livro. Filho de António Cosme, “pequenissimo contrabandista das raias de Portugal”, que “chegou a adquirir grossos cabedades, e com elles uma jactancia irrisoria” (SOUSA, 1863, p. 5) e D. Maria Justiniana, “de família também pouco abastada” (SOUSA, 1863, p. 5), “tão vaidosa como seu marido, e muito mais tola” (SOUSA, 1863, p. 6), o morgado recebe uma educação “como era de esperar de taes genitores” (SOUSA, 1863, p. 8): todas as suas vontades eram feitas, todos os seus erros eram perdoados e todas as suas ações eram elogiadas. Apesar de receber aulas de um padre respeitado, “Rhadamanto não queria ver livros nem papeis; e se teimavam com elle para dar lição, ia tudo raso!” (SOUSA, 1863, p. 8). Por outro lado, sua irmã, Alexina, demonstrava interesse pelas letras, mas era preterida pela família:

- Minha filha não precisa trabalhar, sr. padre; e ficar-nos-hia mal mandal-a a uma mestra que recebe as filhas de toda a gente; em quanto a mandal-a para um collegio... a sra. D. Alexina é muito doente; trazer-lhe mestra para casa... seria um gasto perdido. Ella tem de viver muito pouco; que coma, durma, e não nos impeça muito com a sua presença. (SOUSA, 1863, p. 9)

Essa fala diz muito sobre a educação dada às mulheres, mas também sobre a forma como António Cosme e D. Maria Justiniana distinguem os filhos. Alexina é alvo da rejeição familiar, em especial da mãe, que, a todo momento, deixa claro seu desprezo pela menina:

D. Maria Justiniana, ao pôr o nome de Alexina a sua filha, havia sonhado, acordada, um bello futuro para a menina. Devia Alexina ser uma formosura de embasbacar. [...]

Como não ficou, pois, esta mãe sonhadora, ao ver que sua filha não promettia belleza, nem tinha saude! Era uma criança debil, frouxa, e que muito tempo mesmo se julgou aleijada das pernas; tão tarde pôde desembaraçar-se a andar. (SOUSA, 1863, p. 7)

O motor das ações de D. Maria Justiniana é a preocupação com as aparências. Oriunda de uma família não muito abastada, era, assim como o marido, pouco conceituada pelas pessoas que a conheceram pobre. “Tres annos depois partiu para a corte Antonio Cosme com a familia. Com a mudança de terra pôde mudar usos e tratamento, sem que lhe rissem na cara, como lhe succedia na villa natal.” (SOUSA, 1863, p. 6). Com a riqueza, Maria se torna, ao menos teoricamente, uma “senhora”. Tem uma casa grande e luxuosa com criados à sua disposição. Contudo, por mais que tentasse, não consegue representar o arquétipo: em vez de descrição nos gestos e nas palavras, como era esperado de uma “senhora”, espalhafato; em vez de modéstia, extravagância. Além disso, a alcunha de “mana do conde”, da qual tanto se orgulhava, era motivo de escárnio ou crítica:

- Não conheces o filho da mana do conde?! De que terra és tu, meu rico?

- Bem sabes que sou do Minho. Mas não sei que haja nada de extraordinario em não conhecer um *quidam*.

- *Quidam!*...Disse uma blasfemia, sr. deputado!

- É coisa espantosa, meu rico, não conheceres um tal personagem. Todo o bicho careta o conhece!

[...]

- Estão zombando commigo! Se fosse nos tempos em que os titulares eram menos que os burguezes, ainda se podia saber quem era um conde da corte.

- Não, que o conde em questão não é conde da nossa corte: é da corte *di* lá.

- Ah! Ainda de mais a mais é conde de pretos!

- É conde *in nomine*.
- É conde *in partibus*.
- É conde de copas.
- É conde como eu sou bispo.
- Basta, que me atordoam! Mas por que chamam conde a quem é burro?... Desculpem... Na minha terra chamam lá por essas aldêas burros aos valetes.
- A mana do conde é que dá o titulo ao mano ausente.
- E elle vende talvez negros da parte *di* lá, e a mana brancas do lado de cá?
- Não. Não sejamos más linguas. O que o conde ou valete vende não sei. A irmã é a honrada (ainda que muito ridícula) mulher de um negociante.
- Negociante? sr. Pimentel. Diga contrabandista. (SOUSA, 1863, pp. 44-45)

Nesse diálogo entre pessoas que “não pertenciam á classe elevada da sociedade, mas conheciam-n’á por dentro e por fóra” (SOUSA, 1863, p. 43), nota-se, além da condenação da escravidão, abolida em Portugal, mas ainda vigente no Brasil, aqui visto com olhar pejorativo, uma nítida distinção entre a fidalguia de nascimento, valorizada pelos personagens, e aquela adquirida, e, por isso, contestável, ilegítima. Trata-se de uma crítica à multiplicação de títulos de nobreza entre a burguesia, como Almeida Garrett já havia apontando em *Viagens na minha terra*. Isso se verifica também quando, em uma de suas inúmeras confusões, Radamanto é expulso da casa de um barão a quem devia dinheiro: “Aqui não é casa em que se possa gritar como na sua. As senhoras que a habitam não são irmã nem sobrinha de um conde imaginário; é a viúva e filha de um barão de sangue.” (SOUSA, 1863, pp. 111-112)

O questionamento sobre fidalguia aparece ainda em outros momentos da narrativa. D. Maria Justiniana, em conversa com o marido, acaba por reproduzir o preconceito do qual é vítima:

- Tudo se ha de arranjar em bem, menino. O nosso filho é um formosissimo cavalheiro: todas as mulheres gostam d’elle. Póde escolher para casamento a fidalga que mais lhe agradar. Depois de casado ha de assentar.
- Deixemo-nos de fidalguias, respondeu o pae de Rhadamanto. Dinheiro é que nos é preciso. A nossa casa está a desabar, e se alguma coisa póde sustel-a, é uma escora de prata. Se conseguissemos que nosso filho fizesse um bom casamento e mudasse de vida...

- Havemos de conseguir, havemos de conseguir.
- Deus o quizesse!... Uma menina que servia para nossa nora é a filha do meu defuncto amigo Ignacio da Costa.
- Que dizes? Virginia?! A filha de um negociante sem nobreza nem titulo?!
- Então um negociante é pessoa de pouco mais ou menos? Não sou eu negociante? demais, Ignacio tinha um habito de Christo, e, se não morresse, seria hoje commendador.
- Que pena que morresse tão novo!... Se Ignacio tivesse tido uma commenda, sua filha seria mais digna da nossa alliança.
- Isso são tolices!... A mim já não importa senão dinheiro. O que te digo aqui não o digas á tua sombra! O credito de um negociante é como o de uma donzella. A menor indiscrição lhe faz uma brecha, que nunca se póde tapar de todo. Digo-te sem disfarce; Rhadamanto tem-nos arruinado inteiramente. Não sei se um bom dote e a mais estricta economia nos poderão fazer levantar cabeça. Tremo quando encaro o futuro. (SOUSA, 1863, pp. 25-26)

Embora ambos pertençam a uma sociedade em transformação, D. Maria Justiniana mostra-se ligada às instituições antigas, que, como ela sabe, ainda têm prestígio. Sobre essa questão, Peter Gay (1990) aponta que

o que os burgueses do século XIX tinham em comum era a qualidade negativa de não serem nem aristocratas nem operários, e de se sentirem mal em suas próprias peles. O que os dividia, entretanto, era quase igualmente importante, e constituía uma fonte de tensões reais. (GAY, 1990, p. 33)

Ao fazer planos para o casamento de seu filho, D. Maria deseja para ele aquilo que não tem: um título de nobreza. Talvez, assim, fosse mais aceita na alta sociedade. No entanto, como a necessidade primordial da família é o dinheiro – e, sem ele, não conseguiria mais se distinguir da classe popular, a que pertencia – D. Maria Justiniana recorre a outras estratégias. Ao perceber que um futuro casamento de Radamanto com Virgínia pode ser financeiramente vantajoso, ela convida a menina para se hospedar em sua casa. Virgínia, que, como muitas mulheres, havia se enamorado de Radamanto, decepciona-se ao conhecê-lo de verdade, no seio familiar. Os esforços de D. Maria Justiniana para convencer a menina do bom caráter do seu filho são destruídos pelas próprias atitudes

inconsequentes e desrespeitosas dele. Enquanto a mãe se empenha em fingir ter um filho perfeito, nobre como o mano conde e, portanto, ótimo pretendente, Radamanto não faz questão de dissimular, chegando ao ponto de quase agredir a mãe com um chicote:

- Meu filho... olha que, se vem alguém, pensará que me estás a bater.

- E que tem isso? Estou aqui para pagar dividas.

E levantando o chicote ameaçava com elle sua louca mãe, para se regalar de vê-la tremer de susto.

[...]

Virginia, como uma setta, entrou na sala, e agarrou no braço de Rhadamanto bradando:

- Maldito!... Mil vezes maldito aquelle que ergue a mão sobre a mãe que lhe deu o ser.

[...]

D. Maria Justiniana, livre do medo de receber da mão de seu filho o justo castigo da má educação que lhe dera, tornou á sua idéa de illudir a donzella, e disse-lhe com vivacidade:

- Não cuide v. exc. que meu querido filho me queira bater!...

[...]

- Não se esfalfe para me justificar, tornou o mancebo. Aborreço as suas lamurias, que de nada servem. E a sra. D. Virginia tem a guela muito apertada para engulir as grandes e mal doiradas pilulas que v. exc. lhe impinge. Eu explico o meu procedimento com mais nobreza e verdade. Sou senhor da minha vontade, e do meu chicote; e está dito tudo. (SOUSA, 1863, p. 124-125)

A franqueza brutal de Radamanto acerca do dote de Virgínia é uma nova agressão à mãe, além de ser, obviamente, uma ofensa à menina. De fato, mãe e filho consideram o casamento da mesma maneira: um contrato frutuoso. Contudo, o rapaz não obedece às convenções e escancara a cobiça da família:

- Trégoas ás suas baboseiras!...

- Queres então perder de todo as esperanças?...

- De deitar a mão ao dote d'esta menina? Não se assuste. V. exc. e eu precisamos d'elle.

- Os dotes d'esta menina mais valiosos são a belleza, a virtude, a...



- Peço-lhe que não continue, e que me deixe, atalhou Virginia sêccamente.
- Tem razão. Minha mãe cuida que v. exc. come araras com pennas e tudo. E está-nos enfastiando sem proveito.
- Deixe-me então sair.
- Não me opponho a que sáia; mas advirto-a que estarei á mira, e que, mal puzer os pés na rua, farei coisas que hão de dar que fallar e que escrever aos rabiscadores de papel. Comprometterei essa vã coisa a que chamam credito de uma menina, e há de ver-se obrigada, para recuperar a honra no publico, a casar commigo. Isto é só um capricho. Quando digo uma coisa, não quero que me contradigam. (SOUSA, 1863, p. 127)

O interesse financeiro e a manutenção das aparências também fazem com que D. Maria Justiniana consinta em hospedar um brasileiro desconhecido, porém rico, em sua casa. Ant3nio Cosme adverte a esposa para tratá-lo bem, “não por ser um negociante honrado, um ancião, e seu hospede, mas sim porque podia perdê-lo se se agoniasse, e porque era um homem riquíssimo” (SOUSA, 1863, p. 51). Contudo, ela se espanta com as maneiras do hóspede e de seu “arruma-livros”. Na verdade, sente-se ofendida pela simplicidade de alguém tão abastado. Aqui, novamente, há a discussão sobre o conceito de fidalguia, entendido de maneira distinta pelas personagens.

- Julguei-te mais brio, replicou ella; soffreres que me desfeitem em minha casa!
- E eu julguei-te mais juizo. Sebastião, com duas pennas de tinta, póde desacreditar-me, e perdida a sombra do credito que ainda tenho, adeus minhas encomendas! [...] Olha que se caímos no abysmo que nosso filho cavou, apenas receberemos o tratamento que agora te escandalisa. E o brasileiro não o fez por mal. Os velhos negociantes brasileiros tratam-se uns aos outros por vossemecê.
- Que indignidade! Vossemecê á irmã de um conde! Nós não somos da laia d'elle.
- Que importa a Sebastião os condes e os duques? Elle já me disse que a verdadeira fidalguia era um character honrado e uma burra bem recheiada. (SOUSA, 1863, p. 35)

Por mais que as aparências enganem, são evidentes as diferenças éticas entre Radamanto e Sebastião. Os comentários do narrador reforçam isso:

Havia nestes homens tanta diferença no físico, como no moral; e não menos em seus trajos. Se um desconhecido soubesse que um deles era homem endinheirado, e que o outro se via em apuros, não ficaria o ancião no seu juízo com a melhor parte; salvo se o muito uso do mundo já lhe tivesse ensinado, que às vezes os que mais gastam não são os que mais têm (SOUSA, 1863, p. 86)

Enquanto um tem atitudes vis, não condizentes com sua suposta nobreza, o outro tem atitudes honradas. Radamanto tenta roubar e agredir o brasileiro, e, como não consegue, rouba o próprio pai, sem sentir qualquer culpa ou remorso. Em seguida, põe em prática uma emboscada contra Virgínia. Em combinação com uma das criadas, ele coloca um sonífero no chá da menina, que não consegue abrir a porta do quarto em que está hospedada. Radamanto faz todos acreditarem que eles mantiveram relações sexuais:

- Menina, replicou a dona da casa, disfarçando mal o seu contentamento; tenha paciencia. Logo descançará. Eu e o sr. Antonio Cosme não podíamos consentir nas loucuras de meu filho. Sabemos que elle é mais culpado do que v. exc. É rapaz fogoso e apaixonado. Uma menina innocente deixa-se facilmente seduzir. Mas onde está elle, minha filha?

- Onde está quem?!

- Rhadamanto, o meu filho. Diga onde está; pomol-o fóra, e deixâmos v. exc. em socego.

- Seu filho!... Pois eu sei de seu filho?!

- Não se finja ignorante, acudiu Antonio Cosme. O fingimento já não tem logar. Nós desculpâmos estas fragilidades. Faremos brevemente o casamento, e tudo será esquecido.

- Conheço agora o que pretendem. Querem desacreditar-me para empalmar o meu dote, mas estão enganados! A filha de meu defuncto e honrado pae não se deixará roubar assim. Seria eu a mulher mais abjecta, se consentisse em casar com um mancebo que maltrata seus paes. (SOUSA, 1863, p. 153)

Apesar de lutar bravamente para provar sua honestidade, Virgínia é desacreditada. A atitude de quase todos, inclusive a do tutor da menina, confirma o que Radamanto já havia dito: o crédito de uma mulher é vã coisa. Por mais que ela tivesse “um juízo e discrição admirável na sua pouca idade” (SOUSA, 1863, p. 99), ou seja, tivesse agido conforme o que se esperava de uma senhora, sua palavra não valia nada, pois as aparências a incriminavam.

- Sim... não há remédio! Aceito para a minha pupilla a reparação possível.

A pobre menina tinha-se acanhado com a entrada do seu tutor. Amava-o, e respeitava-o ainda mais. Via que elle a julgava culpada; e suas faces chammejavam de vergonha, e de seus olhos caíam duas lágrimas ardentes. Adiantou-se, porém, para elle, dizendo com ar senhoril:

- Não esperava que o sr. Brandão quizesse dispor de mim sem me consultar.

- Que remédio, menina!... Depois do que succedeu, devemos dar louvores a Deus por o filho do sr. Cosme querer dar-lhe o seu nome.

- Cuidei que devia melhor conceito ao amigo particular de meu pae, de santa memoria! exclamou ella com as lagrimas a caírem-lhe quatro a quatro. Elle não se deixaria assim illudir!

- As apparencias a condemnam, menina.

- São enganosas!... por alma de meu pae o juro. (SOUSA, 1863, p. 159)

Mesmo assim, Virgínia não se cala. Diante da mentira, sua voz se avoluma e se intensifica, em um protesto solitário e corajoso. Enfrenta a família de Radamanto e se defende perante o tutor. Prefere carregar a mácula do preconceito atribuído às mulheres que tiveram relações sexuais antes do casamento – mesmo que, em seu caso, fosse mentira – a ter um péssimo casamento.

-É falso! bradou Virginia ganhando forças e adiantando-se com soberania. O sr. Rhadamanto não entrou no meu quarto. Tinha-me fechado por dentro com uma criada, que se offereceu para fazer-me companhia. Tinha medo... As ameaças do filho do sr. Antonio Cosme, na presença de sua mãe, faziam-me tremer. Via que elle queria fazer-me perder a reputação, e isto me amedrontava.

- Mas, se a menina sabia as más tenções que havia a seu respeito, por que não foi logo para minha casa?

- Porque não tinha quem me protegesse. Queria esperar pela manhã para pedir ao sr. Sebastião que me acompanhasse. Hontem á noite não estava elle em casa quando me fechei no quarto, e não conhecia mais ninguem em quem me fiar. A sra. D. Maria Justiniana está ahi. Póde, se quizer, dizer as ameaças que me fez seu filho, se eu tentasse sair d'esta casa n'aquelle momento.

[...]

Sr. Brandão, disse com fogo a donzella; antes quero ficar desacreditada no conceito de alguns, do que mal casada. Saberei viver só. Renuncio a todo o enlace de ora em diante, visto que souberam denegrir o nome honroso que meus paes me deixaram. (SOUSA, 1863, pp. 161-162)

Virgínia, embora vítima, é repreendida, questionada e, enfim, culpabilizada. Sua versão dos fatos só ganha força quando é corroborada por homens: Sebastião e seu criado, Carlos. Apenas a chancela masculina pode tornar legítima a palavra de uma mulher.

Em face de uma sociedade machista, que duvida da voz feminina, que relega as mulheres a papéis subalternos, ou mesmo as impede de ocupar espaços, Maria Peregrina de Sousa constrói uma personagem transgressora. Virgínia não se cala quando difamada, defende-se, posiciona-se, age em função da própria felicidade e liberdade. Destemida, não permite que alguém desonrado como Radamanto se aproprie de seu corpo, de sua história. "Não tendo paes, nem uma pessoa que pudesse guial-a (porque o seu tutor tinha só bons desejos de lhe ser util) havia feito um pacto comsigo mesmo de não acceitar marido que não lhe desse garantias de ser feliz." (SOUSA, 1863, p. 99) Para ela, um casamento não era um mero contrato, mas uma garantia, baseada na razão, de felicidade, como lhe havia ensinado seu falecido pai:

Meu pae queria casar-me com pessoa de virtudes e probidade, fosse rica ou pobre. [...] Fia-te antes nos honrados tutores que te deixo; porém, para a escolha de um marido, não te fies só nelles... consulta a tua razão... Estuda, antes de casar, o homem que deve felicitar-te, ou tornar-te a vida amarga. Não te deixes illudir pelo teu coração, nem por interesses mesquinhos. A felicidade de dois casados não será duradoira, se for só fundada em uma paixão ephemera, ou no asseio em casa e nos divertimentos fóra. A felicidade só se pode gozar com boa companhia

das portas a dentro, paz e harmonia. (SOUSA, 1863, p. 253-254)

É com esses argumentos que ela tenta convencer seu tutor<sup>2</sup> a deixá-la se casar com Agostinho, rapaz honesto, porém de classe social diferente da sua:

- [...] Que diria o mundo se eu lhe dêsse por marido um sobrinho tão pouco abastado?... Diria, e com razão, que seu pae não foi ainda bastante providente; que devia deixar-lhe por tutores homens sem sobrinhos.

- Então faz-lhe mais peso o que dirão meia duzia de maldizentes, do que a felicidade de toda a minha vida?

- Não seria só meia duzia de más-linguas que me abocanhariam; seria toda a gente.

- Então, decididamente, sr. Justino, nega-se a offerecer a seu sobrinho a minha mão, tendo eu feito o esforço de vencer a vergonha que me aconselhava ao silencio?... Depois de eu ter faltado ás leis do melindre que o meu sexo e a minha posição me impunham? (SOUSA, 1863, p. 254-255)

Como não recebe o aval, decide tomar uma atitude transgressora: emancipar-se.

- Mas trata-me como enteada. E eu tenho já idade para me governar. Quero emancipar-me.

- Meu Deus!... Então está devéras mal comigo?

- Não, meu querido e cruel tutor; mas quero ser livre. Pêza-me a tutella de um homem, que, para sustentar o seu pundonor, é capaz de me fazer desgraçada.

- E que uso fará da sua liberdade?

- Direi ao mancebo que o meu coração ama, e que a minha razão estima, que, se me quizer por esposa, me terei por ditosa.

- Então não consinto na sua emancipação.

- Litigaremos. E creio que hei de vencer. (SOUSA, 1863, p. 255-256)

---

2 Justino, seu segundo tutor, é tio de Agostinho. Brandão, o primeiro tutor de Virgínia, foi assassinado por Radamanto.

Não há uma explicação detalhada sobre tal processo na narrativa, talvez pela autopreservação da autora, consciente de que não podia explorar certos temas. Tudo o que se sabe é que, após conseguir a emancipação, Virginia muda-se para a casa de parentas distantes e, ao fim, casa-se com Agostinho. A presença dessa personagem demonstra as transformações em curso. Dessa maneira, “a felicidade – leia-se manifestação de si, a realização pessoal, não esse simulacro que nasceria da abnegação e da devoção ao serviço de outrem” (MICHAUD, 1991, p. 152) apresenta-se, enfim, como uma possibilidade para as mulheres.

A total realização de Virginia, no entanto, não é vivida por todas as mulheres do romance. Trata-se, pois, de uma estratégia de sobrevivência da própria autora, que buscava sempre equilibrar um discurso progressista com um moralista para, dessa forma, sua obra poder ser lida. Assim, uma personagem que se desviasse sexualmente, como é o caso de Justina, serviria de exemplo negativo às jovens leitoras. Peregrina sabe que o peso da opinião pública recai, especialmente, sobre as mulheres. Por isso, “esse terrível e implacável juiz deve ser respeitado, sobre tudo por nós, fracas criaturas, que precisamos da protecção da sociedade” (SOUSA, 1863, p. 259). Dita por Virginia, essa frase sintetiza as trajetórias de Justina e Camila, primas que se envolveram amorosamente com Radamanto. O destino delas, no entanto, é bem diferente.

Justina, apesar de mostrar-se séria em seus conselhos à prima sobre moralidade e virtude, teve relações sexuais com Radamanto. Se isso se mantivesse em segredo, seria possível dissimular a castidade. Contudo, a jovem está grávida, o que é uma evidência concreta de seu delito, aos olhos daquela sociedade. Desesperada, escreve uma carta a quem antes lhe chamava “meu cravo”, “minha rosa”, “meu botão d’oiro” (SOUSA, 1863, p. 66), implorando que se case com ela.

Rhadamanto, faze o que tantas vezes me juraste... Casa commigo! Pede-me a meu pae quanto antes! Pelo ser que se move em meu seio! por tua mãe! pela tua salvação eterna não me deixes deshonorada! Tem compaixão de mim! Bem sabes que illudiste para me obrigares a ir á fatal casa... mas não vim escrever-te para te lançar em rosto o passado; venho antes supplicar-te o cumprimento do teu dever. Mas... não!... não é o teu dever que exijo, é a tua compaixão... a tua piedade que imploro. [...] Peço-te só um pae para meu filho, e um nome honrado para mim. Não queria (meu Deus!...) lançar uma nodoa na minha familia honesta e virtuosa! (SOUSA, 1863, p. 67)

Para aquela sociedade, uma mulher grávida antes do casamento representava uma vergonha para toda a família. Portanto, para evitar o estigma social, o matrimônio seria a solução. Entretanto,

as verdadeiras “mães solteiras” não têm qualquer apoio masculino. Quase todas cederam à força, à intimidação, a promessas de casamento. Mal protegida pela lei, a jovem sem defesa é uma presa fácil, tanto no campo como na cidade. De facto, a opinião pública admite a violação. Aquela que cedeu, mesmo pela força, é uma “perdida”, “caída”, tão indigna de estima como de cuidados. Grávida, fica, salvo alguma exceção, reduzida aos seus próprios recursos. (KNIBIEHLER, 1991, p. 379)

Radamanto não responde à carta de Justina. Camila, que, por pouco, quase se deixou levar pelo “vil seductor”, “indigno malvado” (SOUSA 1863, p. 78), sabe que sua prima e, conseqüentemente, sua família estão condenadas.

- Minha prima!... minha infeliz prima!... balbuciava Camila; e a imagem de Rhadamanto lhe appareceu medonha. O amor da joven tinha dado o logar á piedade fraternal (que amava Justina como uma irmã) e ao terror do futuro. Se sua prima ia suicidar-se... Esta lembrança lhe gelára o sangue.

- Ó meu Deus!... pensava ella, que será de Justina, de seu pae, de seu irmão, de meu pae, e de nós todos?!... E eu me lamentava? Não agradecia a Deus o soccorro que me enviou?! Se não fosse a misericordia divina!... [...]

Ó Virgem Santa!... que será da infeliz?! Ella merecia mais que eu a vossa protecção!... Tão boa!... tão casta!... tão pura!... E está no abysmo, de que eu me vi á borda!... (SOUSA, 1863, p. 79-80)

Ao saber que sua filha, Camila, não cometeu um “mau passo”, Justino respira aliviado, mas censura a sobrinha: “- Oh! melhor ella tivesse morrido no berço!” (SOUSA, 1863, p. 83). Em outro momento, Justino atribui à ausência da mãe a culpa pelo erro de Justina. Dessa forma, a escritora evidencia como a sociedade responsabiliza e condena as mulheres.

A belleza d’esta menina, sua doçura, sua bondade e virtude a faziam digna de seus paes e de seu irmão; porém... Ella era tão modesta e recatada... A sua inexperiencia... sua pouca idade... a falta de uma mãe, que há muito está



no ceo, a fez cair em grave erro... amou quem mal conhecia, e alguma cilada a fez resvalar para um abysmo [...] (SOUSA, 1863, p. 117-118)

Em uma sociedade patriarcal, as consequências não são as mesmas para homens e mulheres. Enquanto Radamanto coleciona atitudes abomináveis ao longo da narrativa<sup>3</sup> e jamais é penalizado por elas, Justina, que até então apresentava um comportamento exemplar, morre de tristeza, por não suportar a culpa de desonrar a própria família. Na verdade, Radamanto é punido uma única vez: quando assassina Brandão, o tutor de Virgínia. Ele é preso nas Cadeias da Relação do Porto, consegue fugir, mas acaba morrendo no mar. A sociedade parece conceder sempre mais uma chance a esse homem – talvez a todos os homens –, mas não é tão generosa com as mulheres. De maneira sutil, a escritora deixa uma dúvida aos leitores: por que um crime parece ter o mesmo peso que uma transgressão a uma convenção social?

Conforme já dissemos, uma das estratégias de Maria Peregrina de Sousa é equilibrar o discurso. Por isso, além da figura feminina fora da curva, como a insubmissa Virgínia, e das mulheres desviantes, como Camila e, mais especificamente, Justina, existe Alexina, personagem mencionada no início desta análise.

Alexina é a representação da mulher ideal: comedida, educada, que permanece gentil e dócil, mesmo sendo maltratada pela família durante toda a vida. Por exemplo, ao contar à mãe, a quem sempre se refere de maneira cerimoniosa como “senhora” ou “v. exc.”, sobre um caso amoroso entre Radamanto e uma criada, ela que é repreendida:

- És uma tonta... uma parvoa... uma imbecil! Tomaste em má parte os gracejos de teu mano. Tomáras tu ter metade do juizo que tem o meu rico filho. Trata de te saberes conduzir, e deixa aos outros o cuidado de medirem as suas acções. Teu mano tem idéas muito nobres; sabe o que lhe fica bem ou mal. E se alguem o devesse reprehender, não eras tu. (SOUSA, 1863, p. 29)

“A mesquinlice do aposento da única filha da vaidosa senhora da casa” (SOUSA, 1863, p. 113) contrastava com o luxo do restante ambiente: “um leito ordinario, uma mesa velha, uma commoda ainda mais velha e duas cadeiras, das quaes uma era muito baixa, eis todos os

---

3 Ele trata mulheres como objeto, não respeita os pais, rouba e desperdiça dinheiro, gerando dívidas e levando a família à falência, entre outras ações.

trastes do aposento, que nem tinha cortinas nem tapetes” (SOUSA, 1863, p. 113). Ainda que, em geral, no século XIX, os espaços fossem demarcados, cabendo às mulheres o espaço doméstico e, aos homens, o espaço público, Alexina era privada, muitas vezes, de sociabilizar dentro de sua própria casa. Os hóspedes brasileiros dão por falta da menina e questionam D. Maria Justiniana e António Cosme:

- Estou scismando com uma coisa, sr. Antonio. Haviam-me dito que vossemecê tinha também uma filha!

- É verdade; mas com ella ninguem conta. Há dezoito annos que vegeta n’este mundo, e dizem os medicos que não póde chegar aos vinte.

- E aonde está essa pobre mocinha?

- No seu quarto, d’onde não se. Além de muito doente e enfezada, é muito bisonha. Não quer ver ninguem. Entretem-se a trabalhar, a ler e a rezar.

- É como se quer a mulher: *pouco andeja e muito coreja*.

[...]

- Minha filha nem é boa, nem má. É uma nullidade. E é tão feia!... Não se parece nada com sua mãe. Rhdamanto, ao contrario, parece-se muito com ella. É um bello rapaz. (SOUSA, 1863, p. 40-41)

Quando os pais vão à falência por conta das dívidas feitas por Radamanto, é a abnegada Alexina quem ajuda a família. António Cosme parte para o Brasil para solicitar ajuda financeira ao conde<sup>4</sup>, enquanto Alexina fica responsável pelo sustento da casa com seu trabalho como costureira. Acostumada à vida de opulência, D. Maria Justiniana não se conforma em dividir um quartinho modesto com a filha. A riqueza lhe havia permitido ascender socialmente e lhe distinguir do povo. Como aponta Peter Gay (2002),

o dinheiro comprava a distância. Os lugares de moradia separavam a família do mundo exterior e os membros da família uns dos outros. Paredes, cortinas, painéis, portas da rua sólidas, cercas vivas e muros estrategicamente dispostos constituíam símbolos, e às vezes mais do que isso, que advertiam os estranhos a manter-se distantes. Asseguravam a privacidade dos moradores do lado de

---

4 O “mano conde”, na verdade é Carlos, que veio disfarçado como criado de Sebastião para surpreender a irmã, que passa a tratá-lo bem apenas quando descobre a verdade.

dentro, libertando-os dos intrusos externos, algo que era muito importante para a maioria dos burgueses. [...] Essa distinção era importantíssima característica definidora que separava, das classes trabalhadoras, a burguesia do século XIX. (GAY, 2002, p. 283-284)

Ao final, todo o martírio de Alexina, enfrentado sem qualquer queixa, revolta ou descontentamento, é recompensado. Embora demonstre verdadeiramente não se importar com títulos e fortuna, Alexina tem um desfecho típico de contos de fadas, casando-se com o conde. Um provável estranhamento inicial<sup>5</sup> com esse enlace é desfeito quando o narrador declara que “o conde estava satisfeito”, pois os sinais de Alexina “lhe diziam que elle era amado mais como amante, do que como pae” (SOUSA, 1863, p. 295), ou seja, havia o desejo. Michaela de Giogio (1991) revela “a aceitação passiva pelas mulheres do casamento entre idades muito diferentes”, que “a descrição de situações deste género não propõe qualquer carga acusatória ao sistema de dupla moral que domina o mercado matrimonial.” (GIORGIO, 1991, p. 207).

O título do romance pode, à primeira vista, iludir um leitor desatento. Teria a escritora escolhido como protagonista alguém tão detestável, com quem leitores não conseguem se identificar? Após ter conhecido tantas obras de Peregrina, sabemos que a crítica social está nas entrelinhas, nas frestas da história. Radamanto é, pois, uma representação da superficialidade do hedonismo despreocupado de uma burguesia em ascensão, descolada do tradicionalismo por desprezar as instituições e descolada do mundo em transformação por ser o beneficiário das contradições sociais, econômicas e políticas. A presença de personagens tão diversas, principalmente as femininas, revela que Maria Peregrina de Sousa estava atenta às transformações de seu tempo. Ao construir mulheres complexas, cada uma autêntica em sua individualidade, e, diga-se, muito mais interessantes que os homens da narrativa, a escritora demonstra sua percepção acerca dos papéis femininos naquela sociedade. Algumas mulheres, como Justina e Alexina, estão mais presas aos espartilhos sociais; outras, como Virginia, apontam novos e esperançosos caminhos para o futuro das mulheres.

---

5 A trama envolvendo o conde e Alexina é um tanto nebulosa. Percebendo que a sobrinha é preterida pelos pais, ele resolve, num primeiro momento adotá-la. Com a recusa da menina, decide ajudá-la financeiramente. Ao final, pede-a em casamento.

## REFERÊNCIAS:

- CASTILHO, António Feliciano de. D. Maria Peregrina de Sousa. In: *Revista Contemporanea de Portugal e Brasil*. Lisboa, 1861, pp. 273-312.
- GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a paixão terna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GAY, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média – 1815 – 1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GIORGIO, Michela de. O modelo católico. In: DUBY, George; PERROT, Michelle (dir.). *História das mulheres no Ocidente: o século XIX*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.
- KNIBIEHLER, Yvonne. Corpos e corações. In: DUBY, George; PERROT, Michelle (dir.). *História das mulheres no Ocidente: o século XIX*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.
- MICHAUD, Stéphane. Idolatrias: representações artísticas e literárias. In: DUBY, George; PERROT, Michelle (dir.) *História das mulheres no Ocidente: o século XIX*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.
- RIBEIRO, António Manuel. *O museu de imagens na imprensa do romantismo: património arquitectónico e artístico nas ilustrações e textos do Archivo Pittoresco (1857-1868)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.
- SOUSA, Maria Peregrina de. *Rhadamanto ou a mana do conde: seguido do Roberto ou a força da sympathia*. Lisboa: typ. de Castro Irmão, 1863.

# CRÔNICAS DE UMA SOCIEDADE: UM PASSEIO PELA LISBOA OITOCENTISTA SOB O OLHAR DE A. P. LOPES DE MENDONÇA

Julianna de Souza Cardoso Bonfim<sup>1</sup>

Narrar é uma necessidade humana anterior à escrita. Registrar a narrativa, no entanto, era papel de poucos privilegiados: os escritores, tidos como verdadeiros eleitos que pairavam acima dos outros homens e em cuja pena estava depositada a responsabilidade de guardar as memórias para as gerações vindouras.

Segundo Roland Barthes, é somente após a Revolução Francesa que o escritor deixa de ser o único a narrar, e os homens passam, enfim, a se apropriar da língua dos escritores com fins políticos (BARTHES, 2007, pp. 30-1).

A crônica do jornal é bem diferente da crônica originada na Idade Média, quando ela era um gênero histórico e cujo sentido se relacionava ao relato dos fatos ocorridos em determinado lugar, seguindo uma ordem temporal, constituindo-se então, dos relatos de grandes feitos (EWALD, 2006, pp. 241-2). No séc. XIX, ela se populariza, com lugar de destaque nos jornais, no rodapé da página. É a crônica-folhetim, narrativa do cotidiano, direta ou indiretamente associada à notícia. Ademais, por sua periodicidade, a crônica mantém um caráter efêmero – com um “tempo de vida” de 24h, criando proximidade com o leitor, que muitas vezes pode presenciar, tanto quanto o cronista, o que vai sendo narrado. Foi assim que a crônica, com o passar do tempo, foi perdendo os aspectos históricos tão característicos para se consolidar como gênero mais popular e ligeiro.

A crônica-folhetim tem ares de literatura experimental: o cronista tinha que escrever com prazo marcado e, assim, podia lançar mão de um texto mais descompromissado e descontraído. Narrando e comentando

---

1 UFF-CEDERJ

os acontecimentos no calor dos fatos, o autor não tinha tempo para longas elaborações, e o texto resultante era, inevitavelmente, mais despretenso. A perspectiva do cronista, portanto, segundo Antonio Candido, “não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples réis do chão. Por isso mesmo, [ele] consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um” (CANDIDO, 2004, p. 14). É o que Julio França chamou de “possibilidade de humanizar a ação intelectual, reativando a capacidade de dar conselhos baseados em sua própria prática de vida” (FRANÇA, 2012, p.8).

De acordo com Ewald,

a ideia central da crônica folhetinesca é entreter o leitor, transformando o cotidiano da cidade em capítulos de um romance, como se fosse um “folhetim-romance-realidade”, isto é, um romance baseado nos fatos que aconteceram durante a semana. Ao mesmo tempo, o termo “crônica” para indicar esse estilo literário difundiu-se e passou a ser usado como sinônimo dos comentários da semana [...]. Portanto, passou também a designar o relato semanal e atual sobre a vida na cidade. Como lembra Coaracy (1961), é comentário que exprime um “ponto de vista pessoal” sobre questões que, cada vez mais, despertam o interesse do leitor. A palavra “folhetim” foi sendo lentamente abandonada, e “crônica” generalizou-se no fim do século XIX, ganhando nova vida com a Belle Époque (EWALD, 2006, p. 245).

O termo crônica-folhetim – ou folhetim-crônica – refere-se, então, às crônicas dispostas no pé de página dos jornais. O autor é um observador das ruas da cidade, espécie de *flâneur* benjaminiano, que se transforma em narrador, apresentando aos leitores múltiplas perspectivas, e conferindo a ideia de contemporaneidade, de identificação. Dividindo espaço com os textos mais noticiosos, a crônica se torna, assim, uma narrativa do cotidiano. No caso de A. P. Lopes de Mendonça, do cotidiano lisboeta.

Cenário de muitos romances, a cidade de Lisboa acompanhou a tendência europeia no século XIX, em que – após a Revolução Francesa – o mundo se transformava de forma definitiva. Entre essas transformações, está a criação da imprensa, que, com sua rápida difusão, populariza o jornal – ganhando a sociedade dos oitocentos. O folhetim-crônica, gênero no qual A. P. Lopes de Mendonça tanto se destacou, era um meio de fazer a apreciação das representações da Lisboa desse tempo.

Na “Revista de Lisboa”, seu espaço por muitos anos n’*A Revolução de Setembro*, o olhar crítico de um autor politizado volta-se para a cidade de Lisboa, a fim de perceber suas nuances mais sutis. Em seus textos, Mendonça sempre demonstrou grande apreço por essa cidade, a respeito da qual escreveu bastante, debruçando-se sobre ela ao longo de toda a sua trajetória na escrita. Ao lado da política, a cidade de Lisboa é protagonista da obra mendonçiana, bem como o mundo urbano, com todas as suas contradições, conflitos, lutas e paradoxos.

Com sua evidente predileção por bairros boêmios, Mendonça, sente-se à vontade para transitar pela cidade, levando o leitor pela mão. Ele encarna o tipo de *flâneur* “que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes” (BENJAMIN, 1989, p. 35).

O espaço do folhetim, sob a pena de Mendonça, transcende o esperado – relato superficial de amenidades várias. O autor alçou esse gênero a uma nova categoria, extrapolando a premissa de uma escrita “rasa”, ao aprofundar-se nos temas tratados na coluna. O folhetim de Mendonça apresenta o que ele mesmo chama várias vezes nos próprios textos de *tableau vivant* – um quadro vivo – constituindo verdadeiras fisiologias da cidade de Lisboa, de seus tipos, de suas transformações. Na edição d’*A Revolução de Setembro* de 28 de julho de 1848, por exemplo, ele critica a reforma do passeio, “vítima resignada da brutalidade municipal” e analisa os pormenores da reforma: o repuxo e o chafariz, as esculturas de sereias, tudo passa pelo crivo do cronista, que critica a câmara ao adotar um projeto de reformas baseado nas plantas antigas do marquês de Pombal. No início da referida crônica, citando um dos personagens do livro *O Burro Morto e a mulher guilhotinada*<sup>2</sup>, de Jules Janin, Mendonça faz uma comparação entre cidades europeias:

Ora, um dos personagens para demonstrar as raridades que tinha visto pelo mundo, exprime-se por este modo: “Em Bristol, vi uma corda da força partida sob o peso do paciente: em Espanha, vi um inquisidor recusar queimar um judeu: em Paris, vi um espião adormecer à porta de um conspirador; em Roma, comprei um pão que pesava

---

2 *O burro morto e a mulher guilhotinada* (*L’Âne mort et la Femme Guillotiné*), é uma narrativa do francês Jules Janin. Ela trata de um homem que encontrou por acaso os dois personagens listados no título e apaixonou-se pela moça, Henriette, que o ignora. Como forma de dissuadir a tristeza pela desilusão amorosa, passa a caminhar por Paris em busca de acontecimentos insólitos.



uma onça de mais”. É pena que o tal viajante não viesse a Portugal, e sobretudo a Lisboa, que diria com um sem número de pontos de admiração [:] “Vi uma câmara concluir uma obra pública com gosto, e com discernimento!” (*A Revolução de Setembro*, 28 de julho de 1848).

Esse folhetim é uma evidente crítica às obras públicas que estavam sendo realizadas na cidade àquela época. Ao que parece – Mendonça aponta – as obras eram iniciadas, os monumentos, demolidos, mas não finalizadas, restando deles montes de pedras.

Ainda hoje temos a tratar do passeio, desse pobre passeio, vítima resignada da brutalidade municipal. Arreamos o repuxo, e fizemos bem: enxotamos as sereias, e fizemos ainda melhor: mas depois de destruir, é força edificar: o que temos em lugar daquilo tudo? Uma cascata de pedras torradas, donde a água há de jorrar graciosamente em fios cristalinos! (*A Revolução de Setembro*, 28 de julho de 1848).

O autor diz que a câmara havia resgatado como modelo para as reformas uma planta proposta pelo marquês de Pombal, a quem ele elogia como administrador, mas que, na opinião de Mendonça, não entendia de arte e arquitetura e deixou, portanto, as partes da cidade reformadas por ele, monótonas ao olhar dos passantes.

A câmara equivoca-se: o marquês de Pombal foi um bom administrador, um zeloso fomentador de obras públicas, mas as suas construções nada tem de artísticas: a cidade baixa é solidamente, e regularmente vulgar, no fim de duas horas de passeio por aquelas ruas, tem-se inevitavelmente *spleen*.

Ele justifica essa reforma insatisfatória acusando o despotismo das autoridades, que não levavam em consideração nada além de suas vontades, numa clara demonstração de poder.

Quereis saber por que acontece assim? É que um talento, embora grandioso como o dele, suspeito às condições do tempo, deixou em todos os seus monumentos assinalados o cunho da opressão. O despotismo, embora ilustrado, e fecundo, pesa sobre a imaginação, sobre as inspirações da arte. E é só nas eras de movimento e liberdade, que as construções se elevam orgulhosamente para o céu,

e parecem fitá-lo com reconhecimento (*A Revolução de Setembro*, 28 de julho de 1848).

Ainda nesse mesmo texto, o autor ressalta o esvaziamento da cidade no verão: “Lisboa vai se despovoando de dia para dia. É a quadra bucólica do ano. Triunfa o *pick nick*, ainda mesmo nas mais elevadas regiões do poder” (*A Revolução de Setembro*, 28 de julho de 1848). E compara Lisboa e Porto, enfatizando, uma vez mais, que, para ele, aquela é uma cidade muito racional, em que se não valoriza a arte: “Lisboa é positiva, e calcula pelos dedos, quando não pode calcular pelas quatro operações da aritmética” (*A Revolução de Setembro*, 28 de julho de 1848).

Mendonça demonstra preocupação com o público leitor do folhetim, que esperam desse espaço no jornal temas aprazíveis e amenos. Ele, no entanto, alerta esse público para a transformação desse gênero, que já não se presta apenas a isso, dirigindo-se às leitoras:

Neste ponto, aposto que alguma linda leitora prorrompe num bocejo, e amarrotando delicadamente o jornal com a ponta dos dedos, exclama: “Este homem é um maçador! [”] – Tenham paciência: *uma nova revista de Lisboa não se dedica somente à narração dos fatos, entra também na índole das conversações diárias* [grifo nosso] (*A Revolução de Setembro*, 28 de julho de 1848).

Adiante, encerrando esse folhetim, Mendonça satiriza a retirada em massa dos lisboetas para o campo: “Vai-se ao campo, para se poder dizer no intervalo dum figura de contradança: ‘Que lindo sítio é Cintra! Estive lá mais de dois meses’”, chama a poesia do campo de “amarga e triste”, julgando que ‘já passou o tempo dos idílios, e das pastorinhas de Florian’” (*A Revolução de Setembro*, 28 de julho de 1848).

Defensor da urbanidade e da cidade de Lisboa, ele arremata: “Os passeio[s] ao campo, não deveriam ser um passatempo, deveriam ser uma lição para os que adormecem descuidosos nos prazeres da vida, esquecendo-se de que a hora da justiça se aproxima, a cada acontecimento que revolve o mundo da civilização” (*A Revolução de Setembro*, 28 de julho de 1848).

## **A cidade na rua: os costumes da sociedade lisboeta nas festividades religiosas**

Ao contrário da “temporada dos *pick nicks*”, em que a cidade ficava esvaziada, as festividades da Semana Santa em Lisboa eram garantia de

ruas cheias e alguma suspensão das configurações sociais estabelecidas no cotidiano citadino. A festa católica, ao mesmo tempo em que se mostrava democrática – já que acontecia na rua, portanto presumidamente acessível a todas as classes – evidenciava as divisões existentes entre elas. De acordo com Raquel Rolnik, “nas festas populares, [...] as muralhas invisíveis que regulam a cidade, mantendo cada coisa em seu lugar e comprimindo a multidão do dia a dia, se salientam pela ausência” (ROLNIK, 1988, p. 25).

Em crônica por ocasião da festa do Loreto, publicada n’*A Revolução de Setembro* de 30 de março de 1849, Lopes de Mendonça denuncia as desigualdades fomentadas pela Igreja, uma instituição que, na opinião do autor, deveria nivelar os indivíduos. As diferenças sociais ficam expostas ao se observar, no mesmo espaço, cidadãos de diversas categorias sociais:

A festa do Loreto foi decerto a mais opulenta de Lisboa. A pompa dos ornatos, o fausto das decorações, mereceram as honras da admiração. [...] Mas é em nome da igreja, em nome da tradição católica, em nome dos anais gloriosos do papado nos primeiros oito séculos da nossa era, que digo que uma festa, feita por bilhetes de convite, é uma festa pagã, e temporal, é uma festa tão profana como as representações dum teatro, ou os anúncios dum concerto musical. As portas do templo em vez de se abrirem francamente à concorrência pública, dão apenas acesso aos convidados do núncio, de modo que ele decreta as indulgências, e subscrita as generosamente às pessoas do seu conhecimento! (*A Revolução de Setembro*, 30 de março de 1849).

Ele segue a crítica à Igreja, evidenciando que sua crítica não é direcionada ao cristianismo ou à doutrina católica, mas ao que foi feito dela e em nome dela. Para o autor, o problema não é a religião, mas a Igreja como instituição:

Ninguém mais do que nós, respeita estas demonstrações de sentimento. Ímpios, e crentes, católicos, e deístas, todos proclamam Jesus Cristo como o grande revelador dos destinos humanos. Democratas, diremos como Lamennais: “Não repulseis o catolicismo, porque é democrático, embora os católicos não o sejam” (*A Revolução de Setembro*, 30 de março de 1849).

Mendonça não nega seus afetos socialistas – aos quais sempre associou a doutrina cristã – e, diante do que observa no evento religioso, brada pelos menos favorecidos, que não podem acessar a festa como as elites:

O povo não pode alcançar estas indulgências! A igualdade de todos os homens perante Deus, isto é, a ideia fundamental do evangelho, o dogma sacrossanto regado com o sangue do justo, é renegado pelo representante do papa. As indulgências são distribuídas pela sua vontade, e determinadas pelas suas predileções particulares. No banquete da igreja, não há talher par o fraco, para o pobre, para o pequeno. O núncio serviu-se da semana santa, para ter pretexto de obsequiar as pessoas que o honram com a sua amizade, isto é, os grandes, os poderosos, os ricos. A moral do Evangelho teve um eloquente desmentido nas ostentações do Loreto (*A Revolução de Setembro*, 30 de março de 1849).

No texto mendonciano fica bem claro que, apesar de a massa estar também na rua celebrando uma mesma festa, professando uma mesma religião, os indivíduos de cada classe social têm o seu lugar na cidade muito bem estabelecido, o que se coaduna com os escritos de Raquel Rolnik, quando afirma que “é como se a cidade fosse um imenso quebra-cabeças, feito de peças diferenciadas, onde cada qual conhece seu lugar e se sente estrangeiro nos demais” (ROLNIK, 1988, p. 40-1).

Mendonça utiliza-se da ironia, um dos aspectos mais proeminentes de sua literatura – tanto ficcional quanto jornalística – para abordar a situação das moças que acompanham a festa. Com um toque de humor, ele desafia sutilmente o papel social da mulher e a maneira como ela é vista, fazendo a estada das moças naquele ritual parecer quase um ato de heroísmo.

As senhoras elevam-se ao sublime da penitência. Algumas conservam-se seis horas a fio, alternativamente sentadas, e de joelhos, e só saem, quando morre a última luz no templo abandonado! E chamam-lhe sexo fraco, débil, mimoso, delicado? Oh! é que não sabem a que suplício se expõem! É que ignoram o que é respirar horas inteiras nessa atmosfera mefítica, e sufocante! É que não compreendem o que é resistir aos apertões numa entrada inacessível, e pousarem num sítio tempos esquecidos, depois de meio esmagadas, nos vaivens furiosos das turbas remitentes! Eu te admiro, – sexo invencível, – que

resistes à fúria dos elementos, e a todos os caprichos do movimento! (*A Revolução de Setembro*, 30 de março de 1849).

No decorrer dessa crônica, o autor segue descrevendo a Lisboa da festa do Loreto, com toda a sua afetação (nada religiosa) e seu culto às aparências:

De resto, a semana santa correu, com aquela regularidade do costume. Lisboa saiu a passeio Lisboa, como é de uso imemorial. Toma ar, uma vez por ano, vestida de seda e com véu preto. Que infinidade de fisionomias, admiradas de se verem manifestas à luz do sol, e às brisas da tarde! Que interjeições extravagantes! Que interpelações insensatas! Com que garbo e solenidade, conduzem, pais, mães e tias, a família aos lugares santos! Estes dias de concorrência, devidamente explorados por um observador fleumático, sem ataques de nervos, nem sombras de mau humor, dariam quadros mais cômicos, e as mais chistosas cenas (*A Revolução de Setembro*, 30 de março de 1849).

As vestimentas, a *toilette*, para os quais os frequentadores da festa religiosa davam tanta importância, também não escaparam ao olhar arguto do cronista, no qual predomina ainda o olhar sarcástico e a provocação:

A Lisboa burguesa, de colarinhos implacavelmente engomados, de *berloques* no relógio, de colete descido a mais de meio da região ventral, com as algibeiras fornecidas de amêndoas, e a mão direita precavida com o inevitável chapéu de sol, remoça durante esta quadra. E que capítulos apreciáveis não daria o tipo *carola*, esse mártir da sua freguesia, que atravessa de capa vermelha todas as festividades, e que vê com prazer inextinguível o Judas de palha, queimado no sábado de aleluia? (*A Revolução de Setembro*, 30 de março de 1849).

O encerramento dessa emblemática crônica retoma a temática das obras em Lisboa e da insatisfação com as mudanças pombalinas. Tendo sido tão crítico das obras de transformação urbana do marquês de Pombal, Mendonça provoca, justificando sua partida antes do sermão: "Não sabem por que não ouvi o sermão pregado na igreja do Loreto? Temi irritar as cinzas do marquês de Pombal, e que ele se erguesse a acusar-me, com aquela sua temível luneta, já celebrada pelo Garrett, nas

*Viagens à [sic] Minha Terra" (A Revolução de Setembro, 30 de março de 1849).*

## **Um homem urbano – uma perspectiva mendonçiana sobre Lisboa e o campo**

Temas do cotidiano mais miúdo também são objeto das suas observações de A. P. Lopes de Mendonça, como na crônica d'*A Revolução de Setembro* de 27 de abril de 1850, cujo tema é o calor que assolava Lisboa. De acordo com o cronista, a atmosfera quente era tão desagradável que perturbava a sociabilidade: "O calor é essencialmente inimigo da sociedade de Lisboa. É primeiro que tudo extremamente incômodo: é, em segundo lugar, adversário da associação, da *soirée*, da *tertúlia*, do baile, da arte dramática, do teatro lírico" (*A Revolução de Setembro*, 27 de abril de 1850).

Por ocasião das altas temperaturas, era hábito bastante difundido – e costumeiramente até recomendação médica – tomar banhos de mar ou viajar para lugares campestres, em que o clima era mais ameno, a fim de evitar o calor. Como politicamente consciente que era, por ocasião da crônica sobre o clima, que afastava os lisboetas da cidade, Mendonça aproveita o ensejo para queixar-se da condição das estradas que saem de Lisboa:

*O fora da terra em Portugal, com banhos, e sem eles, é uma longa e estéril sensaboria. O passeio, como exercício higiênico, é decerto uma descoberta útil, e proveitosa: como elemento de distração, não nos parece merecer o mesmo louvor. Com más estradas, e nuvens de poeira, o passeio é um suplício (A Revolução de Setembro, 27 de abril de 1850).*

Não apenas o estado das estradas pelas quais se deixava Lisboa era alvo de sua crítica; o cronista queixa-se também da cidade vazia durante essas temporadas, o que dificultava seu trabalho de escritor e afetava sua capacidade criativa. A cidade descrita por ele nessas épocas era tediosa demais para motivar crônicas:

*Na época de calor, a cidade vazia: Depois, fazem favor de me dizer, o que pode escrever um folhetinista, quando S. Carlos estiver fechado, [...] quando o Chiado for menos frequentado do que o largo da Santa Clara, esse *fac simile* das solidões do deserto? [...]*

Lisboa de verão, não dorme, ronca: não ronca, assobia (A *Revolução de Setembro*, 27 de abril de 1850).

Em outro texto, publicado em 14 de setembro de 1850 n' *A Revolução de Setembro*, intitulado "O que é Lisboa?", especula sobre a cidade como espaço organizado. Nessa crônica, o autor faz provocações, por meio de questionamentos que levam à reflexão sobre que local da cidade melhor a representaria, numa tentativa de definir a cidade.

O que é Lisboa? É por ventura a série de largos, praças, ruas, becos, travessas, montões de edifícios, monotona-mente construídos, e que parecem lançados ao acaso do regaço diabólico de algum satanás ocioso?

**É o corredor do** Marrare com as suas mesas de pedra, com seus candeeiros de gás, com os seus mochos de palhinha, com o seu *Diário* e a sua *Revolução* expostos aos desejos políticos e bibliográficos dos fregueses?

**É a Praça do Comércio** deserta, com os seus colonelos de ferro, esperando resignados as decisões governativas, e municipais? É aquele tão apregoadado *Chiado*, a quem um francês dava uma etimologia, pouco honrosa para o país, mas verossímil na sua língua?

**É a Alfama, restos incoerentes de uma civilização desvanecida? É o Bairro** Alto, labirinto de ruas tecidas e ordenadas, sem licença de nenhuma geometria, desde a de Euclides até à da Besout e de Francoeur? (A *Revolução de Setembro*, 14 de setembro de 1850).

Nesse texto, Mendonça apresenta novamente as várias faces de sua cidade, **não mais pelo comportamento social**, como quando comentou, em crônica anterior, os festejos religiosos de Corpus Christi, mas voltando o olhar para os territórios lisboetas, como a Alfama, e o Bairro Alto.

Afinal o autor conclui que a cidade é definida não por seus aspectos físicos, mas por aquilo que tem de quase transcendental, inexplicável para qualquer escritor:

em S. Pedro de Alcântara, nem no Passeio Público, se encontra o *verbo* que resume, que define, que explica uma cidade: é forçoso confessar que Lisboa é um mito, é um sonho, é uma incoerência, é um centro populoso inexplicável, que nem Eugênio Sue, nem Balzac poderiam fazer compreender nos seus romances *tétricos* ou



*filantrópicos*" (A Revolução de Setembro, 14 de setembro de 1850).

Essa perspectiva de cidade como algo além de um espaço geográfico puro e simples, vai ao encontro da de Raquel Rolnik, quando ela afirma que a cidade é "um ímã, um campo magnético que atrai, reúne e concentra os homens" (ROLNIK, 1988, p. 12).

Diferentemente de muitos dos escritores de seu tempo, que tinham no cenário bucólico certo idílio, Mendonça não tinha apreço pela vida no campo. Ao contrário, em uma de suas crônicas, rejeita-a, chamando "tolice" a romanização dos espaços campestres, que, para si, não apresentavam qualquer atrativo.

Tiveram a simplicidade de me gabar as delícias do campo: a limpidez da atmosfera, o deslavado dos ares, o azul do céu, o murmurar das águas, o verdejar das flores, o balir inocente da ovelhinha, a liberdade e franqueza dos costumes campestres. Tolices! [...]

Pois passear pelo recente *macadam* de uma estrada renovada, de *pauzinho* na mão, e de *bonezinho* na cabeça constitui apenas todo o direito do cidadão, *fora da terra*? Pois ter um homem o inconcebível martírio de se levantar cedo, eis a garantia que unicamente apregoais para se tomarem ares do campo! (A Revolução de Setembro, 14 de setembro de 1850).

O autor, que já era conhecido por seu caráter combativo e gênio arrebatado, pondera quanto a essa característica de sua personalidade, "invejando" a racionalidade inglesa. No texto, ele culpa **o próprio** temperamento por sua falta de gosto e de paciência para as regiões mais afastadas da agitação das grandes cidades.

Eu quisera ter alojados, debaixo da epiderme, nervos ingleses, e não estes peninsulares, suscetíveis, impressionáveis, tumultuosos, revolucionários: talvez então ficasse algumas horas, em *extasis*, diante das areias da praia, ou dos horizontes enfumados da barra, talvez então apreciasse as delícias dum chapéu branco, ou dum boné polaco, e dum bastão que se levanta e se abaixa alternativamente com uma gravidade bucólica digna de Filémon e Baucis (A Revolução de Setembro, 14 de setembro de 1850).

Embora demonstrasse claramente se agradar da vida urbana, Lopes de Mendonça, na mesma crônica, admite os problemas causados pelo progresso e reconhece que suas inquietações não encontram refúgio perfeito em Lisboa. O autor propugna também contra o materialismo, posto que, para ele, num século de tantas descobertas e avanços tecnológicos, era essa a doutrina que regia as sociedades europeias e originava muitos outros problemas à existência humana:

Não acenemos com tanto entusiasmo aos prodígios da civilização material. O nosso martírio mudaria de forma, sem variar de essência: eu não sei que príncipe russo escreveu estes aforismos filosóficos [...]:

“O apogeu da civilização material gera uma doença da alma que mata o corpo”.

“O *spleen* nasceu em Oxford Street entre o gás, e o cordel”.

“São as asperezas que concedem uma febre doce à existência: aspira-se de languidez sobre um terreno **húmido**”  
(*A Revolução de Setembro*, 14 de setembro de 1850).

Ainda a respeito do materialismo como doutrina, Mendonça mostra seu incômodo diante da impassibilidade com a qual o lisboeta assiste a certos acontecimentos políticos. Ele critica, então, a compra de títulos de nobreza, tema frequente em sua obra ficcional:

Possuímos a monotonia da barbaridade: porque não havemos aspirar ao imprevisto da catástrofe política? (...)

Dizem que há uma nova chuva de títulos e condecorações: acontecimento trivialíssimo que não exige decerto nenhum ponto de admiração! (...) Esperam algum movimento de indignação, alguns berros de espanto? Contem quando muito, com um abrimento de boca (*A Revolução de Setembro*, 14 de setembro de 1850).

## Anatomia e fisiologia de Lisboa

Walter Benjamin, em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1989, pp. 34-37), define as fisiologias como fascículos de bolso que se ocupavam da descrição de tipos humanos. De acordo com esse autor, elas foram uma necessidade advinda do rápido crescimento das cidades e do conseqüente aumento da convivência entre os indivíduos. Fazia-se necessário reconhecer o outro, e a premissa das fisiologias era

justamente descrevê-lo: cria-se que o leitor fosse capaz de reconhecer, por meio desses opúsculos, um criminoso em potencial, por exemplo. Com a popularidade e o conseqüente esgotamento da descrição dos espécimes humanos, as fisiologias estenderam sua temática, dedicando-se à descrição das cidades, dos povos, dos animais entre outros temas (BENJAMIN, 1989, p.34-7).

Na edição de 30 de julho de 1853 d'A *Revolução de Setembro*, A. P. Lopes de Mendonça publicou um folheto intitulado "Anatomia e fisiologia de Lisboa", em que traz um interessante panorama dessa cidade, ressaltando suas transformações nos aspectos físicos e estruturais. No trecho a seguir, o autor, que já havia entrado, anos antes, num debate com Alexandre Herculano em defesa das estradas de ferro, faz votos de que Lisboa se engrandeça através dela, expandindo suas fronteiras:

Lisboa tem de rapidamente se transformar, quando uma rede de caminhos de ferro a aproximar, não só de todos os pontos do território português, mas da Espanha e da Europa. Que auge de esplendor não deverá atingir então a cabeça do ocidente? Quantas maravilhosas criações a não hão de opulentar e enriquecer? [...] O Tejo tornar-se-á pequeno para conter as embarcações, e a cidade invadindo os arrabaldes, e passando além das linhas de circunvalação, crescerá de modo que Paris e Londres poderão possuir uma rival, em poucos anos (*A Revolução de Setembro*, 30 de julho de 1853).

A partir dessas projeções otimistas, baseadas nas expectativas em torno da abertura dos caminhos de ferro, Mendonça esboça a fisiologia da cidade de Lisboa:

Uma cidade grava-se sobre tudo na imaginação dos homens pelo seu caráter, pela sua fisionomia, e pela sua individualidade. Lisboa representa hoje o estado das nossas artes, da nossa situação económica, das nossas aspirações, da nossa sociedade, da nossa civilização enfim. [...] O que predomina nos homens é o caráter, o que predomina nas mulheres é a fisionomia, o que predomina nas cidades é o pensamento de cada geração (*A Revolução de Setembro*, 30 de julho de 1853).

Uma vez mais, o autor mostra a importância do elemento humano como determinante para os avanços de uma cidade, mas reforça que sua história, é guardada em grande medida, pelas suas construções.

ROLNIK (1988, p. 9), a esse respeito, afirma que “além de continente das experiências humanas, a cidade é também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história. [...] É esta dimensão que permite que o próprio espaço da cidade se encarregue de contar sua história”. Muito da história concreta de Lisboa, a que se conta pela pedra e pelos monumentos, se perdeu no tempo, nos terremotos, nos incêndios e após a reconstrução durante a administração do Marquês de Pombal – a partir da qual, segundo o autor, teria surgido uma cidade diferente – o que ele lamenta novamente:

Lisboa é antiga, antiquíssima, e todavia é uma cidade moderna. Os monumentos que possuía de cada época histórica, têm-se ido derrocando, sucessivos terremotos, e a não ser o bairro da Alfama, a Lisboa do passado só existiria nas narrações dos nossos historiadores. Lisboa surgiu em 1755, com a administração do marquês de Pombal, surgiu regular e monótona como o despotismo, calculada e friamente distribuída como o espírito dessa classe média, que mede tudo a côvados, desde os primores da pintura e estatuaria até às cavatinas e *rondeaux* dos grandes artistas de canto (*A Revolução de Setembro*, 30 de julho de 1853).

Na perspectiva mendonçiana, as transformações urbanas que padronizaram a cidade e uniformizaram a aparência dos prédios acabam por apagar parte da história. O cronista discorre sobre os monumentos artísticos deixados pelo passado e destruídos para dar lugar a essa nova Lisboa, que ele julga enfastiante. À Cidade Baixa, por exemplo, Mendonça chama de

conjunto de gaiolas, enfileiradas, numeradas [...]. Saguões soturnos, lojas sombrias e pequenas, águas-furtadas roxo-terra, que e elevam tristemente sobre aqueles andares, sobrepostos uns aos outros, como galões simétricos de um criado de taboa. Caminhais duas horas pela cidade baixa, fartai a vista com o espetáculo dos mesmos quarteirões, das mesmas janelas, das mesmas acanhadas portas; e dissei-me se vos não acomete um mortal fastio, se não procurais espairecer a vista pelo mar, ou por uma campina esmaltada e ridente! (*A Revolução de Setembro*, 30 de julho de 1853).

Para A. P. Lopes de Mendonça, a cidade baixa representa a falta de personalidade da burguesia: “Tinha por acaso a burguesia um pensamento próprio? A resposta negativa lê-se na Cidade Baixa” (*A Revolução de Setembro*, 30 de julho de 1853).

A não preservação dos monumentos públicos era também uma preocupação do autor. Nas *Recordações de Itália*, obra da qual tratamos em nossa dissertação de mestrado, entre os relatos da viagem que fez em 1850, Mendonça ressaltou a valorização dos monumentos nas cidades italianas, sempre lamentando que o mesmo não ocorresse em Lisboa. Durante suas deambulações por Veneza, Gênova e demais lugares, ele se mostra encantado com a conservação do patrimônio monumental, que, para ele, representavam uma maneira de manter viva a história. Em 24 de julho de 1852, ele escreveria n’ *A Revolução de Setembro*:

Os monumentos públicos não significam outra coisa mais do que as glórias do passado expostas em relevo, pelas magnificências da arte. E se ninguém as vê? E se as nações estranhas estão separadas de nós, como poderão prestar-nos essa consideração que alenta moralmente um povo? (*A Revolução de Setembro*, de 24 jul. 1852).

A conclusão da fisiologia de Lisboa pela ótica de Lopes de Mendonça **é a de que** a Lisboa reconstruída é estéril, é outra. Na sua perspectiva, os portugueses se ocuparam de tantas outras façanhas – notáveis, é verdade, ele reconhece – que não deram a devida importância aos registros monumentais e arquitetônicos, que representariam a cultura do país:

Lisboa, e é esta a verdade, não tem palácios, nem fachadas elegantes. A pedra e cal reina triunfante, e o azulejo é quase reputado um primor artístico. [...] Lisboa, no passado e no presente, ressentiu-se de uma grande esterilidade monumental, da falta de gênio artístico. Povo dado à guerra, dado depois ao comércio e à navegação, passamos da tenda armada no campo, para o armazém e para o porão, e não tivemos tempo de empregar a riqueza, em duradouras e perduráveis recordações, [...] escrevemos na Batalha o poema das nossas glórias, e recortamos em cada pedra o orgulho da nossa independência, e os heroísmos da nossa individualidade nacional (*A Revolução de Setembro*, 30 de julho de 1853).

As contribuições de A. P. Lopes de Mendonça para as crônicas sobre a cidade de Lisboa reafirmam a importância desse gênero, negada

durante muito tempo. As feições da cidade de Lisboa passam – como a maior parte do que ele produziu – pelo viés político, com intenção questionadora e reflexiva. Como alguém que escreveu para combater, para desafiar, evidencia-se que Mendonça tinha em Lisboa uma grande cidade, a sua cidade.

Sob o olhar de um polemista como Mendonça, vimos uma Lisboa tentando se reconstruir, buscando, ao mesmo tempo, preservar toda a tradição que carrega e acompanhar o ritmo turbulento do século XIX e todas as transformações sociopolíticas que isso acarretava.

## REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BONFIM, Julianna de Souza Cardoso. *As Recordações de Itália (1852-1853), de A. P. Lopes de Mendonça – uma obra política: edição e estudo crítico*. 2013. 344f. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

EWALD, A et al. "Crônicas folhetinescas: subjetividade, modernidade e circulação da notícia". In: NEVES, P. et AL (ORG). *História e imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro, DPGA: FAPERJ, 2006.

FRANÇA, Júlio. *O narrador ético: experiências e sabedoria nas crônicas brasileiras do século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

A REVOLUÇÃO DE SETEMBRO (1846 a 1857, período da contribuição de A. P. Lopes de Mendonça). Disponível online em: < <http://purl.pt/14345>>. Acesso em: 02 jun. 2019.

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

# BREVES NOTAS SOBRE A VELOCIDADE EM GONÇALO M. TAVARES

Lilian Jacoto<sup>1</sup>

## A velocidade como valor

No ano de 2015, por ocasião das comemorações do centenário do modernismo português, assisti a uma mesa-redonda sobre o Futurismo no Centro Cultural de Belém. Enquanto os participantes rememoravam as propostas do movimento e os ecos da vanguarda sobre o grupo do Orpheu, Gonçalo M. Tavares ponderou o elogio da velocidade que o século XX celebrara, nos seus ingênuos primórdios. Discorrendo sobre um tema que sempre lhe foi muito caro, o autor de *Uma Viagem à Índia* fazia o balanço das alterações que a velocidade causou na vida humana na era da técnica, naquela fala impulsionada pela errância ensaística que lhe é peculiar. E não era para menos: no manifesto de Marinetti, a velocidade acedia ao estatuto de valor ético e estético dado aos bens culturais. Na oitava alínea do Manifesto Futurista, lê-se:

Nós estamos sobre o promontório extremo dos séculos!... De que vale olhar para trás, no momento em que nos cabe arrebentar os portais misteriosos do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Agora vivemos no absoluto, pois já criamos a velocidade eterna e onipresente.<sup>2</sup>

---

1 USP

2 Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles!...À quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'Impossible? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse onniprésente. "Manifeste du futurisme". Arquivos históricos do jornal Le Figaro. Disponível em: <https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2019/02/19/26010-20190219ARTFIG00263--le-figaro-publie-en-une-le-manifeste-du-futurisme-le-20-fevrier-1909.php>. Acesso em 15 out. 2021.



Talvez a obra de Tavares, transversalmente, esteja a construir uma crítica rigorosa a esse complexo de ilusões que o século XX nos legou, ao lado de outras vozes de lucidez, das quais destacaria Paul Virilio a nos alertar para o paradoxo da aceleração que nos conduziu à inércia mediante a substituição gradativa do humano pela máquina.

No ensaio “Notas sobre os doentes da velocidade”, Vivian Abenshushan se pergunta: “Mas não era essa a política da velocidade que Marinetti celebrava? Um fascismo da imediatez. Acabamos por ser isso: os funcionários esgotados de uma velocidade autoritária e onipresente”. E valendo-se de um testemunho que a própria ficção modernista manifestara nos primórdios do século, a ensaísta mexicana cita Álvaro de Campos: ‘O que há em mim é sobretudo cansaço/ [...] um supremíssimo cansaço/ íssimo, íssimo, íssimo, / cansaço’”. (ABENSHUSHAN, 2020, p. 15)

Fazendo coro aos críticos da velocidade, também Milan Kundera, no livro *A Lentidão* (2011), parece responder àquele fascínio futurista que seguia confiante, sem olhar para trás. Kundera associa a lentidão à memória, e a velocidade ao esquecimento, de modo que, como sequela da euforia moderna, nossa época sustentaria o desejo do esquecimento do passado. Para além de abolir a noção de espaço, encurtando grandes distâncias, a aceleração técnica alterou profundamente não só a percepção do tempo, mas a do nosso próprio corpo. Segundo Kundera,

Ao contrário do motociclista, quem corre a pé está sempre presente em seu corpo, forçado a pensar sempre em suas bolhas, em seu fôlego; quando corre, sente seu peso, sua idade, consciente mais do que nunca de si mesmo e do tempo de sua vida. Tudo muda quando o homem delega a uma máquina a faculdade de ser veloz: a partir de então, seu corpo fica fora do jogo e ele se entrega a uma velocidade que é incorpórea, imaterial, velocidade pura, velocidade em si mesma, velocidade êxtase. (KUNDERA, 2011, p.7-8)

Já a dromologia de Paul Virilio salienta que a tecnologia e a velocidade são produtos da guerra e, em que pese a glamourização da sociedade de consumo, esteve sempre associada à violência do desastre: desde os descarrilamentos dos comboios aos acidentes aéreos e, para além desses, os desastres ecológicos e psíquicos oriundos da poluição da vida urbana nos colocam num processo sem retorno de autodestruição. A velocidade que foge ao controle das mãos, do corpo, do entendimento - eis a origem da catástrofe.

Em Gonçalo M. Tavares, entretanto, essa consciência crítica passa ao largo de uma tecnofobia, mesmo porque subsiste em sua obra a noção de quão tênue é a linha que separa técnica e natureza no humano, e esse limite, já perdido, é o que nos caracteriza como era geológica no antropoceno. Para o bem ou para o mal, essa ambivalência nos é constitutiva; ela nos une e nos separa da origem, nos dramatiza perante os demais reinos. Em *Água cão cavalo cabeça* (2006), a voz narrativa formula-o ironicamente: "Existe o reino vegetal, o reino mineral e o reino animal. Mas há depois outro, há depois outro". (TAVARES, 2006, p.40) Já a velocidade – tema transversal da obra tavariana - é abordada em dois âmbitos, ambos com complexidade crítica: no âmbito ético (em que pensa as consequências da velocidade nas relações que o homem estabelece e com o seu próprio meio e espécie); no âmbito estético (na medida em que pratica e pensa os ritmos de sua escrita).

No seu *Atlas do corpo e da imaginação*, Tavares parte da seguinte premissa: "Diz-me a que velocidade andas, dir-te-ei qual a tua moral" (TAVARES, 2013a, p.111). Isso nos leva a pensar o problema da aceleração desde as origens - a exploração do homem na alienação do trabalho que o submete a ritmos maquinais; a ausência de reflexão, no domínio subjetivo, sobre as consequências de cada ato por pura pressa, até a impossibilidade de olhar para o outro por pura falta de tempo, o que aniquila toda possibilidade de compaixão no âmbito das ações. Para Tavares, é a velocidade da interpretação dos acontecimentos que fundamenta a ética.

Na contramão dos movimentos irrefletidos, o ensaísta retoma a pergunta de Peter Handke: "por que é que nunca criaram um deus da lentidão?", ao que ele mesmo responde: "Eis o enigma: a lentidão sempre foi vista como algo negativo; que retira, que subtrai." (TAVARES, 2013a, p.120). Entretanto, é a lentidão que torna visível a verdade dos pormenores, e que portanto desaliena, sensibiliza. Tavares chega a formular a ideia de que a Verdade é uma velocidade; ou, por outras palavras, que a Verdade só se torna visível quando se consegue observá-la na velocidade certa; e que esta velocidade certa é a média entre duas: a do observador e a do objeto observado. Isso nos leva ao segundo âmbito em que Tavares se dedica a pensar a velocidade: seria a escrita um antidoto da aceleração?

Antes de avançarmos sobre os ritmos de sua escrita, é preciso reconhecer que estamos numa fronteira efetivamente perigosa, numa proporção que não acomete só casos individuais, mas toda uma

coletividade que se desata do próprio corpo (progressivamente “colonizado pela técnica”, segundo Abenshushan) e, sem ele, afasta-se também dos afetos. E é assim que, desde os relatos que, já em meados do século XIX, expressavam o fascínio e o pavor da catástrofe, impera a necessidade de escrever a velocidade para pensá-la, descrever os pormenores das deformações físicas geradas num acidente que ultrapassa a percepção natural do olhar, em câmara lenta, como no cinema, de modo que possamos compreender cada movimento implicado na destruição. A escrita, – mais que o cinema – na sua natural lentidão criativa, tem funcionado como uma “máquina de desaceleração”:

Penso no dia de Leopold Bloom, o dia mais longo da literatura, em que um par de horas ou quinze minutos podem se amplificar durante duzentas páginas. [...] Talvez a literatura não nos cure da velocidade (nada mais desalentador, pensava Walser, que os livros saudáveis), mas escrever e ler talvez possam nos aproximar do conhecimento de sua tragédia inerente ou ajudar-nos a decifrar em que estamos nos transformando e qual é a direção imprevisível para a qual nos arrasta o nanossegundo. (ABENSHUSHAN, 2020, p. 21-22)

No âmbito ético, em que a velocidade pode ser pensada, compreendida e quiçá refreada, Gonçalo M. Tavares pratica uma escrita que, independentemente de sua adesão a um gênero pré-existente, (como a poesia, romance ou o conto) ou da criação de gêneros híbridos e muito particulares (como cidades, diálogos, bloom-books, arquivos, investigações etc.), subsiste sempre a atitude filosófica do ensaísta, do ficcionista que cria para pensar, estranhar, desalienar a consciência que comanda as ações levianas da pressa.

## **Pensar a velocidade**

Em 2014, Tavares publica uma narrativa intitulada “O Hotel”, que foi levada ao teatro juntamente com duas outras peças no âmbito da Culturgest<sup>3</sup>. Esse texto traz um ambiente distópico de um hotel situado numa cidade marcada pelo desemprego e humilhação nas relações de trabalho – haja vista que, logo à entrada, o hotel disponibiliza seres

---

3 Trata-se da Fundação da Caixa Geral de Depósitos, de Portugal.

humanos ávidos para trabalhar como cães de companhia aos hóspedes que chegam. O hotel possui um pátio onde se fazem jogos clandestinos de luta entre crianças, judeus e velhos, bem como esportes de pura barbárie, onde disparam contra os loucos atirados de grande altura que, se caem vivos, já começam a cavar suas próprias covas. As atividades recreativas desse hotel aludem, mais ou menos diretamente, aos campos de concentração, pelos massacres, experiências científicas feitas com seres humanos, rebaixados que são à animalidade e à operacionalidade das máquinas que servem ao sistema.

Dessa distopia, destaco uma passagem que serve à discussão sobre a ameaça da loucura em função do ritmo acelerado a que estão sujeitos os habitantes locais:

#### Vacinação

Uma vacina para não ficar maluco. Uma fila enorme, tantos que querem o mesmo. Mas na fila há loucos, e muitos. E portanto já não vão a tempo, já é tarde [...] esse armazém de avarias é afinal um hospício que os humanos inventaram para internar essas máquinas que já deixaram de cumprir ordens [...]. E por isso estão ali, inertes e malucas, as máquinas, como aqueles loucos internados e pasmados que, com enorme medicação, ficam para ali [...] com ar vazio.

---

A vacina é composta disto: um líquido que faz abrandar (...) que atira a lentidão para cada canal, para cada órgão, célula (...) que diz: mais devagar. [...] Ou seja: estar louco é uma velocidade, um desarranjo da velocidade, não um desarranjo da ideia. (TAVARES, 2014a, p. 104-110)

Enquanto a comunidade deseja a todo custo vacinar-se contra a loucura, mesmo não havendo mais tempo de recuo da “doença”, que já vai avançada, o próprio sistema alimenta a causa da patologia coletiva. Noutra cena nos damos conta dos experimentos científicos que submetem os adolescentes a um tratamento que acelera a sua chegada à idade adulta - exatamente como acontece no mundo contemporâneo, em que a infância e a adolescência são tomadas como preparação para o mercado de trabalho desde o ensino fundamental – e visível se torna, nos “sujeitos”, o desejo generalizado de renunciar a essas fases da vida em prol de se tornar produtivo, que é, afinal, a forma de pertencimento que a nossa cultura chancela:

O teu pai assinou?

É preciso continuar a descobrir coisas.

Um grupo de investigadores com um menino de catorze anos no meio. Num laboratório. [...] uma sucessão de choques elétricos nos sítios certos para ver se o adolescente cresce mais rapidamente. Crescer fisicamente e psicologicamente. [...] Ali está ele, o menino, tem catorze anos e foi ele próprio que se tornou impaciente e se ofereceu como voluntário para ser adulto mais rapidamente que os outros... [...] É preciso ver [...] se assim já está em condições de substituir o pai e começar ele a trabalhar ou, pelo menos, a tentar encontrar trabalho ou pelo menos aceitar pacificamente que lhe cortem o cabelo, a ele, ao raio do puto. (TAVARES, 2014a, p. 118-120)

A perversidade desse sistema mais se evidencia quando percebemos que os adultos precoces que o laboratório cria não contam com a garantia de que sejam absorvidos como mão de obra necessária à grande engrenagem. O excerto faz alusão ao corte de cabelo que é imposto aos desempregados naquela comunidade: nas ruas veem-se os adultos sem cabelos, vagando pela cidade, magros e abatidos, como os prisioneiros dos campos de trabalho. Mas na narrativa de Tavares – e o narrador faz questão de salientar - eles são homens “livres”, seres dóceis, sobretudo os que já não conseguem ser úteis e vivem à margem da vida, numa condição inumana que parece não pertencer a reino algum. A alusão às teorias conspiratórias da biopolítica, de Foucault a Agamben, não poderia ser mais direta.

## Os ritmos da alienação

Os universos criados por Tavares são contíguos, apesar de comporem conjuntos diferentes de obras regidas por noções muito particulares e criativas de gêneros. O segundo romance da série *O Reino*, cujo título é *A Máquina de Joseph Walser* (2010) aborda, nesse mesmo tom sombrio e desconcertante, o tema da alienação como sintoma da reificação nas relações de trabalho. Walser é um homem reduzido, um trabalhador dócil e útil, até o dia em que a máquina que opera num ritmo maquinal acaba por lhe mutilar um dedo tornando-o inválido para o posto. Sobram-lhe, na vida, duas outras ocupações que só reforçam o alto grau de alienação em que vive, uma vez que destituem do ócio toda a oportunidade de

reflexão e em nada exigem de seu poder decisório. A primeira ocupação é o jogo de dados, movido pelo acaso dos lances:

Porque era evidente que até os próprios dados do jogo manifestavam mais força que os jogadores. Aqueles homens estavam habituados a obedecer durante a semana, e no sábado, estranhamente, entravam num outro sistema de obediência: à sorte, ao azar. (TAVARES, 2010, p. 27)

A segunda ocupação é o colecionismo: Walser acumula em segredo (isto é, apartado do mundo) a sucata da indústria, pequenas peças metálicas de máquinas avariadas, de origem desconhecida. Conjunto de inutilidades, a coleção é a imagem desse mundo interior de peças soltas, avulsas e desconhecidas; uma falta de conexão que só encontra ordem nos critérios do arconte, absolutamente subjetivos, sem relação com o mundo circundante: “era uma segunda ordem, que só ele percebia.” (TAVARES, 2010, p.82) Desgarrada do seu tempo, a coleção atuava como projeção de si mesmo, da sua falta de sentido: “A sua coleção: inútil, absurda, secreta, havia sido gradualmente colocada no ponto central da sua existência” (TAVARES, 2010, p.81)

Mero sujeito assujeitado, Joseph personifica a indiferença à vida, ao amor, à guerra, às humilhações do seu superior. Toda a gravidade dos acontecimentos supostos numa cidade em guerra e invadida pelo inimigo é aqui mero pano de fundo a essa vida de desconcertante sossego. A ausência de laços e a total inabilidade para a ação culminam na nulidade ética da cena final, em que a própria vida é sujeita à sorte dos dados, num jogo jogado por decisão alheia - um desafio do chefe cuja arma é carregada pela bala que deverá liquidar o perdedor. Ao comando do chefe, Joseph envolve-se sem querer num jogo de azar que coloca em risco uma vida totalmente destituída de valor.

## **Velocidade x civilidade**

Se os ritmos maquinais e a velocidade da vida urbana expõem o que nela há de barbárie, a civilidade, como horizonte do humanismo, requer lentidão. Em *Matteo perdeu o emprego* (2010a), assistimos a uma cena em que dois homens se perdem num labirinto e, após longuíssimos minutos de tentativas falhadas de evasão, recebem o auxílio de um sujeito obeso e lento, que os conduz à saída. Trata-se de uma cena patética em que os

sujeitos perdidos têm de conter a ansiedade de aceleração da fuga, por exigência da “boa educação” (TAVARES, 2010a, p.99):

“A situação dos dois homens era, pois, constrangedora. A lentidão com que Horowitz caminhava e as vezes que parou por cansaço, com uma respiração ofegante, fizeram com que a saída do labirinto demorasse horas. [...] E a boa educação exigia aos dois homens que seguissem até ao fim (ou pelo menos até à saída do labirinto) o homem que os salvara. [...] Aqueles dez minutos foram para os dois homens uma tortura: ao corpo que quer correr exigiu-se que caminhasse ao ritmo de um homem que pesava perto de cento e cinquenta quilos – pouco simpático, estranho, e que não conheciam de lado nenhum.” (TAVARES, 2010a, p. 99-100)

A boa educação prevê o olhar atento à alteridade, o respeito aos limites do outro, o que exige do humano o controle dos próprios instintos. Tudo isso se torna por demais oneroso numa vida entregue à aceleração. Em contraposição a essa cena que constrange o indivíduo a se submeter à lentidão alheia, temos outra, que dá origem ao encaideamento dramático em *Matteo perdeu o emprego*: o choque entre duas velocidades assimétricas, a do automóvel e a do transeunte. Ashley, que cuida com devoção contra toda a sujidade do automóvel - “máquina que o levava a vários sítios do mundo” - atropela Aaronson, o corredor que

“todas as manhãs, dava centenas de voltas à rotunda, [...] como um carro que não soubesse o caminho, que hesitasse entre seguir por uma direção ou outra; que se deixasse estar por ali, à roda, não arriscando, não tomando uma opção. Enquanto estiver na rotunda, não estou perdido, pelo menos não volto atrás.[...] A vida, apesar de tudo, é fácil. Numa rotunda.”

(TAVARES, 2010a, p. 9-10)

As cenas, em *Matteo perdeu o emprego*, compõem imagens alegóricas. O percurso maquinal do corredor numa rotunda, correndo sempre sobre os próprios passos, dá conta do movimento rápido e alienante, sem o risco do erro, da aventura, da descoberta, enfim de qualquer decisão de risco e transformação que fizesse, de Aaronson, um sujeito ético. A ironia do atropelamento por uma máquina que excede a sua própria velocidade (e seu campo de ação) é, no campo simbólico, bastante eloquente: Aaronson, “um louco previsível” (TAVARES, 2010, p. 10), que



decide, naquela manhã, correr no sentido oposto ao dos automóveis, é morto atropelado por um deles, que corria a grande velocidade.

Para além dessa disputa cada vez mais desigual em que concorrem o homem e a máquina, a ficção de Tavares alerta a um perigo maior: a velocidade coletiva, isto é, as derivas da cultura de massa. No romance *Uma menina está perdida à procura do pai* (TAVARES, 2014), temos um par que protagoniza a narrativa: uma menina deficiente que busca pelo pai na cidade de escombros, e um homem fugitivo. A narrativa dispensa causas e finalidades: não sabemos por que ou de quem Marius foge; tampouco em que lugar estaria o pai de Hanna, se é que ele existe. Importa aqui reportar que, após uma viagem errática pela cidade sombria, destruída pela guerra, o par termina em fuga, até que são abduzidos por uma multidão que passa, não se sabe em que direção ou por que causa se movimenta. Há uma sedução da agitação coletiva que se move e, de forma irrefletida, o par adentra a multidão e se deixa levar:

Sem o mínimo de tempo para pensar, os dois tentaram então acompanhar o ritmo de avanço das pessoas, [...] como se tivessem estado ali desde o início, no meio daquilo tudo. [...] Uns atiravam pedras aos vidros das lojas (...) havia já coisas incendiadas, e os gritos excitados eram ainda mais assustadores, agora que estavam lá dentro, no meio. [...] e a cada passo acertando cada vez mais no tom da marcha, como que a apanhar o ritmo daquela dança violenta [...] que avançava em conjunto para um único sítio, com um objetivo claro, sem hesitações. E durante uns instantes, Marius sentiu-se estranhamente bem, sentiu uma leveza enorme, um apagamento individual que o punha tão eufórico que tinha vontade de gritar de contentamento. (TAVARES, 2014, p. 193).

O final aberto desse romance suscita uma profícua e acalorada discussão. Para além de decidir se foi dado um final feliz ou inglório a Marius e Hannah, falta-nos saber se adentrar a multidão em apagamento individual, naquele movimento passivo, eles estariam marchando em direção a um futuro melhor. Sem saber como começou o movimento que os arrasta, nem por que lutavam aquelas pessoas, a liberdade e a leveza subitamente se instauram, como no olho de um furacão. Seria essa a imagem da nossa adesão aos movimentos coletivos sem direção? Ou a recuperação do espaço público, o rompimento do círculo alienante dos movimentos automáticos e repetitivos com que temos levado a vida, vertiginosamente, sem finalidade e sem sentido?

Resta saber, ao fim e ao cabo, que causas valem a pena de ser abraçadas, de modo que possamos reocupar o espaço público, politicamente motivados. Haveria ainda tempo de reflexão nos movimentos massivos a que hodiernamente estamos sujeitos?

## As velocidades da escrita

Finalmente, no âmbito estético, interessa verificar como Gonçalo M. Tavares regula seus ritmos de escrita, e como a velocidade pode ou não exercer um valor na sua poética.

Em entrevista de 15.11.2013, ao *Jornal de Letras*, o escritor compara duas obras recém-lançadas: *Animalescos* e o *Atlas do corpo e da imaginação*, no tocante aos ritmos de cada poética:

“É uma questão de velocidade. Diria que o *Atlas* tem a ver com uma certa lentidão de escrita e de pensamento, tal como esses livros [*Animalescos*, *Canções Mexicanas* e *Água, Cão, Cavalo, Cabeça*] pertencem ao outro mundo de velocidade. Toda a minha escrita é rápida, mas esta é muito mais orgânica, instintiva, veloz. O reflexivo é mais lento. Não se trata de ser melhor ou pior. O que sinto é que chego a sítios completamente diferentes e não quero abdicar de nenhum itinerário. [...] É uma escrita mais bruta. Sim, mais brutamontes. A velocidade dá um choque maior. Como se sentisse a brutalidade da escrita.”<sup>4</sup>

O *Atlas*, construído a partir de sua tese de doutorado, é uma obra de ensaísmo toda costurada por referências a uma tradição filosófica, teórica e artística, em que cada página estão contidos textos, citações, notas e comentários, além de dialogar com fotografias d’Os Espacialistas - o grupo de performance que colabora em todo o livro com ilustrações, sob as quais posteriormente Tavares incluiu legendas, compondo um texto paralelo que estabelece uma relação nem sempre direta com o texto principal. Essa rede complexa de relações exige, evidentemente,

---

4 “Gonçalo M. Tavares Uma ficção que pensa”. (Entrevista concedida a Luís Ricardo Duarte E Maria Leonor). Disponível em: <https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/2013-11-15-goncalo-m-tavares-uma-ficcao-que-pensaf757611/>. Acesso em 05 out 2021.

um leitor mais lento a folhear cada assunto como quem examina um grande mapa de construção subjetiva.

Nessa entrevista, Tavares deixa claro que dois procedimentos tutelares são os definidores do ritmo de que cada obra é investida: o da reflexão e o da livre-associação. Se o *Atlas* é lento, a livre-associação, por sua vez, perfaz-se de saltos. É quando predomina a imagem como recurso de aceleração. De um lado o pensamento reflexivo, doutro os instintos que fazem correr, saltar. De um lado predomina a barbárie, doutro, a civilidade humanista. Diz o escritor, na entrevista: “O instinto é o pensamento mais rápido que existe.” (TAVARES, *Ibidem*)

Mais tarde o escritor assentaria essa normatividade numa poética muito pessoal: as *Breves notas sobre literatura-Bloom* (TAVARES, 2018). Na ambiguidade da sua essência, essa obra concentra, desde a página de rosto, seu peso e sua leveza, sua universalidade e subjetivismo, simultaneamente. Trata-se de um “Dicionário Literário” (gênero científico, universalizante e impessoal) formado por *breves notas* (anotações esparsas, fragmentárias, portanto, de um sujeito específico). Eis um paradoxo comum à série que se intitula Enciclopédia<sup>5</sup>, e que, neste caso específico, reforça sua natureza contraditória quando aponta, no subtítulo, a ambição de se tornar “uma das muitas maneiras (definitivas) de fazer literatura”.

Nesse gênero paradoxal, uma obra quer-se definitiva – pois que fruto de reflexão demorada sobre literatura – sendo também, entretanto, uma visão personalíssima deste autor de estranhamentos, que é Gonçalo M. Tavares, na temporalidade de uma vida-Bloom, isto é, dada ao instante efêmero de uma nota breve que lhe acorre como um insight.

E é nessa oscilação entre o definitivo e o breve, entre a velocidade do instante e a lentidão reflexiva que alcança permanência no tempo, que a obra se estabelece no âmago das contradições rítmicas que organizam as leis do texto literário Bloom. Diz o próprio autor na Nota Inicial do dicionário: “sigo por vezes percursos inimigos e velocidades diferentes.” (TAVARES, 2018, p.11)

A própria definição de Bloom, nas *Breves Notas*, não é, à primeira vista, muito esclarecedora: “Bloom – nome universal, aplicável a qualquer

---

5 A Enciclopédia compreende, até então, cinco títulos: *Breves notas sobre Ciência* (2006); *Breves notas sobre o Medo* (2007); *Breves notas sobre as Ligações* (2009), *Breves notas sobre música* (2015) e *Breves notas sobre Literatura-Bloom* (2018).

coisa ou acontecimento. Cadeira-Bloom, livro-Bloom, morte-Bloom, namoro-Bloom. E etc.-Bloom.” (TAVARES, 2018, p.20)

Um qualificativo, uma marca, um sobrenome dado a coisas e pessoas, que as torna ambivalentes, indefinidas. É, ao fim e ao cabo, um jeito de não nomear: pois é nesse mesmo dicionário que atribui, à linguagem, o poder de dar nome não às coisas, mas ao movimento das coisas (TAVARES, 2018, p.61). Ser Bloom é estar em movimento, em errância. Daí decorre que o dicionário-Bloom é e não é um dicionário, na mesma medida em que toda definição não encerra um sentido, mas o abre. Ecoam, aqui, palavras de *O torcicologologista, excelência*:

- A definição de definição. Definição significa de-finir. Finir, acabar. Dar uma definição é dizer uma última palavra sobre o assunto.

- Quem define diz ao outro: nada mais tens a dizer sobre este assunto, pois acabei de dizer a definitiva palavra sobre a questão.

[...] – Seria interessante pensar em definições que iniciam a conversa.

[...] - Gosto de um pé que não se preocupa em apenas avançar. Gosto de um pé que descobre o caminho... que cada vez que toca o chão abre uma nova hipótese. (TAVARES, 2015, p. 60-61)

É somente aos poucos que vamos construindo o entendimento do qualificativo “Bloom”, pelas características que se depreendem do dicionário. Mas a palavra é cara a Gonçalo M. Tavares, pois além do qualificativo de sua literatura, o autor utiliza-o como nome próprio, um “apelido não apenas de pessoas, mas do mundo” (TAVARES, 2018, p. 54). Assim acontece a Maria Bloom em *A perna esquerda de Paris*, bem como ao herói de sua *Viagem à Índia* – justamente as obras que ele classifica, de sua produção, como livros-Bloom. Para aqui interessa sugerir a obra de Joyce como inspiração, uma vez que, como aponta a supracitada Vivian Abenshushan é o “dia de Leopold Bloom, o dia mais longo da literatura”. Abenshushan refere-se ao Ulisses joyciano para pensar a escrita como uma “máquina de desaceleração”. (ABENSHUSHAN, 2020, p. 21)

Entretanto, as notas sobre literatura-Bloom elegem a frase como sua unidade mínima de sentido: percebemos a preocupação de trabalhá-la pela recorrência de explicações que começam por “toda a frase é...”, de modo que muitos verbetes definem um aspecto da Literatura-Bloom na relação que estabelece com a frase. Exemplo: no verbete Personagem,

diz-se que “Num livro-Bloom as personagens são secundárias, as frases não”; ou “A única geografia da literatura é a frase” (TAVARES, 2018, p. 39). Centro do paradoxo em que essa literatura se assenta, a frase deve ter a força e a concentração de um pensamento complexo e disruptivo - “Uma frase deverá perturbar o entendimento da anterior” (TAVARES, 2018, p.47).

A brevidade e a concisão são marcas dessa literatura. A frase não deve conter adiposidades (comumente atribuída a adjetivos, que devem ser evitados). Isso torna a leitura fluida, veloz. Entretanto, pela sua individualidade, por terem força e autossuficiência, as frases atuam umas contra as outras. Isto equivale a dizer que, se a frase é rápida, o conjunto de frases se torna lento, pelo estranhamento que elas estabelecem entre si.

Assim, entre ritmos de aceleração e retardamento, o texto-Bloom é, assumidamente, “um reino dessincronizado” (TAVARES, 2018, p.42); sua velocidade é “indomesticável” (TAVARES, 2018, p.61):

Frase – Podemos pensar numa inundação que começa na primeira letra da frase e que não termina na última letra da frase (pois alguma da água e da força passará para a frase seguinte). Uma frase não pode ser como um copo que contém água dócil para ser bebida; uma frase é um copo que tenta conter uma inundação. E não consegue.

Cada frase é uma oportunidade para iniciar um mundo. A literatura-Bloom aproveita essa oportunidade. (TAVARES, 2018, p. 37)

Do ponto de vista rítmico, há o paradoxo de frases que avançam, rápidas, enxutas e dinâmicas, mas que, no conjunto, causam estranhamento, o que equivale a dizer que apelam para o exame lento no encaicho da interpretação. É preciso pegar a frase-Bloom com as duas mãos e olhá-la com muita atenção. Ela contém um mistério que deve ser estudado: entretanto, “estudar o mistério é aumentar o mistério, não diminuí-lo”. (TAVARES, 2018, p.14) Desde Chklóvski, o conceito de estranhamento – apanágio da arte moderna – atenta para o fato de que a interpretação promove uma desaceleração do olhar para o objeto artístico, uma demora necessária à construção de um sentido:

A finalidade da arte é dar uma sensação do objecto como visão e não como reconhecimento; o processo [...] consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O acto de

percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objecto, aquilo que já se 'tornou' não interessa à arte."(p.82). O estranhamento seria então esse efeito especial criado pela obra de arte literária para nos distanciar (ou estranhar) em relação ao modo comum como apreendemos o mundo, o que nos permitiria entrar numa dimensão nova, só visível pelo olhar estético ou artístico. (CHKLÓVSKI apud TODOROV, 1999, p. 75)

A leitura do texto-Bloom é rápida no que Gonçalo concebe como efeito de inundação. Rápida e intensa, acaba por causar um incômodo, uma incompreensão que não se contenta com o primeiro olhar. Há-que se retornar às partes, recolher indícios, visitar a matéria que, ao fim e ao cabo, mantém-se no flanco do mistério:

Inundação – Um texto poderá ser subitamente inundado. Não se trata de uma soma tranquila: a inundação é um processo de conquista rápida de espaço. É uma força que surge e rapidamente ocupa centímetros quadrados, substituindo uma força anteriormente dominadora. [...] E claro que se poderá construir um texto feito de sucessivas inundações. Não há uma média de inundações aconselhável por página. Uma inundação por frase poderá ser demasiado, ou não. (TAVARES, 2018, p. 48)

## Imagem e inundação

Contudo, falta (propositalmente?) ao dicionário um verbete essencial: a imagem. Trata-se do dispositivo de salto, ao qual o autor se referiu na entrevista, lembrando o que a arte nunca nos deixa esquecer, que é o fato de que o nosso pensamento funciona muito por associação, por grandes saltos. Sutilmente, a imagem aparece no dicionário-Bloom ao fim do verbete "Avançar": "Na frase, a cabeça é a parte da frase que imagina." (TAVARES, 2018, p. 19)

Afinal, a escrita de Gonçalo M. Tavares é lenta ou rápida, conforme o animal que está a criar, de maneira refletida ou como um jorro de que não tem nem quer ter controle. Mas o que dizer da leitura desses animais? Será mesmo que a imagem tavariana acelera também a leitura?

Tomemos o *incipit* do romance *Um homem, Klaus Klump* (2007) para observar os seus ritmos, ou melhor, o ritmo interno das frases que compõem o primeiro parágrafo do texto, e o efeito que esse parágrafo desempenha no ritmo de leitura que ele anuncia: "A bandeira de um país

é um helicóptero: é necessário gasolina para manter a bandeira no ar; a bandeira não é de pano, mas de metal: abana menos ao vento, frente à natureza.” (TAVARES, 2007, p.7).

Nota-se a concisão do período que, a cada oração avança no enigma, sem desvendá-lo. O enigma se desenha na composição de figuras que entram em contágio, numa comparação de termos à primeira vista muito díspares, a bandeira e o helicóptero constituem a base de uma metáfora sem semelhança física ou uma correspondência simbólica facilmente reconhecível pelo leitor. Um enigma abre o romance, - uma bandeira pesada ao vento, uma metáfora incômoda que exige a releitura, um recuo já à porta do universo. Não há adiposidade nas frases, o período é muito curto para reunir tantas informações, e não se alonga o suficiente para desfazer sua opacidade. Uma esfinge metálica. Decifra-me ou desista a tempo.

O fato é que, assim que nos pomos a ler *Um homem, Klaus Klump*, deparamos com a tal inundação: nesse *incipit*, já ficamos a saber que se trata de uma invasão de território, que o helicóptero que paira no ar é do inimigo que avança, que estamos numa guerra que acontece num tempo cuja tecnologia é a de um passado próximo, em que os países disputam pela primazia das fontes energéticas, o petróleo como um dia foi o ouro em riqueza, e que as guerras advindas dessa disputa têm uma capacidade mais agressiva no que toca ao domínio da natureza. E haveria mais a dizer, porque na síntese-Bloom, essa bandeira ainda guarda seus mistérios.

A literatura-Bloom, de Gonçalo M. Tavares, independente do animal que temos em mãos, é tecnicamente veloz, mas só aceita o leitor lento. Como afirmou uma vez o escritor em entrevista: “Acima de uma certa velocidade deixamos de ver o que está lá fora, deixamos de ver por completo, cegamos. Mesmo em termos políticos.”<sup>6</sup>

## REFERÊNCIAS:

ABENSHUSHAN, Vivian. “Notas sobre os doentes da velocidade”. Trad. Gabriel Bueno da Costa. Belo Horizonte, Edições Chão da Feira, Caderno 105, maio de 2020. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno105/>. Acesso em 15 out 2021.

6 Entrevista a Isabel Lucas para a revista Estante, em abril de 2017. Disponível em: <http://www.revistaestante.fnac.pt/entrevista-goncalo-m-tavares/>. Acesso em 12 out. 2021.



CHKLÓVSKI, Victor. "A arte como processo", in *Teoria da Literatura I: Textos dos Formalistas Russos* apresentados por Tzvetan Todorov. Lisboa, Edições 70, 1999, p.75. (apud CEIA, Carlos, *E-dicionário de termos literários*, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/estranhamento-os-traniene/>. Acesso em: 18 out 2021).

KUNDERA, Milan. *A lentidão*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

MARINETTI, Filippo T. "Manifeste du futurisme". Arquivos históricos do jornal *Le Figaro*. Disponível em: <https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2019/02/19/26010-20190219ARTFIG00263--le-figaro-publie-en-une-le-manifeste-du-futurisme-le-20-fevrier-1909.php>. Acesso em 15 out. 2021.

TAVARES, G. M. *Água cão cavalo cabeça*. Lisboa, Editorial Caminho, 2006.

TAVARES, G. M. *Um homem: Klauss Klump*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

TAVARES, G. M. *A máquina de Joseph Walser*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

TAVARES, G. M. *Matteo perdeu o emprego*. Porto, Porto Editora, 2010a.

TAVARES, G. M. *Uma viagem à Índia*. São Paulo, Leya, 2010b.

TAVARES, G. M. *Animalescos*. Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2013.

TAVARES, G. M. *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa, Editorial Caminho, 2013a.

TAVARES, G. M. *Uma menina está perdida em seu século à procura do pai*. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.

TAVARES, G. M. "O Hotel", in: *Panos, palcos novos, palavras novas*. Lisboa, Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, 2014a.

TAVARES, G. M.. *O Torcicologologista, excelência: diálogos, cidade*. Lisboa, Editorial Caminho, 2015.

TAVARES, G. M. *Breves notas sobre literatura-Bloom: dicionário literário*. Lisboa, Relógio D'Água, 2018.

TAVARES, G. M.. *Diário da Peste: o ano de 2020*. Lisboa, Relógio D'Água, 2021.

VIRILIO, Paul. *A velocidade da libertação*. Lisboa, Relógio D'Água, 2000.

# GOMES LEAL, ENTRE O DELÍRIO E O MISTÉRIO<sup>1</sup>

Maria Cristina Batalha<sup>2</sup>

## Introdução

Em meus estudos sobre autores rotulados como “menores” e “maiores” pela historiografia literária e sobre os espaços de visibilidade/invisibilidade a eles reservados nos séculos XIX e início do XX, notadamente no contexto português, considero que o gênero fantástico e suas diferentes manifestações impõem-se como um dos pontos de inflexão para o estabelecimento dessa hierarquia, permitindo iluminar uma parte do arquivo literário de uma época. Considero que é através de um conjunto de textos, de práticas e de prescrições diversas que se constitui o discurso múltiplo, que acaba por produzir um consenso a respeito do objeto literário de nosso passado. Além disso, trazer à luz poéticas “esquecidas» ou excluídas das antologias também propicia a revisão dos diferentes cânones, abrindo espaço para o exame de um cenário mais ampliado de um determinado estado da cultura.

É nessa perspectiva que trago o escritor, jornalista e poeta António Duarte Gomes Leal (1848-1921), um dos mais novos da Geração de 70. Como destacam alguns críticos, este estabelece um elo entre essa geração e a poesia que se segue, identificada como simbolista-decadente. Entretanto, é uma de suas novelas, *A peste negra*, considerada uma produção “menor”, de gosto “popular”, que será objeto da análise que nos propomos desenvolver aqui. Será examinada a retórica do excesso e a ambiência gótica da novela, o que justifica, segundo os críticos, seu lugar de borda em antologias e arquivos literários portugueses, instâncias legitimadoras dos diferentes cânones.

---

1 O presente texto é parte de um artigo mais extenso, publicado na Revista *Soletras*, vol. 40, 2020, pp. 113-130, e é um produto do projeto “Escritores menores: seu legado e contribuição para o arquivo literário II”, cadastrado no CNPq.

2 UERJ – FAPERJ – CNPq

## Metodologia

Coube aqui levar em consideração a presença de forças de resistência, notadamente o espaço reservado à literatura frenética e sua retórica peculiar na ficção de Gomes Leal, no sentido de apontar a presença de experiências paralelas que nos levam a ressignificações, não somente de alguns cânones, como também dos que deles foram excluídos. Na perspectiva comparatista, buscamos aproximar o autor de seus pares europeus que, de modo similar, também foram identificados com o “mau-gosto” e, por isso mesmo, desqualificados em sua produção novelesca folhetinesca. Após a Revolução de 1820, escritores como Almeida Garrett e Alexandre Herculano, por exemplo, posicionaram-se no campo da educação estética, investindo-se da missão pedagógica que cabia ao escritor no processo de construção da nação portuguesa, como corolário da situação de ignorância e de atraso em que vivia a grande maioria da sociedade - e também por sua condição de caixa de ressonância dos movimentos estéticos que agitavam o cenário artístico da França e da Inglaterra. Contudo, eles não se furtaram à escrita de contos e novelas fantásticas, explorando a presença do sobrenatural e do horrível, como ilustra também a obra *O esqueleto*, de Camilo Castelo Branco, de 1848. Nossa investigação vai no sentido de examinar, no contexto referido, o lugar de borda que coube a Gomes Leal e a sua produção ficcional.

## Resultados e discussão

Por volta da segunda metade do século XIX, surge em Portugal um gosto acentuado do público leitor pelo gótico e o frenético que lhe chegavam sobretudo através dos folhetins franceses. Além da tradução de obras estrangeiras, também os jornais e as revistas como *O Panorama*, *O Mosaico*, *O Correio das Damas*, por exemplo, contribuíram fortemente para a difusão da literatura frenética, fazendo com que surgisse uma pléiade de pequenos autores que, hoje, foram quase completamente esquecidos.

Sustentada por imagens hiperbólicas, uma retórica da crueldade e das paixões mórbidas, a literatura frenética trazia à cena os excessos do mundo real, fazendo eco ao jornalismo sensacionalista que noticiava crimes e castigos, visando atingir o grande público, ávido por esse tipo de leitura e toda carga de emoção que ela suscitava. Trata-se da chamada literatura romântica frenética, nome atribuído pelo escritor

francês Charles Nodier, em um artigo de *Annales de la Littérature et des Arts* (1821), para referir-se à poética do exagero retórico, identificado com um certo mau-gosto devido ao uso exacerbado de figuras de estilo, e que tinha como objetivo suscitar efeitos emocionais fortes no leitor.

Em sua configuração, o *frenesi* romântico carrega traços do romance gótico inglês (*roman noir*), do fantástico alemão e do erotismo violento e escatológico, característico da estética desenvolvida pelo marquês de Sade, considerado o ilustre e maldito precursor da expressão literária do *frenesi*. Esse modo de representação oscila entre o excesso e o não-dito, a exibição e o encobrimento, o desvelar e o subentendido. Tal retórica estimula um *páthos* de exaltação que buscava levar o leitor ao êxtase através de emoções fortes, muitas vezes proporcionadas pelo horror de inspiração gótica. Esse viés literário domina a cena europeia e passa a servir de modelo de emulação para diversas literaturas de países como Portugal, Espanha e Brasil, que seguiam de perto os modismos da França e da Inglaterra.

Por outro lado, paralelamente a essa literatura considerada “menor”, veiculada sobretudo pelos jornais da época, impunha-se na cena literária uma nova poética, de viés simbolista, identificada com o sentimento dominante de decadência tanto do ponto de vista pessoal do artista em sua prática, quanto do ponto de vista da sociedade em geral, e em particular a portuguesa, que vivia seus abalos políticos e sociais. Predomina, então, no cenário artístico europeu, a vocação para uma literatura de índole satânica, nos moldes trilhados pela poesia do Mal e do ceticismo, tendência quase que generalizada da geração de 1865. Uma visão de mundo angustiada e mórbida levava os escritores, segundo Antônio Lopes de Mendonça, a debruçarem-se sobre temas ligados à morte, à ambiência medieval e seus espaços subterrâneos e ao prazer pelas “horas mortas da noite, pelos murmúrios tristes da corrente, pelos gemidos da floresta agitada pelo vento, pelas desoladas campinas crestadas pelo inverno.” (MENDONÇA, 1982, p. 2). Entretanto, conforme adverte Fernanda Lima:

Pelo fato de apresentar traços do melodrama e por infringir as regras da estética literária, devido aos seus excessos, [essa literatura] é vista como sinônimo de mau-gosto. O *frenesi* literário, por apresentar traços do *roman noir* e do melodrama, ambos excluídos do grupo de gêneros nobres, e por violar as regras do equilíbrio estético,

devido à sua natureza galvânica e excessiva, figura como sinônimo de mau-gosto. (LIMA, 2006, p. 92).

Desenhava-se, assim, um cenário de erotismo e terror, compondo o quadro amoroso do "decadentismo": luxo, desejo, sangue, morte, fatalismo macabro e volúpia. Como expressão dominante e figura quase central dessa nova poética, destaca-se um fenômeno estético novo, encarnado por uma figura mítica, mulher monstro de beleza e de violência, decantada à exaustão pelo romantismo, antes de encontrar novos avatares decadentes. O mito romântico de Don Juan, criado por Tarso de Molina, é também revertido, pois há a transferência da capacidade de sedução para o sexo feminino, além de denunciar o afastamento da concepção romântica do amor como idealismo e a apologia do instinto sexual como gênese das relações amorosas.

O fim do século em Portugal é uma época marcada por transformações políticas e sociais que geraram insegurança e levaram ao sentimento de decadência de usos e costumes, aguçando a nostalgia do que era - e que não cabia mais -, e, ao mesmo tempo, a incerteza sobre o novo cujo desenho era ainda fluido. Assim, vinham-se conjugar a sedução da novidade e a angústia sobre sua natureza ainda incerta. Além disso, no campo das artes, esse era também um momento de transição na cena literária, marcada pela passagem do Romantismo ao Realismo.

A literatura finissecular, que trazia à tona o *bas-fond* da sociedade, fazia o elo entre o gótico e o Naturalismo e, ao mesmo tempo, alimentava os folhetins da época, respondendo a um certo gosto do público e gerando lucros para os donos de jornais. Com efeito, o *frenesi* da literatura folhetinesca, em sintonia com as angústias e pretensões estéticas dos romancistas e, sobretudo, dos poetas finesseculares, exacerba-se em produções que apelam para cenas de crueldade e cenários melodramáticos ou fantásticos. Essas narrativas, além de incrementar a venda de jornais e permitir que escritores pudessem viver de sua pena, promoveram a catarse entre seus leitores, ajudando-os a lidar com seus próprios desejos, emoções, incertezas e temores. Como destaca Andreia Castro:

No processo de ordenamento da sociedade burguesa, destaca-se a presença do "crime", amplamente divulgado pela imprensa da época e fazendo o deleite de inúmeros leitores que corriam aos jornais para inteirar-se dos acontecimentos. Os casos escabrosos exerciam um verdadeiro fascínio junto ao público leitor, justificando o sucesso angariado pela série de "Mistérios" publicados à

época, tanto na França como em Portugal. (CASTRO, 2017, p. 39. Grifos da autora.)

E a leitura desses escritos povoados de crime, violência e horror serve como válvula de escape para as agruras do cotidiano opressivo, distendendo as tensões acumuladas, conforme assinala Christine Marcandier-Colard:

O crime é a matéria e o fermento da literatura romântica, a fonte de um novo prazer literário, o instrumento de uma verdadeira topografia imaginária: com efeito, o teatro de sangue dá sistematicamente lugar à definição de um espaço, funcionando como um texto. O lugar deve assim ser compreendido em seu sentido mais literário: lugar do corpo (encruzilhada da beleza e da violência, espaço de preparação e de instalação do crime que vai acontecer), lugar como cenário (arenas, teatros, local da guilhotina, mas também alcovas, como em *La fille aux yeux d'or* [Balzac]).<sup>3</sup> (MARCANDIER-COLARD, 1998, p. 9)

É nesse quadro de referência que o escritor António Duarte Gomes Leal publica a novela *A peste negra*, em 1874. As primeiras publicações de Gomes Leal surgem em meio à polêmica coimbrã, desencadeada pela publicação, em 1862, do livro de poemas *D. Jaime*, de Tomás Ribeiro, com Prefácio de Castilho, afigurando-se como uma demonstração cabal da morte da “poesia romântica portuguesa” (MACHADO, 1992, p. 110). Por esta época, Portugal era um país onde abundavam ainda resquícios de Romantismo, um país em que a modernização tardia da Regeneração se fazia sentir já sob o peso ameaçador de uma dívida externa incontornável. Os meandros da política denunciavam os vícios de um rotativismo partidário que o sistema constitucionalista originara. Vinte anos depois, parte desse grupo de jovens idealistas da Geração de 70 assumia-se como os “Vencidos da Vida”. (FRANCISCO, in LOURENÇO, SANTANA & SIMÕES, 2013, p. 129).

---

3 Le crime est le matériau et le levain de la littérature romantique, la source d'un nouveau plaisir littéraire, l'instrument d'une véritable topographie imaginaire: en effet le théâtre du sang donne systématiquement lieu à la définition d'un espace, fonctionnant comme un texte. Le lieu doit ainsi être compris dans son sens le plus littéraire: lieux du corps (carrefour de la beauté et de la violence, espace de préparation et de mise en place de la scène du meurtre à venir), lieux du décor (arènes, théâtres, places de la guillotine mais aussi boudoirs, comme celui de *La fille aux yeux d'or*). As traduções dos originais em língua estrangeira são de minha responsabilidade.



Em ensaio sobre Gomes Leal, Álvaro Manuel Machado aponta o diálogo do autor com a tradição romântica portuguesa, notadamente Garrett e Herculano, e também “um sentido finissecular baudelairiano”, definido como um “certo culto do vazio social e religioso” que impera no final do século XIX (MACHADO, 1992, p. 110). Esse “vazio” não era uma particularidade de Portugal e estava sendo vivenciado por toda uma geração de escritores na Europa. Apesar do processo acelerado de desenvolvimento econômico, em carta enviada ao jovem amigo J.-K. Huysmans, em abril de 1891, Jean Lorrain descreve a atmosfera intelectual do período, que se expressava na ficção de um modo novo e bastante peculiar: “No fundo, como somos atormentados, meu pobre amigo, e quão miseráveis por termos vindo tão tarde na fraqueza desses tempos”. E, ao final da mesma carta, declara que seu consolo seria conseguir, com a sua obra, “abalar um pouco alguns nervosos e alguns obcecados como você e eu (LORRAIN, *apud* SILVA, 2019, p. 9).

Ciente da novidade que pautava a produção poética finissecular, em 1881, Gomes Leal proclama n’*O Século* que era “a primeira vez que nós introduzimos a poesia panteísta em Portugal, assim como Teófilo Braga introduzira a poesia histórica, e Antero de Quental a poesia social”, pois “um grande clamor se levantou então à roda dos folhetins que publicávamos na *Revolução de Setembro*”. Chamavam “satanismo” a essa poesia e diziam-na derivada de Byron e de Musset” (LEAL in NEMÉSIO, 1953, p. 15). Assim, à ideia de decadência nacional e pessimismo histórico, somava-se, no terrenos das artes, o desejo de romper com os parâmetros poéticos da geração romântico-realista. A título de ilustração, destacamos as declarações de Antero de Quental, proferidas por ocasião das comemorações do tricentenário de Camões: “há nações para as quais a Epopeia é ao mesmo tempo o epitáfio”, e, como adverte o crítico, “palavras que corroboram o final d’*O crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós: ‘pátria para sempre passada, memória quase perdida’” (in NEMÉSIO, 1953, p. 16).

Embora Gomes Leal seja conhecido sobretudo por sua poesia, notadamente a partir de *Claridades do Sul* (1875), a ambiência decadentista e sua retórica particular perpassam toda a sua obra e, como observa Cecília Barreira:

Toda a literatura decadente, na qual se insere parte da produção poética do autor, elege como espaços privilegiados os locais soturnos, imersos em escuridão ou em parca luminosidade. Normalmente designam

espaços concêntricos isolados, auto-regulando-se por um aprisionamento face ao exterior (cemitérios, castelos). (BARREIRA, 1997, p. 289)

Assim, também na sua produção jornalística e folhetinesca, estão presentes a linguagem da morbidez, o relato de taras e vícios, marcados por um excesso naturalista, fazendo com que esta se aproxime da chamada literatura de terror e horror, e, como tal, seja identificada como “sensacionalista”, “subliteratura”. É essa parte menos prestigiada da sua produção que nos propomos a examinar nesse breve ensaio.

Tomemos o exemplo da novela *A peste negra*, publicada em um pequeno livro que foi distribuído como brinde aos assinantes do *Diário de Notícias*, na coleção que começou em 1866. A novela tem como parâmetro genérico a literatura fantástica, pois há no enredo uma situação insólita que suscita ambiguidade, provocando o suspense e gerando a incerteza por parte do leitor, que hesita entre as diferentes possibilidades: alucinação, sonho, manifestação do além. O eixo gira em torno da personagem feminina, figura satânica que é encarnada na mulher que, bela, sedutora e misteriosa, personifica a mulher fatal, responsável pela desestabilização do herói, e presença quase obrigatória na literatura finissecular. A mulher fatal reúne em sua figura o hibridismo do Bem e do Mal, de Eros e de Thanatos. E, como lembra Cecília Barreira no Prefácio a *Peste negra*: “A Mulher surge na plenitude da sua beleza ofuscante e transitória. À visão de um corpo belo e inacessível, sucede-se a morte, ou por assassinio ou por insondáveis trilhos onde nunca se percepção um motivo ou sequer o porquê de um desfecho fatal” (BARREIRA, 1987, p. 12).

Em *A Peste negra* (1874), o protagonista, julgando-se atacado pela doença provocada pela peste, foge de sua amante que supõe estar morta. Mas é em vão que tenta esquecê-la, obcecado pela visão da mulher misteriosa, envolta na atmosfera de brancura e pureza das noivas em noites de núpcias, acabando por se deixar possuir pelas forças do mal. Antes de chegar ao leito onde expira a bela mulher, o herói percorre um circuito labiríntico de corredores “húmidos e cheios de eco” (LEAL, 1987, p. 19), através de palácios mal iluminados e soturnos, onde ecoam vozes que não consegue distinguir. Fascinado pela visão dessa formosa mulher moribunda, envolta em véus, cortinas e rendas, em um cenário diáfano de sonho, assiste a cenas de delírio, provocado pela febre característica da doença: “[Os olhos] tinham o brilho estranho dos tísicos irremediáveis, e das pessoas desvairadas da febre” (LEAL, 1987, p. 21). O rapaz, na

tentativa desesperada de salvá-la, a leva nos braços para o seu corcel, mergulhando a galope, num percurso de ímpeto e fantasia, impulsionado pela loucura da viagem e os mistérios da noite. E, de alucinação em alucinação, em várias noites insones e turbulentas, acaba por voltar novamente à alcova da amante estendida em seu leito de morte. Ao final da narrativa, intervém a voz de um velho, que o culpabiliza pela estranha sorte da amada, dizendo que esta teria sucumbido diante do desprezo e abandono provocados por ele.

Percebe-se no relato a exploração de espaços que simbolizam a ambiência satânica, protagonizada pela pouca luminosidade, a decadência, a geografia do labirinto e a evocação dos sentidos que esse cenário desperta: “móveis antigos (...) alguns de preciosas madeiras aromáticas” (LEAL, 1987, p. 20). A linguagem, sempre excessiva, traduz a tensão permanente entre a pureza e a virgindade, marcadas pelos tecidos diáfanos e a predominância da cor branca, e os delírios que o erotismo inspira, levando à alucinação e ao sonho ambíguo: “(...) tudo desliza para a embriaguez apocalíptica, em espiral, num êxtase onde o mistério não se desvenda, antes vai crescendo” (LEAL, 1987, p. 11). No texto, o paradigma da perfeição se conjuga com a eclosão dos sinais subversores: sangue, doença, crime. Após desfrutar de momentos de êxtase no amor, que “extasia e faz perder a razão”, o protagonista sente “um pavor inexplicável” e encontra-se subjugado por uma “prostração mórbida agradável”, que desperta um misto de terror e exaltação. (LEAL, 1987, p. 23).

Sondando os labirintos do humano, suas zonas opacas e comportamentos desviantes, a literatura finissecular privilegia os diversos espaços de sombra, a morbidez e suas ambiguidades. Parece-nos que a opção pelo fantástico, pela sua própria natureza, é a que melhor se adequava à exploração desses estados d’alma nebulosos. Como lembra Bráulio Tavares:

A tentativa de iluminar com linguagem o inconsciente intocado, ignoto, amorfo, é o impulso que gera na narrativa fantástica toda a clássica topografia dos sótãos, porões, subterrâneos, passagens secretas, portas camufladas, quartos lacrados, labirintos, ruínas ocultas, edifícios abandonados, todas as representações materiais de trechos do real que por uma razão qualquer são escondidos, bloqueados, interditos ou simplesmente abandonados e entregues a si próprios. (TAVARES, 2003, p. 14).

Com efeito, ao final do relato, paira a ambiguidade sobre a real natureza do que o rapaz havia vivido:

Caí sobre o corpo dela desfeito em choro, abalado e indeciso, porque desde tanto tempo que vivo no mundo ideal e da fantasia, como outros no seu quarto e na cela do seu estudo, que às vezes difícil me é distinguir o ideal do real, e tomo por factos e por certezas, teorias e abstrações e sonhos, e tudo é escuro, incerto, e fantástico na minha tenebrosa e excêntrica vida. (LEAL, 1987, p. 42).

A dúvida vivida pelo protagonista traduz a oposição fundamental maniqueísta entre o Bem e o Mal, dialética judaico-cristã, protagonizada pela história simbólica dos irmãos Abel e Caim, e que Baudelaire não fará senão trazer para o interior de cada um de nós. Em Gomes Leal, a concepção dualista do mundo concretiza-se na oposição do Cristo e do anti-Cristo e, por isso, no poema "Na folha de um livro", em *Claridades do Sul*, o poeta interroga-se: "Em mim vencerá Deus ou ganhará Satan?" (LEAL, 1999, p. 557). A exploração da temática do diabolismo, presença recorrente na literatura frenética, ou literatura de sensação, que, como vimos, responde ao gosto da época, ilustra de modo inequívoco a dicotomia na qual o homem do século XIX se debatia e que levava a um certo esgotamento nervoso.

Como assinala Daniel Augusto P. da Silva, um dos motivos de preocupação dos escritores do fim do século, e que justificava o fracasso dos tempos, era a neurastenia, ou seja, o enfraquecimento dos nervos e a conseqüente fraqueza do comportamento. Porém, como lembra o crítico, isso também poderia significar o refinamento da sensibilidade e da capacidade de fruição estética. Este fator instaura nos jovens artistas europeus um sentimento de instabilidade nervosa, contribuindo significativamente para o desenvolvimento de uma imprensa e de uma ficção de cunho mais sensacionalista, explorando a predisposição do público para vivenciar emoções cada vez mais fortes. (SILVA, 2019)

De fato, destaca-se na novela em tela a presença predominante de personagens obsessivos e paranóicos que tendem ao macabro e ao horror, e que são a expressão do sentimento de decadência e pessimismo generalizados que marcam a literatura do período, expressão de uma concepção desencantada da existência diante de uma sociedade que se moderniza e também se desestabiliza. Esse quadro de referência traduz-se, como vimos, na figura predominante da "mulher fatal", concepção maléfica da mulher como símbolo de morte e de sublime,

cuja descrição física e psicológica têm algo de satânico, mas que também sugere um certo masoquismo que, ligado ao seu contraponto, o sadismo, exprime a visão dualista do homem. Assim, o misto de figura satânica e a presença da noiva pura em noite de núpcias é personificada na mulher, expressa pela escolha dos oxímoros que a definem: “fatalmente bela e irreparavelmente sedutora” (LEAL, 1987, p. 23). É então a figura feminina que engendra a eclosão do hibridismo presente no relato: Mal, Eros, Morte. Quando Eros é confrontado com a dor e a morte, provoca uma tensão erótica, reduplicada pela sugestão do vampirismo aludido no texto, levando ao delírio e ao mistério. Como lembra Cecília Barreira em seu Prefácio, “(...) no estranho fascínio do universo em que mergulham os contos de Gomes Leal a beleza é sempre sinónimo de opacidades indecifráveis” (BARREIRA, 1987, p. 12). Por isso, diz ela, “Esta estranha conjugação de forças coloca o feminino por um lado na situação de vítima, por outro, na de carrasco de um destino também ele inexpugnável e eletrizante” (BARREIRA, 1987, p. 10). A plenitude amorosa torna-se então incompatível com a felicidade, e as metáforas de pureza e podridão que percorrem toda a narrativa expressam exaustivamente essa disjunção: “Todas as mulheres que depois amei me morreram nos braços; frias, pálidas, murchas, na noite do noivado, e desfolhada a coroa de laranjeira (...) meu leito nupcial transformou-se de cada vez num sepulcro” (LEAL, 1987, p. 36-37). Destarte, a representação do feminino esconde-se na morte e no apocalipse; daí o seu caráter paradigmático na produção ficcional de fim de século. A exibição do “escândalo do mal”, a hipertrofia de metáforas do grotesco e de cenas sangrentas, as representações do horror e de um erotismo macabro constituem os elementos frenéticos que permeiam a *cenografia enunciativa* (MAINGUENEAU, 2006) das principais obras a partir da metade do século XIX e estes são os elementos responsáveis por abalar os limites do verossímil, infringindo as regras acadêmicas e o chamado “bom-gosto”.

E a popularidade do *fait divers* repousa no impacto, na surpresa e no suspense produzidos, mas também no prazer provocado pelo espetáculo do sangue, pelas explosões de desejos, sonhos e fantasias recalcados, servindo de válvula de escape para a burguesia reprimida que vivia, através da emoção, um momento de fuga e descompressão. (CASTRO, 2017, p. 44)

## Considerações finais

Segundo Maria Leonor Machado de Sousa, “o romance gótico é essencialmente um romance sentimental, em cuja intriga de amor inter-vêm o sobrenatural e o misterioso, geralmente a serviço de potências maléficas, mas que não conseguem destruir os heróis, assistidos pela justiça imanente que protege a virtude”(SOUSA, 1979, p. 7). Contudo, apesar dos relatos de desastres marítimos e de uma poesia melancólica, ressalta Maria Leonor, o terror marcou uma presença bastante tímida do arquivo literário português (SOUSA, 1979). A difusão do romance gótico deu-se, sobretudo, através das traduções, editadas em Portugal desde os fins do século XVIII. Entretanto, é na novelística em prosa, de feição mais “realista” e de cunho mais social, inspirada em Eugène Sue, que a ficção frenética ganha destaque nos folhetins, satirizado por Garrett, que se referia a ela como “indústria literária”. Se tendemos a dar razão a Garrett, não podemos esquecer que a geração de contistas de 70, sobretudo com Fialho de Almeida, Teófilo Braga e os contos góticos de Eça de Queirós deixaram uma importante contribuição ao gênero, alimentando, pelo viés da morbidez e do exagero patológico, a corrente naturalista e sua visão pessimista do mundo. E, como adverte Maria Leonor Machado de Sousa, e com a qual concordamos: “A literatura naturalista não submergiu outras tendências, que, com mais ou menos vigor, vão seguindo o seu caminho, nem chamou a si toda a exploração do horror” (SOUSA, 1979, p. 73).

Em Prefácio à obra *A peste negra*, reeditada na coleção Fantástico, pela Editora Rolim, Cecília Barreira pergunta-se:

Em que universos concêntricos se move afinal o imaginário do poeta do satanismo, talvez a única voz autenticamente hoffmaniana do nosso romantismo? Primeiro, o da ambivalência Eros/Morte, onde o paradigma da Perfeição se conjuga na eclosão dos sinais subversores, sangue, doença, crime. Segundo, o da desequilibrante estrutura de labirintos. São os corredores sem fim e algo alucinantes de palácios, são caminhos, vertigens, viagens a galope para nenhures. Terceiro, o reencontro da Culpa com a Paixão. A culpa é o lugar da consciência ferida, enquanto o desejo, esse, assinala a ferocidade dos instintos, o nível do inconsciente e do que não é reprimível. (BARREIRA, 1987, p. 12)

Com efeito, se nos dias de hoje a historiografia literária reserva um lugar secundário ao ficcionista Gomes Leal, não podemos esquecer que ele ocupou um espaço significativo na cena literária do final do século XIX, tendo colaborado para diversos jornais e revistas da época. Como vimos, a corrente estética chamada depreciativamente de “literatura frenética”, filial exacerbada e subversiva do Romantismo francês, carrega os traços do romance gótico, do erotismo escatológico de Sade e do grotesco - que perdem seus fundamentos religiosos e moralizantes-, traduzindo-se em uma forma de mau-gosto voluntário e assumido, na qual impera o macabro, o horror e a hipertrofia das metáforas escabrosas, expressão de um pathos exaltado. Como uma versão moderna do inferno de Dante, a estética gótica explora os locais da distopia e da amoralidade, exibindo personagens movidos por forças destrutivas, em seus estados fóbicos, melancólicos e desequilibrados. Neste último caso, a opção pelo gótico seria uma reação contra a ditadura do bom-gosto, tornando-se a expressão privilegiada para a composição da estética do frenesi. Isso explica o sucesso obtido pelos *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, romance-folhetim traduzido imediatamente em várias línguas e disseminando-se por vários países, em produtivo processo de emulação, promovendo um elo entre o gótico e o Naturalismo, e alimentando os quadros de horror e os melodramas que se mantêm por longo tempo em Portugal. Assim, na literatura finissecular, a beleza se redefine em sua relação estreita com a violência e o crime. Por outro lado, o satanismo praticado por Gomes Leal, surge como uma forma de liberdade, “de gosto pelo excesso, hipótese de fuga ao cotidiano” (PIRES, 1999, p. 558), já que o escritor finissecular tenderá a fugir do presente hostil e pouco edificante, “inventando (...) um mundo soturno bárbaro e desesperado” (FERREIRA, s/d, p. 90) .

Em homenagem nada lisonjeira sobre o legado de Gomes Leal, na conferência proferida no Palácio Galveias por ocasião da inauguração da Exposição comemorativa do centenário de nascimento do autor, discorre Mário de Sampaio Ribeiro:

Ao passo que os românticos eram idealistas da mais pura cepa, os seus adversários blasonam de realismo e de positivismo, de modo que o mundo deixa de ser visto de prismas cor-de-rosa, mas passa a ser-nos mostrado pelo revés - negro, a escorrer podridão, qual esterquilínio nauseabundo. A maldade vem para o primeiro plano e é estudada com amor de maneira que chega a parecer-nos



bela e a ser, se não enaltecida, ao menos justificável e desculpada. De todos e de cada um dos factores enumerados - e de outros somenos que, por abreviar, calei - resultou, e está resultando ainda, muita coisa, quer no campo artístico, quer no das letras. (...) Todos os factores enumerados actuaram sobre Gomes Leal e de todos eles foi mais ou menos vítima. (RIBEIRO, 1949, pp. 14, 15, 17)

Entretanto, a título de epitáfio, um estudioso do legado de Gomes Leal lamenta que : "Seus restos mortais são vil destroço. E só por incompreensível dádiva do Destino não desceram à vala comum, leito fraterno de todos os abandonados." (PETRUS, 1957, p. 7) E, atentos à opinião de Raul Brandão, ficamos com uma imagem possível do escritor : "Janota e coçado, com uma flor na botoadeira e a fumar un charuto de dez réis, aí vai o poeta Gomes Leal. Quem não viu noutro tempo este homem extraordinário, não conheceu um verdadeiro, um autêntico poeta satânico" (BRANDÃO, 1983, p. 58).

## REFERÊNCIAS:

BARREIRA, Cecília. "A representação do feminino na obra de Gomes Leal", in *O conceito de representação*. Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, n. 10, Lisboa: Edições Colibri, 1997, pp. 287-295.

BARREIRA Cecília. Prefácio a *A peste negra*, de Gomes Leal. Lisboa: Rolim, 1987, col. Fantástico, n. 33.

BRANDÃO, Raul. *Memórias*. Vol. I, Lisboa: Perspectivas & Realidades, 1983.

BRUNO, Sampaio. *A geração nova*. Porto: Chardron/Lello & Irmãos, 1984.

CASTRO, Andreia Alves Monteiro de. "Realidades, desejos, crimes e ficções: as cidades de Camilo Castelo Branco e Gervásio Lobato". Tese de Doutoramento em Literatura Comparada, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

FERREIRA, Alberto. *Perspectiva do romantismo português*. Lisboa: Litexa, 3. Ed., s/d.

FRANCISCO, Elisabete Correia Campos. "Entre a ficção e a realidade: um olhar histórico sobre as personagens queirozianas", in LOURENCO, António Apolinário, SANTANA, Maria Helena & SIMÕES, Maria João (Orgs.). *O Século do romance- Realismo e Naturalismo na ficção oitocentista*. Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013, pp. 129-139.

LEAL, António Gomes. *A Peste Negra. Diário de Notícias*, 1874, 9º Brinde aos assignantes. Catálogo da Biblioteca Pública Municipal do Porto: [https://books.google.com.br/books?id=JppPAQAAMAAJ&lpg=PA28&ots=\\_nX\\_wauvlo&dq=%22Hist%C3%B3ria%20de%20um%20casamento%20triste%22%20gomes%20leal&hl=pt--PT&pg=P28A#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=JppPAQAAMAAJ&lpg=PA28&ots=_nX_wauvlo&dq=%22Hist%C3%B3ria%20de%20um%20casamento%20triste%22%20gomes%20leal&hl=pt--PT&pg=P28A#v=onepage&q&f=false). Acesso em 12/04/2020.

LEAL, António Gomes. *Fim de um mundo*. Porto: Chardron, 1899.

LEAL, António Gomes. *A peste negra*, seguida de *O espelho da marquesa*. Lisboa: Rolim, 1987, col. Fantástico, n. 33.

LEAL, António Gomes. *História de um casamento triste*. Lisboa: Rolim, 1987, col. Fantástico, n. 19.

MACHADO, Álvaro Manuel. *Les romantismes au Portugal, modèles étrangers et orientations nationales*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1986.

MACHADO, Álvaro Manuel. "Gomes Leal, Baudelaire e o Pós-Romantismo finissecular", in *Intercâmbio*, n. 3, Porto: Instituto de Estudos Franceses da Universidade do porto, 1992, pp. 108-130.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. 2ª ed. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARCANDIER-COLARD, Christine. *Crimes de sang et scènes capitales*. Essai sur l'esthétique romantique de la violence. Paris: PUF, 1998.

MELLO, Celina Maria Moreira de. Crítica literária, política e revolução estética em *L'Artiste* (1831-18320, IN MELLO, Celina Maria Moreira de. & CATHARINA, Pedro Paulo Garcia (Orgs.). *Crítica e movimentos estéticos*,

*configurações discursivas do campo literário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, pp. 13-61.

MENDONÇA, Antônio Lopes. *Memórias de um doido*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1982.

NEMÉSIO, Vitorino. *Destino de Gomes Leal. Seguido de Poesias escolhidas*. Lisboa: Bertrand, 1953.

PETRUS, *Palavras ao Vento*. Introdução a Retratos femininos, de Gomes Leal, Porto: Jardim de Poesia, Parnaso, 1957.

PIRES, Maria da Natividade. "Eugénio de Castro e António Duarte Gomes Leal. Um diálogo de visionários", in *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. XXXVIII, Lisboa, Paris, 1999.

RIBEIRO, Mário de Sampayo. *O Drama de Gomes Leal*. Lisboa: Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1949.

SILVA, Daniel Augusto Pereira. *A prosa de ficção decadente brasileira e francesa (1884-1924): uma poética negativa*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. *O "horror" na literatura portuguesa*. Instituto de Cultura Portuguesa/Secretaria de Estado de Cultura, Biblioteca Breve, vol. 32, 1979.

TAVARES, Braulio. *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Apresentação. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

## VER E OUVIR, PENSAR E SENTIR: O LEGADO DESCRITIVO DE GARRETT

Maria Helena Santana<sup>1</sup>

“A melhor maneira de viajar é sentir” (Álvaro de Campos)

É quase um lugar-comum afirmar que *Viagens na Minha Terra* inaugurou, nas letras portuguesas, um modelo literário novo. Este era um livro diferente dos outros, quer pela estrutura – compósita, aparentemente desarticulada – quer sobretudo pelo estilo narrativo, conversacional, digressivo, aparentemente espontâneo e desleixado. Um livro “despropositado e inclassificável” nas palavras do autor, e refratário, ainda hoje, aos quadros genológicos que a tradição consagrou.

Na altura da publicação de *Viagens* (em 1846), julgou o autor necessário recorrer ao tradicional “Prólogo”, assinado pelos Editores, para acautelar a singularidade da obra. Sob esse disfarce enaltece livremente os méritos da sua escrita: um estilo “inimitável” que, “apesar de composto bem claramente ao correr da pena”, se revela de “flexibilidade espantosa”, sem esquecer o domínio da língua – toda a língua<sup>2</sup>. Para escrever dessa forma original e eclética forçoso se torna ser um homem moderno, cosmopolita, “um verdadeiro homem do mundo”, diz o texto, e sentir-se à-vontade em todos os registos e em todas as situações<sup>3</sup>.

Não se escrevia de facto assim no tempo de Garrett, em que os rituais de comunicação literária eram ainda marcados por uma certa etiqueta estilística: a literatura estava já em vias de democratização, mas o

---

1 Universidade de Coimbra, CLP

2 *Viagens na Minha Terra*. Edição crítica de Ofélia P. Monteiro, Lisboa, INCM, 2010. Seguir-se-á esta edição nas citações da obra.

3 Sobre o estatuto do autor que assim se apresenta vd. Paula Morão, 1984.

leitor culto não se dissolvera ainda no que Eça de Queirós descreveria, num famoso prefácio<sup>4</sup>, como a “a multidão azafamada e tosca que se chama ‘o público’”. Mas o leitor burguês que já lia revistas (e não esqueçamos que a obra foi inicialmente publicada em folhetins na *Revista Universal Lisbonense*) esperava decerto outro tipo de comunicação, tanto ao nível da linguagem como da própria matéria literária. Garrett arriscou, muito consciente da originalidade, e o tempo deu-lhe razão. Suspeitaria ele que o “à-vontade formal sem precedentes” iria marcar – nas palavras sábias de Ofélia Paiva Monteiro<sup>5</sup> – “o nascimento da modernidade na prosa portuguesa”?

Não me deterei nesse aspeto. Sobre a inovação estilística de Garrett, no que toca à coloquialidade, à metalinguagem, às variações de registos, etc., já existem estudos bem conhecidos<sup>6</sup>. Também não insistirei na dinâmica digressiva do discurso, o que a mesma professora designa por “deambulação do espírito”, que tanto marca as *Viagens*. “Andando, falando, escrevendo, sonho e ando, sonho e falo, sonho e escrevo” (p. 117), diz o autor, num dos muitos apartes autocríticos em que procura captar a benevolência do leitor. Na verdade, o ritmo lento da viagem (de barco e de burro) articula-se perfeitamente com o ritmo ondeante da narração. Esse constante vaguear pelo pensamento não constituía propriamente uma novidade nos escritos de tipo ensaístico: praticava-se pelo menos desde Montaigne, e Garrett apurou a técnica com os ingleses Addison e Sterne, entre outros (CEIA, 2003). Incomum era a sua aplicação a relatos de viagem, normalmente tendentes a uma narração mais objetiva e descritiva dos espaços visitados.

A narração digressiva não se confunde por seu lado com uma *rêverie*, em que o espaço circundante é apenas o pretexto para a expansão lírica de um sujeito narcísico. O narrador deste texto é mesmo um viajante, com percurso e objetivo definidos logo de início: vai como sabemos a Santarém (só uns 80 km de distância), por mais improvável que tal destino possa parecer numa época de grandes passeios pelo largo mundo. Essa escolha tem um desígnio declarado – conhecer as várzeas do Ribatejo e histórica vila – além de outras motivações ideológicas menos explícitas, que se vão desvelando ao longo do texto. E logo de

---

4 “Prefácio a *Azulejos*, do Conde Arnoso” (1886), *Cartas Públicas*, 2009, p. 187.

5 Ofélia P. Monteiro “Introdução” a *Viagens na Minha Terra*, p. 18.

6 Vd, (entre outros estudos) Ofélia P. Monteiro, “A renovação literária do português moderno”, 2010; Telmo Verdelho, “A renovação da língua operada por Garrett”, 2003.

início se define também o processo, em jeito de 'pronunciamento': "Vou nada menos do que a Santarém: e protesto que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há de fazer crónica" (p. 90). Se o leitor esperava um guia turístico convencional, desiluda-se. O narrador vai sempre avisando que nada disso encontrará:

[...] Querias talvez que te contasse, marco a marco, as léguas da estrada? palmo a palmo, as alturas e larguras dos edifícios? algarismo por algarismo, as datas da sua fundação? que te resumisse a história de cada pedra, de cada ruína?... [...] eu não sei compor desses livros, e quando soubesse, tenho mais que fazer. (p. 318).

Chegamos assim ao ponto que me interessa assinalar: estamos perante uma crónica de viagem regida pelo tempo-espço cronométricos, como todas as crónicas, mas captando a paisagem física e humana ora através dos sentidos (*ver-ouvir*) ora acrescentando-lhe dois elementos subjetivos realçados pelo pronome pessoal *eu*: (*de quanto eu pensar e sentir*)<sup>7</sup>. Quatro formas cognitivas concorrentes, portanto, que terão de ser selecionadas ou combinadas em transmissão simultânea ao leitor, para que também ele sinta a ilusão de viajar. Convém lembrar que o século XIX herdou das Luzes (Locke, Hume, Condillac) toda uma teoria filosófica acerca do processo cognitivo que distingue as sensações, as emoções, os sentimentos, as ideias, etc., teoria essa que dará lugar a uma fenomenologia de base intuitiva no período romântico<sup>8</sup>.

**1.** Começemos pelas sensações. Curiosamente, o elemento auditivo, dominante à saída de Lisboa, quase se esgota no primeiro capítulo: ouve-se o sino em S. Paulo (6 horas da manhã) e o som duma carroça que chega ao Terreiro do Paço; ouve-se uma frase solta da conversa, já no barco, e uma pitoresca discussão entre populares provincianos que parece dar o mote para um relato etnográfico. A partir daí o texto como que recomeça, num registo descritivo, pouco pontuado por figuras humanas; com poucas exceções, as vozes das pessoas calam-se para dar lugar a uma outra conversa, imaginária, entre autor e leitor.

---

7 Garrett acrescentou este complemento ainda no 1.º Ms. como informa a edição crítica (nota 11).

8 "Feeling does not determine any concrete property that its object has independently of subjectivity (as cognition would), but is rather responsive to a relation between a subject and an object." ("Aesthetic feeling", *Stanford Encyclopedia of Philosophy*).

O elemento visual está sempre presente, como não podia deixar de ser, mas os quadros descritos não são clichês. Os únicos postais ilustrados, sintomaticamente, encontram-se também no 1.º capítulo: a contemplação de Lisboa (vista de fora) e os populares de trajes típicos já referidos. Nas etapas seguintes, desde as paisagens naturais do percurso, até chegar à charneca e depois ao belíssimo Vale de Santarém, o olhar do viajante seleciona as imagens sem ceder à tentação do roteiro turístico.

São na maioria desinteressantes, aliás, os lugares onde passa Tejo acima: o desembarcadouro de Vila Nova da Rainha – “O mais feio pedaço de terra aluvial em que ainda poisei os meus pés”, “asqueroso lugarejo” “deserto e sujo” (p. 101-3); segue-se uma estrada “monótona, árida e sem frescura de árvores” (p. 104); e a Azambuja, cujo bom aspeto vista de longe se desfaz perante o grande-plano da estalagem, à entrada: “Santo Deus! que bruxa que está à porta! que antro lá dentro!” (p. 105); já o famoso pinhal das fantasias infantis não passa de “uns poucos de pinheiros raros e infezados”, o “desapontamento mais chapado e solene que nunca tive na minha vida” (p. 121). Resgate destas tristezas só no grande café do Cartaxo – “pouco maior que a minha alcova”, de “duras e ásperas tábuas” mas fresco e repousante apesar de tudo (p. 135). Salva a jornada deprimente – e já vamos no capítulo VIII, a meio caminho da viagem – a paisagem natural da charneca ribatejana. Já lá iremos.

Importa ressaltar que ao longo do trajeto o *pensar* substitui com vantagem o olhar. Política, literatura, História, arte, filosofia tornam-se os temas importantes da “Odisseia” e a justificação ideológica da narrativa, cujo eixo principal assenta numa reflexão sobre o progresso moral do País saído duma revolução liberal e duma guerra civil. Mas a viagem continua, e são os lugares de passagem que dão acesso às digressões mentais. O processo utilizado assemelha-se ao atual hipertexto – ideia já desenvolvida por Carlos Reis (REIS, 2003) –, como se em cada ponto de atenção se abrisse uma “janela” (um *link*, diríamos hoje) para as mais variadas informações ou evocações, que a seguir se fecha com as devidas desculpas ao leitor.

**2.** Mas vamos à charneca, porque a beleza agreste do lugar exige outro tipo de descrição. A paisagem árida faz despertar os sentidos (a luz, os cheiros) e também a sua fusão no *sentir*:

Bela e vasta planície! Desafogada dos raios do Sol, como ela se desenha aí no horizonte tão suavemente! que delicioso aroma selvagem que exalam estas plantas, acres e



tenazes de vida, que a cobrem, e que resistem verdes e viçosas a um sol português de julho! (p. 143)

Comparada com campos bucólicos, a charneca fica a perder em grandeza, mas ganha em poder inspirador. Manifesta-se então um aspeto central à estética romântica (STONE, 2005) que consiste em investir a natureza da magia encantatória do mistério, aproximando-a da arte:

[...] um rochedo em que sente ao pôr do sol na gandra erma e selvagem diz-me coisas da terra e do céu que nenhum outro espetáculo me diz na natureza. Há um vago, um indeciso, um vaporoso naquele quadro que não tem nenhum outro.

Não é o sublime da montanha, nem o augusto do bosque, nem o ameno do vale. Não há aí nada que se determine bem, que se possa definir positivamente. Há a solidão que é uma ideia negativa...

Eu amo a charneca. (p. 144)

Impossível descrever com objetividade o cenário que a vista alcança, porque não é da ordem visual nem apenas sinestésica, mas algo mais profundo, uma *experiência* em que corpo e espírito participam. *Sentir* implica um misto de emoções que só se obtém por *imersão* na paisagem para a reverberar poeticamente. Como o autor explica, teve vontade de fazer versos: “cessou-me toda a vida de relação, e não me sentia existir senão por dentro” (p. 145). Este estado é por definição momentâneo e logo termina quando o pensamento se intromete com deambulações mentais: “caí em mim e recordei” (neste caso as memórias ali passadas da guerra civil). “Eu moía comigo mesmo estas amargas reflexões, e toda a beleza da charneca desapareceu diante de mim.” (147). Outra forma de dizer que a beleza não é uma qualidade imanente mas algo que se constrói na mente de quem contempla (como defendia Hume).

Há no livro toda uma teoria romântica cognitiva posta em prática acerca desta forma sensorial, não-racional de conhecimento que se confunde com o estado poético. Um conhecer físico e emotivo de natureza individual, intransmissível, às vezes difícil de traduzir nos termos convencionais da linguagem. O Vale de Santarém, do qual se descreve um maciço de plantas verdejantes (“quadro” onde irá colocar a novela de Joaninha e Carlos), representa-se melhor como um *topos* poético, lugar de “harmonia suavíssima e perfeita” a evocar o mítico Éden. Como é afinal o panorama? – perguntará o leitor, que nunca o viu. A resposta possível seria algo como *vá lá e sinta a paisagem*:

[...] não há ali nada grandioso nem sublime, mas há uma como simetria de cores, de sons, de disposição em tudo o que se vê e sente, que não parece senão que a paz, a saúde, o sossego do espírito e o repouso do coração devem viver ali, reinar ali um reinado de amor e benevolência. (p. 157)

**3.** Vejamos agora uma terceira estratégia descritiva, aplicada ao cenário urbano. A chegada a Santarém acontece só no II volume da obra, muitos capítulos volvidos, dado que a viagem foi interrompida pela história da casa do vale. Os campos à volta da cidade não auguram nada de bom: à excepção dos famosos olivais, “tudo indicava as vizinhanças de uma grande povoação descaída e desamparada” (p. 307). A expectativa do narrador é ainda assim grande, proporcional ao imaginário que transporta. Visitar Santarém reveste-se de especial significado pelo capital histórico que a vila tem. Turismo religioso quase lhe chamaríamos hoje, tão forte é a mística que envolve esta terra santa onde se guardam as relíquias da nação.

Como observa Helena Buescu, a nostalgia dos espaços perdidos está muito presente nas descrições românticas: “a paisagem literária, surgindo de forma consistente na literatura sobretudo a partir do século XVIII, nasce do confronto e da consciência de que também a paisagem se perde” (BUESCU, 2012, p.11). Conscientes desse tempo-espaço desaparecido, os escritores românticos fizeram das ruínas um reencontro estético com o passado e especializaram-se na descrição de monumentos arquitectónicos, reinventando-os, investindo-os de sentido simbólico. Assim faz Garrett:

Chegámos enfim ao alto; a majestosa entrada da grande vila está diante de mim. Não me enganou a imaginação... grandiosa e magnífica cena!

*Fora-de-Vila* é um vasto largo, irregular e caprichoso como um poema romântico; ao primeiro aspecto, àquela hora tardia e de pouca luz, é de um efeito admirável e sublime. Palácios, conventos, igrejas ocupam gravemente e tristemente os seus antigos lugares, enfileirados sem ordem aos lados daquela imensa praça, em que a vista dos olhos não acha simetria alguma; mas sente-se n’alma. É como o ritmo e medição dos grandes versos bíblicos que se não cadenciam por pés nem por sílabas, mas caem certos no espírito e na *audição interior* com uma regularidade admirável. (p. 308)

A descrição do largo constitui uma espécie de *ekphrasis*, em que uma forma de arte se traduz nos elementos de outra. Neste caso, a irregularidade dos edifícios e a luz crepuscular convocam a música sublime de um poema romântico a que não falta uma nota de tristeza. Há no conjunto uma estética de melancolia, que convida à contemplação da ruína, como em Pompeia, não fora esta cidade-morta (Santarém) uma sinédoque de Portugal:

E tudo deserto, tudo silencioso, mudo, morto! Cuida-se entrar na grande metrópole de um povo extinto, de uma nação que foi poderosa e celebrada, mas que desapareceu da face da terra e só deixou o monumento de suas construções gigantescas. (p. 308)

Entrando na vila-museu, o narrador-viajante esforça-se por cumprir o papel de um guia: descreve os monumentos e o seu simbolismo, opina sobre os estilos arquitectónicos de cada um, à medida que percorre as ruas degradadas e sujas da malha urbana. Mas tudo a traços largos, de forma desenvolta. Mais ainda do que no campo, ele vai à procura de emoção estética e histórica, quer *sentir* o efeito mágico da imersão no tempo e no espaço. Todavia, raramente encontra estesia (a capacidade de experimentar sensações) porque “o espírito” dos lugares desapareceu. Ora esta perda de transcendência representa, ainda citando Helena Buescu, “um esvaziamento de sentido da paisagem, de qualquer paisagem, um encapsulamento da matéria na matéria” (BUESCU, 2012, p. 12).

Não há poesia possível em Santarém, a não ser talvez um *requiem* grotesco. Por todo o lado o visitante se depara com um cenário desolador: a igreja da Alcáçova, fundada pelo primeiro rei, foi descaracterizada numa “mesquinha e ridícula massa d’alvenaria” (p. 312); a porta de Atamarma, por onde entrou o Rei após a reconquista aos Árabes, tem por cima uma capela restaurada de forma “ridícula e miserável”; chove na igreja do Santo Milagre, “pequena e do pior gosto moderno”; a Igreja de São Domingos serve de palheiro e o belo convento gótico de S. Francisco adaptara-se a quartel e arrecadação militar. Nem os mortos foram poupados: Na capela de São Frei Gil (“mesquinho refacimento moderno”) o túmulo estava afinal vazio: “Quem me roubou o meu santo?” diz o narrador, que já antes não conseguira ver o túmulo de Pedro Álvares Cabral... E o sarcófago do rei D. Fernando, arrombado na própria parede esculpida por braços sacrílegos (“Por mim, estive tentado a furtar a caveira

d'el-rei")<sup>9</sup>. Santarém, um verdadeiro *livro de pedra* da nação, estava agora profanado por um povo ignorante e um governo de bárbaros.

[...] em vão interrogo pedra a pedra, laje a laje: o eco morto da solidão responde tristemente às minhas perguntas, responde que nada sabe, que esqueceu tudo, que aqui reina a desolação e abandono, e que se apagaram todas as lembranças de outro estado... (p. 403).

Com o programa social do passeio – um convívio entre amigos que foi alegre e retemperador – está completo o itinerário do viajante. E o programa sentimental? Terá valido a pena a peregrinação do autor a Santarém?<sup>10</sup> Se consideramos que “Desapontamento” e “Vou-me embora” estão entre as expressões mais usadas durante a visita, a viagem iniciática foi de facto um fracasso. Mas o passeio profano teve os seus encantos e não deixou o leitor culto ficar defraudado.

**4.** Onde o *sentir* falha, porque a paisagem ou o monumento não cumprem a função mágica que os deveria investir, o *pensar* assume o papel supletivo. Ao escrever este livro, o viajante levava matéria quanto baste para oferecer aos leitores um circuito cultural alternativo, capaz de suprir os vazios geográficos do mapa nacional. As divagações que cada lugar suscita – seja um episódio histórico ou uma lenda popular, seja uma especulação social ou um facto político, seja a memória de cenas vividas ou imaginárias – substituem com vantagem o roteiro convencional. E quando o assunto parece esgotar-se, sempre a literatura está disponível para partilhar. São muitos os livros e autores convocados ao longo da obra, portugueses ou não, antigos e modernos, bons ou maus. Na verdade, vem muitas vezes da literatura o imaginário desencadeador do encontro físico com o real, mesmo quando se revela enganador; e dela vêm também os modelos de descrição que o autor rejeita quando quer mostrar-se original. Convém portanto que o cronista leve na bagagem a inspiração literária que o levou a viajar.

Difícilmente os escritores portugueses que posteriormente fizeram relatos de viagens poderiam obliterar o legado descritivo de Garrett. Este livro é demasiado estruturante da nossa tradição literária para ser esquecido, mesmo quando escamoteado. É o caso de *Portugal*, de Miguel

9 Vejam-se os capítulos 31, 36- 39 e 41-42.

10 No balanço final, o narrador não põe de parte a vontade de tomar outra vez o “bordão de romeiro” para peregrinar por Portugal. Se o público leitor o convocar...

Torga (1950), ou de *Viagem a Portugal*, de Saramago (1981), livros sobre um país bem e mal-amado.

Referirei apenas um cronista contemporâneo, Pedro Mexia, escolhendo passagens da coletânea *Lá Fora* (2020). O título deste livro tem ressonâncias irónicas, pois que é muitas vezes “cá dentro” a viagem realizada pelo autor: a quinta da Lousã, certos bairros de Lisboa, a praia da Figueira da Foz, enfim, os lugares nostálgicos que dão sentido à sua vida. A sua ideia de paraíso é de “um paraíso perdido, ou em perda” (p. 184), pelo que toda a viagem tem algo de uma romântica procura, no espaço atual, do tempo perdido: a Figueira da Foz (“A minha Riviera”), à sementeira do pinhal da Azambuja das *Viagens*, é um lugar imaginário que se persegue em vão:

Andei à procura duma comvente loja de brinquedos onde comprei soldadinhos com Rommel e Montgomery. Não a encontrei, e dizem-me que nunca existiu. Há sítios totalmente mudados, prédios, quarteirões, mas outros sei que os conheci no meu passado remoto e agora não os encontro e é como se os tivesse inventado. (p. 57)

O autor que assim se revela não é por natureza um *globetrotter*, antes daqueles que viajam em circuito mental, à roda do seu ‘quarto’ particular e íntimo. Em Londres, a cidade favorita (onde gosta de “trafalgar” pelos pubs e livrarias), sente-se numa espécie de casa, “... goza-se melhor portas adentro, com fleuma quase infalível e aquecimento central” (p. 81). Quando viaja pelo mundo concreto, vai à procura do ‘espírito’ das cidades, que se encontra menos na descoberta turística do que através do imaginário literário. Assim, Havana é visitada em diálogo com o esquecido Guillermo Cabrera Infante, “o homem que amava Cuba, e a quem Cuba doía. Levei um livro dele na bagagem como se fosse um guia” (p. 65). O mesmo sucede em Maputo: “Penso nesta cidade de Maputo como uma quase ficção, reconstruída na minha cabeça a partir de autobiografias de terceiros e de capítulos de livros” (p. 63). Copacabana, outro paraíso perdido, é recriada à luz de Vinícius; o poeta do Rio de Janeiro, tal como Garrett, ensina o visitante a abrir os olhos da mente e a sublimar o real.

Ouvi dizer que isto era o paraíso. Ou que outrora terá sido. E esta orla atlântica rodeada de montanhas, esta ‘ampla laguna’, como disse Vinícius de Moraes, é evidentemente encantadora. Mas o Rio de Janeiro de Vinícius, que todos temos na cabeça, corresponde a um retrato ideal,

sem trânsito nem poluição, e com menos miséria e violência do que já então era normal. [...] É por isso que não me valem propriamente de guia os roteiros líricos e sentimentais do Rio que Vinícius escreveu. Mas guio-me pela sua capacidade de mitificar o concreto [...]. É fácil, estando aqui, dar um estatuto semidivino à natureza, à geografia física e humana. O Brasil edênico, mesmo quando acoplado ao Brasil caótico, tem uma força invencível. (p. 58)

## REFERÊNCIAS:

BUESCU, Helena, "Paisagem literária: imanência e transcendência", *Colóquio/Letras*, 179, 2012, pp. 9-17.

CEIA, Carlos, "*Tristram Shandy e Viagens na Minha Terra*: paradigmas da metaficção", in *Almeida Garrett. Um romântico, um moderno*, Lisboa, INCM, 2003, vol. I, pp. 159-76.

GARRETT, Almeida, *Viagens na Minha Terra*. Edição crítica de Ofélia Paiva Monteiro, Lisboa, INCM, 2010.

MEXIA, Pedro, *Lá Fora*. Lisboa, Tinta da China, 2020.

MONTEIRO, Ofélia Paiva, "A renovação literária do português moderno". In: *Estudos Garretianos*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2010, pp. 55-75.

MORÃO, Paula Morão, "*Viagens na Minha Terra*: tópicos de uma leitura". In: *Afecto às Letras*, Lisboa, INCM, 1984, pp. 598-600.

QUEIRÓS, Eça de, "Prefácio a *Azulejos, do Conde Arnoso*", *Cartas Públicas*. Edição crítica de Ana T. Peixinho, Lisboa, INCM, 2009.

REIS, Carlos, "As *Viagens* como hipertexto: hipóteses de trabalho". In: *Almeida Garrett. Um romântico, um moderno*. MONTEIRO, O.; SANTANA, M.H. (Orgs.) Lisboa, INCM, 2003, vol. I, pp. 133-144.

STONE, A., "Friedrich Schlegel, Romanticism, and the Re-enchantment of Nature", *Inquiry*, 48, 2005, pp. 3-25.

*Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-19th-romantic/#AestFeel> [Acesso em 10 nov. 2021]

VERDELHO, Telmo, "A renovação da língua operada por Garrett". In: *Almeida Garrett. Um romântico, um moderno*, Lisboa, INCM, 2003, vol. II, pp. 13-41.



## ANATOMIA PARA POETAS: SOBRE UM LIVRO DE JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE A PARTIR DE DESENHOS DE VIEIRA DA SILVA

Mônica Genelhu Fagundes<sup>1</sup>

*As pessoas são mais bonitas por dentro do que por fora.*  
Jorge Oliveira, médico legista

What color is  
the underside of skin?  
Not so bad, to die,  
  
if we could be opened  
into *this*—  
if the smallest chambers  
  
of ourselves,  
similarly,  
revealed some sky.

Mark Doty  
"A green crab's shell"<sup>2</sup>

A frase que nos serve como primeira epígrafe seria um lugar-comum, não fosse quem a diz: um médico legista. O "dentro", neste contexto, não se refere à metáfora tão naturalizada a ponto de se tornar primeira leitura: a beleza interior como uma virtude de caráter – mas sim a uma zona da fisicalidade revelada em dissecações de corpos, exames de patologia forense, num convívio íntimo com aquilo que nos constitui

---

1 UFRJ

2 "De que cor / é o lado de baixo da pele? / Não seria tão mau morrer // se pudéssemos nos abrir / *nisto* – / se as menores câmaras // de nós mesmos / igualmente / revelassem algum céu." (Tradução nossa) O poema completo, no original em inglês, pode ser encontrado em <https://poets.org/poem/green-crabs-shell>

e que nos é mais desconhecido, o irreconhecível em nós: o que está dentro do corpo, seu reverso. Também a reversos alude o trecho recortado do poema de Mark Doty. A observação da face interna de uma concha de caranguejo, que desnuda aos olhos do poeta um impressionante “azul de Giotto”, como o de um “firmamento de verão”, o leva a pensar o embaixo, o avesso da pele humana, e a imaginar ali um céu interior, uma abóbada carnal. É para esse espaço sob a pele, aberto talvez ao seu próprio céu, que se voltam os desenhos de Vieira da Silva e os poemas que João Miguel Fernandes Jorge escreveu em diálogo com eles, constituindo o livro *Jardim das Amoreiras* – vinte e cinco poemas para vinte e cinco estudos anatômicos de Vieira da Silva.

O título do livro faz menção à localidade da casa que Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szénes mantinham em Lisboa: a Praça das Amoreiras, onde hoje está a Fundação que leva o nome do casal de pintores. Como informa uma nota inicial de João Miguel Fernandes Jorge: “Em 1863 foram retiradas as amoreiras que deram nome à praça, a qual foi transformada num jardim romântico” (JORGE, 2003, p. 9). A informação sobre a retirada das árvores não é acessória e acaba por revelar que o título do livro é mais do que uma alusão circunstancial a Vieira da Silva pela recordação de um espaço que habitou e onde estão guardados seus desenhos. Em muitos poemas, há associações entre os corpos aos pedaços desenhados pela pintora e jardins envelhecidos, abandonados, árvores cortadas, pondo em correspondência a ruína da natureza e os corpos fragmentados, descascados nas pranchas anatômicas.

Das vinte e cinco que compõem o livro, quatorze mostram representações de ossos e onze são *écorchés*. Este gênero de desenho (e também de pintura e escultura), “escorchado” ou “esfolado” em tradução literal, consiste na representação de corpos ou de pedaços de corpos destituídos de sua pele. Sua prática é, desde o Renascimento e ainda hoje, um requisito na formação dos artistas em muitas Escolas de Belas Artes. Os primeiros *écorchés* conhecidos foram feitos por Leonardo da Vinci, que acompanhava autópsias para seu aprendizado sobre a pintura, algo que Leon Batista Alberti recomendava, e um pouco mais tarde por Andreas Vesalius, médico belga que compôs o atlas anatômico *De Humani Corporis Fabrica*, em 1543. A princípio desenhos de estudo ou destinados ao campo da medicina, sem o estatuto de obras de arte, os *écorchés* acabariam por encantar os surrealistas. Em 1930, Michel Leiris escreve sobre eles na revista *Documents*, num ensaio intitulado “L’Homme et son intérieur” [“O Homem e seu interior”]:

seria errado considerar as placas anatômicas que adornam os antigos tratados de medicina de um ponto de vista estritamente médico, sem se preocupar com a extraordinária beleza que em muitas se imprime, beleza ligada não à pureza mais ou menos elevada das formas, mas sim ao fato de que o corpo humano se revela ali em seu mistério mais íntimo, com seus lugares secretos e as reações subterrâneas de que é o teatro, em suma, acompanhado de tudo o que lhe confere um valor mágico de universo reduzido. (LEIRIS, 1991, p. 261. Tradução nossa.)<sup>3</sup>

O argumento de Leiris é que a representação do interior do corpo faria descobrir uma natureza humana, uma constituição semelhante para todas as criaturas da espécie. Consciência esta que seria capaz de nos ligar (ou religar) aos outros e, por meio deles, “ao universo gigantesco e longínquo, por sobre o abismo que nos separa, nós limitados no tempo e no espaço, da natureza aparentemente ilimitada e imortal” (LEIRIS, 1991, p. 261)<sup>4</sup>. Como se na imagem da máxima fragilidade humana, corpórea, na exposição de sua mortalidade, se revelassem os elos que unem o humano ao eterno e ao infinito. Por isso Leiris concluirá que os *écorchés* “são muito mais belos e mais eroticamente tocantes que todas aquelas representações que a pintura pretende nos dar quando se dedica à produção de nus [...], que jamais nos ensinam seja o que for dos mistérios verdadeiros da natureza humana” (LEIRIS, 1991, p. 264).<sup>5</sup>

Os *écorchés* são formas do desejo, lembrado em sua origem etimológica: *de-siderium*: separação do céu. (CHAUÍ, 1990, p. 22) De um céu já desastrado, rebaixado do espaço elevado das estrelas até a pele, ao embaixo da pele: aquele céu corpóreo sonhado por Mark Doty em nossa epígrafe. Sua violação abre uma ferida, faz de todo o corpo um

---

3 “l’on aurait tort d’envisager les planches anatomiques qui ornent les vieux traités de médecine, d’un point de vue strictement médical, sans se soucier outre mesure de l’extraordinaire beauté dont beaucoup sont empreintes, beauté liée non pas à la pureté plus ou moins grande des formes, mais bien plutôt au fait que le corps humain s’y trouve révélé dans son mystère le plus intime, avec ses lieux secrets et les réactions souterraines dont il est le théâtre, bref accompagné de tout ce qui lui confère une valeur magique d’univers en réduction.”

4 “au gigantesque et lointain univers, par-dessus l’abîme qui nous sépare, nous limités dans le temps et l’espace, de la nature apparemment illimitée et immortelle”

5 “sont bien plus belles et plus érotiquement touchantes que toutes celles que la peinture prétend nous en donner, lorsqu’elle s’attache à la production de nus [...], mais qui jamais ne nous apprennent quoi que ce soit des arcanes véritables de la nature humaine.”

dilaceramento, uma falta, mas também um apelo. Que vem do mais íntimo de nós, de sob a pele. Que revela nossa irredutível solidão de seres descontínuos que na agonia do seu limite e da sua limitação encontram a chave de uma continuidade perdida e buscada, um impulso de ligação de nós conosco mesmos e com a natureza, um erotismo essencial.

João Miguel Fernandes Jorge sabe percebê-lo nos desenhos de Vieira da Silva, depreendendo deles, de suas formas e suas cores, mas também de sua feitura, de seu traçado recordado (imaginado), narrativas, pequenas cenas, gestos de desejo. Alguns poemas do livro remetem ligeiramente àquilo que se sabe sobre esses estudos anatômicos: que Vieira da Silva os compôs entre 1926 e 1927, quando frequentou as aulas de Anatomia Artística de Henrique de Vilhena em Lisboa, não só na Escola de Belas Artes, onde desenhava a partir de modelos vivos e esculturas, mas também na Faculdade de Medicina, onde tinha contato com corpos dissecados. Esses espaços, do anfiteatro e do laboratório de Anatomia, seus inquietantes objetos e a figura ficcionalizada da pintora aprendiz, sendo vista ou narrando a própria experiência, no presente ou como lembrança tardia, criam no livro a impressão de uma narrativa fragmentária, dissecada como os corpos com que lida, seus cortes escolhidos dados à leitura – a nossa, mas inicialmente a de João Miguel Fernandes Jorge, poeticamente formulada.

O primeiro poema acompanha o único *écorché* de corpo inteiro do livro<sup>6</sup> e se inicia como um epitáfio:

Aqui ficou

na juventude foi modelo  
da aula de desenho pela segunda metade dos anos vinte –

O “**Aqui ficou**”, fórmula de inscrição mortuária, incide sobre o livro, o poema, o desenho a que este alude, feitos tumba. A composição se anuncia como uma tradicional elegia, gênero de longa história, trabalho de luto em linguagem que rememora a existência de um morto, mas concerne tão-somente aos que lhe sobrevivem. O poema, no entanto, subitamente se interrompe, na rasura de um traço que há-de se ler como travessão, pois concede voz ao cadáver que de seu túmulo nos fala, como se revela no último verso: “merecerei esta sepultura”. Na primeira pessoa

---

6 O desenho de Vieira da Silva pode ser visto aqui: <http://fasvs.pt/exposicoes/image/302>

e na agudeza do dêitico imediato reconhecemos o que Diana Fuss chamou *corpse poem*, poema-cadáver:

Na sua formulação mais econômica, um poema-cadáver é uma expressão poética em primeira pessoa, escrita no presente ou no pretérito, e falada na voz de um morto. No centro de todo poema-cadáver está um corpo morto falante, uma figura insensata dotada de poder de discurso. Com poema-cadáver eu quero dizer poesia não sobre os mortos, mas falada pelos mortos, expressões líricas não do além-túmulo, mas de dentro dele. (FUSS, 2013, 44-45. Tradução nossa)<sup>7</sup>

Diz o poema:

Aqui ficou

na juventude foi modelo  
da aula de desenho pela segunda metade dos anos vinte –

a beleza do meu corpo desejaram mestres e alunos;  
alguns possuíram essa impressão lasciva –  
lápiz, tinta-da-china e uma ou outra cor  
prenderam à folha de papel.

A volúpia levava-nos para o primeiro quarto disponível nas  
proximidades do Largo da Biblioteca – do meu bolso saiu  
muitas vezes a moeda do aluguer,  
pois quase todos eram  
tão pobres como eu. Queriam ultimar o traço dos meus músculos, a  
sombra do sexo que esboçaram  
a carvão, a neblina de um olhar ausente – o meu –  
quando, por instantes, descia sobre as suas mãos; riscavam e  
sofriam a quimera do meu corpo.

O abuso gastou-me; a noite, o álcool, a sífilis  
depressa progrediu; a morte desenhou-me de modo mais fiel:  
esquiço sobre um torso e membros na grande folha dos cadernos.  
Não interessa o meu nome  
nem as palavras que diziam, brutais, quando em grupo  
passavam por  
mim nos velhos corredores depois da aula; mas entre os estudantes  
sempre um ou outro tentava levar a prova de estátua que  
eu representava para bem dentro do inquieto, juvenil desejo.

7 "In its most economical formulation, a corpse poem is a first-person utterance, written in the present or past tense and spoken in the voice of the deceased. At the center of every corpse poem is a speaking cadaver, an insensate figure endowed with the power of speech. By corpse poem I mean poetry not about the dead but spoken by the dead, lyric utterances not from beyond the grave but from inside it."



prova de estátua é levar o desafio representado pelo modelo “para bem dentro de inquieto, juvenil desejo”. Mas é a morte quem melhor vai fixar o corpo esboçado no papel. Nada a lamentar: o poema-cadáver se desvia do luto elegíaco: não busca consolar os vivos pela perda de um ente querido, não busca fazer reviver os mortos, compensando sua ausência com palavras. O próprio defunto-personagem o sabe: “Não interessa o meu nome”. Como explica Diana Fuss:

Poemas-cadáver, diversamente de elegias, se esforçam por reconstituir a morte, não por compensá-la. O poema-cadáver não é um substituto para a perda, mas um veículo para ela, não a restituição pela perda, mas um meio para alcançá-la. [...] Enquanto a elegia tradicional pode ser uma “arte de salvar” e a moderna elegia, uma “arte de perder”, o poema-cadáver não é uma simples arte de salvar nem de perder, mas uma complexa arte de salvar a perda em si mesma. (FUSS, 2013, p. 71)<sup>8</sup>

O trabalho artístico da morte, essa arte da perda, que a sustenta e é por ela sustentada, sugere dois sentidos que acabam por confluir no poema: um alegórico, fazendo alusão à morte como actante que determina a forma definitiva de alguém; outra remetendo à particularidade da criação de um *écorché* a partir de um modelo vivo. Obra de crueldade: um esfolamento virtual, uma morte diferida. A serenidade do desenho de Vieira da Silva não esconde o trabalho violento do olhar que descasca o modelo, preservando-lhe o cabelo, a orelha visível, uma das mãos, partes dos pés, mas que, no trabalho com a cor, lhe arranca quase toda a pele; que, voraz, segue dilacerando o seu corpo, corroendo-o, retirando camadas aqui e ali, penetrando-o mais e mais fundo em tons diversos de vermelho para ver e dar a ver músculos, veias, nervos, ossos, criando uma superfície que é uma não-superfície: na qual convivem, oscilando, múltiplas camadas. Uma superfície que se abre em interstício. Fazendo emergir o fundo, o dentro – a céu aberto, ao desejo de ver, saber, desenhar.

Essa descrição se apoia na reflexão desenvolvida por Georges Didi-Huberman em *A pintura encarnada*. Referi-la aqui é, porém, de certo modo, fazer violência também a esse livro, pois ali é da representação

---

8 “Corpse poems, unlike elegies, strive to reconstitute death, not to compensate for it. The corpse poem is not a substitute for loss but a vehicle for it, not a restitution for loss but a means to achieve it. [...] While the traditional elegy may be an ‘art of saving’ and the modern elegy an ‘art of losing’, the corpse poem constitutes neither a simple art of saving nor of losing but a complex art of saving loss itself.”



e dos sentidos da pele que se trata. Ao desviar (ou mais precisamente: entranhar) a discussão para os *écorchés* de Vieira da Silva, também nós estamos a arrancar pele para pensar o que lhe fica embaixo.<sup>9</sup> E, no entanto, sustentam-se e nos são preciosas as observações do teórico francês sobre o encarnado, que ele identifica como “o índice corporal de todo desejo. O encarnado procede do vermelho, isto é, do sangue, de matéria por excelência; mas igualmente do olhar, ato do espírito e meio do desejo” (DIDI-HUBERMAN, 2012, 82). Assim, o encarnado no *écorché* cumpriria a função de representar não só a carne irrigada de sangue, mas também a sua expressão como forma desejante – lugar de falta e apelo – e desejada. O encarnado representaria o próprio trabalho de um olhar investido de desejo que não se contém e penetra mais e mais fundo no corpo que se lhe oferece, vulnerável.

É com ternura e apreciação que o cadáver imbuído de voz poética fala da jovem Vieira da Silva que o despiu de sua pele: “uma rapariguinha [...] única”. Pela impressão com que a descreve, “Curiosa cabeça de pássaro / semelhante ao vivo som de um cravo / que viesse do mais fundo, espectral convento.”, cria mesmo com ela alguma cumplicidade por certa equivalência de expressão vinda de espaços espectrais. O modelo descreve, em espelho, sua figura *écorché* como a paisagem idílica de um jardim (romântico, com direito a “cisne em lago de nenúfares”, como aquele que sucedeu às amoreiras) – florido de encarnado: “madressilva e escarlata pimpinela”, e ainda outra flor cujo roxo se reconhece do outro lado da morte, como uma verdade que a pintora tivesse podido adivinhar. Desfolhado, em carne, o corpo se revela em flor, incita o desejo e o incorpora. “O encarnado [...] seria como que a cor mesma do ser-olhado de um corpo, quando desejado.”, segundo Didi-Huberman (2012, p. 86).

Do tempo sem tempo da tumba, o cadáver falante acompanha a carreira de Vieira da Silva, conhece os temas do seu estilo maduro: “fundo de cúpulas, naves, palácios, conventual biblioteca em fogo / velhíssima ponte onde caminham coloridas silhuetas” e conjectura se algum dia a pintora veria sua sepultura e leria a inscrição que nela está, se a incluiria em alguma de suas telas. Seria isso o necessário para que esse corpo

---

9 Para um estudo detido e uma compreensão mais fiel do livro de Georges Didi-Huberman, *A pintura encarnada*, consulte-se a tese de Marlon Augusto Barbosa, *Desvios na crítica: Roland Barthes e Georges Didi-Huberman leitores de Honoré de Balzac*. Tese de Doutorado em Teoria Literária. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura/UFRJ. 2021. 203fls.

morto julgasse merecer a sua sepultura, como se considerasse sua morte mais legítima aquela que a pintora lhe impôs, num desenho que efetivamente só pôde fazer pela consciência de que o corpo ainda vivo que representava era mortal. Um “assassinato diferido”, como diz Blanchot sobre a linguagem (1997, p. 313):

Certamente, minha linguagem não mata ninguém. No entanto, quando digo ‘essa mulher’, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali agora pode ser separada dela mesma, subtraída à sua existência e à sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição; ela é, a todo momento, uma alusão resoluto a esse acontecimento. Minha linguagem não mata ninguém. Mas, se essa mulher não fosse realmente capaz de morrer, se ela não estivesse a cada momento de sua vida ameaçada de morte, ligada e unida a ela por um laço de essência, eu não poderia cumprir essa negação ideal (BLANCHOT, 1997, p. 312-313)

Talvez seja essa a explicação para a possibilidade de existência de um poema-cadáver: “conceito retórico extravagante”, “paradoxo curioso”, “expressão literária impossível”, como reconhece Diana Fuss (2013, p. 44), perguntando-se a seguir por que um poema seria um veículo apropriado para um cadáver. Talvez porque na poesia haja sempre a consciência exacerbada de que a palavra é um vazio de coisa ou de ser, o lugar mesmo da sua perda e da sua morte, a presença de uma ausência, como o corpo de um morto.

E, no entanto, ele nos olha. O segundo poema de *Jardim das Amoreiras* já não traz a voz de um cadáver, mas cria sua história a partir da leitura do seu rosto no desenho de Vieira da Silva (apud JORGE, 2003, p. 15). Mais uma vez, é um rosto devorado pelo olhar que o desenha, gesto que a cor dá a ver, criando algo como uma perturbadora máscara invertida, que se afunda no rosto ou que procede do seu fundo, arrombando a superfície – “A cor devora o aspecto”, diz Didi-Huberman (2012, p. 136). Uma máscara às avessas que desmascara o interior, a interioridade, as feridas mais íntimas. O poema de João Miguel Fernandes Jorge imagina a figura como um soldado da Primeira Guerra, que teria percorrido os territórios da morte ainda em vida. Experiência que talvez ele próprio fosse incapaz de narrar, não por estar morto (já vimos que isto não é aqui um empecilho), mas porque, mesmo já morto, a vivência traumática se encerra no silêncio, num sempre por dizer.

[...] Quantas vezes  
caminhou por cima de cadáveres; agora  
era ele o cadáver na mesa de anatomia. O grosso lábio  
encerra uma palavra; e se atentarmos bem  
lágrimas brilham nos cílios. [...]  
(JORGE, 2003, p. 14)

Outro poema, o quarto, recorda a feitura do *écorché* de um tronco (apud JORGE, 2003, p. 19), como os da estatuária clássica:

Desenhou-o com firmeza. Musculado torso  
masculino. E datou-o: 30 de junho de 1927.  
Aproximou-o de um corpo de  
mármore da antiguidade. Armou-o de rígida  
carnação, mas sabia-o ainda frouxo,  
bem longe do retrato de um homem anguloso,  
de cabelo negro, bravio.  
Por detrás desse jogo de volumes  
estava a morte – acordo tácito, insubstituível guia  
sempre pronto a apoiar levemente a mão num ombro –  
nesse,  
que das espáduas se eleva. E a morte  
desce sobre os teus lábios, assinala-te a beleza de uma  
árvore, de uma estátua no meio de um lago;  
faz-te sentir, no mais fundo da sua proximidade, o desejo  
absoluto

percorre os membros, decifra a alma  
leva-a sobre o plaino salgado do teu corpo, mar  
em que se perde  
semelhante ao menor sopro de  
declinante vento.  
(JORGE, 2003, p. 18)

A morte revelada nos volumes do corpo, na exposição a um tempo mórbida, agressiva e erótica da sua musculatura, contamina uma segunda pessoa que poderia ser a própria pintora, mas mais provavelmente o observador do seu desenho (o próprio poeta talvez) ou o leitor do poema. O olhar que se aprofunda no corpo representado é revidado; a profundidade do *écorché* olha de volta e concerne a quem o observa. Torna presente, consolida em presença investida de fisicalidade também o corpo desse observador. Vem em sua direção e nele se afunda, não como terror, mas como desejo. Ele é visado, sondado em seu mistério, metamorfoseado em mar, esse espaço fundamental da poesia de João Miguel Fernandes Jorge, como identifica Ida Alves, que lê no mar e no seu

ritmo, no seu jogo infinitamente dinâmico de profundidade e superfície, encenações do sujeito lírico, do trabalho de linguagem e da concepção de mundo dessa poesia (ALVES, 2012, p. 38 e 41). Olhar um *écorché* será talvez como olhar o mar e permitir ser olhado por ele.

No poema X, é Vieira da Silva – uma Vieira da Silva feita personagem de João Miguel Fernandes Jorge – quem fala sobre a elaboração de uma prancha representando ossos: o esterno e as costelas (apud JORGE, 2003, p. 31). Ali se mostra, consciente e explícita, a tensão entre superfície e profundidade que vimos observando. Ela se localiza, pelo olhar suposto da pintora – que é o do poeta – na constituição visual da transparência: o que se sabe limite, mas se deixa atravessar pelo olhar.

Nesse dia de setembro desenhei a árvore que  
sustém o torso humano; os ramos  
trazem a vibração de um instrumento  
mantêm um som semelhante ao mover articulado  
das patas de uma aranha.

Parece-me que nos últimos dias  
aprendi muito em relação ao traço que ilumina  
a transparência do desenho  
no conflito que existe entre a  
superfície da morte e a profundidade da vida.

A grafite, a tinta-da-china observa os  
seus segredos e experimenta o nenhum sentimento  
ao descrever o plano interior das cartilagens  
a pele do mundo sob o que nos move  
ardentemente.

A analogia entre o corpo, fragmentado, e a natureza, transformada, é aqui acentuada e sinestésica: visual, tátil, auditiva. As costelas são como ramos. Não mais, porém, os de uma árvore, como já não eram os ossos partes de um corpo vivo. Compõem um instrumento musical, vibram não mais no pulsar do coração e no ritmo do respirar, mas, apenas potencialmente, por algum toque exterior, imaginado. Seu som é associado ao mover das patas de uma aranha, animalidade rebaixada, informe (diria Bataille), que tem algo de ruína.

As múltiplas imagens exploradas na primeira estrofe parecem querer dar conta de traduzir uma aproximação, uma tentativa de reconhecimento e compreensão das formas pela artista aprendiz. Seu aperfeiçoamento se dá por um aprimorar da técnica e por um perscrutar filosófico que é indissociável dela: é o apuramento do traço que vai ensinando a essa jovem Vieira da Silva sobre vida e morte, num exercício do

pensar que não é conceitual, mas plástico e mesmo artesanal. De modo semelhante, os materiais empregados no desenho lhe parecem capazes de revelar os mistérios fundamentais do corpo e da natureza humana, ainda que pelo avesso, testemunhando a ausência de sentimento num peito esvaziado. Revirado, de fato: interioridade invertida em exterioridade, como indicia a menção à aranha, animal dotado de exoesqueleto: movimento abrupto que transtorna a referencialidade e transforma “o plano interior das cartilagens” em “pele do mundo”, que já não recobre e protege o centro do corpo, o coração, mas está “**sob** o que nos move ardentemente” (grifo nosso): o desejo, desnudado, feito vir à superfície.

Este aflorar é precisamente o que se encena no poema VII. Ali, mais uma vez, os ossos a desenhar são associados a elementos da natureza – imbuídos, estes, de imensa carga simbólica. Neste caso, a religação do humano com a natureza para além dele mesmo não se faz por meio do recurso retórico da analogia. O poema cria uma cena dramática e narra, do ponto de vista da testemunha (novamente a jovem Vieira da Silva personagem de João Miguel Fernandes Jorge), um sonho em que ocorre uma transubstanciação reminiscente de relatos de milagres. Os ossos metamorfoseiam-se em rosas vermelhas, que não apenas representam o desejo amoroso como o despertam e possibilitam consumá-lo.

A 30 de dezembro de 1926 desenhei as duas circunferências, anéis  
que sustêm o músculo escaleno anterior e, mais  
além, a traqueia  
a superfície articular da clavícula. Penúltimo dia do ano. Devia  
registar no desenho  
a invernia: subtis faúlhas geladas  
desligavam esses ossos do meu trabalho de cópia. Sem que  
quisesse  
ia abandoná-los,  
a um canto da folha do caderno. Um e outro osso  
na sua ordem de encaixe coloquei  
e insisti no cuidado do seu registo. Um pássaro de dezembro  
contra o vento  
no parapeito da janela. Vi os círculos cimeiros do tórax  
darem lugar a desenhadas rosas. Estiveram sempre sobre a  
mesa. Os  
meus lábios beijaram o alento vermelho da cor. Demoraram  
sobre as pétalas –  
vê como sangram – ouvi  
quando saía desse sonho  
com a pele fustigada pelo rio do inverno.

No sonho da artista aprendiz, os ossos tornam-se um novo *écorché*, curiosamente por meio de um processo inverso ao de criação daqueles desenhos. Se ali o corpo ia sendo descamado, desfolhado, aqui, esses fósseis mineralizados se ingurgitam em pétalas cheias de vigor e força erótica. Figuram nova forma orgânica, livre da repulsa que vísceras podem causar. Permitem a consumação de um beijo sem escândalo de escatologia ou perversão. Mesmo o aspecto de necrofilia parece suavizar-se pela beleza da imagem – tão tradicional, vinculada tanto ao amor como à santidade – das rosas vermelhas. Mas uma voz de pesadelo vem lembrar: “vê como sangram”. Ao se revelarem as rosas, matéria carnal, a artista desperta e sai “desse sonho / com a pele fustigada”: torna-se ela própria um *écorché*, visada e ferida pela imagem que criou e amou demais, como um Pigmalião atingido por perversa Galatéia. Não seriam, afinal – ou também – os lábios a sangrar? Desejar um *écorché* é em espelho se ferir e arriscar o próprio céu.

Em outros poemas do livro, a narrativa se imprime na forma mesma dos ossos e dela se depreende, como se o percurso do desenho a desen-tranhasse: “Abre a fundura do osso / simulacro de um longo trajecto”, diz o poema VI (JORGE, 2003, p. 22). No poema V, o relevo do osso ilíaco, que forma a bacia e a pelve, conta uma história de amor complicada, ambientada entre cenários sombrios e melancólicos, com desfecho num êxtase erótico.

Osso ilíaco direito. Suaviza-se em curva rendilhada e  
logo, espectral, embocadura de míscaro  
sob a velada forma do primeiro fumo da noite; cai  
a mais leve fadiga – púbis –  
dramático, truculento, esquivo no derradeiro instante.  
Possui o impulso de  
firme enredo  
que se desfaz à maneira de um olhar sobre o jardim passado.

Arco; conduz a habitação furtiva  
e subjuga  
até um ponto capaz de ver coisas que não existem.  
(JORGE, 2003, p. 20)

O “firme enredo / que se desfaz à maneira de um olhar sobre o jardim passado” pode ser lido como uma poética do livro. Quando João Miguel Fernandes Jorge o escreve e o investe com o título *Jardim das Amoreiras*, esta referência é “jardim passado”, extinto, apenas memória. Como o livro é um olhar sobre corpos dilacerados e suas narrativas

esparsas, e sobre o passado de uma Vieira da Silva incerta, que ainda não era a pintora renomada que viria a ser, aquela que conhecemos e na qual talvez queiramos encontrar os vestígios da aprendiz que se deixava seduzir pela intimidade dos corpos, pela voragem de vê-los; que buscava adentrá-los e percorrer suas passagens, como depois faria com tantos outros espaços. Uma Vieira da Silva que anos mais tarde pintaria quadros cheios de olhos gulosos, que lembram os de um desenho de Grandville<sup>10</sup> lido por Bataille como uma “friandise canibale” [“iguarria canibal”] (2018, p. 99-100), e percursos de passeantes invisíveis.<sup>11</sup> Os seus desenhos anatômicos, pelo que se sabe os únicos da época de juventude que ela não destruiu, fazem imaginar as origens e os rumos de sua história de vida e arte. No poema XVI, João Miguel Fernandes Jorge faz com que a sua Vieira da Silva lhes dê um sentido amoroso:

Quando inicio os meus cálculos sobre  
os planos deste pé, julgo que estou a aproximar-me  
de uma ilha  
com as múltiplas implicações da sua geografia  
Andros, Samos, a extensa Creta  
descem sobre o papel com a sua atmosfera  
à qual se sacrificaram tantos heróis

mas a minha paisagem é a de um pé  
nas suas faces laterais. Um pé que foi separado de um corpo como  
quem corta uma árvore de séculos e séculos

A quem dirijo hoje esses esboços  
que restaram de uma aprendizagem?  
A quem dirijo, em verdade, estas memórias  
que não tive coragem de destruir?  
não são um grande traço, eu sei. Desde o círculo da velhice  
vejo-os

fio de casulo ao redor de um único amor, de um derradeiro nome  
Arpad  
desenhei-os para mim e para esse outro que caminhava ao meu  
lado

10 O desenho de Grandville, *Premier rêve – Crime et expiation*, pode ser visto aqui: <https://tendimag.com/2016/08/11/grandville-disfarces-e-metamorfoses/10-j-j-grandville-premier-reve-crime-et-expiation-1847/>

11 Fazemos alusão, sobretudo, às obras *La Scala (Les yeux)* (Vieira da Silva, 1937), *Le Théâtre des yeux* (Vieira da Silva, 1981) e seus estudos preparatórios (<https://jeannebucherjaeger.com/the-pathway-to-the-light-as-it-goes-along-the-light/>), e *O Passeante invisível* (Vieira da Silva, 1949-1951).



quando deixava Sant'Ana e me dirigia para as Avenidas Novas.  
Acaso o que sou  
hoje e ontem e quando o conheci e quando o perdi

risquei-os para mim, mesmo sem o saber risquei-os para ti.  
Também nós, porção de corpos que não passam de soldados  
desconhecidos. Roubados por coveiro  
traficados por um revendedor obscuro.

Que o pé, extremidade inferior do corpo, sua máxima baixaza, se afigure, ao olhar imaginado desta Vieira da Silva, como ilhas gregas, míticas, cenário de tragédia e imagem da utopia – que serve para caminhar, diria Eduardo Galeano – isto ensina mais uma vez o valor que tem cada fragmento de corpo no *Jardim das Amoreiras*. O pé decepado, consumido até os ossos, sustenta ainda o sofrimento dessa separação, é sua imagem, digna de compaixão como uma árvore de séculos e séculos cortada. É falta e busca, como o seu desenho (interpretado pela própria autora, amparada pelo poeta que lhe dá voz): “fio de casulo ao redor de um único amor, de um derradeiro nome / Arpad”. Pé desenhado, antes que Vieira da Silva pudesse sabê-lo, para si mesma e para aquele que de variadas formas caminharia ao seu lado. Planos de um pé riscados no papel: “Acaso o que sou / hoje e ontem e quando o conheci e quando o perdi” – essa incompletude, essa potência de movimento, esse fóssil. Toda uma história de vida, de amor, contida nos esboços de um pé, ruína que concentra um arco de temporalidade, que permite lê-lo. O poeta faz com que a artista se reconheça e a seu amado, com que nos reconheçamos nós, em tudo que há nas páginas desse poético atlas anatômico: “porção de corpos” – desconhecidos, não reivindicados, roubados, partidos, dispersos. Formas do humano: do precário, do cindido, do desejo – sob um céu que se tingem, nas horas mais belas, de encarnado.

## REFERÊNCIAS:

ALVES, Ida Maria Santos Ferreira. “Caminhos sobre o mar” na poesia de João Miguel Fernandes Jorge. *Colóquio/Letras*, n. 179. Jan. 2012, p. 37-50.

BARBOSA, Marlon Augusto. *Desvios na crítica: Roland Barthes e Georges Didi-Huberman leitores de Honoré de Balzac*. Tese de Doutorado em Teoria Literária. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura/ UFRJ. 2021. 203fls.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BATAILLE, Georges. O Olho. In: *Documents: Georges Bataille*. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

BESSA-LUÍS, Agustina. O Passeante invisível. In: ---. *Longos dias têm cem anos*. Presença de Vieira da Silva. Org. Manuel Vieira da Cruz e Luís Abel Ferreira. Lisboa: Guimarães, 2009. p. 111-113.

BLANCHOT, Maurice. A Literatura e o direito à morte. In: *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 309-351.

CHAUÍ, Marilena. Laços do Desejo. In: NOVAES, Adauto (Org.) *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990. p. 19-89.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada* seguido de *A Obra-Prima desconhecida, de Honoré de Balzac*. Trad. Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

FUSS, Diana. *Dying modern: a meditation on elegy*. Durham / Londres: Duke University Press, 2013.

JORGE, João Miguel Fernandes. *Jardim das Amoreiras* – vinte e cinco poemas para vinte e cinco estudos anatómicos de Vieira da Silva. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.

LAURICELLA, Michel. *Anatomia artística*. Trad. Julia da Rosa Simões. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

LEIRIS, Michel. L'Homme et son intérieur. In: *Documents*. 2o. vol. Paris: Jean Michel Place, 1991. p. 261-266.

# ESCRavidÃO NO ROMANCE PORTUGUÊS OITOCENTISTA: DE DISTÂNCIAS E APAGAMENTOS

Paulo Motta Oliveira<sup>1</sup>

## Introdução

Lançado em 2018, o *Dicionário da escravidão e liberdade*, organizado por Lilia Moritz Schwarcz e Flávio dos Santos Gomes, é composto por 50 textos críticos sobre o tema. No prefácio à obra, Alberto da Costa e Silva afirma: “Poucas áreas do conhecimento histórico experimentaram, nos últimos cinquenta anos, avanços tão expressivos quanto as dedicadas à escravidão nas Américas e ao tráfico transatlântico de escravizados”. (COSTA E SILVA, 2018, p.11).

Se o livro demonstra este avanço, ele também indica que o mesmo não ocorreu com o estudo das representações da escravidão nas narrativas ficcionais<sup>2</sup> brasileiras do século XIX. Há apenas um ensaio sobre este tema: “Literatura e escravidão” de Sidney Chalhoub, a que mais tarde voltaremos. Parece, assim, que o que foi afirmado em 1956 por um dos primeiros estudiosos sobre o tema do *negro na literatura brasileira*, continua válido:

Taking such points into consideration one may well wonder that there has as yet been no complete study of the Negro's role in such an important subdivision of the culture of Brazil as its literature [...]. no complete, thoroughly

---

1 USP/CNPq. Professor titular da Universidade de São Paulo. O presente texto é fruto de pesquisa que iniciei em 2021.

2 Considero como *narrativas ficcionais* não só os romances, mas também os contos ou um conjunto de narrativas (como ocorre com *As vítimas-algozes* de Joaquim Manuel de Macedo, que conjuga três histórias distintas) que foram articuladas em uma única obra.

documented study of the Negro as writer or as subject has as yet been produced. (SAYERS, 1956, p.8)<sup>3</sup>

Na pesquisa que até agora realizei, encontrei poucas outras obras com esta perspectiva mais abrangente, em que o tema da escravidão na literatura brasileira é abordado. Geralmente são livros sobre a presença do *negro*, vários escritos por pesquisadores estrangeiros, e apenas um deles, o último abaixo indicado, trata de forma mais específica dos escravos: *Race and color in Brazilian literature* de David Brookshaw, *Black characters in Brazilian novel*<sup>4</sup> de Giorgio Marotti, *O negro e o romantismo brasileiro* de Heloísa Toller Gomes e *O escravo de papel*, de Marília Conforto. Há, ainda, algumas dissertações e teses que tratam do tema da escravidão em obras literárias, entre as quais destaco a dissertação *Imagens, máscaras e mitos: o negro na literatura brasileira no tempo de Machado de Assis*, de Mailde Jerônimo Trípoli e a tese *Sombra e escravidão: tráfico de africanos e antiescravismo na literatura brasileira, 1830-1871* de Dayana Façanha de Carvalho. Há, ainda, um artigo de Domício Proença Filho que aborda o tema: "A trajetória do negro na literatura brasileira".

Se no Brasil são, assim, poucos os textos que abordam de forma mais abrangente a presença da escravidão nas narrativas oitocentistas, em Portugal este tipo de pesquisa parece não existir. Até hoje não encontrei nenhum artigo que aborde o conjunto das obras que tratam deste tema, apenas textos sobre obras específicas, em especial *O escravo* de José Evaristo de Almeida<sup>5</sup>, ou obras que abordam assuntos correlatos, como o do personagem do negro no teatro português dos séculos XVIII e XIX, tema tratado por Anne-Marie Pascal em duas obras. Mesmo em bons dicionários, como o *Dicionário do romantismo literário português*, organizado por Helena Carvalhão Buescu, não há verbetes sobre o tema.

Penso que esta diferença deve-se à presença muito mais frequente de escravos nas narrativas brasileiras. Muito provavelmente isto ocorre pois o processo de abolição da escravatura é bastante distinto nos dois

---

3 "Levando tais pontos em consideração, pode-se perguntar por que ainda não houve um estudo completo do papel do negro em uma subdivisão tão importante da cultura do Brasil como sua literatura [...] nenhum estudo completo e exaustivamente documentado do negro como escritor ou sujeito foi produzido até o momento." (Tradução própria).

4 Trata-se da tradução de *Il Negro nel romanzo brasiliano*, publicado por Bulzone Editore em 1982.

5 Entre outros, CASTRILLON, 2010 e LOPES, 2010.

países, tendo ocorrido, de forma mais precoce, em Portugal. Neste país, o fim da escravidão na metrópole ocorre no período de Pombal:

Duas leis simbolizam a passagem de uma sociedade escravista a uma sociedade livre. A primeira, datada de 19 de setembro de 1761, põe fim à introdução de novos escravos negros em Portugal, enquanto ratificava o *status quo* dos escravos que chegaram à metrópole antes dessa data. A segunda, promulgada em 16 de janeiro de 1773, proclamou a liberdade para todos "os negros e os mulatos", cujos ancestrais não tivessem conhecido a escravidão por quatro gerações. (MENDES, 2016).

Mas, se escravidão terminou na metrópole, ela continuou nas colônias. No século XIX algumas leis foram diminuindo a amplitude do trabalho escravo, como a de 17 de novembro de 1835, que proibiu o tráfico de escravos nas colônias, ou a de 29 de abril de 1858, que decretou que todos os escravos seriam livres vinte anos depois da publicação da lei. A escravidão foi abolida menos de um ano depois, pelo decreto de 25 de fevereiro de 1859. (Cf RODRIGUES, 2007).

Como sabemos, o processo da abolição foi posterior e mais lento no Brasil. Pressionado pela Inglaterra, o país aprovou duas leis proibindo o tráfico negreiro. A primeira é de 1831, mas ela pouco afetou o comércio de escravos. Foi só a lei aprovada em 1850 que efetivamente começou a fazer com que o tráfico declinasse, mesmo que ele continuasse, ilegalmente, por cerca de 15 anos (Cf. BROOKSHAW, 1986, p.20). Se o tráfico diminuiu, esta mesma lei de 1850 indicava que todos os escravos chegados ao Brasil antes de sua promulgação continuariam sendo escravos. Só 21 anos depois, ou seja, em 1871, seria assinada a *Lei do ventre livre*, que decretava que os filhos de mães escravas seriam livres. Depois de mais de uma década, em 1885, foi promulgada a lei que foi chamada *do sexagenário*, e em 13 de maio de 1888 seria assinada a *Lei Áurea*.

Assim, a forma como os escravos aparecem nas narrativas literárias é bem diversa em Portugal e no Brasil. No caso do primeiro, os escravos só poderiam ser personagens ou em narrativas que abordavam um período anterior às leis pombalinas, ou que se passassem nas colônias portuguesas ou em outros países em que a escravidão ainda existia. Como veremos, quase todos os livros portugueses a que faremos referência, em que há escravos, possuem uma destas duas características. Já em nosso país a escravidão existiu até finais da década 80 do século XIX, e assim, como aponta Marília Conforto, já nos primeiros romances

brasileiros “o cativo negro fez [...] parte da paisagem social, do pano de fundo que compunha a trama” (CONFORTO, 2012, p. 24). São inúmeras as narrativas em que, com importâncias diversas, os escravos aparecem no oitocentos brasileiro. Várias foram as analisadas pelos oito críticos citados, e podem formar um primeiro *corpus* para o estudo deste tema no Brasil, um dos aspectos da pesquisa que estou realizando. A este conjunto podem ser acrescentadas outras obras. Algumas delas, pois, nos estudos não foram incluídos romances em que os escravos aparecem de forma secundária e pontual na trama, mas que podem servir para entendermos como a escravidão fazia parte da vida brasileira no período. Um bom exemplo disso ocorre em *Lucíola*:

Com um movimento rápido, Lúcia correu a mão pelos cabelos, e o penteado desfez-se como por milagre, deixando cair a grinalda aos pés e rolar as tranças pelas espáduas. [...]

A um sinal de sua senhora, a escrava de Lúcia abriu a porta ao Couto, que entrou sem me ver.

– Ainda neste estado!... Se eu adivinhasse, tinha trazido o cabeleireiro para penteá-la.

– Não se precisa aqui desta gente! murmurou Joaquina

– Pois faz a tua obrigação, penteia tua senhora; e se andares depressa, terás uma boa molhadura. [...]

Ordenei à escrava que chamasse o Couto em nome da senhora; e o fiz com tanto império que ela obedeceu-me apesar do gesto de Lúcia. (ALENCAR, 1988, p.60).

Esta cena secundária mostra que era natural que uma pessoa na posição social de Lúcia tivesse uma escrava, sendo a sua presença *quase necessária* para dar verossimilhança ao enredo.

Em outro romance, *O ermitão de Muquém* de Bernardo Guimarães, o termo “escravos” aparece algumas vezes, das quais citamos três delas:

Os romeiros também vendem aos negociantes destas duas cidades, e aos de Minas e S. Paulo, grande quantidade de couros, solas, animais cavалares, redes fabricadas pelos índios, escravos, ouro em pó e diamantes. (GUIMARÃES, 1875, p. XVIII).

[...] arrecadou todo o dinheiro e objetos de valor que pudesse levar consigo, e sem nada dizer a seus domésticos, abandonando a casa, escravos e haveres de toda espécie, montou de novo a cavalo. (GUIMARÃES, 1875, p.57).

Nessa quadra as mal trilhadas e solitárias sendas, que dos diversos pontos da província conduzem à isolada ermida, viam-se apinhadas de viandantes de todas as classes, sexos e idades, que iam em devota romaria cumprir suas promessas levando preciosos presentes em dinheiro, escravos, gado, animais, objetos de ouro e prata, cera, paramentos, alfaias e mil outras coisas, com que ornavam e enriqueciam o santuário da miraculosa Virgem. (GUIMARÃES, 1875, p.186).

Como podemos notar, esta narrativa indica como estava *naturalizada* a ideia de que os escravos eram uma propriedade, equivalente ao gado e a outros *objetos*.

Encontrei um outro livro em que a escravidão é um tema importante, mas que não foi citado pelos críticos acima indicados, por um outro motivo: ele não havia sido *redescoberto* na época em que os textos foram publicados. Trata-se de *Patuá*, de Carlos Jansen, recentemente analisado por Paulo Roberto Staudt Moreira (2021). Assim, creio ser possível que outras obras do período continuem esquecidas, e que talvez consiga localizá-las ao longo da pesquisa que apenas iniciei.

Centremos agora a nossa atenção nas obras portuguesas do mesmo período, o tema principal de nossa reflexão neste texto.

Há muito noto a presença da escravidão na literatura portuguesa. Há dez anos fiz uma primeira referência rápida ao tema, indicando em um artigo duas obras hoje esquecidas: *A virgem da Polônia* de Rodrigues Bastos e *Os mistérios de Lisboa* de Alfredo Hogan (Cf. OLIVEIRA, 2011). Após, pude ter acesso a alguns outros romances que abordam a escravidão, e publiquei, em 2020, em um livro em homenagem a Vânia Chaves, uma outra referência ao tema, em que acrescentei três outras obras: *O escravo* de José Evaristo de Almeida, *Helena* de Almeida Garrett e *Ouro e crime! Mistérios de uma fortuna ganha no Brasil*, publicado por Eduardo Tavares. Em todas elas os trechos que abordam a escravidão não se passam em Portugal. Em *A virgem da Polônia* os capítulos que tratam do tema ocorrem nos Estados Unidos, em *Os mistérios de Lisboa* se passam em Goa. Todo o enredo de *O escravo* se desenvolve em Cabo Verde, enquanto os de *Helena* e de *Ouro e crime* são ambientados no Brasil.

No fim de seu capítulo publicado em *Dicionário da escravidão e liberdade* acima referido, Sidney Chalhoub afirma: "É preciso relativizar a percepção de que a literatura brasileira do século XIX pouco se ocupava do tema da escravidão. Parte do problema é a fixação em autores e obras canônicas, sem atenção devida ao que ficou legado ao esquecimento



ou à periferia do processo de canonização literária” (CHALHOUB, 2018, p.400-401).

Pelos dados que já levantamos, julgo que esta afirmativa não é totalmente válida para a literatura brasileira, mas ela parece ser perfeitamente aplicável às narrativas portuguesas, pois, de todos os autores que citamos, apenas Garrett é canônico, mas, mesmo no seu caso, o romance em que a escravidão está presente é uma obra inacabada, bem pouco trabalhada pela crítica. Uma outra exceção é Camilo Castelo Branco, em que escravos aparecem entre outros, em *A caveira da mártir* e *O senhor do paço de Ninães*, mas, nestes dois casos, são romances históricos, anteriores ao período de Pombal, que não abordarei neste momento. A questão que me interessa aqui é a de verificar como a escravidão aparece em romances oitocentistas portugueses com trama contemporânea, ou seja, em enredos que se passam entre o fim do século XVIII e ao longo do século seguinte.

Para realizar uma pesquisa sobre a presença da escravidão nas narrativas oitocentistas portuguesas, como não encontrei textos críticos que abordem de forma mais geral o tema, a única possibilidade é a de trabalhar diretamente com as obras, em busca das formas como a escravidão é nelas representada. Julgo que este tipo de trabalho seria impossível sem o uso da internet e de outras ferramentas que possuímos atualmente, o que talvez explique os poucos estudos sobre o tema, a maior parte deles, como indiquei, sobre obras específicas. Mas também este tipo de pesquisa depende do acaso, por mais que possa ser considerado pouco científico apontar este aspecto.

Trabalho há muito com o romance oitocentista português, e tenho especial interesse sobre a ascensão do romance em Portugal. Há um excelente trabalho sobre o tema, pouco conhecido mesmo em Portugal, a dissertação *Uma Imagem do Campo Literário Português no Período Romântico, contributo para a história da literatura produzida em Portugal entre 1840 e 1860* de Luís Sobreira. Entre as outras qualidades que a obra possui, há nela uma relação das narrativas publicadas entre 1840 e 1860 em Portugal, que permitiu ao crítico levantar quais foram as obras que, no período, tiveram mais edições. Como tenho o hábito de frequentar lojas de livros usados, sempre ia com a lista dos livros apontados por Sobreira, na tentativa de encontrar algum deles, pois a maior parte só pode ser lida ou na Biblioteca Nacional de Portugal ou no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. Foi num livreiro de São Paulo que encontrei um livro que não havia sido apontado pelo crítico, mas que

fora publicado no período: o já referido *Ouro e crime! Mistérios de uma fortuna ganha no Brasil*, de Eduardo Tavares. Foi a leitura deste livro que me permitiu, anos mais tarde, melhor compreender uma presença, por vezes dissimulada, da escravidão na literatura portuguesa.

A narrativa deste livro é centrada em Timóteo, comerciante desonesto, casado com a filha do seu antigo patrão, de quem herdou o negócio, personagem que prefere os carinhos de uma escrava, sua amante, aos de sua esposa. Esta vive praticamente reclusa em sua casa com a filha de ambos, de forma extremamente modesta, apesar de todo o dinheiro que possui, e que é administrado por seu marido. Na primeira vez em que o personagem aparece, ele é assim descrito:

O sr. Timóteo terá pouco mais ou menos quarenta e cinco anos, é alto, robusto, e possui sobretudo uma enorme obesidade. O seu rosto, acobreado pela ardência do sol dos trópicos, foi branco, porque enfim o sr. Timóteo é português. [...] O nosso herói [...] estava, como de costume, em mangas de camisa, e tinha calçados uns grandes tamancos.

O todo físico do sr. Timóteo era o fac-símile do materialismo audaz e da ambição desmesurada. (TAVARES, 1855, vol.1, p.19).

Mais à frente o narrador se referirá a um dos caixeiros da loja do comerciante da seguinte maneira: "Luiz era a pública forma do seu digno patrão em miniatura; gordo, baixo, imundo, de tamancos, em mangas de camisa e cara rapada." (TAVARES, 1855, vol.1, p.25)

O comerciante acumulará uma considerável fortuna, utilizando todos os recursos possíveis: uso de dinheiro roubado, empréstimos a juros exorbitantes, exploração de escravos e de imigrantes, falsificação de papéis. Quando a esposa morre, consegue forjar um documento que o transforma em seu herdeiro universal. Resolve, então, retornar para Portugal, deixando do Brasil a filha, que nada recebeu das posses de sua mãe.

Dois anos depois, Timóteo Rodrigues, o negociante fraudulento, negreiro, [...] martirizador e ladrão dos seus patrícios colonos, passador de moeda falsa – [e o narrador se compraz em listar uma série de outras *qualidades* do personagem] – este homem abominável, montão de toda a casta de crimes, deixou de ser Timóteo Rodrigues,

para ser o Barão de \*\*\*, Grande do Reino, grã-cruz de Cristo, etc., etc. (TAVARES, 1855, vol.2, p.240-241).

Esta obra é interessante pois explicita o que, normalmente, não é indicado em outros romances do período: a origem da fortuna dos *brasileiros*, como são designados os emigrantes portugueses que retornam do Brasil, tipo frequente nas narrativas portuguesas oitocentistas. Eça de Queirós assim descreve a representação deste torna-viagem:

Apenas voltava, porém, *com o dinheiro que juntara carregando todos os fardos da servidão* – o saudoso emigrante passava logo a ser o brasileiro, o bruto, o reles, o alvar. Desde que ele deixara de soluçar e ser sensível, *para labutar duramente de marçano nos armazéns do Rio*, o Romantismo repelia-o como criatura baixa e soez. O trabalho despoetizara o triste emigrante. E era então que o Romantismo se apossava dele, já rico e brasileiro, para o mostrar no livro e no palco, em caricatura, sempre material, sempre rude, sempre visível – não por um justo ódio social contra um inútil que engorda, mas por aversão romanesca *ao burguês positivo, videiro e ordeiro*, que não lê versos, que se ocupa de câmbios, só olha a lua quando ela anuncia chuva e só repara em Beatriz e Elvira quando elas são roliças e fáceis. (QUEIRÓS, 1981, p.20-21, os itálicos são nossos).

Como podemos notar pelo livro de Eduardo Tavares, não é só com o trabalho árduo que se produzem fortunas, mas com outros meios, entre eles a possessão de escravos. Podemos, assim, pensar – hipótese que, creio, nenhum elemento do livro pode comprovar - que talvez tenha sido usando estes meios que Basílio, o mais importante *brasileiro* de Eça de Queirós, em pouco tempo, construiu a sua fortuna no Brasil. Há, como indiquei em um texto, uma homologia entre Basílio e Charles Grandet (Cf. OLIVEIRA, 2019), que chega a ser explicitada por um dos personagens do romance de Eça, Sebastião (Cf. QUEIRÓS, 1878, p.174). Sabemos que Charles, como Basílio, construiu a sua fortuna nos trópicos, e o narrador balzaquiano assim se refere aos procedimentos que o primo de Eugênia adotou para isso: "O batismo à passagem do Equador fê-lo abandonar muitos preconceitos. Percebeu que o melhor meio de alcançar fortuna era, tanto nas regiões intertropicais como na Europa, a compra e a venda de homens. [...] Vendeu chineses, negros, ninhos de andorinha, crianças,

artistas”<sup>6</sup> (BALZAC, 213, p.355). Desta forma, a hipótese que aqui levantamos sobre o enriquecimento de Basílio parece ser plausível, talvez ele tenha se utilizado de escravos para extrair a borracha que o enriqueceu.

Se em relação a este personagem podemos apenas supor o que teria ocorrido, outros enredos nos permitem ter mais certezas sobre esta peculiar origem da fortuna de alguns *brasileiros*.

Em *Eusébio Macário*, de Camilo Castelo Branco, sabemos que o barão de Rabaçal, no Brasil, “vendera-se a uma viúva decrépita, rica e devassa, que lhe deixara moagens, fazendas, o casco de sua fortuna” (CASTELO BRANCO, 1988, p. 502). Moagens e fazendas, em nosso país, funcionavam graças ao trabalho escravo. A escravidão está, assim, neste romance, na base do dinheiro deste *brasileiro* que, depois de um período em Portugal, acabou por retornar ao Brasil. Em outro romance de Camilo, *Os brilhantes do brasileiro*, esta origem da fortuna ligada à escravidão é ainda mais explícita, quando um de seus personagens é assim descrito: “Pantaleão Mendes Guimarães, quarenta e cinco anos, capitalista, armador, antigo negreiro e «engajador» moderno” (CASTELO BRANCO, 1904, p.24).

Um personagem importante de *Os Maias* de Eça de Queirós, uns dos avôs dos dois amantes incestuosos, também está ligado à escravidão e ao tráfico negreiro.

O papá Monforte era dos Açores [...]. Parece que servira algum tempo de feitor numa plantação da Virgínia... Enfim, quando reapareceu à face dos céus comandava o brigue Nova Linda, e levava cargas de pretos para o Brasil, para a Havana e para a Nova Orleans.

Escapara aos cruzeiros ingleses, arrancara uma fortuna da pele do africano, e agora rico, homem de bem, proprietário, ia ouvir a Corelli a S. Carlos. (QUEIRÓS, 1888, v.1, p.37-38).

Em um outro romance de Camilo, *Mistérios de Lisboa*, encontramos duas referências rápidas que corroboram a hipótese de que o dinheiro gerado pela escravidão parece ser um tema presente nos romances portugueses. Em um momento o narrador afirma que entre as hipóteses

---

6 “Le baptême de la ligne lui fit perdre beaucoup de préjugés; il s’aperçut que le meilleur moyen d’arriver à la fortune était, dans les régions intertropicales aussi bien qu’en Europe, d’acheter et de vendre des hommes. [...] IL vendit des Chinois, des nègres, des nids d’hirondelles, des enfants, des artistes” (BALZAC, 1921: 289-290).

sobre a origem da fortuna de um personagem misterioso, Alberto de Magalhães, algumas pessoas “tinham-no em conta de um aventureiro, que enriqueceu na mercancia ignóbil da escravatura” (CASTELO BRANCO, 1878, v.1, p.129). Já um outro personagem, Pedro da Silva, afirma em um dado momento “Esperança... tinha uma, mas era ainda uma mentira instantânea... Lembrava-me a América, onde há muito ouro, onde se conquistam grandes posições na Europa, onde se trafica com o gênero humano e donde se parte depois a tirar um diploma de homem honesto em Portugal.” (CASTELO BRANCO, 1878, v.1, p.64). Nos dois casos, vemos que o tráfico de escravos era um possível caminho para o enriquecimento de portugueses. Também em obras de Eça podemos encontrar referências parecidas, mas pretendo abordá-las num outro texto, “De ausências e vestígios: a escravidão nas narrativas queirosianas”.

## Resultados e discussão

Os aspectos apresentados, ainda parciais, do trabalho que até agora pude desenvolver, parecem indicar que mesmo na literatura portuguesa, em que os personagens escravos não são muito frequentes, o tema da escravidão pode ser um filão interessante para pensarmos alguns aspectos das narrativas oitocentistas. Só com o desdobramento da pesquisa poderei, com mais fundamento, apresentar resultados mais concretos.

Heloísa Toller Gomes, na introdução de *O negro e o romantismo brasileiro*, escreve: “Este livro examina a figura do negro no romantismo brasileiro. Não tratamos aqui apenas da chamada literatura abolicionista, que é onde geralmente se pesquisa sobre a questão do negro literário no século XIX.” (GOMES, 1988, p.1). Penso que a pesquisadora aponta um aspecto importante: nem todos os livros que apresentam personagens negros são abolicionistas, como comprova o trecho que acima citamos de *Lucíola*, em que temos uma personagem escrava, sem que apareçam considerações sobre a pertinência de existirem escravos no Brasil. Como indiquei, a sua presença no romance é *natural*.

Em Portugal, em que a escravidão já havia terminado há muito, mas que era mantida em suas colônias ou ex-colônias, poderíamos nos perguntar sobre as diferentes formas como a escravidão é representada. É um dos objetivos que tenho, mas com a pequena quantidade de romances que pude analisar, os resultados que apresento são certamente ainda incipientes, e precisam ser confrontados com o estudo de outras obras.

Como acima aponteí, em alguns livros a escravidão aparece como o meio pelo qual alguns portugueses retornados do Brasil conseguiram enriquecer. Estes *brasileiros* estão presentes em *Eusébio Macário* e em *Os brilhantes do brasileiro* de Camilo, em *Ouro e crime* de Eduardo Tavares, e em *Os Maias* de Eça. Em outros momentos esta riqueza surge como uma possibilidade ou hipótese, como nos dois exemplos que citei de *Mistérios de Lisboa* de Camilo.

A forma como o narrador de *Ouro e crime* trata da escravidão, sem apresentar uma perspectiva favorável ou contrária à situação, também está presente em *Helena* de Garrett. Não tenho aqui o espaço necessário para abordar a diferença entre as duas obras, aspecto que pretendo tratar posteriormente.

Por fim, nas poucas obras portuguesas a que fiz referência, três delas assumem um discurso abolicionista. Duas, *A virgem da Polônia* e *Os Mistérios de Lisboa* de Alfredo Hogan, apresentam um discurso também presente em obras brasileiras, como é o caso, entre outras, de *A escrava Isaura*. O livro de Bastos, por sinal, bem antes deste romance brasileiro, apresenta uma família de escravos brancos, e o narrador faz longas considerações sobre a incompatibilidade entre a escravidão e o cristianismo. Já Hogan, numa perspectiva semelhante, mas menos dogmática, apresenta os horrores da escravidão em Goa, e o narrador deste trecho do livro, assim se exprime sobre a riqueza dos governadores ultramarinos: "De onde surgem essas riquezas amontoadas no curto espaço de três anos, ao redor de um homem que para lá foi pobre?... Ah!... todos sabem, que saem do abjeto, ridículo, imoral e infame tráfico da escravatura!!!" (HOGAN, 1851-1852, p.117). Certamente nestes dois casos podemos relacionar as obras com *A cabana do pai Tomás*, que, como indica Ferretti, não só foi um sucesso mundial, mas também teve ampla e rápida divulgação no Brasil a partir de traduções feitas por portugueses, em especial a publicada em Paris pela editora Rey e Belhate. Também este aspecto pretendo abordar posteriormente, em um outro texto.

Por fim julgo importante tecer algumas breves considerações sobre *O escravo*, livro que, se é abolicionista, se distingue dos últimos abordados, apresentando uma perspectiva peculiar. Nesta obra a sociedade cabo-verdiana do século XIX é dividida em duas categorias: todos os brancos, com uma única exceção, são cruéis, enquanto os mulatos e negros são bons. Mas mesmo nesta última categoria há uma diferença importante. Enquanto aos mulatos é dada a liberdade, aos negros, sejam eles instruídos, bondosos ou vingativos, só resta a morte. Estamos, assim,

diante de uma obra que constrói a imagem de uma sociedade mestiça, que poderia criar um mudo que não seria nem europeu, nem africano.

## Considerações finais

O que aqui apresentei é, como já indiquei, o resultado de uma pesquisa que iniciei há pouco tempo. Penso que, mesmo que incipientes, as observações que fiz podem levar outros pesquisadores a terem interesse de estudar a presença da escravidão nas literaturas brasileira e portuguesa.

## REFERÊNCIAS:

ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Ática, 1988.

ALMEIDA, José Evaristo de. *O escravo*. Cabo Verde: Instituto Caboverdiano do livro, 1989.

BALZAC, Honoré. *Eugênia Grandet*. In: *A comédia humana* v. 5. São Paulo: Globo, 2013, p. 212-370.

BALZAC, Honoré. *Eugénie Grandet*. Paris: Gedalge, 1921.

BASTOS, José Joaquim Rodrigues de. *A virgem da Polônia*. Porto: Cruz Coutinho, 1860.

BROOKSHAW, David. *Race and color in Brazilian literature*. New York-London: The Scarecrow Press, 1986.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Dicionário do romantismo literário português*. Lisboa: Caminho, 1997.

CARVALHO, Dayana Façanha de. *Sombra e escravidão: tráfico de africanos e antiescravidão na literatura brasileira, 1830-1871*. Campinas: Unicamp, 2020. [Tese de doutorado]

CASTELO BRANCO, Camilo. *Eusébio Macário*. In: *Obras completas*. v. 9, Porto: Lello & Irmão, 1988. p.455-559.



CASTELO BRANCO, Camilo. *Mistérios de Lisboa*. Porto: A. R. da Cruz Coutinho, 1878.

CASTELO BRANCO, Camilo. *O carrasco de José Hugo Alves*. Porto: Ernesto Chardron, 1872.

CASTELO BRANCO, Camilo. *O senhor do Paço de Ninães*. Lisboa: Parceria Antônio Maria Pereira, 1919.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Os brilhantes do brasileiro*. Lisboa: Parceria Antônio Maria Pereira, 1904.

CASTRILLON, Susanne Maria Lima. O romance *O escravo (1856)*, de José Evaristo de Almeida no sistema literário português. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010. [Tese de doutorado]

CHALHOUB, Sidney. Literatura e escravidão. In: SCHWARCW, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos. *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 392-401.

CONFORTO, Marília. *O escravo de papel*. Caxias do Sul: Educs, 2012.

COSTA E SILVA, Alberto da. Prefácio. In: SCHWARCW, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos. *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo, Companhia das Letras: 2018. p.11-16.

FERRETTI, Danilo José Zioni. A publicação de "A cabana do Pai Tomás" no Brasil escravista. O "momento europeu" da edição Rey e Belhatte (1853). Belo Horizonte, *Vária História*, v. 33, n.61, p. 189-223.

GARRETT, Almeida. *Helena*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1871.

GOMES, Heloísa Toller. *O negro e o romantismo brasileiro*. São Paulo: Atual, 1988.

GUIMARÃES, Bernardo de. *O ermitão de Muquém*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875.

HOGAN, Alfredo. *Os mistérios de Lisboa*. Lisboa: Luís Correia da Cunha, 1851-1852.

LOPES, Alberto Francisco Mendes. *Uma leitura do romance O escravo, de José Evaristo d'Almeida*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010. [Dissertação de mestrado]

MAROTTI, Giorgio. *Black characters in Brazilian novel*. Los Angeles: University of California, 1987

MENDES, António de Almeida. *Escravidão e raça em Portugal: uma experiência de longa duração* In: *Escravidão e subjetividades no Atlântico luso-brasileiro e francês (Séculos xvii-xx)*. Marseille: OpenEdition Press, 2016 (disponível em <http://books.openedition.org/oep/1541>) Acesso em 27 de julho de 2022

MOREIRA, Paulo Roberto Staudt. Há tantos libertos que vivem na miséria. Ademais, não podia viver sem meu senhor: representações sobre escravidão e liberdade na novela *O Patuá*, de Carlos Jansen (1878/1879). Nova Hamburgo, *Revista Práxis*, n.1, 2021. p.54-82.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Cartografia de muitos embates: a ascensão do romance em Portugal. *Floema*, v. VII, n.9, 2011. p. 249-282.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Dois primos: Basílio e Charles Grandet. In: Santos, Giuliano Lellis Ito; Pavanelo, Luciene Marie; Garmes, Hélder (Orgs.). *Novas leituras queirosianas: O primo Basílio e outras produções*. Porto Alegre: Editora Fi, 2019. p. 363-373.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Imagens da Penúria: de Barões, brasileiros, escravos e emigrantes In: *Ensinar o Brasil a toda a gente. Homenagem a Vania Pinheiro Chaves*. Lisboa: CLEPUL; Theya, 2018, p. 707-717.

PASCAL, Anne-Marie. A abolição da escravatura e o teatro português (XVIII°- XIX°)

- A polémica, o exemplo, e a utopia. (disponível em <https://www.buala.org/pt/palcos/a-abolicao-da-escravatura-e-o-teatro-portugues-secs-xviii-xix-a-polemica-o-exemplo-e-a-utopia>)

PASCAL, Anne-Marie. *Le personnage du Noir dans le théâtre portugais du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Université de Paris IV, 1991. [Tese de doutorado]

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. São Paulo, *Estudos Avançados*, v.18, n.50, 2004. p.161-193.

QUEIRÓS, Eça de. Carta prefácio. In: Magalhães, Luís de. *O brasileiro Soares*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981. p.19-26.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. Porto: Ernesto Chardron, 1878.

QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. Porto: Ernesto Chardron, 1888.

RODRIGUES, António Simões (coord.). *História de Portugal em datas*. Lisboa: Temas e Debates, 2007.

SAYERS, Raymond S. *The negro in Brazilian literature*. New York: Hispanic Institute in the United States, 1956.

SCHWARCW, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos. *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOBREIRA, Luís. *Uma imagem do campo literário português no período romântico, contributo para a história da literatura produzida em Portugal entre 1840 e 1860*. 1998. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998. [Dissertação de mestrado]

TAVARES, Eduardo. *Ouro e crime! Mistérios de uma fortuna ganha no Brasil*. Lisboa: Tipografia Lisbonense de Aguiar Vianna, 1855.

TRÍPOLI, Mailde Jerônimo. *Imagens, máscaras e mitos: o negro na literatura brasileira no tempo de Machado de Assis*. Campinas: Unicamp, 1997. [Dissertação de mestrado]

## A BUSCA É A RAZÃO PARA ENCONTRAR-SE

Pedro Fernandes de Oliveira Neto<sup>1</sup>

As atitudes do Sr. José, desde quando se instala a busca pela mulher desconhecida, itinerário nascido ao acaso entre o interesse de coletar além das imagens dos famosos os dados pessoais de cada um deles a partir das idas escusas à Conservatória Geral do Registo Civil, são de violação da ordem, tentativas que resultam direta ou indiretamente em subversão do poder, ainda que não fosse seu princípio questionar essas estruturas, e modificação das fisionomias de sua identidade e, por conseguinte, de uma noção ou posição do sujeito. Por isso, a necessidade de ser à sua maneira, porque só pela criação é possível ser e estar no mundo enquanto indivíduo autêntico. Depois de interpretar o acaso como força que o convida a sair da postura insípida de mero repetidor do lugar determinado pelo organismo social do qual faz parte, este Sr. José progride dos pequenos aos grandes gestos com vias de ultrapassar ou permitir a inflação de outras possibilidades existenciais. Ainda que tudo se transforme em moinhos de vento contra os quais parecerá impossível progredir com sua obsessão, perdura, por sentido de não-retorno ao lugar de sempre, ou como ampliação das fronteiras de luta, um sentimento de que não é coerente parar, nem ficar à espera. Resume sua *essência* como se uma renúncia ao que é de domínio do corriqueiro em favor de que tudo não seja só fatalismo ou casualidade, de que tudo possa sempre ser erguido pelas suas próprias mãos. Há nisso, um despertar para a ação. Assim, se sua busca pode ser lida como o destino humano submetido à invisibilidade das formas, pode ser um gesto, uma forma também contrária à ordem de nosso tempo.

Entre o desejo de entrar na Conservatória na calada da noite, sentar na cadeira do conservador para se sentir “o verdadeiro senhor dos arquivos”, surrupiar os verbetes para copiá-los na sua coleção, atitude que leva-o à descoberta do verbete da mulher desconhecida, as infrações

---

1 UFRN

são tímidas e não produzem qualquer efeito na ordem das coisas – a menos certa desconfiança da parte do subchefe do arquivo “a cargo de quem estava a responsabilidade do economato” e quem presencia “um gasto de verbetes e de capas de processos”, fato que o leva a instituir outros rigores para acesso ao armário dos impressos, fechado a chave e aberto daquele instante só pelas suas mãos. Esse ato impeditivo do cuidado com que o Sr. José organiza sua coleção é a reafirmação do conservadorismo do poder ou da instituição sobre o sujeito. Mas, esses fatos menores ganham um maior vulto quando, completada a lista dos cem famosos, o funcionário transfere sua obsessão por esclarecer quem é a mulher desconhecida. É na busca de um nome, num claro exercício de procura por uma identidade, que se envolve essa personagem. Sua saída reitera o movimento no interior da narrativa do mito da caverna de Platão: sair da posição contemplativa das sombras para ser autor de seu destino. E é responsável, a bem dizer, pela linha principal da narração em *Todos os nomes*.

Isto é, a busca é a forma desse romance de José Saramago – assume-se, inclusive, como possibilidade de leitura metatextual para a escrita da sua matéria, ainda mais quando nos confrontamos no avançar das investigações com um diário do Sr. José com os apontamentos sobre os passos desse itinerário incorporado na própria estrutura narrativa. Outros elementos reforçariam ainda essa possibilidade: o exercício de elaboração de um perfil da mulher desconhecida tomando como base o dado para construção de uma personagem e o de que, tudo nesse romance adquire os contornos e a tonalidade de que o fato narrado não se processa num mundo da narração porque é mero exercício mental de uma personagem obcecada tanto com sua condição de figura anódina que busca *externar-se* pela atividade da escrita; uma compreensão que dialoga, por exemplo, com a da personagem central de *Manual de pintura e caligrafia*, por pertencer a um reduto da literatura saramaguiana no qual estes homens buscam assumir uma relação autêntica consigo, com o outro e com o mundo por meio da palavra.

Mas, sem se definir especificamente por essas vias de interpretações igualmente possíveis, os sentidos que representam o deslocamento ganham aqui outra compreensão: no âmbito das reflexões sobre os modos de figuração do sujeito pela literatura contemporânea, a busca pela qual se guia a personagem desse romance se constitui no exercício de se propor no lugar de um centro estabelecido e permitir, ao permitir-se ser outro sujeito fora da norma, o surgimento de espaços

descentrados do poder dominante. É sintomática que a busca da personagem esteja atravessada pela constituição de um sujeito autoral, uma vez ser seu interesse reconstruir uma existência autêntica, um canal entre suas vivências no presente e as vivências para um futuro e entre o eu e o outro. É esse exercício que constitui *Todos os nomes* como um romance em que a busca se anuncia como uma investigação sobre o homem em deambulação, em trânsito e errância, essencial traço da sua natureza existencial enquanto presença no mundo.

É motivado pela obsessão de dar a conhecer a existência da mulher desconhecida para além da ideia feita à base dos dados copiados da Conservatória – “O verbete é de uma mulher de trinta e seis anos, nascida naquela mesma cidade, e dele constam dois averbamentos, um de casamento, outro de divórcio” (SARAMAGO, 2009, p. 37) – que se elabora a busca. A construção da ideia é seu primeiro itinerário; nasce da atitude de analisar o verbete, prova de constatação de que a motivação da investigação não é um mero esforço de imaginação e é sim, como o Sr. José, indivíduo entre indivíduos e habita o mesmo espaço onde vive. Ou seja, a ruptura com uma ordem que até então apenas se desenhava pelo registro escritural e que agora se demonstra como forma actancial, portanto, relação autêntica com o mundo e outro. Esse primeiro exercício passa por uma reelaboração sobre o modo de olhar numa assertiva de que a condição para essas transformações, que são de ordem subjetiva (e coletiva), necessariamente passam por uma reapropriação dos modos de ver; assim notamos: “não se compreende por que estará o Sr. José a olhar para ele com uma expressão tão estranha, que à primeira vista parece atenta, mas que é também vaga e inquieta”, pesa o narrador, “possivelmente é este o modo de olhar de quem, aos poucos, sem desejo nem recusa, se vai desprendendo de algo e ainda não vê aonde poderá deitar a mão para tornar a segurar-se.” (SARAMAGO, 2009, p. 37).

Diante dos dados da mulher desconhecida, a personagem se desloca do estado de quem se contentou com dispor de um único olhar para uma variedade de visões; de uma transformação do olhar de alguém que, como os sujeitos de *Ensaio sobre a cegueira*, atravessa uma saída do tempo de névoa que o impede de tocar as coisas; do deslocamento do olhar de quem esteve parado, preso em sua rotina e alheio para o mundo exterior, sujeito destituído de um olhar para fora, com a sensibilidade do que representa estar vivo; do olhar, por fim, de quem se olha fora de si. Isto é, o verbete achado por acaso, no Sr. José, não o intui apenas sobre quem é o outro, mas sugere modificar seu jeito de olhar, característica

da mudança de um estado de contemplação para uma posição indagadora e reflexiva. Ao refletir sobre a caligrafia do escrito ele se vê entre o escriturário que é com o do passado: “O Sr. José olha e torna a olhar o que se encontra escrito no verbete, a caligrafia, escusado seria dizê-lo, não é sua, tem um desenho passado de moda, há trinta e seis anos um outro auxiliar de escrita escreveu as palavras que aqui se podem ler” (SARAMAGO, 2009, p. 37); e relaciona o dado do desconhecido com o dado do famoso:

o nome da menina, os nomes dos pais e dos padrinhos, a data e a hora do nascimento, a rua, o número e o andar onde ela viu a primeira luz e sentiu a primeira dor, um princípio como o de toda a gente, as grandes e pequenas diferenças vêm depois, alguns dos que nascem entram nas enciclopédias, nas histórias, nas biografias, nos catálogos, nos manuais, nas coleções de recortes, os outros, mal comparando, são como a nuvem que passou sem deixar sinal de ter passado, se choveu não chegou para molhar a terra. Como eu, pensou o Sr. José. (SARAMAGO, 2009, p. 37-38)

A constatação alcançada pela postura de um novo olhar sobre o mundo amarra a compreensão de que o exercício da busca pela mulher desconhecida se desenvolve pelo menos por uma dupla via: não é propósito somente que o não conhecido se revele, também é uma maneira em se firmar contra um apagamento de sua existência no mundo. Essas duas vias se desdobram em outros sentidos, evidentemente. Mas, compreendemos serem estes os principais assumidos pela posição do narrador sobre a realidade retrabalhada pela narração: as duas recuperam simbólica e retoricamente um cariz ético-ideológico sobre o homem e seu lugar no mundo. Este romance, ao perscrutar os interstícios da burocracia, signo do modelo social dominante, acaba por ser uma visão crítica sobre a imobilidade dos indivíduos e sua reificação da existência ou como essa neles se infiltra fixando-os na condição de acomodados à ordem. O plano de *Todos os nomes* é, nesse sentido, se constituir um aparte acerca de uma problemática há muito cara à reflexão romanesca: o sujeito e sua posição na história. Se a renovação do olhar se constitui em linha pela qual se conduz o romance, por uma alteração do estado inicial das coisas, ela permite ver, pela orgânica do mundo ficcional, o mundo cuja responsabilidade se renova com o esforço displicente de quem acha que depois das grandes catástrofes fomos levados a um paraíso eterno onde



a responsabilidade de cada um é tão somente cumprir com as designações atribuídas pelos sistemas que formulamos.

Mais que praticar uma forma de ver, o itinerário do Sr. José dá-se por restituir a distinção sujeito-coisa, daí sê-lo, em tempos de apatia e inércia, uma ode a utilidade da ação. Ele nasce como uma obsessão profunda, inicialmente demonstrada no romance pelas noites em claro e os diálogos imaginários até sua primeira saída de casa com o intuito de conhecer a mulher desconhecida. A visita à casa onde ela nasceu reinstaura o dilema do fracasso, mas antes de abandonar a ideia por encontrá-la, um retorno ao lugar o permite obter o contato com uma personagem fundamental nessa trajetória – a senhora do rés-do-chão direito. A primeira interferência à rotina fixa desse sujeito se apresenta no pedido de autorização feito pelo escriturário de uma hora, “em vinte e cinco anos de cumpridor e sempre pontual serviço”, para sair mais cedo do trabalho, ao que lhe dão metade disso antes do fim do expediente; a essa transgressão e os outros ocorridos desde sua entrada na Conservatória à surdina soma-se o uso do nome da instituição como forma de garantir sua autonomia na investigação: “Sou funcionário da Conservatória Geral do Registo Civil e fui incumbido de investigar certas dúvidas que surgiram sobre a inscrição duma pessoa que sabemos haver nascido nesta casa” (SARAMAGO, 2009, p. 53) – gesto que corrobora sobre uma substituição da ordem desencantada do vivido pela da imaginação, da *práxis* pela *poiesis*. A forma de *mentira* não reafirma uma hipocrisia sobre a existência, mas assume a força de reinvenção do sentido das coisas como a de uma postura ativa do sujeito no mundo. É nítida, assim, a não escolha pela via comum: a de logo consultar uma lista telefônica, como propõe mais adiante a senhora do rés-do-chão direito ou de se aventurar à visita em outras vias institucionais, o que resolveria, seguindo os protocolos racionais, o fim do itinerário em dois tempos.

Outro fato necessário a ser destacado na segunda saída da personagem em suas buscas vem pela fala da inquilina: “não me incomodou em nada, só queria dizer que se o meu marido cá estivesse tinha-lhe pedido logo de entrada a credencial” (SARAMAGO, 2009, p. 53). O discurso, longe de apontar uma ingenuidade dos sexos, recupera a ideia de que o sentido ou a percepção da mulher – nesse universo em desencanto, onde os indivíduos se movem por credenciais –, não se deixa reduzir por certos princípios racionais. Adiante voltaremos a essa consideração, porque esta trajetória da personagem não por acaso, além de se instalar mediante um ícone feminino, é pontuada pela presença

das mulheres, responsáveis, em grande parte, por alimentar o anseio de descoberta do Sr. José. Mas, em resposta à mulher do marido ciumento, ingenuamente, ele se apresenta com o cartão de funcionário: "Ah, muito bem, chama-se Sr. José, mas quando eu disse credencial queria dizer um documento oficial onde se fizesse menção do assunto que está encarregado de investigar" (SARAMAGO, 2009, p. 53). A observação dela finda por ser uma proposta de ampliação das fronteiras do imaginado pela apropriação do instituído. E tudo garante que ela, se não sabe pela boca do funcionário, tem suas intuições sobre o verdadeiro motivo de sua investigação e sobre isso nem mesmo ele suspeita ou admite suspeitar; falamos de uma personagem, como outras na obra saramaguiana, mantida pelos seus instintos. O contato com a atual moradora na casa onde nasceu a mulher desconhecida permite ao Sr. José não apenas continuar sua investigação junto à senhora do rés-do-chão direito, a mais antiga moradora do edifício onde está a casa de nascimento da mulher desconhecida, como na confecção da falsa credencial, documento que lhe investe de uma autoridade formal para as buscas.

A escrita do documento falsificado "capaz de resistir às perscrutações da mais potente das lupas", aos olhos do "mais competente perito em grafologia", "tão autêntico como se ele o tivesse escrito em presença de testemunhas idóneas" (SARAMAGO, 2009, p. 56) se firma como um dos últimos exercícios de *reprodução da oficialidade* (mais adiante, nas buscas, o escriturário redige outro texto do gênero, mas já não terá qualquer valia). O que configura ser ponto final da cópia pela criação é que, mesmo sendo, até o fim, escriturário na Conservatória, seu envolvimento com a procura pela mulher do verbete o desprende de continuar com os arranjos de sua coleção. Mais: é quando no instante de redação da credencial que o Sr. José adquire "um grosso caderno de folhas pautadas, dos usados pelos estudantes para apontar as matérias de ensino à medida que julgam que as vão aprendendo" (SARAMAGO, 2009, p. 56) e nele se iniciará na escrita do diário de seus itinerários, texto situado no território das compreensões do eu pelo experienciado. E será com a senhora do rés-do-chão direito que o aluno-José principiará esse exercício de aprendizagem. Aprender com a experiência, parafraseando Claude Dubar em *A crise das identidades* (2009), é uma contra-escola; primeiro as provas, depois as lições. Essa experiência guia-se ao menos por três ordens: aprender as coisas, os outros e a si mesmo. Tal exercício exige a partilha da experiência.

Ainda que em nenhum momento o Sr. José questione sobre o poder ou o autoritarismo da Conservatória – aliás, nem sempre é tarefa desses indivíduos saramaguianos se mostrarem de frente ao poder instituído, grande parte deles estão em trânsito por esses espaços de manutenção do poder e no caso dessa personagem de *Todos os nomes* sua relação quase se aproxima de uma relação de afeto –, a via de destituição da ordem estabelecida é dada pela ação do rebaixamento. O ato de falsificar a credencial no instante em que eleva o poder pela admiração que nutre o escriturário pela forma autoritária emanada da escrita, capaz de pôr de nervos doente uma criança, revela, em simultâneo, uma fragilidade desse poder que tudo controla e não tem a supervisão de evitar a mais simples falsificação que o coloca abaixo, reduzido à função de *assustar criancinhas*. Opera, então, a via principal da qual se beneficia a literatura de Saramago sobre os jogos de poder, a corrosão pela ironia, marcada pelo regozijo da personagem diante do documento tão bem redigido:

Trémula de susto, tendo a duras penas acabado de ler o impressionante papel, a tal criança correu a proteger-se no regaço da mãe, perguntando-lhe como foi possível que um auxiliar de escrita como este Sr. José, tão pacífico de seu natural, tão cordato de costumes, tenha sido capaz de conceber, de imaginar, de inventar na sua cabeça, sem dispor de um modelo anterior por onde guiar-se, uma vez que não é norma nem se verificaram necessidades técnicas para que a Conservatória Geral alguma vez tivesse passado credenciais, a expressão de um poder a tal ponto despótico, que é o mínimo que deste se pode dizer. A assustada criança ainda terá de comer muito pão e muito sal antes de começar a aprender da vida, nessa altura já não a surpreenderá descobrir como, chegada a ocasião, até os bons podem tornar-se duros e prepotentes, mesmo que seja apenas escrevendo uma credencial, falsificada ou não. (SARAMAGO, 2009, p. 57-58).

Como dizíamos, a ironia irrompe aqui pelo lugar de contradição assumido na construção da situação, pois de onde vem o medo do poder instituído pelos termos do documento? O Sr. José ou um e outro pode crer no seu poder, mas o narrador desconstrói a intenção da credencial pela relação imaginária de uma criança com o seu conteúdo. Pensando-se que este é um artifício de demonstrar para um adulto a força do poder com que é investido seu portador e o efeito só é alcançado por essa

criança imaginária, então o papel se torna um acessório dispensável e um reforço ao rebaixamento do poder da Conservatória. Por isso mesmo, é ainda um traço que aviva a caricatura do detetive temporariamente assumida pelo Sr. José. Ao passo que prova uma autoridade constituída também prova uma relação outra do sujeito com o sistema de dominação. Isto é, do sectarismo do poder mantido graças a um regime outro de autoritarismo, capturável pelo indivíduo não pela força da expressão, mas pela sutileza da forma; assim, o medo que alimenta criaturas como o Sr. José e mesmo a sutil admiração em relação à Conservatória se institui mais por uma consciência de culpa que de fato pelo que é a instituição. Irrompe ainda, nessa sequência imaginada pelo narrador, toda a complexidade do carácter dos sujeitos assinalado pelo relativismo das formas. Neste caso, o da impossibilidade de alojar a personagem numa categoria fixa de boa ou má ou de, somente pela aparência, determiná-la entre um tipo ou outro.

A credencial se apresenta ainda a via que permite ao funcionário sair da sombra do anonimato, da sua raquítica significância e assumir, mesmo provisoriamente, uma posição situada no centro do mundo. Reitera-se por essa via o fenômeno da identidade e sua relatividade – ora margem ora centro, pelo conjunto de papéis ou máscaras disponível ao alcance da atuação do sujeito. Como papel ou máscara, sua provisoriamente assume a forma do fenômeno da aparência na atual sociedade: o sujeito é o outorgado pelo papel e pelo escrito e sobre essas instâncias dificilmente cabem questionamentos. Seu uso cumpre também com a função de ser elemento de mediação entre o sujeito e os que são interpelados através do documento. Para todos os efeitos, essa personagem não está enredada apenas num labirinto, mas luta numa redoma de formas invisíveis apenas com a arma da astúcia reaprendida num extenso ir e vir, não a da razão, mas a da imaginação. A falsa credencial é uma reapropriação do poder utilizado agora com outra função: ao invés de separar, individualizar, estabelecer laços entre o eu e o outro, se conforma como via de reflexão sobre si e o mundo burocrático, sobre a relativização do *eu no mundo* e dos instrumentos de legitimação do poder; é parte entre o eu que busca e o outro interpelado. Eis aí sua natureza subvertida: estar a serviço do que lhe compete, mas obedecer a uma finalidade totalmente diversa.

A ida à casa da senhora do rés-do-chão direito é feita sob o receio de que a firula dos termos venha obstruir seu interesse de investigação. O Sr. José tem convicção da rispidez do documento e, se fosse ele a

recebê-lo, o aceitaria prontamente como ordem a ser cumprida, vergastado como vive em função do poder. E se não causa impacto à resistência da senhora que não se interessa por examiná-lo, aos olhos do detetive, o documento cumpre a função de dobrá-la aceitando sua visita – “a primeira vitória objectiva da sua vida, é certo que fraudulentíssima vitória” (SARAMAGO, 2009, p. 60), ri-se o narrador. Agora, além da quebra de expectativas do Sr. José que espera ter diante de si uma velha intimidada com os efeitos dos termos na credencial que traz consigo, é necessário atentar para o detalhe mais importante na quase ausência de descrição dessa personagem que, afinal, “não era tão idosa quanto havia imaginado”: o de possuidora de uns “olhos vivos” (SARAMAGO, 2009, p. 59).

Esta senhora que mais adiante revelará saber do falseamento da credencial, mesmo sem ser perita de grafologia ou conhecedora da real assinatura do conservador e dos selos de autenticidade da Conservatória, firma-se como uma entre os poucos não acometidos pelo estado de crise do mundo habitado pelo Sr. José; ela não se reduziu aos liames da burocracia e vive em contato íntimo com as coisas na sua essência. A primeira resistência em abrir a casa a um desconhecido, por exemplo, se opõe ao modo como se desenvolvem as ações entre ela e o funcionário-detetive depois deste vencer o limiar da porta de entrada: “Que tenho eu que ver com isso” são termos que, antes de reduzir essa figura ao espectro do individualismo, constituem um gesto de cautela em não se deixar envelar por algo que a retire de seu lugar de ciência das coisas, aprendido nesse mundo à parte construído para si, na sua solidão. Mesmo que o estado em que vive metida não deixe de se mostrar como signo desse tempo de individualidades, há um sentimento nobre e definidor dessa personagem visível na decomposição dessa cena de encontro entre ela e o Sr. José: a capacidade de se deixar permitir, de se abrir ao outro, de não obnubilar o elemento caro à constituição do sujeito, a alteridade. A título de uma ressonância teórica, que fique dito a ideia defendida por Marc Augé (1994) sobre a identidade como inseparável do vínculo que o indivíduo assume com os outros; o teórico insiste que o processo de constituição do sujeito e mesmo sua existência só é possível graças a essa relação. Por sua vez, essa senhora não é condição apartada do mundo; seu distanciamento é da necessidade de ver o que está fora da aparência.

Por essa razão, o papel dessa personagem nesse romance tem grande valia no desenvolvimento do Sr. José, o que a aproxima da mesma dimensão ocupada por outras figuras femininas na literatura

saramaguiana: seja Blimunda de *Memorial do convento*, a que tem o fantástico poder de ver o que se oculta; seja Maria de Magdala em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, a responsável pela iniciação da personagem-tema do romance; seja a mulher do médico no *Ensaio sobre a cegueira*, quem abdica da cômoda condição de ter olhos quando todos os perderam para servir de guia neste mundo desfigurado pelo embranquiçamento das fronteiras. E há outras, mas essas são suficientes para reiterar as qualidades dessa senhora e seu papel em *Todos os nomes*: a visão aguçada e a capacidade de ser guia num mundo disforme, em degradação e tomado pelo desencanto. Logo, reiteramos: não é por temer os valores “demasiado duros ou prepotentes” da credencial que se faz o gesto de abertura da porta ao Sr. José, como ingenuamente ele acredita, mas o contato com o nome copiado do verbete da mulher desconhecida, somado à curiosidade sobre a persistência de quem a busca e o intercâmbio de subjetividades desenvolvido nesse encontro (outro tema caro à literatura saramaguiana): “Vai para trinta anos, se não me falham as contas, que deixei de ter notícias dessa pessoa”; “Fui a madrinha de nascimento” (SARAMAGO, 2009, p. 60) – revela a personagem, antes de se deter sobre sua relação com o nome da figura tema da sua aproximação com o escriturário.

Essa conversa permite ao Sr. José, pela primeira vez, falar sobre si com outra pessoa; rompe, assim, com a competência de que apenas um funcionário da Conservatória de escalão superior (o poder) pode interrogá-lo ou a do silenciamento autoimposto por sua condição de inferior. Ao modo de uma maiêutica socrática, o Sr. José é enredado pelas íntimas confissões dessa senhora – o motivo do silêncio de quase trinta anos entre madrinha e afilhada, o envolvimento amoroso com o pai da menina desconhecida e a descoberta da traição pela mãe, a troca de moradia, o bilhete deixado pela criança denunciando a fuga; e entre contar o passado, um jogo sutil de perguntas e uma ou outra troca de elogios, o escriturário fala sobre a vida, sua profissão e a impossibilidade de diálogo com o chefe, a idade que tem, sua incapacidade em estabelecer uma relação amorosa, seu estado permanente de solidão, até que diante da fotografia da mulher desconhecida ainda menina entrega-se às lágrimas. Todo esse trânsito de palavras, da rispidez primeira do encontro ao amistoso chá com bolachas no fim é acompanhado sob um exercício de olhares entre os dois: “A mulher olhou-o como se o estudasse” (p. 64); “O Sr. José olhou a mulher, ela estava a olhá-lo a ele” (SARAMAGO, 2009, p. 65).

Este é um encontro de iniciação que dará ao Sr. José impulso maior para o mundo externo. A conversa entre os dois assinala um processo de desvencilhamento da afasia; por ela, ambas as existências que agora se unem são passadas a limpo sob o olhar atento um do outro. O diálogo é uma reforma das posições de confiança e, posteriormente, obrigará o protagonista de *Todos os nomes* a, ainda que provisoriamente, libertar-se das mentiras contadas para sustentar sua busca; através do momento se estabelece um confronto entre o eu o outro, uma fuga da especulação vazia do monólogo porque acrescenta outras posições de conhecimento. O diálogo é, por fim, um instante que dispõe em limiar o eu e os sentidos que se apresentam nesse desejo pelo desconhecido, seja uma latente necessidade de fuga da mediocridade da existência, seja a busca pelo amor (elemento até então não percebido pelo Sr. José mas visível por essa senhora nas perguntas indiretas feitas ao investigador – “É casado ... Nem viveu nunca com uma mulher ... Só ligações de passagem, temporárias”), seja uma necessidade que move os dois, refundar laços amplos da relação de amizade perdida num mundo tomado pelo individualismo e pela incompreensão, seja ainda um exercício de aprendizagem sobre a vida – “Já reparou que está a responder a perguntas”, questiona a certa altura essa senhora, ao que ele responde, “Sim, mas agora não me importa, se calhar é assim que se aprende, respondendo” (SARAMAGO, 2009, p. 63).

Imprime-se aí um sentido para as buscas, que é o de se oferecer como ocasião de desenvolvimento de algumas faculdades atrofiadas desse sujeito, quais sejam o olhar, que só acostumado à escuridão dos labirintos da Conservatória é até agora incapaz de uma percepção aguçada sobre o mundo e a percepção sobre o outro enquanto matéria construída pela história e pelos sentimentos que o fazem humano; ou seja, despertam uma multiplicidade de forças que se encontravam até então controladas, adestradas pelo imperativo da norma social. Basta acompanharmos ainda essa nova maneira de olhar ao seu redor de quando sua saída da residência da senhora do rés-do-chão direito; depois de acompanhar detalhadamente o exercício de visão na decomposição dos dados do verbete da mulher desconhecida, de certa maneira, primeira forma de ampliação das fronteiras dos gestos do olhar, o narrador flagra, o Sr. José indivíduo entre indivíduos e absorto sobre a extensão dos poderes da Conservatória ao perscrutar todos os que se mostram à sua frente e a deitar os olhos fixamente para quem seria a possível mulher desconhecida – “aquela que leva a cabeça encostada ao vidro da janela,



deve ter os seus quê, trinta e cinco, trinta e seis anos, foi quanto bastou para que o Sr. José soltasse asas à imaginação” (SARAMAGO, 2009, p. 70). É esta a primeira vez que se pega em relação acerca do outro: “Duas paragens adiante a mulher saiu, depois deixou-se ficar parada no passeio à espera de que o autocarro seguisse viagem”; “o Sr. José pôde ver-lhe a cara de frente não obstante as gotículas que se agarravam à vidraça”; “ela levantou a cabeça, foi então que encontrou o olhar dele. Ficaram assim até que o autocarro se pôs em andamento, continuaram assim enquanto puderam ver-se” (SARAMAGO, 2009, p. 70).

É depois do encontro com a senhora do rés-do-chão que finalmente se decide “a tomar notas sobre o andamento das buscas, os encontros, as conversas, as reflexões, os planos e as táticas duma investigação que se anunciava complexa” (SARAMAGO, 2009, p. 74). A conversa entre os dois serve de importante passo na relação do sujeito consigo, com os outros e com a memória; passa de escriturário a escrevente e talvez chegasse a escritor. Já não é um mero transcritor dos dados oficiais da Conservatória porque começa a alinhar uma história e até certo ponto tem ciência de seu ato e sobre sua construção – “Se isto fosse um romance, murmurou enquanto abria o caderno, só a conversa com a senhora do rés-do-chão direito daria um capítulo” (SARAMAGO, 2009, p. 75), reflete numa sentença metanarrativa, afinal foi o que *Todos os nomes* acabou de fazer, o que revela (e isso é motivo de outra abordagem sobre a qual não compete agora desenvolver) um duplo entre a personagem da busca e o autor do romance. É por esse exercício de escrita que, mais adiante, quando tornado uma nova urgência “tão premente como a de comer”, se alcança a conclusão sobre a personagem-Conservatória – “à Conservatória só interessa saber quando nascemos, quando morremos, e pouco mais, Se nos casámos, se nos divorciámos, se ficámos viúvos, se tornámos a casar”, constatação, a propósito, assumida pela primeira vez – “à Conservatória é indiferente se, no meio de tudo isso, fomos felizes ou infelizes” (SARAMAGO, 2009, p. 197). Notemos que essa conclusão é extensão do que lhe diz a senhora a uma altura do diálogo, quando o Sr. José descreve o poder do conservador – “O senhor sabe mais do que o seu chefe ... Ambos sabem o meu nome” (SARAMAGO, 2009, p. 62); reforçam-se a partir desses lugares comuns uma ampliação acerca dos sentidos de existir, que isso não é apenas saber um nome, fazer combinações entre passado e futuro e não saber do presente – “está aqui na minha casa, pode ver-me a cara, ouviu-me dizer que enganei meu marido, e é, em todos estes anos, a única pessoa a quem o disse, que

mais é preciso para se convencer de que, ao pé de si, o seu chefe não passa de um ignorante” (SARAMAGO, 2009, p. 62-63); existir é dar sentido, significação e significado à sua presença no mundo.

A senhora do rés-do-chão direito ainda provoca o aluno-José antes que ele próprio alcance a nova interpretação sobre a Conservatória – “É que sei pouco da vida das pessoas”, concorda ele em certo momento depois de ser confrontado entre o seu saber e o do conservador; “Tal como o seu chefe, tal como a sua Conservatória compreender” – volta a indagar, “Suponho que sim” (SARAMAGO, 2009, p.63) – responde ele. É sua tarefa, como parece ser a de todos os acasos na vida do Sr. José, propor um redirecionamento à percepção sobre as coisas – que a existência não se resume ao valor documental, que a memória dos indivíduos independe das estatísticas acumuladas nos registos sociais, que a história da humanidade é a história de cada um, que a história de cada um é relevante tanto quanto as biografias mais interessantes. O empenho dessa personagem de *Todos nomes* é também o de romper com a forma oficial da história, como faz Raimundo Silva em *História do cerco de Lisboa*, para inserir uma *outra*; sua empreitada significa a gênese de uma consciência individual do cidadão frente a aparente via comum dos destinos. De então, o Sr. José assume um esforço contrário: dar luz ao que é guardado de qualquer maneira e, por isso mesmo, é esquecido. Eis um trabalho também de memória – evidente que oposto a uma concepção do arquivo como algo fixado, lugar determinado à verdade incontestável; de então, é esforço de inteligência ou de invenção, isto é, uma memória em exercício, ressonância que podemos encontrar noutra passagem da literatura saramaguiana. Em *Memorial do convento* – e a expressão será revisitada pelo próprio escritor em várias ocasiões, inclusive no romance agora analisado – o narrador reitera o valor desse esforço de trazer do passado os anônimos: “já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais” (SARAMAGO, 2007, p. 233). E é em torno da história de um nome fadado a cair no esquecimento que se concentra o trabalho desse escriturário da Conservatória do Registo Civil.

Notamos então, que a busca em *Todos os nomes* é a de apontar como um lance entre a verdade estabelecida e sua reinvenção como outra possibilidade de existência. A busca pelo passado, parece dizer a senhora do rés-do-chão direito, não é tarefa simplória ou pelo sentido apenas imediato para esclarecimento de um fato, ou ainda que se resolva pela conta do mero registo; a saída do Sr. José do espaço opressor da

Conservatória dado pela indecisão e pela obsessão por uma ideia sugere uma investigação que prime efeitos no presente – resta que ele próprio repare sobre e tome isso como o sentido de sua existência. Esse reconhecimento tem um caráter penoso, doloroso – nele entrecruzam-se a força das dimensões intelectual e afetiva tal como sugere Le Goff (1996). A mulher desconhecida, pelo próprio nome, se não está entre as famosidades colecionadas pelo Sr. José, também não está nesse tempo valorizado pela Conservatória, o restrito presente; é ela um enigma porque a economia da narrativa não a revela.

A memória é uma das experiências humanas mais ricas, e se são elas, as experiências, o foco dos romances de Saramago, sejam aquelas que retratam uma situação social, sejam as que se dirigem para o individual, como ocorre em *Todos os nomes*, pode-se dizer que a busca do Sr. José, em oposição a fixidez da Conservatória, é um exercício de reaproximação com uma necessidade que temos dado cada dia por mais perdida: dar sentido ao vivido pela presença dos ausentes. É este um exercício de renovação do eu e da história social. Ao valorar a memória individual, o narrador saramaguiano nos alerta de que a memória coletiva não representa apenas uma conquista – pelo fortalecimento, se pensarmos, das identidades de um povo – pode ser também, como alerta Le Goff (1996), um instrumento de controle e de poder. Pensamos com este romance, que essa universalização é falsa, ilusória e/ ou ambígua. Mas, um retorno ao sujeito individual não se dá como uma retomada da razão centralizadora ou mesmo da coletividade apenas como um mero engodo, tal como tem alcançado valia na era das individualidades; é, sim, a construção sobre outra possibilidade coletiva cujo princípio é o do sujeito social-integrador, o de não sobreposição de grupos, de individualidades sobre individualidades, mas que compreende o sujeito produzido no e do interior de uma extensa tessitura; isto é, prevalece a ideia do coletivo enquanto não-uniformização e não-tolerância e sim inclusão de tempos, origens, gêneros e formas diversas.

É preciso atentar às individualidades sob o risco de tê-las soterradas em nome de um sujeito universal ou de grupos que se excluem, resquício dos absolutismos da verdade, modelo que nos empurra aos totalitarismos: o presente como tempo de domínio é um deles. Uma extensa galeria dos mortos colocada sob os vivos, como se vê na Conservatória, logo no princípio das buscas do Sr. José, não é apenas um esquema de hierarquização/ organização de arquivo, é uma forma de tornar visível o lugar delegado pelos vivos aos mortos: o esquecimento. Esta sobreposição é,

portanto, espelho de dupla face: no instante em que apura um esquecimento ou apagamento da memória também apura de igual forma um esquecimento ou apagamento da história (não presa ao acontecimento designado pelo poder dominante). Nesse território das desintegrações, eis uma maneira de expor a complexa relação assumida entre o passado e o presente desde a modernidade, um como morte e o outro como vida. De certo modo, essa é a base de outro exercício dessa personagem: a cobrança aos vivos sobre seu compromisso com o passado, que o presente não existe enquanto autonomia e é na sua integração dialética onde reside uma compreensão mais autêntica sobre a existência. Agora, se algo nos consola nesse extenso labirinto, é que nunca estivemos tão longe como agora de responder à pergunta colocada desde o início do pensamento humano sobre o eu – quem somos? Nem essa personagem alcançará no fim das suas investigações essa resposta porque afinal ainda que a indagação seja uma recorrência, mesmo um princípio, não é ela, perceberá, sua obsessão. A busca é um mistério necessário à reabilitação da existência enquanto ação. E um caminho possível é *compreender-se enquanto* tessitura feita de movências. Sozinho no mundo, confinado à sua condição e marcado pela iminência trágica, é tarefa do homem construir à sua vontade outras maneiras de manutenção da vida e dos seus sentidos.

Da casa da senhora do rés-do-chão direito, o Sr. José parte com novos dados para sua procura: uma fotografia e o endereço da escola onde estudou a mulher desconhecida quando criança. Sabedora do que se passa por baixo desse interesse obsessivo pelo paradeiro do nome no verbete, é também essa senhora quem provoca o inconsciente da personagem ao sugerir indiretamente a via mais condizente de se chegar ao fim da busca – “Talvez não fosse má ideia procurar na lista telefónica” (SARAMAGO, 2009, p. 66); sugestão recebida pelo escriturário como um “golpe tão duro” que o deixa de pés desorientados e impossibilitado de apreender a forma com que se mostra o tempo. Criança que ainda muito tem a aprender – este é um designativo tomado do diálogo entre os dois –, o Sr. José não atenta de imediato ao sugerido pela voz da experiência tal como faz com rapidez com o conselho de feitio de uma credencial dado pela mulher do marido ciumento. Confrontado com uma revelação sobre a qual prefere omitir desde quando se aventura em busca dessa mulher desconhecida, a expressão da senhora do rés-do-chão direito é, de fato, um atentado contra a “insofrível estupidez” da personagem.

O gesto servirá de pretexto para uma extensa via de especulações entre consultar ou não a lista telefônica, perquirição que, somada ao efeito do encontro de olhares na rua se guia pelo território desse sujeito mais altivo e, portanto, tem um desfecho, conforme sabemos, pela tomada da decisão de, sim, deve ir à pesquisa do número de telefone dessa mulher; essa atitude representa mais uma transgressão, visto que só é permitido o uso do catálogo telefônico da Conservatória com a autorização do conservador, mesmo nos casos de uma ligação oficial. É digno de nota, nesse impasse com a consciência, o diálogo que não mais será de si para si, mas de si para um outro e que assume formas diversas no decorrer do romance; isto é, tal como observa Vieira (1999), deixa de ser mérito apenas desse tradicional narrador saramaguiano o comentário, a explicação e a atualização dos acontecimentos ao passar tais funções ao escrutínio de um duplo – esse tom é incorporado às figuras que palpitam no interior da personagem e aqui lemos como um claro exercício de afastamento do sujeito idealizado como forma unitária. As metamorfoses do outro-do-eu são várias: é uma “angústia súbita” (SARAMAGO, 2009, p. 47) quando descobre o verbete da mulher de sua procura; “um pensamento autônomo que pensa por sua própria conta” (SARAMAGO, 2009, p. 68); um eu que dialoga com o outro dentro de si (SARAMAGO, 2009, p. 71, p. 109); o cérebro em diálogo com os músculos do braço (SARAMAGO, 2009, p. 124); a voz de outros seres inanimados como a relação assumida entre sua consciência e o teto de casa (SARAMAGO, 2009, p. 157), a voz que há dentro de si (p. 176); “a voz tranquila do bom senso” (SARAMAGO, 2009, p. 202). Evidentemente que, além dessa percepção do sujeito disperso, são estes instantes que contribuem para a interpenetração das fronteiras entre o mundo das vivências e o da imaginação como enformadores da existência.

Entrar na Conservatória, usando pijama e chinelos, embrulhado num cobertor, um “indumento insólito” que faz o Sr. José “sentir-se pouco à vontade, como se estivesse a perder o respeito aos veneráveis arquivos, àquela eterna luz amarelada que, igual a um sol moribundo, pairava sobre a secretária do conservador” (SARAMAGO, 2009, p. 72) antes de ser um gesto de falta de compostura pelo tom ridículo que se assume na narrativa, demonstra um processo de desvinculação do sujeito com o poder; tem vez novamente o tom de rebaixamento da ordem dominante. Em busca da lista telefônica, temos contato com a força exercida pela Conservatória sobre a personagem, reafirmando sua posição sobre o invasor: “a presença ameaçadora das altíssimas estantes que pareciam

querer precipitar-se das sombras do tecto”; “Estremeceu como se as poeirentas e pegajosas teias viessem já a cair sobre ele”; “ainda esteve à espera de que algo acontecesse que o impedisse de levar a lista, um murmúrio, um estalido suspeito, um clarão vindo subitamente dos fundos mortuários da Conservatória Geral” (SARAMAGO, 2009, p. 72-73); ou ainda, mais adiante, quando, tomado pelo medo, imagina esse espaço tornar-se um monstro que venha devorar o casebre onde vive.

A partir da lista telefônica – que não revela uma forma de contato com a mulher desconhecida, mas oferece algumas coordenadas para a sua morada – o Sr. José, deixa de observar a existência como blocos monolíticos, unidades individuais plenas e acabadas e a tem como descontinuidade, pontos em contato. As ações da busca, como temos visto, servem ao investigador como elemento na revisão acerca do seu mundo, introduzem outras forças a um existir em desencanto e oferecem um novo plano de vida, tudo, purgado das expensas do que viverá, para adquirir novas informações, na escola onde a mulher do verbete estudou quando pequena – “Este não pareço eu, pensou, e provavelmente nunca o havia sido tanto” (SARAMAGO, 2009, p. 112). Essa maneira como o narrador apresenta seu protagonista de *Todos os nomes* reafirma o estado de itinerância do sujeito, numa troca não apenas de postura física do corpo ou de uma maneira e estado da personagem, mas de reordenamento da percepção sobre si e o mundo.

É verdade que, uma total oposição à ordem onde está inserido não é coisa alcançada por esse sujeito, como sondamos, mas entre uma meta e outra estabelecida por ele mesmo – metas, aliás, um tanto vacilantes, se acaso pensarmos que tudo pode ter um brusco fim no dobrar de uma esquina, num esbarrão entre esses dois, ou mesmo o Sr. José ser apanhado numa das suas, cada vez maiores, infrações –, este sujeito adquire uma consciência sobre sua condição e a do outro e impõe uma hierarquia própria frente ao poder dominante. É significativa, nesse processo, a decisão tomada de faltar ao trabalho e depois retornar às suas obrigações como se nada houvesse se passado. Quer dizer, ao menos se vislumbra, a partir de uma reflexão prévia e uma *libertação pessoal*, uma identidade possível num mundo de realidades diáfnas ou tomado pelo efeito da igualação entre os indivíduos e suas existências. Resta-nos averiguar até quando isso é possível ou se sustém. Por enquanto, afirma-se como uma possibilidade e o conhecimento do outro se manifesta como chave nesse jogo de descobertas: o outro com o qual divide o mesmo



espaço da existência e não é percebido, o outro que quer conhecer e os vários outros que, dentro ou fora de si, são formas que o constituem.

Confrontando a existência, o que o romance sugere é uma ruptura com o estado de permanência das coisas, o de não se contentar com o que está ao primeiro alcance ou o não-aceite de tudo por conveniência. Ser requer firmeza; viver é um constante exercício de aprendizagem. Se o acaso foi o que permitiu ao Sr. José uma fuga da inércia, também este se apresenta sempre como algo que se renova – “As obras do acaso são infinitas” (SARAMAGO, 2009, p. 243); mais tarde, este imprevisível se mostra como um golpe duro no desfecho dessas buscas, o que certamente prolonga os efeitos da existência desse ser em movimento levado ao infinito. Se esse itinerário também coloca o Sr. José diante do vazio a que estamos condenados, fazendo-o mero dado de uma ficha – e esta não diz tudo o que somos – o levará a compreender que mesmo esse dado sempre tido como a única certeza de que existimos plenamente, pode ser alterado. Isto é, tudo são construções, afinal. Dizemos isso ao lembrar do seu encontro com o pastor, próximo do desfecho da narrativa, quando este lhe confessa que muda, sempre, por *hobby* e sem a menor culpa ou sentido de profanação, as placas de identificação nas tumbas dos suicidas.

Depois da visita à senhora do rés-do-chão direito e da consulta à lista telefônica, entra nos planos do Sr. José recorrer novamente à Conservatória com o pedido de outra folga para continuar com as buscas, agora na escola onde estudou a mulher desconhecida; o pedido não é redigido nesses termos – sabemos que, em primeiro tempo, esta é uma busca sigilosa. Citamos esse momento menor no itinerário da investigação pela descrição que faz o narrador acerca das transformações relacionadas ao comportamento da personagem: “em resumo, o Sr. José, até aqui apreciado pelos seus vários superiores como um funcionário competente, metódico e dedicado, começou a ser objecto de avisos severos, de admoestações, de chamadas à ordem” (SARAMAGO, 2009, p. 78), apresenta o narrador. É quando a obsessão do funcionário alcança o limite de produzir rupturas no próprio sistema de poder que o conservador apela a todas as saídas possíveis no intuito de reintegrar o sujeito às linhas do normativo: “Desejo, para seu bem, que lhe sirva de emenda, que volte rapidamente a ser o funcionário correcto que era antes, no interesse desta Conservatória Geral” (SARAMAGO, 2009, p. 78). Levado a ele como um “delinquente”, é conveniente ainda lembrar nesse diálogo, agora não-imaginado, entre as duas personagens, algumas respostas do



escriturário que deixa de se limitar a apenas ouvir calado as investidas do chefe contra o seu mau-comportamento: “Não cometi nenhuma falta, senhor” (SARAMAGO, 2009, p. 78); “Tenho sido cumpridor dos meus deveres”; “A consciência não me acusa” (SARAMAGO, 2009, p. 79).

Impossível de dar prosseguimento à sua obsessão pela via *correta* dos fatos, “depois da advertência agastada do conservador e da subsequente punição” (SARAMAGO, 2009, p. 80), é esse acontecimento que o permite visitar a escola nas condições que visita, à surdina. E, como se nada mais se passasse daí em diante, volta à rotina do trabalho enquanto gesta um ardiloso plano de levar adiante seus itinerários. O retorno à normalidade das funções como se a ideia tivesse sido sepultada, ao menos aos olhos mais curiosos, entretanto, não terá mais o mesmo sentido da condição de antes a ponto de integrar a extensa estratégia de subversão ao poder; gesto esse que implica ainda, por exemplo, na sua percepção pelos colegas da Conservatória: “O conservador olhou-o por duas vezes lá de longe, sabemos que esse não é o seu costume, olhar para os subordinados, muito menos de baixa categoria” (SARAMAGO, 2009, p. 84-85); “Os outros auxiliares de escrita, os oficiais, e mesmo os subchefes, olharam o Sr. José como se o vissem pela primeira vez” (SARAMAGO, 2009, p. 85). A pluralidade de olhares para o escriturário o retira, ainda que por algum instante, da posição de estar à margem, seu lugar até então de sempre, e o dirige para o centro dos interesses.

A ação desbragada e, de imediato, sua recomposição exerce no outro, sempre imerso no seu ofício, pelo olhar de reconhecimento, uma fuga, igualmente instantânea da condição de não reparar no que se passa ao seu redor. Pelo entrecruzamento de olhares, o narrador saramaguiano reitera a problemática de que o sujeito contemporâneo perdeu sua identidade pela capacidade adquirida de não mais se ver por seus olhos e nem pelos olhos do outro; falta-lhe olhar e ver, ver e ser visto, ver o individual para compreensão e reconhecimento do coletivo. O olhar dispersou-se entre o excesso das formas ou no acomodamento dos indivíduos em seus universos particulares, como demonstra este Sr. José antes da sua obsessão pela mulher desconhecida. É pela revisão do olhar, portanto, que vem uma das formas de transgressão na ordem: vendo o que está à sua volta – o Sr. José sempre esteve pontual no exercício de suas funções durante os extensos vinte e cinco anos; vendo o que deixou de ser visto – o Sr. José que sempre foi um funcionário atento e cumpridor de seus afazeres como escriturário.

A saída da rotina se marca quando o plano seguinte começa a tomar forma – “contra o costume, o Sr. José não deu volta à Conservatória Geral para entrar em casa, meteu-se antes pelas ruas ao redor” (SARAMAGO, 2009, p. 85). Colocados, assim, os planos em que as situações se desenvolvem, este pode ser um momento de preparação para a *viragem*, o de aparente saída do estado de anomia. Aparente porque, mesmo no fim de tudo, conforme vimos insistindo, não nos é permitido ter certeza, mesmo ante a alteração das formas de ser e estar do sujeito, sobre sua reintegração numa totalidade. E não é pelo fato de que há fortes indícios de que o vivido no desenvolvimento da diegese não passa de um efeito da imaginação do Sr. José. A posição mesmo imaginada não inviabiliza a realização desse processo de constituição do sujeito, se atentarmos que toda mudança externa, o *estar*, deve advir de uma mudança também interna, de consciência, o *ser*. É sim pelo fato de que essas posições nunca foram fixas; elas sempre se constituem em modos contínuos e estão em permanente recomeço. Há nisso, no gesto da *eterna busca*, a compreensão de que um dos princípios básicos da existência é sua natureza sisífica, de constante reordenação do mundo, condenados que estamos ao abandono da criação e aos efeitos do caos. O padecimento dessa personagem é o de, no caos, estabelecer uma ordem, um sentido ou um princípio que justifique sua existência enquanto indivíduo, pelo menos num instante, sem, para isso, contar mais que com sua própria força.

## REFERÊNCIAS::

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 1994.

DUBAR, Claude. *A crise das identidades*: a interpretação de uma mutação. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2009.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* 4 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 33 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VIEIRA, Agripina Carriço. "Da história do indivíduo ou da exceção ao banal na escrita de José Saramago: do *Evangelho segundo Jesus Cristo* a *Todos os nomes*. In: *Revista Colóquio / Letras*, n.151-152, jan.1999, p. 379-393.

# INQUISIÇÃO E CENSURA NA LITERATURA PORTUGUESA: DO CAVALEIRO DE OLIVEIRA QUEIMADO EM EFÍGIE A *O JUDEU*, DE BERNARDO SANTARENO

Regina Zilberman<sup>1</sup>

Ai, triste, mesquinho e apagado país o nosso, que, entre jumentais cousas e a lavareda das fogueiras, de suspeita em suspeita, de vilania para vilania, assim levanta o calvário, a quem antes merecia que lhe ungissem os pés! Mas não é ao mísero povo que eu carrego com os ferros da culpa [...]. Não, meus senhores, não é ao povo que eu acuso. [...] Acuso, sim, aqueles que, responsáveis embora, tudo combinam e fazer para sustentar a ignorância, o sub-humano rebaixamento do povo!

Cavaleiro de Oliveira (SANTARENO, 1983, p. 167)

## O Cavaleiro de Oliveira queimado em efígie

Segundo Aquilino Ribeiro, Francisco Xavier de Oliveira, o Cavaleiro de Oliveira (1702-1783), foi um libertino e um “escritor menor”: “à sua arte maream os vícios da escola setecentista, acrescidos do imperfeito conhecimento que tinha de francês e das taras, corrupções e barbarismos que a longa permanência no estrangeiro e, quiçá, o desuso do idioma lhe imprimiram na sintaxe portuguesa” (RIBEIRO, 193?, p. 93). De certo modo, as duas qualidades convergem para seu estilo: “Foi fútil como os mais fúteis, e borboleteou por todos os assuntos de história, de moral e de filosofia com o afã e entusiasmos dum enciclopedista.” (RIBEIRO, 193?, p. 94).

Porém, na coletânea que dedicou a seus textos, essas características não se confirmam, como sugere o episódio que narra a barbárie

---

1 UFRGS/CNPq

praticada pelos inquisidores, episódio, aliás, apropriado por Aquilino na biografia dedicada ao Cavaleiro de Oliveira:

Conheço casos extraordinários, desta natureza. Um deles foi muito discutido e anda em livros e folhetos. Um fidalgo português de que se ignora o nome certo [...], sendo informado que o seu médico particular fora encarcerado sob denúncia de judaísmo, escreveu a um dos inquisidores, pedindo-lhe a soltura do homem com garantir-lhe debaixo de palavra que se tratava de bom cristão. Não acedeu o Inquisidor, e levado a tormentos, confessou o preso que era judeu, pelo que foi condenado à perda de bens e ao desterro. Antes, porém, de partir a cumprir a pena, teve o desgraçado prática com o protetor, onde lhe reiterou que era cristão de verdade e que só a poder de tormentos, superiores às suas forças, fizera a confissão falsa de judeu e judaizante.

Estimulado, o fidalgo fingiu-se doente e mandou pedir ao Inquisidor para o vir visitar. Apareceu este e as primeiras palavras de boa vinda foram que fizesse por escrito declaração de judeu e a assinasse.

Como recusasse, deu o fidalgo ordens aos criados para que lhe trouxessem um capacete em brasa, que adrede haviam preparado. Foi quanto bastou; à simples ameaça do suplício o Inquisidor chamou o nobre de parte e de seu próprio punho lavrou e firmou a confissão de judaizante.

- O meu médico - disse-lhe então o dono da casa - confessou pela mesma maneira. Há apenas uma diferença: ele foi sujeito à tortura, enquanto o senhor apenas intimidado. (OLIVEIRA, 1936?, p. 198).

O estilo narrativo de Oliveira é límpido, direto e bem acabado. Também pode ser intenso em suas acusações, como na afirmação de que "Portugal só será um país próspero e progressivo quando se abolir de vez o tribunal do Santo Ofício." (OLIVEIRA, 1936?, p. 204). Ou irônico e criativo, ao caracterizar o Portugal de seu tempo: "Até a data, Portugal podia comparar-se a um relógio atrasado pela malícia e perversidade daqueles que têm a cargo dar-lhe corda, isto é, pela torpeza dos inquisidores" (OLIVEIRA, 1936?, p. 195) – comentário apropriado por Bernardo Santareno (1920-1980) em *O judeu*.

O melhor Oliveira aparece em sua disputa direta com os representantes da Inquisição.

Em 1761, Francisco Xavier de Oliveira, convertido à religião anglicana e obstinado crítico das práticas do Tribunal do Santo Ofício, foi julgado pela Inquisição. À época, o réu residia em Londres, para onde se deslocara depois de servir à administração lusitana em Viena e em Amsterdã. Para essas situações, em que a justiça religiosa não tinha meios de aprisionar o condenado, e menos ainda de puni-lo, havia a alternativa de imolar o criminoso em efígie. Assim, em 20 de Setembro de 1761,

arrebanhados no mesmo auto de fé iam cinquenta e quatro pessoas, além de três que, fora do alcance dos esbirros de Carvalho e Melo, figuravam em efígie. Francisco Xavier era um dos que haviam delegado num espantalho de lã a sua representação à festa, acompanhado dos exemplares dos escritos heréticos que os timoratos ou escrupulosos haviam entregado ao Santo Ofício. (RODRIGUES, 1950, p. 266).

Desse modo, Oliveira torna-se vítima do sistema que denunciava desde 1741, quando publicara *Cartas familiares, históricas, políticas e críticas* (RAMOS, 1963). A reação não se faz esperar: em 1762, lança em Londres, *Le Chevalier d'Oliveyra brulé en effigie comme hérétique. Comment & pourquoi?*, em que narra o caso. Inicia pela exposição de seu ranque social: "Sou membro do Tribunal de Contas do Reino e da Casa Real, e Cavaleiro professo da primeira ordem militar de Portugal", acrescentando: "sou suficientemente ilustre pela nobreza e pela pureza de sangue". A declaração, como ele observa, não se deve ao desejo de ostentação, mas à necessidade, "pois, tendo sido condenado ao fogo como herético, é evidente que meus inimigos tratarão de me fazer passar no mundo por uma pessoa inferior e até por um homem mau" (*Le Chevalier d'Oliveira*, 1762, p. 55).<sup>2</sup>

Esclarece a seguir suas origens aristocráticas e os serviços prestados à Coroa portuguesa, detendo-se no período em que atuou na Áustria, para, depois, dar conta da transferência para a Holanda, em 1740, também por ordens reais. É quando, nas suas palavras, reconhece "a falsidade da Religião Católica Romana": "olhei-a como tão somente uma Comunhão equivocada e cega pela superstição e pela idolatria". Porém, responsável pelos interesses pessoais e familiares, não ousou "declarar [s]eus sentimentos" (*Le Chevalier d'Oliveira*, 1762, p. 56). O aparecimento,

---

2 Procedemos à tradução deste e dos demais trechos extraídos de *Le Chevalier d'Oliveyra brulé en effigie comme hérétique* (1762).

no mesmo período, das *Memórias de Portugal* e do primeiro tomo de suas viagens, desperta, porém, a atenção dos inquisidores, que acionam a censura para condená-lo. Seus livros posteriores, como o das cartas familiares, “bastante aprovadas e aplaudidas em Portugal por todos os sábios e pelas pessoas honradas”, foram igualmente alvo de censura:

A Censura em forma de aviso, que um inquisidor dominicano, denominado Padre Manuel do Rosário, fez a minhas cartas, e que me foram enviadas por um secretário da Inquisição, era uma peça que revela da maneira mais evidente a estupidez e a ignorância crassa de quase todos os censores do Santo Ofício. (*Le Chevalier d’Oliveira*, 1762, p. 56).

Da Holanda, Oliveira parte para a Inglaterra, onde, em 1746, adota a religião anglicana:

Enquanto isso, tornado cada vez mais o melhor protestante, e minha consciência fazendo-me vivas e contínuas advertências quanto à lentidão de glorificar a Verdade, apoiado sobretudo pelos conselhos de Mr. Majendie, Ministro da Capela Real da Savoia, tomei enfim a decisão de fazer a abjuração pública dos erros da Igreja Romana, a abraçar solenemente a Comunhão Protestante e a tornar-me assim um membro da Igreja Anglicana. (*Le Chevalier d’Oliveira*, 1762, p. 57).

A decisão afasta-o da família e determina a perda de suas propriedades em Portugal, derivando desses fatos a instabilidade econômica que o acompanha até a atualidade do documento que redige, quando se refere à sua “indigência tão absoluta” (*Le Chevalier d’Oliveira*, 1762, p. 59). Oliveira, porém, prossegue sua atividade editorial, o que o leva à produção, em 1751, de uma obra em três volumes, intitulada *Amusement Périodique*. Nessa obra, procura demonstrar que a “religião romana, tal como é praticada em Portugal, é uma verdadeira e vergonhosa idolatria” (*Le Chevalier d’Oliveira*, 1762, p. 59). Em Lisboa, os volumes de sua autoria atraem mais uma vez a atenção dos inquisidores. De todo modo, o escritor levou, até 1755, uma existência tranquila. Naquele ano, quando Lisboa é arrasada por um terremoto, redige o *Discours Pathétique*, em que, a seu ver, deu aos portugueses “conselhos muito saudáveis e conformes à lei de Deus” (*Le Chevalier d’Oliveira*, 1762, p. 60). O livro foi acolhido positivamente na Inglaterra e também em Portugal, onde, porém, a Inquisição o proibiu por uma Carta Pastoral de 12 de outubro de 1756, sob pena



de excomunhão, punição que se estendia às suas demais produções literárias.

Conforme os censores, a obra continha “novidades perigosas e perniciosas, que tendiam à sedição e outras coisas semelhantes”. Em vista disso, ele sentiu-se obrigado a publicar, em 1757, a *Suite du Discourse Pathétique*, “em que, segundo o julgamento dos conhecedores, refutei de uma maneira sólida e triunfante as imputações injuriosas, ou para dizer melhor, as falsas acusações de que era acusado” (*Le Chevalier d’Oliveira*, 1762, p. 60).

Inconformados com a publicidade alcançada por Oliveira, os membros do Tribunal condenam o autor por heresia, punindo-o em o auto-de-fé a que comparece “em efígie”. O autor reproduz o anátema condenatório, e completa seu texto com sua defesa, procurando desmontar as razões que levaram os inquisidores a essa decisão.

Francisco Xavier de Oliveira nasceu à época em que se encerrava o reinado de Pedro II (1648-1706) e iniciava o de João V (1689-1750), período de grande afluência econômica em Portugal, resultante sobretudo da exploração dos veios auríferos e do diamante no Brasil. É também um tempo de notável ingerência de membros da Igreja na administração do Estado, autoridade que se fortalecia graças ao temor da população diante do poder usufruído pelo Tribunal do Santo Ofício.

A instalação da Inquisição em Portugal data de 1536, quando reinava João III (1502-1557). Em 1531, ele requereu ao Vaticano permissão para implantar o tribunal no país, pleito aprovado por bula papal de 23 de maio de 1536. Em 22 de junho de 1539, o Cardeal Infante D. Henrique (1512-1580), irmão do rei, é nomeado Inquisidor Geral, cargo que exerceu até 1579 (HERCULANO, 19??; SARAIVA, 1964). Dentre as competências da Inquisição, constava o “policiamento intelectual”: “não somente se vigiava a atividade tipográfica mas também o abastecimento de papel, o movimento de entradas de livros pelas alfândegas terrestres e marítimas, o comércio interno (livrarias fixas e tendas, vendedores ambulantes), assim como as bibliotecas particulares e os espólios transmitidos por morte dos possuidores” (ANSELMO, 1997, p. 14). Duzentos anos depois, à época de Francisco Xavier, a ação censora não esmorecera, e até se intensificara. Era exercida sobre obras previamente difundidas, muitas vezes sugerindo modificações em textos originais; mas podia ser também preventiva, detendo-se sobre propostas em vias de edição, de que resultavam pareceres, impressos nas páginas iniciais de cada volume.

Na Europa, a história da censura acompanha a história dos impressos, pois antecipa a ação inquisitorial. Em 1451, um ano após a data considerada inaugural do uso da arte da tipografia por Johannes Gutenberg (1396-1468), Afonso V (1432-1481), de Portugal, difunde o alvará de 18 de agosto, “onde se declara ter sido acordado em conselho mandar queimar os livros falsos ou heréticos.” (SÁ, 1983, p. 9). Mas a data de fundação da censura parece ser 1485, quando “o Arcebispo de Mainz, Berthold von Honnenberg, solicita que se examinem cuidadosamente os livros impressos que seriam expostos na feira da quaresma e que se suprimissem as publicações perigosas”, implementando “a *censura religiosa* aplicada ao livro impresso.” (SOUSA, 1999, p. 127. Grifos do A.).

Em 1501, o papa Alexandre VI (1431-1503) introduz “a censura prévia dos escritos”, a que se segue a decisão de Leão X (1475-1521), em 1515, ampliando a “censura prévia” para toda a cristandade (SOUSA, 1999, p. 147). O Cardeal D. Henrique faz a sua parte em Portugal: em 28 de outubro de 1547, aprova o primeiro rol de livros proibidos, veto ampliado em 1551, impedindo até mesmo a reprodução das Sagradas Escrituras, quando impressas em língua vulgar.

Francisco Xavier foi objeto de tais intervenções desde os primeiros livros, nos anos 1740. As décadas seguintes foram igualmente intolerantes, mesmo aos tempos do Marquês de Pombal (1699-1782), que procurou mitigar o poder do Tribunal do Santo Ofício e assumiu o controle da censura com a instituição, em 1768, da Real Mesa Censória (TAVARES, 2018), fato posterior à condenação do escritor à fogueira.

Os esforços de Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal que, quando ainda era o Conde de Oeiras, privara com Francisco Xavier em Londres, procuravam combinar as estratégias do despotismo esclarecido com os avanços do Iluminismo, o que significava, em Portugal, refrear o poder clerical. A expulsão dos jesuítas, em 1759, pertencia a esse quadro, mas o poder inquisitorial não fora abalado, como exemplifica a punição do jesuíta Gabriel Malagrida (1689-1761), em 1761, sentenciado por heresia e condenado ao garrote vil e à fogueira por ocasião do auto-de-fé em que Oliveira é carregado em efígie.

Malgrado a resistência em Portugal, o Iluminismo avançava entre os letrados lusitanos. Luis Antônio Verney (1713-1792) publicara *O verdadeiro método de estudar* no exterior, em 1746, mas sua obra circulava de modo clandestino ou na versão abreviada em francês, assinada pelo pseudônimo Antônio Teixeira Gamboa (DENIS, 2018, p. 463-464). Francisco Xavier de Oliveira não era propriamente um iluminista, adepto

da pesquisa empírica, do cientificismo e do racionalismo. Mas, na esteira de ideias em circulação na Alemanha, França e Inglaterra, recusava uma religiosidade que considera conspurcada pela “superstição e pela idolatria”. Em 1756, confrontou, no *Discours Pathétique* e, logo a seguir, em sua sequência (*Suite du Discourse Pathétique*), as interpretações fantasiosas dos sacerdotes lusitanos que atribuíam o terremoto de 1755 a pecados cometidos pelo povo. Desafiou o poder religioso e colocou-se outra vez na alça da mira; mas nunca abriu mão de suas convicções, de que é exemplo *Le Chevalier d’Oliveyra brulé comme herétique*.

Embora residisse no Exterior, Oliveira não poderia ser integrado ao grupo dos estrangeirados, como foram, além de Verney, o diplomata Luis da Cunha (1662-1749) e o médico Antônio Nunes Ribeiro Sanches (1699-1783). Mas não apenas sofreu a ação de censores e do “policiamento intelectual” a que se refere Arthur Anselmo, como teve sua obra esquecida e soterrada. Nos anos 1930, Aquilino Ribeiro parece reabilitá-lo, com a organização da coletânea *O galante século XVIII* e a redação do mencionado relato biográfico. Nova coletânea aparece poucos anos depois, quando Antônio Gonçalves Rodrigues divulga os *Opúsculos contra o Santo-Ofício*.

À época da ditadura salazarista e da ação censora recrudescida pela polícia, o ato dos dois pesquisadores mostra-se audacioso, ainda que o relato de Aquilino dê preferência à personalidade libertina de Oliveira, e não às suas provocações políticas. Porém, após aquele período, e à exceção de *O judeu*, romance que Camilo Castelo Branco (1825-1890) publicou em 1866, o nome e a obra do Cavaleiro desaparecem do panorama literário e cultural português, até Bernardo Santareno conceder-lhe lugar de honra na construção de *O judeu*, de 1966.

## ***O judeu*, de Bernardo Santareno**

Bernardo Santareno, nome artístico de Antônio Martinho do Rosário, era autor dramático de prestígio quando publicou, em 1966, *O judeu*, obra que permaneceu inédita nos palcos portugueses até 1981 (GUERREIRO, 2009). A peça é organizada desde a poética do teatro épico formulada por Berthold Brecht (1898-1956), mas contém igualmente componentes operéticos, ao reunir em cena dezenas de figurantes, cujo papel equivale ao do coro naquela modalidade de espetáculo.

O protagonista da trama é o dramaturgo Antônio José (1705-1739), nascido no Brasil, mas que, ainda criança, migrou para Portugal,

na companhia do pai, o poeta e advogado João Mendes da Silva (1656-1736), com o fito de acompanhar o processo de que era vítima Lourença Coutinho, acusada de práticas judaizantes.<sup>3</sup> O primeiro ato encena o auto-de-fé de 1726, em que mãe e filho são julgados. No segundo, Antônio José, diplomado em Direito pela Universidade de Coimbra e casado, convive com o temor de ser outra vez perseguido pela Inquisição. A ação culmina com o novo encarceramento de herói e de sua mãe, encaminhando o assunto do ato final – o julgamento e o auto-de-fé em que o dramaturgo é levado à fogueira, em 1739. Entremeia a ação do ato final a opção do jovem pela arte dramática, destacando-se como criador de óperas-cômicas e alcançando sucesso entre as camadas populares, o que provoca inveja entre membros da elite portuguesa.

A reprodução do auto-de-fé que encerra a obra é a última grande ópera encenada pelo protagonista. Torna-se o espetáculo dentro do espetáculo, completando o processo metalinguístico sugerido desde o começo do ato, quando são trazidos ao palco trechos das peças de Antônio José. É o teatro dentro do teatro, para denunciar a natureza midiática da execução de que se incumbiam o Tribunal da Santa Inquisição e a Justiça lusitana, com a intenção de divertir o povo.

Antônio José tinha sido objeto de, pelo menos, dois títulos do século XIX: de 1838, a tragédia *Antônio José*, ou O poeta e a Inquisição, de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), obra inaugural do drama romântico no Brasil; de 1866, o romance *O judeu*, de Camilo Castelo Branco. Santareno provavelmente desconhecia a peça de Magalhães, publicada em 1839 com circulação restrita ao Brasil, reeditada em 1865 e, depois, nos anos 1970. Mas certamente tivera acesso ao romance de Camilo, onde figura o Cavaleiro de Oliveira, além das personagens que formavam a prole Silva Coutinho.

A apropriação de fatos e personalidades criadas por Camilo é só uma hipótese, porém, já que, na página final de *O judeu*, Santareno identifica tão somente as fontes primárias de que se valeu: originais das obras de Antônio José e textos de Francisco Xavier Oliveira, Luís Antônio Verney, Luís da Cunha (1662-1749) e Alexandre de Gusmão (1695-1753);

---

3 O historiador oitocentista Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878) coletou material sobre a Inquisição no Brasil, publicando-o na *Revista Trimestral* do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em que inclui o caso de Lourença Coutinho e Antônio José da Silva (VARNHAGEN, 1844; 1845). Cf. a respeito ZILBERMAN, 1998. Sobre a Inquisição no Brasil, cf. NOVINSKI, 1983, entre outras obras dessa autora.

menciona também livros sagrados do judaísmo e processos inquisitoriais, entre outros materiais consultados.

Calcado nessas fontes, o dramaturgo criou uma peça de desenvolvimento cronológico variado: o enredo, acompanhando a curta existência de Antônio José, tem andamento linear, desde as primeiras acusações de práticas judaizantes, por volta de 1725, até sua morte, em 1739. Ao lado desse plano, Santareno inclui dois outros: o de Francisco Xavier de Oliveira, que testemunha os atos das autoridades portuguesas clericais e seculares, bem como as reações que se abatem sobre a família Silva Coutinho, contemporâneas, pois, ao eixo principal da trama, mas que provêm desde ótica cronologicamente distanciada, talvez a do presente da plateia. E a perspectiva do futuro, em relação às personagens da intriga, mas pretérita para o leitor e a audiência, quando Lourença tem um sonho em que antevê a perseguição movida aos judeus e os campos de concentração e extermínio à época do nazismo germânico.

A adoção do modelo do teatro épico faculta a Santareno o trânsito entre diferentes tempos, sem parecer inverossímil, nem fantástico. Incide, como ele prevê, em uma montagem requintada, com uso de palcos móveis, ações simultâneas que acontecem em praticáveis distintos, emprego de trechos de filmes, cartazes e técnicas sugeridas em encenações promovidas por Berthold Brecht e pelos adeptos de seus princípios artísticos.

A introdução do Cavaleiro de Oliveira no desenvolvimento dramático de *O judeu* é compatível com o projeto estético que sustenta a construção do texto. Para Brecht, cabia ao teatro expor situações de interesse público conforme uma ótica revolucionária, motivando a transformação do sistema que sustentava desigualdades e tirania. A abordagem de temas contemporâneos não deveria suscitar a emoção ou levar espectadores à identificação com as personagens, independentemente das dificuldades experimentadas por elas. Pelo contrário, importava conduzir a plateia a refletir a respeito das questões exibidas e tomar posição, resultado alcançável, se o espetáculo facultasse o distanciamento entre o problema abordado e a reação da audiência.

A concretização do distanciamento dependeria da montagem da peça, que, assim, não se restringiria ao texto criado por um dramaturgo e à performance de atores e diretores. Várias técnicas contribuiriam para que se produzisse aquele efeito, um deles sendo o emprego da narração, razão por que Brecht julgou fazer teatro épico, ao representar, entre outras de suas criações, *Mãe coragem* ou *A vida de Galileu*.

É para ocupar o papel de narrador – e também de comentador – que Bernardo Santareno convoca o Cavaleiro de Oliveira. A razão da escolha deve-se provavelmente ao fato de, à sua época, Francisco Xavier ter sido o crítico mais contundente à ação do Santo Ofício. Além disso, aquele autor dominava questões relativas ao judaísmo, como sugerem os livros publicados na década de 1740. Também pode ter colaborado a leitura do romance de Camilo Castelo Branco; mais importante, porém, é a circunstância de que Aquilino Ribeiro havia traduzido porção significativa de escritos do Cavaleiro, o que os tornava acessíveis em português.<sup>4</sup>

Oliveira aparece no palco após a cena de abertura do espetáculo, em que é representado o auto-de-fé de 1726, que condena Lourença Coutinho e seu filho, Antônio José. O monólogo do Cavaleiro é precedido pela didascália, que explica qual é sua tarefa – “desempenhará o papel de narrador-comentador” (SANTARENO, 1983, p. 38) – e como se mostra ao público, aristocrata refinado, mas economicamente falido. Sua fala abre pela declaração mencionada antes, em que compara Portugal a um “relógio atrasado pela malícia e perversidade daqueles que têm a carga dar-lhe corda” (SANTARENO, 1983, p. 38). Após recapitular sua história familiar, relembra os tempos de libertinagem, a que se segue a crítica do Portugal à época da peça: enriquecido pelo ouro e pelo diamante originários do Brasil, habita-o um povo que, pobre e ignorante, se deslumbra, sem protestar, perante os esbanjamentos praticados pelo rei e pelo alto clero.

A fala inicial do Cavaleiro sintetiza os propósitos que levaram à apropriação dessa personalidade pelo dramaturgo; primeiramente, cabe-lhe comentar a cena a que assiste, justificando o investimento em sua representação:

Pé descalço e barriga leve, o povo corre e atropela-se para ver passar Sua Eminência o Cardeal-Patriarca de Lisboa, nas raras vezes em que ele condescende mostrar-se nas ruas. [...] O povoléu, aparvalhado e temeroso de tanta riqueza, cai de joelhos e, contritamente, bate a mãos ambas no peito encovado: Se neste mundo já é

---

4 Em 1950, Antônio Gonçalves Rodrigues publicara *O protestante lusitano*. Estudo biográfico e crítico sobre o Cavaleiro de Oliveira e, em 1942, organizara a coletânea *Opúsculos contra o Santo-Ofício*, com trechos de Francisco Xavier. Os dois livros, porém, foram lançados pela Universidade de Coimbra, o que talvez tenha limitado sua circulação. Na mencionada anotação colocada ao final de *O judeu*, Santareno não relaciona as pesquisas de Antônio Gonçalves Rodrigues.

tão bonito, como não seria lá em cima no Céu?! Que, este sim, o Céu está-lhes prometido! Que importa viver a vida eterna na privança de todo o humano consolo, se ela não é mais que uma feia passagem, um triste vale de lágrimas? (SANTARENO, 1983, p. 49-50).

Em segundo lugar, compete a ele proceder à transposição para a atualidade: "Estou a pensar... sim, quanto daria eu para saber como estarão estas cousas, as celestes e as terrenas, lá para diante, no tempo vindouro.. daqui a duzentos anos?!" Após formular essas questões, dirige-se à plateia: "Respondei-me vós, portugueses do século XX; vós que, para mim, sois sombras fugidias da esperança e do temor! Como será? ... (SANTARENO, 1983, p. 50).

Oliveira relembra que, tal como Antônio José, também ele foi vítima de um auto-de-fé: "Sabeis que também a mim o execrável Santo Ofício condenou, em auto público de fé? Que também eu fui queimado... em efígie? Em efígie, porque não conseguiram apanhar-me 'em corpo'." (SANTARENO, 1983, p. 53). A proximidade estabelece o vínculo de fraternidade entre os dois intelectuais do Século das Luzes português, fato que igualmente explica a escolha de Oliveira para o cargo de narrador-comentador. Ele compartilha a sorte de Antônio José, de modo que pode compreendê-la e interpretá-la, atuando como o mediador entre a intriga do drama e o público, um mediador que, promovendo o distanciamento, pode fazê-lo porque passou por situação similar.

Enquanto intérprete, Oliveira pode também traduzir o ambiente social e individual daquele tempo, marcado pela insegurança e pelo medo:

Assim vão as cousas em Portugal, no tempo em que,  
vivendo-as, delas dou testemunho indignado:  
A medo vivo, a medo escrevo e falo,  
hei medo do que falo só comigo;  
mas ainda a medo cuido, a medo calo.

Reconheceis estes versos? Antônio Ferreira os gerou; mas assiná-los podia o Judeu, e com ele muitos mais.

Para, a seguir, remeter esse passado para o presente:

Letra por letra, rasgar eu queria estes terríveis versos:  
para que em nenhum outro tempo, neste infeliz reino de  
Portugal, nem um só coração neles torne a achar eco e  
companhia! E vós outros, portugueses ilustrados e livres,



que todos o sereis nesse formoso século XX, se acaso os lerdos – por curiosidade estudiosa, que não por apelo dorido do sentir e da consciência violentados! -, haveis de nos pensar e lamentar. (SANTARENO, 1983, p. 202).

Ao invocar os espectadores, Oliveira mais uma vez tece o paralelo entre os tempos da Inquisição e os do Portugal dos anos 1960, controlado pela censura e pela polícia política do Estado salazarista. Mas, nessa manifestação, Oliveira reafirma a fraternidade antes apenas sugerida: ao empregar o pronome “nos”, inclui-se entre as pessoas do século XVIII a serem lamentadas. Por isso, pode concluir sua participação por uma proclamação que convoca o público à ação efetiva:

Cerrados uns contra os outros, lutai, combatei com quanto alento tiverdes, para que os atrozes acontecimentos que aqui me ouvistes contar não mais voltem a acontecer neste provado Reino! NUNCA MAIS. Olhai que o Santo Tribunal da Inquisição mais não é que o corpo visível, a aparência mortal dum *espírito de trevas*, e que este espírito... vivo por certo persistirá, nesta Nação, muito tempo ainda após a morte do Santo Ofício! Outros corpos mui diversos e numerosos ele há-de no tempo tomar, até... até que de todo se extinga. *Este dia chegará*. (SANTARENO, 1983, p. 235. Versal e grifos do A.)

Recrutando os contemporâneos à luta, Santareno parece completar sua missão política, não sem antes evidenciar o desespero com que lança sua mensagem. A fala do autor sobrepuja a da personagem, ao deixar evidente as intenções de que se reveste. Constrói, assim, uma triangulação, integrando-se, ele mesmo, à ação ficcional, pois, ao lado o artista sacrificado pelo poder, sacrifício que se converteu em espetáculo circense, e do pensador exilado, incorpora o intelectual e criador residente em Portugal, tão ameaçado como Antônio José, e tão desterrado como Francisco Xavier.

## REFERÊNCIAS:

Anselmo, Artur. Da edição à transgressão. In: \_\_\_\_\_. *Estudos de história do livro*. Lisboa: Guimarães, 1997.

DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária de Portugal seguido do resumo da história literária do Brasil*. Tradução, apresentação e notas Regina Zilberman. Rio de Janeiro: Makunaima, 2018 [1826].

*Le Chevalier d'Oliveyra brulé en effigie comme hérétique*. Comment & pourquoi. Londres: Imprimerie de J. Haberkorn, 1762.

GUERREIRO, Cristina Abranches. Metáforas de um drama histórico. O judeu, de Bernardo Santareno. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12724/9823>. Acesso em: 13 out 2021.

HERCULANO, Alexandre. História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal. 9. ed. Lisboa: Bertrand; Rio de Janeiro: Francisco Alves, 19???. 3v.

NOVINSKY, Anita. *A Inquisição*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

OLIVEIRA, Cavaleiro de. *O galante século XVIII*. Compilação e tradução Aquilino Ribeiro. Lisboa: Bertrand, 1936?.

RAMOS, Vítor. Um depoimento francês sobre a Inquisição em Portugal do século XVIII. *Revista de História*, v. 26, n. 54 (1963), p. 359-375. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/121969>. Acesso em: 5 fev 2019.

RIBEIRO, Aquilino. *O Cavaleiro de Oliveira*. Porto: Livraria Lelo, 193?.

RODRIGUES, Antônio Gonçalves. *O protestante lusitano*. Estudo biográfico e crítico sobre o Cavaleiro de Oliveira. MDCCII-MDCCLXXXIII. Coimbra: Separata de *Biblos*, v. XXVI, 1950.

SÁ, Artur Moreira de. *Índice dos livros proibidos em Portugal no século XVI*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983.

SANTARENO, Bernardo. *O judeu*. Narrativa dramática em três atos. Lisboa: Ática, 1983.

SARAIVA, Antônio José. *A inquisição portuguesa*. 3. ed. Lisboa: Europa-América, 1964.

SOUSA, José Martínez de. *Pequeña historia del libro*. 3. ed. Gijón: Trea, 1999.

TAVARES, Rui. *O censor iluminado*. Ensaio sobre o pombalismo e a revolução cultural do século XVIII. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Correspondências. Brasileiros condenados pela Inquisição de Lisboa, desde o ano de 1711 até 1767. *Revista Trimestral de História e Geografia ou Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, Tomo VI, n. 23, p. 330-333, outubro de 1844.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. "Excertos" de várias listas de condenados pela Inquisição de Lisboa, compreendendo só os brasileiros ou os colonos estabelecidos no Brasil. *Revista Trimestral de História e Geografia ou Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, Tomo VII, n. 25, p. 52-85, abril de 1845.

ZILBERMAN, Regina. A lista de Varnhagen, ou o holocausto à prestação. *Letras*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras.V. 16, p. 39-65. Jan/Jun 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11483/6949>. Acesso em: 16 out 2021.

## POETAS DE EÇA: ESTÊVÃO E KORRISCOSSO

Rosana Apolonia Harmuch<sup>1</sup>

Como quaisquer outros textos literários, os contos escolhidos para este artigo podem ser lidos a partir de seus contextos de origem. No caso de 'Onfália Benoiton', o conto é devedor de uma peça teatral representada em Lisboa, no mesmo ano de publicação em que Eça o publicou, 1867. Peça de enorme sucesso, *A família Benoiton* foi escrita por Victorien Sardou, autor francês (1831-1908). A repercussão explica por que a expressão *à Benoiton* se tornou corrente para caracterizar uma moda feminina muito valorizada e desejada. Vestidos e chapéus, por exemplo, passaram a ser vendidos com essa, digamos, marca. Em outra perspectiva, a moda *à Benoiton* era apenas mais uma que se caracterizava por um empenho significativo em alimentar uma ideia de beleza marcadamente artificial para as mulheres. De toda forma, entendida ou não como mero artifício, a beleza feminina, tematizada como caracterizadora da mulher fatal, que seduz e destrói homens pouco aparelhados para enfrentar os desafios da vida amorosa, é seguramente uma porta possível para a análise desse texto<sup>2</sup>. A derrocada moral e material do personagem Estêvão, que se apaixona por Onfália, casa com ela, é constantemente traído e finalmente abandonado, não deixa dúvidas em relação a isso. João Gaspar Simões, inclusive, chamou a atenção para a recorrência dessas figuras no conjunto da obra de Eça e considerou Onfália como sendo "a primeira perversa na galeria queirosiana" (1980, p.176)<sup>3</sup>. Num trecho do conto, temos uma síntese da vida dessa "perversa": "Assim vive na

---

1 UEPG

2 Uma outra possibilidade de abordagem para o conto está num estudo dos professores Luciene Marie Pavanelo e Jean Carlos Carniel: as relações com o conceito de grotesco.

3 Ainda na temática da mulher que objetifica o homem, o conto permite uma aproximação com o drama satírico *Ônfale*, de Íon de Quios, que narra a história amorosa de Hércules com a rainha Lídia Ônfale. Como a peça é inspirada no mito de que Hércules fora comprado como escravo pela rainha Ônfale, é possível associar a subserviência de Estêvão, assim como as constantes humilhações que ele sofre, à escravidão de

comédia do luxo, radiosa, contente, idiota, desfolhando o corpo, pensando nos vestuários, criando enfeites, até que Deus por entre as névoas do cemitério, lhe mostre o último figurino, o supremo adorno sinistro, – *a mortalha à Benoiton*". (QUEIROZ, p.1424, grifo meu).

A expressão em destaque registra de forma ácida a crítica ao apego excessivo à moda e ao artificialismo. Esse lembrete de que a morte nos iguala e de que não veremos o nosso "último figurino" é também utilizado em *O mistério da estrada de Sintra*, pelo poeta Carlos Fradique Mendes, inclusive com a mesma expressão. A ocasião é uma recepção na casa de uma condessa onde Fradique, como sempre, é o centro das atenções. Ele é descrito como ex-amante da famosa cortesã Rigolboche, a quem deixara alguns versos em que temos a menção à moda Benoiton:

Prometia a Rigolboche que quando ela morresse ele velaria para que ainda além túmulo ela vivesse no 'chic', sentindo Paris na sepultura. Algumas das estrofes que ele traduziu para mim, e que depois fizeram sensação e escola...

E eu q'inda te amo, ó pálida canalha,  
Que sou gentil e bom,  
Far-te-ei enterrar numa *mortalha*  
*Talhada à 'Benoiton'*!  
Irei à noite com Marie Larife,  
Vénus do macadam,  
Fazer sentir ao pó do teu esquife  
Os gostos do cancan...  
E no tempo das 'courses', p'lo verão  
– Assim to juro eu –  
Irei dar parte à tua podridão  
Se o 'Gladiador' venceu...  
(QUEIROZ; ORTIGÃO, 1947, p. 223-224, grifo meu).

A garantia da manutenção da moda, mesmo depois da morte, na forma de uma mortalha à Benoiton, vem acrescida da informação de que o túmulo será frequentemente visitado pelo patrocinador do luxo. As visitas serão feitas com uma nova companhia feminina, com quem ele

---

Héacles (não há precisão sobre a data de composição, ela é estimada entre 452-448 e 422 a.C.)

promete continuar trazendo as novidades do mundo a que Rigolboche pertencia: “os gostos do cancan” e as corridas de cavalo (Gladiador foi o nome de um famoso campeão de corridas em Paris, entre 1865 e 1866. Ilustrou vestidos à Benoiton, inclusive). Repete-se o tema da futilidade da existência luxuosa, embora seja preciso reconhecer que na voz de Fradique a crítica é ainda mais dura. Se no conto Onfália é chamada de “idiota”, o poema de Fradique informa Rigolboche de que quando ela estiver reduzida à “podridão”, ele dançará sobre o túmulo dela.

Da mesma forma, o conto ‘Um poeta lírico’ pode ser lido a partir de seu contexto de origem. Nesse caso, o das divergências políticas entre a Inglaterra e a Grécia, assunto aliás tratado por Eça em textos não ficcionais<sup>4</sup>. A bastante pertinente análise da professora Piwnik (2000) se ancora nessa relação e associa Portugal à Grécia, representados no conto pelo narrador e pelo poeta Korriscosso. Nessa leitura, a Inglaterra é a nação que recebe o imigrante grego (Korriscosso), que precisa trabalhar como criado de Hotel, embora tenha sido político e escritor importante em sua pátria. A Inglaterra, portanto, oferece a ele condições muito adversas de sobrevivência:

Mas o que o tortura é o contacto constante com o alimento. Se ele fosse um guarda-livros de um banqueiro, primeiro caixeiro de um armazém de sedas!... Nisso há sombra de poesia [...]. Mas num restaurante como se pode exercer o *gosto, a originalidade artística, o instinto da cor, do efeito, do drama* – a partir nacos de roast beef ou de presunto de York? (QUEIROZ, 1997, p.1496, grifos meus).

É na condição, portanto, de torturado diariamente por não encontrar espaço para seu talento que o narrador vai encontrar Korriscosso. Ler esse personagem como metáfora do tratamento explorador que a Inglaterra tinha com o povo grego é bastante pertinente.

Minha proposta de leitura para os dois contos se afasta dessas relações com os contextos históricos em que foram produzidos e vai em outra direção: tento pensar ‘Onfália Benoiton’ e ‘Um poeta lírico’ como exemplos da insistência de Eça em figurar escritores. Como se sabe, Eça

---

4 Em *Cartas de Inglaterra* e em *Crônicas de Londres*, é perceptível o interesse de Eça pelo modo como a Inglaterra vinha tratando a recém independente Grécia (1821). As interferências inglesas eram mais que evidentes. Em 1863, por exemplo, a Inglaterra sugeriu e apoiou o então príncipe dinamarquês Georges, como rei da Grécia. Ele tinha 17 anos na ocasião e reinou na Grécia durante 50.

não estava sozinho nessa escolha estratégica. Já no XVIII, sobretudo no Romantismo alemão, é possível registrar a frequência de ficcionalização de escritores. O célebre romance *Wilhelm Meister* (1796), de Goethe é um bom exemplo. E, ainda na primeira metade do XIX, temos o também muito célebre *Ilusões perdidas*, de Balzac, publicado em três partes: 1837, 1839 e 1843. Em terras portuguesas, Garrett e Camilo não deixam dúvidas em relação à constância em figurar escritores. No caso deles, temos que destacar que muitos dos figurados são poetas<sup>5</sup>. Do primeiro, temos Carlos, o antológico poeta sem versos, de *Viagens na minha terra*. Mas temos, também, um poeta de muitos versos: N., apresentado como o autor da obra *Lírica de João Mínimo*. Garrett afirma, no Prólogo, ter conhecido N. e ter dele recebido autorização para publicar-lhe os poemas. Já do segundo português os exemplos abundam, como tudo que se refere a Camilo. Repito o elenco de obras feito pelo professor Fazenda Lourenço, em estudo específico sobre a ficcionalização de poetas: *Onde está a Felicidade?* (1856), *Cenas da Foz* (1857), *Coração, cabeça e estômago* (1862), *Anos de prosa* (1863), *Memórias de Guilherme do Amaral* (1863), *Vinte horas de liteira* (1864), *A queda dum anjo* (1866), *Mistérios de Fafe* (1868), 'O Filho Natural', de *Novelas do Minho* (1876) (LOURENÇO, 1998, p.67).

A lista eciana de poetas também impressiona. Dentre os muitos possíveis, Estêvão e Korriscosso são os selecionados para este artigo. O critério utilizado foi o de que ambos efetivamente escrevem e publicam, o que não se dá com muitos outros personagens que se autodenominam poetas mas têm outras formas de relação com a poesia. O primeiro deles, Estêvão, do conto 'Onfália Benoiton', é de 1867, ou seja, é um poeta criado apenas dois anos antes do controverso Carlos Fradique Mendes, o quase heterônimo coletivo, autor da coletânea de poemas *Lapidárias* e também do "curioso poemeto em Latim bárbaro, *Laus Veneris Tenebrosae*, que apareceu na *Revue de Poésie et d' Art.*, fundada em finais de 69 em Paris por um grupo de poetas simbolistas" (QUEIROZ, 1997, p.108). Como é claramente perceptível, a criação de Estêvão e de Fradique não se configura como um arroubo, visto que, ao longo da carreira de Eça, muitos

---

5 Mais à frente, temos: *À la recherche du temps perdu* de Proust, publicada entre 1913 e 1927; *A Portrait of the Artist as a young man*, de James Joyce, de 1916; *Doutor Fausto* (1947) e *Morte em Veneza* (1912), de Thomas Mann. A lista pode, é claro, ser bastante ampliada, visto que criar personagens escritores seguiu sendo muito comum ao longo do século XX e assim permanece, no XXI.



outros poetas foram sendo criados. Entre os mais citados e estudados, possivelmente por habitar um dos romances mais célebres de Eça, está Tomás de Alencar, personagem de *Os Maias*. Na mesma obra, temos um outro poeta, com quem Alencar rivaliza, Simão Craveiro. Mas, na importante condição de protagonistas, temos Artur Corvelo, de *A Capital!* e Victor em *A tragédia da rua das flores* (neste último romance, temos também outro poeta, o personagem Roma). E, claro, temos um poeta grego na lista, o já mencionado Korriscosso, de 'Um poeta lírico'.

Finda essa introdução que buscava evidenciar a constância de Eça em figurar personagens que escrevem poesia, pensemos nos poetas Estêvão e Korriscosso. Treze anos separam a publicação dos contos em que eles figuram. 'Onfália Benoiton', como já dito, sai na Gazeta de Portugal, em 15 de novembro de 1867, 'Um poeta lírico' foi veiculado em O Atlântico, em 28 de março de 1880 e saiu no volume *Contos* em 1902. Faço aqui um destaque para o fato de que um ano antes da publicação de 'Onfália Benoiton', Eça publicou um outro conto, curtíssimo, intitulado 'O poeta lírico', como parte de um conjunto de textos a que chamou *Farsas*. O veículo utilizado foi a Gazeta de Portugal e a data foi 18/11/1866. A narrativa, disponível no volume 2 da *Obra completa* de Eça, mostra um poeta envelhecido, vivendo em condições muito precárias, mas que fora famoso:

Ele tinha sido um poeta dos bons tempos, arcádico, laureado nos outeiros: tinha composto uma tragédia clássica. Depois envelheceu e empobreceu. Vivia de fazer versos para anos, de escrever cartas para as costureiras e para os lacaios, de redigir cartazes de touros e de fazer cantigas impuras. [...] Às vezes tinha o pobre poeta lírico encomendas de cantigas obscenas. De epitalâmios ou de versos para namoradas (QUEIROZ, 1997, p.1395).

Como as encomendas eram escassas e havia ainda um filho doente para sustentar, a fome era constante. A condição de pobreza vivida por esse poeta não nomeado é reproduzida com Estêvão e com Korriscosso. O tema, portanto, do exercício da escrita da poesia como sendo algo que não garantiria sustento e dignidade se repete.

Outro ponto a ser destacado em relação a Estêvão e a Korriscosso é que eles vão além da caracterização de poetas sem versos, de poetas assim denominados por conta de um modo de estar no mundo que esteve vinculado a uma sensibilidade exacerbada, a um sentimentalismo que se sobrepunha à razão. Para esses últimos, não se tratava

propriamente de escrever. Para além da arte, era preciso cultivar um modo de ser, que incluía, até mesmo, um figurino e uma busca pelo que podemos chamar de um corpo de poeta. A escrita, portanto, é secundária ou mesmo inexistente para eles. E, se não há versos, é o corpo que precisa corresponder ao modelo esperado: palidez e magreza serão traços importantes para os que mesmo em silêncio desfilam uma concepção de poesia. Estêvão e Korriscosso efetivamente escrevem e publicam e considero muito importante manter essa diferença no horizonte. Mais que proceder a uma simples separação entre quem escreve e quem não o faz, permite não excluir da discussão personagens como o Carlos de *Viagens na minha terra* ou os muitos declamadores que aparecem às vezes mais, às vezes menos furtivamente em vários textos. Permite, também, compreender a relação quase que visceral que esses personagens têm com a poesia, o que dá conta do lugar ocupado por esse gênero, não apenas no gosto de ouvintes e de leitores, mas também no desde sempre ávido mercado editorial. A história da formação e da ascensão do romance, por exemplo, é indissociável da reflexão sobre a insistência dos romancistas em figurar declamadores, poetas que podemos chamar 'de figurino' e poetas que efetivamente escrevem.

Nesse sentido, estou de acordo com os termos escolhidos pelo professor Fazenda Lourenço, para se referir ao que muitos romancistas buscavam ao figurar poetas: "caução de enobrecimento" (1998, p.67). Isso vale, é claro, até que o romance consiga ocupar lugar de prestígio e de respeito, o que se dá ainda no XIX. A partir dessa conquista, os tais declamadores, assim como os 'poetas de figurino', mas também os poetas que publicam passam a ser figurados, quase que exclusivamente, de forma ridicularizada.

Os textos se configuram como um espaço de discussão sobre esse aspecto, a oposição entre poesia e romance, mas também sobre muitos outros, o que inclui um dos mais férteis: o conceito de autor. A professora Maria Lúcia Lepecki faz uma afirmação sobre o conto 'Um poeta lírico', com a qual concordo "Um poeta lírico é uma reflexão sobre a arte da escrita, disfarçada nas histórias de um Poeta e de um Prosador. Se de facto é assim, 'Um poeta lírico' deve ter lugar entre as obras mais importantes e sugestivas de E.Q." (LEPECKI, 1993, p.723). Vou além de concordar e tomo a liberdade de associar essa afirmação a toda a obra de Eça. A significativa galeria de personagens ecianos que escrevem, nas dimensões as mais variadas, permite interpretar essa "reflexão sobre a escrita" como tendo sido uma marca da poética desse autor. A partir dessa premissa,

'Onfália Benoiton' não escapa à constância e, apesar de ter como título o nome da personagem feminina do conto, a trajetória que nos é oferecida na sua totalidade, da infância à morte, não é a dela, mas sim a de Estêvão Basco, caracterizado até o momento da morte como escritor. A última informação que temos dele está justamente associada à profissão: "Ele adoeceu e foi recolhido ao hospital. *Ali não era o escritor* Estêvão Basco, era o nº 27 da sala de Stº Amaro" (QUEIROZ, 1997, p.1429, grifo meu). É apenas nesse momento e local, portanto, que o personagem deixa de ser o que foi ao longo da vida. Considerando a definição da professora Lepecki, vejamos como se dá a "reflexão sobre a arte da escrita" em cada um dos dois contos.

No caso de 'Onfália,' é importante que tenhamos em mente a estrutura do conto: ele é organizado em três cartas, apresentadas por um narrador em primeira pessoa, que afirma ter "a alegria mefistofélica e bárbara de as *copiar aqui*" (1997, p.1422, grifo meu). Ou seja, temos um narrador cujo papel em muito se aproxima do de um editor, visto que não se trata de apenas copiar as cartas, como ele tenta fazer parecer. Além de organizar a ordem de apresentação e, portanto, interferir no modo dicotômico como são mostrados os protagonistas, cada carta é precedida de um comentário avaliativo, numa clara tentativa de influenciar o julgamento dos leitores. Assim, é possível afirmar que a narrativa nos chega a partir de três pontos de vista, mas organizados por um quarto. A primeira carta, assinada por Z., apresenta, de forma muito negativa, a personagem que dá título ao conto. A segunda, de autoria de A., detalha a vida muito correta do escritor Estêvão Basco. São duas cartas em que predomina o caráter descritivo, fica, portanto, para a terceira a incumbência de narrar efetivamente a história do relacionamento dos dois personagens, em seu começo, seu meio e seu fim. O autor da carta vai além e detalha a vida de Estêvão depois que ele é abandonado por Onfália, de modo que a carta e o conto terminam com a morte de Estêvão.

Como é na segunda carta que se delinea a trajetória de Estêvão, é nela que ficamos sabendo que ele foi salvo da miséria pela escrita:

Este homem antes que os seus livros fossem comentados e estudados, antes de ser a voz alta e sensata, para que correm todos os espíritos novos, como para a lição visível das almas, antes de ter o seu jornal incisivo, livre, cheio de pensamentos e de revelações – teve uma existência de miséria (1997, p.1424).

É nessa condição, de cidadão muito respeitado pela escrita que ele conhece Onfália. E é também a escrita que garante que ela se interesse por ele. Na segunda vez em que se veem, Onfália ouve Estêvão fazendo um comentário satírico ao modo como estavam vestidas as mulheres presentes na festa em que ambos estão. Essa é a primeira vez em que ela lhe dirige a palavra e é justamente para pedir um texto. Estêvão aciona sua veia poética e temos a seguinte estrofe:

Oh Satã tenebroso, trágico fulminado,  
Tu vencerás em mim o íntimo Deus bom,  
Não com as armas bíblicas, com que batestes os astros;  
Mas vindo unicamente, vestido à Benoiton! (1997, p.1427)

Como se percebe, se o interesse dela parece ter sido despertado pelo fato de ele escrever, a resposta de Estêvão se concentra na moda feminina e seus efeitos negativos. Por não termos acesso direto a Estêvão, só podemos pensar em hipóteses para o entendimento do embate entre o bem e o mal a que ele se refere. Uma delas permite ler a estrofe como premonitória do que se dará com o destino do escritor a partir desse momento, ou seja, ele se percebe incapaz de resistir e entende que será de fato vencido por Satã “vestido à Benoiton”, por Onfália, portanto. A outra, se considerarmos, sobretudo, a descrição negativa de Onfália feita na primeira carta, é a de que Estêvão estaria sendo irônico e mesmo ridicularizando as armas que mulheres como ela utilizavam para seduzir. Nessa hipótese, ele seria, também, ingênuo, já que será efetivamente vencido por esse Satã elegantemente trajado.

Ao longo de sua lenta, mas concreta, derrocada, a relação de Estêvão com a escrita passa por diversas alterações. Apaixonado, “não escrevia, não pensava, não vivia pelo espírito” (QUEIROZ, 1997, p.1428). Depois de casado com Onfália, ele “Voltou ao pequeno jornalismo. Criou uma folha de difamação. Insultava a tanto por linha. Veio-lhe à alma a esterilidade”. (QUEIROZ, 1997, p.1428). Na sequência, na tentativa de efetivamente não morrer de fome e de frio, vence a esterilidade e volta a escrever. Será, evidentemente, outro tipo de escrita, para outro tipo de público. Ele se adapta, pois o mercado tem exigências diversas, quer produtos também diversos: “Estêvão escrevia antigas obscenas para um editor de almanachs imbecis e infames” (QUEIROZ, 1997, p.1428). Um pouco adiante: “Vivia fazendo antigas grosseiras, para o velho editor dos almanachs. [...] triste, chorando, e compondo os versos imundos”.

(QUEIROZ, 1997, p.1429). Diferentemente da escrita que o sustentou e lhe garantiu respeito e dignidade, esta não é suficiente para tirá-lo da miséria em que acabou mergulhando. Depois de muito sofrimento, a carreira é finalmente encerrada. Repito a citação: "Ele adoeceu e foi recolhido ao hospital. *Ali não era o escritor Estêvão Basco*, era o nº 27 da sala de Stº Amaro" (QUEIROZ, 1997, p.1429, grifo meu).

Por um lado, a decadência da personagem é acompanhada do que o autor da carta considera a decadência de seus escritos, chamados por ele, ao final, de obscenos, grosseiros e imundos. Por outro, como registrado há pouco, há quem compre os textos assim considerados, o que nos permite pensar em uma forma próxima da profissionalização do trabalho com a escrita. A essa altura da narrativa, os valores são muito parcos, já que sequer permitem um mínimo de dignidade ao personagem, não seriam, portanto, suficientes para o apego de Onfália ao luxo. De toda forma, a trajetória profissional de Estêvão tem Onfália como um divisor. Até que eles passem a se relacionar, o que inclui o fato de que se casam, o dinheiro era não apenas suficiente para a subsistência dele, mas de toda a família, composta de mais quatro pessoas, a mãe e três irmãs. Há, portanto, um reiterado cuidado em registrar a existência de um sistema financeiro no qual Estêvão, na condição de autor, esteve inserido.

No caso de 'Um poeta lírico', o narrador em primeira pessoa também é escritor/poeta e afirma, já de saída, que nos contará "a história triste do poeta Korriscosso: de todos os poetas líricos de que tenho notícia é este certamente *o mais infeliz*" (QUEIROZ, 1997, p.1490, grifo meu). Segundo o narrador, não há espaço para qualquer modo de compreender Korriscosso que não seja o da infelicidade. Além desse veredito muito enfático, nesse conto temos uma interlocução direta do narrador com os leitores, o que, sabemos, é bastante incomum em Eça. Na ocasião em que, ao chegar ao hotel londrino em que conhece Korriscosso, o narrador nos diz "Creio que lhes disse, era domingo" (QUEIROZ, 1997, p.1491) e, de fato, já havia fornecido essa informação. Um pouco adiante, quando apresenta o personagem Bracolletti, também grego, que conhecia Korriscosso e que dará as primeiras informações sobre "o mais infeliz" dos poetas líricos, temos o questionamento "Não conhecem Bracolletti?"<sup>6</sup> (QUEIROZ,

---

6 Cabe aqui uma nota para não deixar de registrar, tamanha a gravidade e a importância do tema, que o narrador informa que esse personagem era um pedófilo: "É singularmente guloso de rapariguinhas de doze a catorze anos; [...]. Coleciona-as pelos bairros pobres de Londres, com método". (QUEIROZ, 1997, p.1492).

1997, p.1491). E há uma terceira ocorrência, que se dá quando temos uma cena também incomum em Eça: vemos Korriscosso efetivamente escrevendo. Nesse momento, o narrador nos interpela com um “não lhes disse? O que Korriscosso estava escrevendo, numa tira de papel, eram estrofes: era uma ode” (QUEIROZ, 1997, p.1495).

Assim, se em Onfália a estrutura em missivas simula a existência de um interlocutor/destinatário, em ‘Um poeta lírico’, isso se explicita e nos lembra de uma outra constância na obra de Eça, que é a de gerenciar ou mesmo educar o leitor, como parte de um projeto estético, mas também político. E voltamos à importância de perceber como se dá de forma muito funcional a reflexão sobre a arte da escrita, em meio à narração das peripécias de mais um poeta fadado a uma existência de privações e humilhações. O empenho de Eça em executar um projeto estético e político se explicita com o caso de Korriscosso, ainda mais exemplar da figuração do personagem cujo corpo é um corpo de poeta, já que é insistentemente descrito como detentor de uma “magreza friorenta” e de uma “barba de Cristo em estampa romântica” (QUEIROZ, 1997, p.1490). O texto, portanto, reforça a imagem daquele cuja aderência à literatura o conduziu ao reconhecimento e a uma condição material razoável, mas, no presente da narrativa, nem uma coisa, nem outra são mais possíveis. No corpo da narrativa, é mais um autor em busca de um lugar social. Colocado em perspectiva, como parte do grande conjunto que temos na obra de Eça, Korriscosso recoloca a urgência de se discutir o conceito de autor/autoria no século XIX.

Devemos ao XIX, o século que não acabou, como sempre nos lembra a professora Mônica Figueiredo, a pressão que conduzirá a teoria e a crítica literárias, com mais intensidade no século XX, a não apenas pautarem esse conceito, mas a colocá-lo como uma das questões centrais a serem pensadas. E polêmicas, claro.

Consideremos, mais uma vez, Korriscosso. A complexidade desse personagem inclui uma relação de obras publicadas por ele “elegias num semanário lírico, intitulado Ecos da Ática. [...] endechas dolorosas a um jornal da província – A Trombeta da Argólida [...]. Publica então os seus *Suspiros da Trácia*” (QUEIROZ, 1997, p.1495). Essa relação é acompanhada da informação de que foi reconhecido por essas publicações. Perguntar se Korriscosso é um autor é sem dúvida um questionamento pertinente e certamente também inquietou muitos dos leitores contemporâneos de Eça.

Sobre a relação de Korriscosso com a escrita, nos diz o narrador: “a sua palavra colorida, poética, recamada de imagens engenhosas e lustrosas, encantou Atenas: tinha o segredo de florir, como ele dizia, os terrenos mais áridos; duma discussão de imposto ou de viação fazia saltar églogas de Teócrito” (QUEIROZ, 1997, p.1495). Já na Inglaterra, na condição de imigrante, de nada vale a sua poesia. Fica isolado em sua língua natal, já que só consegue escrever poesia em grego. A pergunta passa a ser: Korriscosso deixou de ser um autor já que não é mais lido? Nem mesmo na dimensão mais íntima, ele consegue algum alcance: sua poesia não é lida pela mulher por quem se apaixona na Inglaterra. Trata-se de Fanny, funcionária do mesmo hotel em que ele trabalha. O narrador é bastante solidário com a condição de poeta não lido e apaixonado não correspondido:

Pobre Korriscosso! Se ele ao menos a pudesse comover... Mas quê! Ela despreza-lhe o corpo de tísico triste: e a alma não lha compreende... Não que Fanny seja inacessível a sentimentos ardentes expressos numa linguagem melodiosa... Mas Korriscosso só pode escrever as suas elegias na sua língua materna... E Fanny não compreende grego... E Korriscosso é um grande homem – em grego!... (QUEIROZ, 1997, p.1497)

Temos mais um elemento vinculado ao trabalho efetivo com a escrita, problematizado por Eça: a tradução<sup>7</sup>. É evidente que há uma ironia, sempre ela, na narrativa da frustração amorosa do poeta grego, afinal, ele poderia usar a língua inglesa para ao menos tentar seduzir a amada. Insinua-se, portanto, que apenas na condição de poeta ele teria algum êxito com a candidata a namorada. Até porque, o referido corpo de poeta atrapalha. O narrador, aqui não tão solidário, informa que Fanny “Ama um policeman, um colosso, um alcides, uma montanha de carne eriçada duma floresta de barbas, com o peito como o flanco dum couraçado, com pernas como fortalezas normandas” (QUEIROZ, 1997, p.1497).

A descrição do escolhido por Fanny destoa sobremaneira da promessa feita pelo narrador de que contaria a história de Korriscosso “sem frases, sem ornatos” (QUEIROZ, 1997, p.1490) na primeira linha do conto.

---

7 Na produção de Eça, temos um caso controverso envolvendo o trabalho de tradução. Entre outubro de 1889 e junho de 1890, a Revista de Portugal publicou uma tradução do romance *As minas do rei Salomão*, do escritor inglês Henry Rider Haggard, atribuída a Eça. A autoria foi negada por ele, mas é uma questão que permanece aberta.



Algumas páginas adiante, ele reitera o compromisso, ao dizer que após ouvir detalhes da vida do personagem, contados pelo próprio Korriscosso, considerou “É tão triste, que *a condenso*.” (QUEIROZ, 1997, p.1495, grifo meu). Entre essas duas afirmações, temos outra que ajuda a compreender as escolhas discursivas feitas por esse narrador. Ao encontrar, segundo ele casualmente, Korriscosso escrevendo, temos, finalmente a confissão: “– Eu também sou poeta!...” (QUEIROZ, 1997, p.1494). O poeta grego é, portanto, mote para as muitas reflexões de outro poeta. E toda a trama é mote para as muitas reflexões de Eça, evidentemente. Por exemplo: como permanecer autor em outro país, onde se fala outra língua e também outros são os costumes? As vivências amorosas, sobretudo as que trazem frustrações, são suficientes para a produção de literatura? As duas questões se relacionam diretamente com o conceito de autor e, portanto, com o projeto eciano de estimular seus leitores a pensar sobre literatura. É uma maneira sutil de interferir no repertório dos receptores, convidando-os a ter uma postura ativa diante do texto, uma postura que escapasse da mera contemplação ou do entretenimento. Como sabemos, esse convite ou provocação era bastante comum nas obras de muitos autores anteriores a Eça, quase sempre na forma de interpelação direta dos leitores. Essa não foi a estratégia escolhida para o projeto estético eciano. Como dito há pouco, o conto “Um poeta lírico” é um dos poucos registros em que temos perguntas dirigidas aos leitores. A opção por figurar escritores e conseqüentemente as diversas situações que envolvem a escrita foi a eleita para manter em pauta a reflexão sobre literatura. Em um texto sobre *A relíquia* e também sobre *O mandarim*, o professor Grossegeisse considera essas duas obras como exemplos importantes do permanente experimentalismo de Eça, construído “no seio da própria ficção”:

Estes dois textos não representam uma tentativa de escapismo por parte de Eça de Queiroz, tantas vezes assinalada pela crítica; significam sim uma *interrogação cada vez mais funda a respeito da própria escrita*, capaz ou não de recriar a realidade, dissimulada sob uma escrita aparentemente leve e sem grandes pretensões literárias; interrogação que leva Eça a abandonar o cânone realista e revalorizar experiências anteriores, dos anos de 1869 e 1870. [...] Estas deliberadas tematizações de leitura e escrita no seio da própria ficção indicam *profundas reflexões literárias e até filosóficas, ao mesmo tempo que contribuem para uma escrita experimental afastada das*

*leis do Realismo e Naturalismo*. (1997, pp.769-770, grifo meu).

Estêvão e Korriscosso são parte desse experimentalismo. Como são poetas, as reflexões trazidas pelas relações desses dois personagens com a escrita são, também, as específicas sobre o que é ser um autor de poesia. A chamada obsessão<sup>8</sup> de Eça por figurar escritores é parte do projeto estético de informar ou educar os leitores, mas a citação feita há pouco dá conta de interesses que podemos chamar de teórico-filosóficos. Nesse entendimento, os textos ficcionais são também estudos. E se colocamos em perspectiva um grupo específico de leitores de Eça, outros escritores de ficção, contemporâneos a ele, é possível pensar em provocações e respostas a críticas, mas também em partilhas. Considero aqui, em específico, a imprecisa denominação de autores que esses cidadãos recebiam. Afinal, se uma das perguntas centrais em 'Onfália Benoiton' e em 'Um poeta lírico' é se Estêvão e Korriscosso são autores, o mesmo questionamento valia para Eça, inserido em um contexto de incipiente profissionalização da escrita e de respeito a direitos autorais. Consideremos, no caso específico de Eça, a questão da língua em que os textos eram publicados e o fato de ele, em boa parte da vida, ter morado fora de Portugal. A insistência em figurar poetas em permanentes dificuldades financeiras ou mesmo de forma ridicularizada é uma forma de afirmar que espécie de autores encontravam ou poderiam encontrar lugar naquela sociedade.

A inquietação sobre o entendimento do que era afinal um autor que vemos em Eça evidentemente se mostrava em outros escritores, justamente porque era uma questão premente para aquela sociedade em que pululavam os que se definiam como autores. Lembremos das duas famosas conferências de Thomas Carlyle, proferidas em 1840, cujos títulos não deixam dúvida sobre o assunto ali tratado: 'O herói como homem de letras' e 'O herói como poeta'. E também não deixam dúvida sobre a defesa de uma concepção idealizada de autor, cuja função seria a de informar e de conduzir os que tivessem acesso aos escritos tidos como reveladores. Mas, se esse entendimento que associa o autor ao divino hoje é repellido com enorme facilidade, não podemos ler Carlyle e considerá-lo ingênuo a ponto de achar que ele não teria percebido as mudanças que estavam em processo. Ele aponta, por exemplo, a

---

8 A palavra obsessão é utilizada por Carlos Reis em um texto de 1999: Eça de Queirós e a literatura como ficção.

ampliação da imprensa e do mercado de livros como fatores irreversíveis para o que considerou uma vulgarização da escrita, o que nos lembra o fato de que o espinhoso conceito de valor literário deriva das dificuldades em conceituar autor.

E a tarefa é difícil mesmo. Dentre os estudiosos que enfrentaram profissionalmente esse desafio, lembremos dos efeitos causados por 'A morte do autor', de Barthes e 'O que é um autor', de Foucault, de 1968 e 1969, respectivamente. Décadas depois, temos Antoine Compagnon dedicando um longo capítulo à história desse conceito. Me refiro ao capítulo II de *O demônio da teoria*, intitulado, justamente, 'O autor', cujo início é bastante revelador: "O ponto mais controvertido dos estudos literários é o lugar que cabe ao autor. O debate é tão agitado, tão veemente, que será o mais penoso de ser abordado (será também o capítulo mais longo)" (COMPAGNON, 1999, p.47). E um último exemplo, já no século XXI, em 2005, Giorgio Agamben publicou 'O autor como gesto'. São apenas quatro exemplos de importantes textos que atualizam uma discussão engendrada pelos próprios escritores, ainda no século XIX (ou mesmo no XVIII, em alguns casos) não apenas, mas também no "seio da própria ficção" (1997, p. 770), como afirmou o professor Grossegesse. O fato é que, se os leitores do século XIX se beneficiaram das constantes figurações de escritores feitas por Eça de Queirós e por seus companheiros de escrita, nós, do século XXI, podemos dizer o mesmo.

## REFERÊNCIAS:

CARLYLE, T. The Hero as Man of Letters; The Poet as Hero. In: *Complete Works*. Sterling Edition, 1840. (digitalizadas no Project Guttenberg).

CARNIEL, Jean Carlos. O insólito e a crítica social nos textos ficcionais de *Prosas bárbaras*, de Eça de Queirós. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, 2019.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

GROSSEGESSE, Orlando. Das leituras do Oriente à aventura da escrita a propósito de O mandarim e A relíquia. In: QUEIROZ, Eça de. *Obras completas*.

Organização geral, Introdução, Fixação dos textos autógrafos e Notas introdutórias: Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p.767-780, v1.

GROSSEGESSE, Orlando. Um poeta lírico revisitado. In Petar Petrov & Marcelo G. Oliveira (orgs.). *A Primazia do Texto. Ensaios em homenagem a Maria Lúcia Lepecki*. Lisboa / Setúbal: Esfera do Caos, 2011, p.45-54.

LEPECKI, Maria Lúcia. Um poeta lírico. In: MATOS, A. Campos (org.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2 ed. rev. e ampl. Lisboa: Caminho, 1993, p.720-723.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. *Poetas de romance*. Alguns casos e o caso de Tomás de Alencar. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 147/148, p.67-80, jan./jun. 1998.

MACHADO, Álvaro Manuel. O retrato do artista no imaginário queirosiano. In: LANCIANI, Giulia (org.). *Un secolo di Eça*. Roma: Nuova Frontiera, 2002, p. 59-67.

MATOS, A. Campos (org.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2 ed. rev. e ampl. Lisboa: Caminho, 1993.

MATOS, A. Campos (org.). *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 2000.

MÓNICA, Maria Filomena. *Vida e obra de José Maria Eça de Queirós*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001.

PIWNIK, Marie-Hélène. Um poeta lírico (Solidariedades meridionais). In: MATOS, A. Campos (org.). *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 2000, p.469-473.

QUEIROZ, Eça de. *Obra completa*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v.1/2.

QUEIROZ, Eça de. *Obra completa*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, v.3/4.

REIS, Carlos. Eça de Queirós e a literatura como ficção. In: *Estudos queirosianos: ensaios sobre Eça de Queirós e sua obra*. Lisboa: Presença, 1999, p.17-30.

Ribeiro Jr., Wilson Alves Drama satírico Ônfale, de Íon de Quios, Parte 1: Apresentação, Mito e Tradução. *Classica*. Revista Brasileira de Estudos Clássicos, v. 34, n. 2, 2021.

SIMÕES, João. Gaspar. *Vida e obra de Eça de Queirós*. Amadora: Liv. Bertrand, 1980.

## EÇA E A ANTIFILOSOFIA<sup>1</sup>

Silvio Cesar dos Santos Alves<sup>2</sup>

Em *Eça de Queirós: uma biografia*, de 2014, Alfredo Campos Matos ressalta a “presença de Eduardo Prado” no período parisiense da vida de Eça. No entanto, bem antes disso, no *Dicionário de Eça de Queiroz*, especificamente no verbete dedicado ao melhor amigo brasileiro do romancista, e tendo em vista o seu célebre apartamento no número 194 da rue de Rivoli, Campos Matos já havia afirmado ser “habitual considerar que Eça se inspirou neste apartamento para recriar o 202 d’A Cidade e as Serras”, e que “a figura do seu amigo pode também ter servido a Eça para compor o retrato de Fradique” (MATOS, 1988, p. 496).

Antes dele, João Medina, em *Eça de Queiroz e o seu tempo*, também destacava que via em Eduardo Prado, com seu “sumptuoso apartamento [...] apetrechado [...] daquele laboratório cheio de instrumentos novos que a Exposição de 1889 tinha divulgado como a quinta-essência da tecnologia moderna”, o modelo para o Jacinto do 202 dos Campos Elíseos”, e que “há também muito de Fradique neste brasileiro cultíssimo, infatigável viajador, tendo visitado o Oriente asiático, o Pacífico, as Américas e toda a Europa, autor de livros como ‘A Ilusão Americana’, católico reacionário em política”, que ia “descompondo regularmente a República brasileira nas páginas da *Revista de Portugal*”, como “jornalista, diletante e literato de rara inteligência e bom gosto” (MEDINA, 1972, p. 314).

Se o heterodoxo Fradique também está em um lugar da obra de Eça completamente oposto a qualquer forma de horizontalização do pensamento, o 202 de Jacinto era mesmo uma espécie de templo da última moda em ciência naquele fim de século. Já o apartamento de Eduardo Prado, no número 194 da rue de Rivoli, se tornara, segundo Campos Matos, “célebre na história do convívio em Paris de portugueses e brasileiros”, tanto que, em 1997, Eça registraria, na dedicatória de uma

1 Este texto é retomado no capítulo “O último Eça e a verdade”, do livro *Iniciação a Eça de Queirós* (ALVES; GÓES, no prelo).

2 UEL

fotografia oferecida ao amigo, a “lembrança” daquela “longa convivência, de tantas discussões, de tantas Filosofias erguidas e derrubadas, e sobretudo d’inalterada amizade” (MATOS, 2014, p. 197).

Assim como o biógrafo, concordo que “teria grande interesse saberemos que *discussões* eram essas, de que *Filosofias* se tratava”, embora, sobre tal assunto, “não podemos mais do que conjecturar” (MATOS, 2014, p. 197), já que, mesmo Heitor Lyra, em seu *O Brasil na vida de Eça de Queiroz* (LYRA, 1965), não nos oferece sobre esse assunto muito mais que o instigante relato da composição coletiva, numa das noites na rue de Rivoli, de um drama jocoso dedicado a Inês de Castro, que teria contado com a participação de Olavo Bilac – o que desmente a afirmação feita pelo poeta brasileiro, em uma de suas crônicas, de que a vida parisiense de Eça era feita de puro ideal, pois ao dessacralizarem a história de Pedro e Inês, aqueles confrades se colocavam no escol da crítica que irrompia no fim do século aos excessos simbolistas na exaltação idealista das tradições, tal como aquela feita por um Eugénio Sanches da Gama, por exemplo, usando o pseudônimo de Estephanio Rimbó (numa troca com as referências simbolistas), ao chamar António Nobre de “Ignez de Castro prompto e lesto”, em *Nós todos e outros versos* (e esse título também é uma zombaria com o seu livro *Só*).

O amigo de Pessoa, Pierre Hourcade, já em 1936, no instigante ensaio *Eça de Queirós e a França*, começa a nos ajudar em tal propósito ao perceber muito bem a evidência que, em suas últimas obras, Eça havia dado ao que o crítico chama de “caleidoscópico das escolas de inspiração exótica”. Hourcade, no entanto, demonstrava acreditar que o autor via nessa “diversidade contraditória” apenas “modas passageiras”, não tendo “a menor ideia da influência fecunda que [estavam] destinadas a exercer sobre os gostos e formas estéticas”. Nesse sentido, tendo em vista passagens do artigo “Positivismo e Idealismo” (1893) e do romance *A Cidade e as Serras*, ele afirmaria, sobre Eça: “Wagner, o pré-rafaelismo, o culto do eu, Ibsen «o mais cruel dos flagelos», Nietzsche, Ruskin, nada disto, pelo menos em França, considera sério, não se lhe afigurando mais que a efêmera moda de um dia” (HOURCADE, 1939, p. 71).

Hourcade lê mal o “último Eça”<sup>3</sup>, a meu ver, no que tange ao valor que o escritor dava ao sincretismo intelectual e ideológico finissecular,

3 Orlando Grossegeesse, em “Não há regresso. Do sentido evolutivo do ‘primeiro Eça’” (GROSSEGESSE, 2006/07), nos mostra como o “último Eça” continuava a ser o “primeiro”.



não enxergando a importância que tal “diversidade contraditória” tem na obra queirosiana, sobretudo na produção circunscrita ao período francês<sup>4</sup>. Outro que vai pelo mesmo caminho é António José Saraiva, em *As ideias de Eça de Queirós*, cuja primeira versão é de 1943. Saraiva demonstra conhecer bem a obra de Eça, demonstra mesmo que a leitura dessa obra teve certo impacto sobre ele, principalmente nos trechos em que parafraseia certas passagens ou em que põe em diálogo passagens de obras diferentes, lendo-as de forma sincrônica. Porém, a admiração pelo estilo do escritor foi insuficiente para que o crítico não fizesse toda a sua obra passar pelo crivo dos próprios valores, da própria ideologia, conforme as circunstâncias políticas em que se encontrava. É assim que os personagens dos romances queirosianos mais vinculados à estética naturalista são subvalorizados em relação à humanidade que representam, e a singularidade, a complexidade ontológica dos personagens dos romances semipóstumos, sobretudo de Fradique, serão desvalorizadas. Afinal, para Saraiva, tudo, em sua crítica, é equacionado por um único termo, o “fradiquismo”, que ele vê como “uma desistência de agir sobre o meio e as condições sociais” (SARAIVA, 2000, p. 147) – e, segundo o crítico, “esta posição que Fradique procura converter em atitude filosófica” seria “a de todos os personagens de Eça a partir d’*Os Maias*”, de forma que “o homem social [reingressaria] no segundo plano” (SARAIVA, 2000, p. 140). Ainda segundo Saraiva, “desta atitude [decorreria] toda a filosofia social de Fradique”, resumida pelo crítico da seguinte maneira: “A valorização do indivíduo deslocado do grupo e a satisfação do eu são o único critério da crítica do fradiquismo à vida social do seu tempo” (SARAIVA, 2000, p. 142). Por isso, na leitura que Saraiva faz de Eça, “não há uma filosofia implícita na sua obra; há, pelo contrário, afirmações bem explícitas de uma doutrina claramente formulada” (SARAIVA, 2000, p. 56). O que acontece é que o crítico, não encontrando na obra queirosiana a filosofia que lhe interessa, acaba renegando a obra toda por esse aspecto, decretando não haver nela uma filosofia implícita<sup>5</sup>. Ora, a

---

4 Sobre este período da produção queirosiana, ver *Eça de Queirós – Cônsul de Portugal à Paris 1888 – 1900*, de Carlos Reis (REIS, 1997).

5 Saraiva, apesar de ter sido incapaz de enxergar a “antifilosofia” queirosiana, acerta em cheio ao buscar na obra de Eça uma filosofia, e ainda que somente aquela que lhe apetecia. O seu mérito está em não partir dos preconceitos de cátedra de então, e de admitir a existência de zonas de contato entre estes dois saberes, a Literatura e a Filosofia, tal como propõe Jeanne Marie Gagnebin, em “As formas literárias da filosofia” (GAGNEBIN, 2006).

contradição está neste ponto de seu livro: “Eça de Queirós aceita certo número de ideias bem definidas e nitidamente formuladas; com essas ideias constrói os seus contos e os seus romances” (SARAIVA, 2000, p. 56).

Esse “certo número de ideias bem definidas e nitidamente formuladas” (SARAIVA, 2000, p. 56) é justamente aquilo a que Hourcade havia chamado de “diversidade contraditória” na obra de Eça, embora subvalorizasse essa presença como se o “caleidoscópico das escolas de inspiração exótica” visto por ele na obra queirosiana se tratasse da mera representação de “modas passageiras” por um Eça que não teria intuído a “influência fecunda” que aquele sincretismo de ideias estava destinado “a exercer sobre os gostos e formas estéticas” vindouros (HOURCADE, 1939, p. 71). Na verdade, o que Hourcade subvaloriza, e Saraiva sonega, é a importância da filosofia na obra e nos procedimentos estéticos de Eça de Queirós.

Como vimos com Campo Matos, o período de Eça em Paris foi um tempo de “longa convivência, de tantas discussões, de tantas Filosofias erguidas e derrubadas”. Discordo, porém, do biógrafo, quando este afirma que sobre tais filosofias erguidas e derrubadas “não podemos mais do que conjecturar”. Miguel Real, em seu livro *O último Eça*, é um autor que se aproxima bastante do ponto a que pretendo chegar, quando chama essa fase da produção queirosiana de “Período Humanista”, definindo o termo “humanismo” como sinônimo de síntese, isto é, um certo “tactamento ensaístico” que resulta no “levantamento de grandes sínteses inconclusivas”, sempre a partir do método “comparativístico”: “Todas essas sínteses humanistas não conduzem, porém, a nenhuma teoria sistematizada conclusiva, a partir da qual pudéssemos facilmente catalogar o pensamento íntimo do Último Eça” (REAL, 2006, passim 167-169).

Real, no entanto, na contramão de Saraiva, afirma, em parte acertadamente, não ver nessa postura de Eça “um cepticismo e um indiferentismo sociais que raiariam o conservadorismo e, até, o reaccionarismo político, acompanhados de uma conversão pessoal à doutrina da Igreja Católica” (aqui, parece, tendo em vista as hagiografias). O que o crítico pretende é “evidenciar como Eça, assumindo uma posição europeia e não já exclusivamente portuguesa, tenta ensaisticamente pensar (isto é, sem uma doutrina preconcebida nem conclusões previamente traçadas) os grandes temas morais e filosóficos permanentes da Civilização Ocidental” (REAL, 2006, p. 167).

Pensar ensaisticamente os grandes temas morais e filosóficos permanentes da Civilização Ocidental é, justamente, creio eu, o que se pode conjecturar sobre a longa convivência e as tantas discussões que, no 194 da rue de Rivoli, erguiam e derrubavam outras tantas filosofias. No entanto, mais do que conjecturar no vazio, o objetivo de minha pesquisa é demonstrar a natureza cética do modo de pensar queiroiano, ensaístico e comparativístico, resultando sempre no “levantamento de grandes sínteses inconclusivas”.

O uso que faço do termo ceticismo, porém, não é conforme aquele feito por Miguel Real, escorado no significado que o senso comum costuma lhe dar, como sinônimo de negação ou de relativismo, mas segundo a sua formulação antiga, que remonta a Pirro de Élis (c.360 – c.270 a.C.)<sup>6</sup>, se desenvolve com Sexto Empírico<sup>7</sup>, e que terá desdobramentos importantes na modernidade, com Descartes, Montaigne e Kant<sup>8</sup>. Em sua formulação filosófica, o ceticismo é um modo de pensar diametralmente oposto ao dogmatismo característico dos sistemas concorrentes que se tornaram hegemônicos na Antiguidade e que se mantiveram influentes até a Modernidade, sendo o idealismo platônico o mais importante deles.

Depois do seu surgimento e desenvolvimento, entre os Antigos, o ceticismo atravessou toda a história da filosofia de forma subterrânea, tendo em Montaigne talvez o seu mais importante eco entre os modernos<sup>9</sup>. Trata-se, em síntese, de um modo de pensar que recusa toda e qualquer tutela que hierarquize as proposições. As proposições valem por elas mesmas e são colocadas em confronto pelo que valem. Desse modo, toda certeza pode ser questionada, e nenhuma se impõe à outra, porque o conhecimento (sentidos, razão...) é sempre parcial.

Assim, os diversos sistemas devem ser colocados em confronto, não para que haja a sobreposição de uns sobre os outros, mas para que, coexistindo de forma sincrônica, aumentem a acuidade do sujeito sobre o real que o cerca (embora disto não resulte necessariamente algum domínio acerca desse real). Busca-se o conhecimento sobre o real, mas não os seus fundamentos últimos, essenciais, que poderiam hierarquizá-lo, de forma fictícia. Trata-se de um outro modo antigo de pensar,

---

6 Para este assunto, veja-se *Os cétricos gregos*, de Victor Brochard (BROCHARD, 2009).

7 Para este assunto, veja-se *Sexto Empírico e o ceticismo grego*, de PATRICK, Mary Mills (PATRICK, 2011).

8 Para este assunto, veja-se *O ceticismo filosófico*, de André Verdan (VERDAN, 1998).

9 Para este assunto, veja-se *Montaigne e o ceticismo*, de Jaimir Conte (CONTE, 1996).

alternativo ao esgotamento da metafísica, e ao mesmo tempo oposto quer ao tradicional dogmatismo idealista, quer à moderna necessidade de controle sobre a imanência. Um modo de pensar que, de certa forma, pode ser considerado uma espécie de antifilosofia. Não no sentido de falsa verdade, como a dos sofistas, ou de mera negação do pensamento especulativo, como querem os reacionários, mas de suspensão da verdade enquanto dogma, sem, contudo, se deixar de buscar ainda uma verdade.

A virtualidade do ceticismo tem muito em comum com o paradigma epistemológico contemporâneo e, sobretudo, com os pressupostos da Teoria Literária mais atual. Gustavo Bernardo Krause, em seu livro *A ficção cética*, comenta que o século XIX foi “marcado pela crença positivista no progresso”, pela crença de que, “graças à ciência, se estava chegando muito próximo da certeza sobre a realidade”, de forma que “a ficção desse período se esmerava em emular os procedimentos científicos na sua prática discursiva”, e isso se dava “a tal ponto que fingia que não fingia, isto é, fingia que não era ficção” (KRAUSE, 2004, p. 24). Citando Ortega Y Gasset, para quem o século XIX foi a “centúria realista”, Krause propõe que, “em contrapartida” a essa definição, “talvez pudéssemos chamar o século XX de ‘centúria da incerteza’, graças ao retorno das dúvidas políticas, em função das decepções revolucionárias, e epistemológicas, em função dos impasses encontrados pela ciência” (KRAUSE, 2004, p. 24). Em “Ficção e ceticismo”, ele enunciará essa proposta como um princípio: o “princípio de que a compreensão da história do ceticismo é condição *sine qua non* para a teoria contemporânea da literatura, porque a ficção, com exceção da centúria realista, tende ao ceticismo, isto é, tende à suspensão do juízo” (KRAUSE, 2005, p. 7).

Ora, a meu ver, ainda que Eça de Queirós não tenha chegado sequer ao século XX, a sua obra antecipa essas dúvidas, essas decepções, esses impasses, essa tendência ao ceticismo. Acredito que o experimentalismo intelectual que caracterizou a convivência e as discussões daquela espécie do “Cenáculo” parisiense da rue Rivoli tenha tido importante reflexo nas obras ficcionais que receberam o cuidado de escritor de Eça no último período de sua produção. Nessas obras, entre as quais precisamos incluir, inevitavelmente, algumas das principais crônicas de Eça, e mesmo de suas cartas e demais paratextos, filosofias são erguidas e derrubadas por outras que lhes são diametralmente opostas.

A crítica em geral vê em Eça um escritor antifilosófico segundo o senso comum, ou seja, como um escritor sem apetência para a

especulação. E por mais que muitas das categorias com que se busca descrever a obra queirosiana apontem para a presença de um substrato de ceticismo filosófico enquanto modo de pensar antifilosófico, ou, mais precisamente, antidogmático, constituindo-se como elemento estruturante em sua obra, sobretudo das últimas, esse aspecto, a meu ver, ainda não recebeu da crítica o tratamento que merece, apesar dos trabalhos relativamente recentes de autores como Leonel Ribeiro dos Santos, no capítulo “Eça de Queirós e a Filosofia, ou o artista enquanto pensador”, do livro *Melancolia e Apocalipse, Estudos sobre o pensamento português e brasileiro* (SANTOS, 2008), Pedro Schacht Pereira, no capítulo “Eça de Queirós: A Metafísica como ornamento sumptuário da inteligência”, do livro *Filósofos de trazer por casa – Cenários de apropriação da Filosofia em Almeida Garrett, Eça de Queirós e Machado de Assis* (PEREIRA, 2013), e mesmo Alfredo Campos Matos, em seu último ensaio publicado, *Por entre névoa e realidade – Eça e a Filosofia* (MATOS, 2019), aos quais eu acrescento a Dissertação de Mestrado intitulada “Filosofia e antifilosofia no último Eça” (FREITAS, 2021), defendida recentemente (ontem) por meu orientando Lucas do Prado Freitas (PPGL-UEL), na qual as teses aqui enunciadas são desenvolvidas a partir do estudo dos romances *A Cidade e as Serras* e *Correspondência de Fradique Mendes*, e dos contos “Civilização” e “José Matias”.

## REFERÊNCIAS:

- ALVES, Silvio Cesar; GÓES, Breno. O “último Eça” e a verdade. In: TOLOMEI, Cristiane Navarrete. Iniciação a Eça de Queirós. São Luís, São Paulo: EDUFMA, Mentis Abertas, no prelo, p. 161-184.
- BROCHARD, Victor. *Os cétricos gregos*. São Paulo: Odysseus Editora, 2009.
- CONTE, Jaimir. *Montaigne e o ceticismo*. TCC (Graduação em Filosofia), 1996. – Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina.
- FREITAS, Lucas do Prado. *Filosofia e antifilosofia no último Eça*. 2021. 163f. Trabalho de Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2021.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. As formas literárias da filosofia. In: \_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GROSSEGESSE, Orlando. Não há regresso. Do sentido evolutivo do “primeiro Eça”. *Revista Luso-Brasileira de Estudos Oitocentistas*, n. 1, 2006/07.

HOURCADE, Pierre. *Eça de Queirós e a França*. Lisboa: Seara Nova, 1936.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. (Org.). *Literatura e ceticismo*. São Paulo: Annablume, 2005.

LYRA, Heitor. *O Brasil na vida de Eça de Queiroz*. Portugal, Lisboa: Livros do Brasil, 1965. (Coleção Livros do Brasil).

MATOS, Alfredo Campos. *Eça de Queirós: uma biografia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

MATOS, Alfredo Campos. *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

MATOS, Alfredo Campos.. *Por entre névoa e realidade – Eça e a Filosofia*. Braga: Humus, 2019.

MEDINA, João. *Eça de Queiroz e o seu tempo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1972.

PATRICK, Mary Mills. *Sexto Empírico e o ceticismo grego*. Tradução de Jaimir Conte. E-book. Florianópolis: Ufsc, 2011. Disponível em: <<http://www.cfh.ufsc.br/~conte/txt-patrick.html>>. Acesso em: 29 out. 2020.

REAL, Miguel. *O último Eça*. Lisboa: QUIDNOVI, 2006.

REIS, Carlos. *Eça de Queirós – Cônsul de Portugal à Paris 1888 – 1900*. Paris: Centro Cultural Calouste Gulbenkian – Portugal, 1997.

SANTOS, Leonel Ribeiro dos. Eça de Queirós e a Filosofia, ou o artista enquanto pensador. In: *Melancolia e Apocalipse, Estudos sobre o pensamento português e brasileiro*. Lisboa: IN-CM, 2008.

SARAIVA, António José. *As ideias de Eça de Queirós*. Lisboa: Gradiva, 2000.

SCHACHT, Pedro. *Filósofos de trazer por casa – Cenários de apropriação da Filosofia em Almeida Garrett, Eça de Queirós e Machado de Assis*. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

VERDAN, André. *O ceticismo filosófico*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.



## TRAÇOS DE UMA CIDADE: LISBOA E O ESTADO NOVO<sup>1</sup>

Silvio Renato Jorge<sup>2</sup>

Para Maria Thereza Abelha Alves e Dalva Calvão, leitoras primordiais de Mário Cláudio, cujas palavras sempre atravessaram as minhas.

O arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa, logo ao início de seu estudo intitulado “Habitar no tempo”, inserido no conjunto de textos que compõem a coletânea *Habitar*, cuja tradução foi publicada no Brasil em 2017, apresenta uma descrição que de certa forma sintetiza a relação entre a arquitetura e o significado do habitar para os homens em geral. Diz ele:

É sabido, de modo geral, que a arquitetura domestica o espaço natural ilimitado e uniforme para os propósitos do habitar humano. Edificações, vilarejos e cidades conferem significados experienciais e existenciais aos espaços sem sentido ao convertê-los em espaços específicos, que coreografam e ressoam juntamente com nossas ações e reações mentais. (PALLASMAA, 2017, p. 113)

Interessa-me, nessa citação, justamente sua segunda parte, na qual se destacam dois aspectos a meu ver muito nítidos: inicialmente, a ideia de que as edificações e as cidades conferem significados experienciais e existenciais aos espaços, atribuindo a eles certa especificidade; e, a seguir, a noção de que tais espaços fazem ressoar nossas ações e reações mentais. Tal encadeamento de ideias nos levaria a compreender, assim, que a arquitetura, e conseqüentemente tudo aquilo que a ela se

---

1 Este texto apresenta resultados preliminares do projeto de pesquisa CAPES/PRINT/UFF “História, circulação e análise de discursos literários, artísticos e sociais”, bem como relacionados ao projeto “Do colonialismo ao salazarismo: literatura, espaço urbano e imaginário”, apoiado pelo CNPq com bolsa de Produtividade em Pesquisa.

2 UFF/CNPq

relaciona, como o planejamento urbano, em abordagem mais ampla, ou os monumentos presentes em espaços públicos, em um sentido mais restrito, são capazes de dizer sobre os vínculos que estabelecem com os habitantes da urbe e que, portanto, mais do que tratar de aspectos estéticos, ainda que eles estejam presentes, tratam de “aspectos do mundo, da vida e os significados existenciais” (PALLASMAA, 2017, p. 113), para mais uma vez recorrer ao autor finlandês, que associa, de forma tão relevante, filosofia, psicologia e teoria da arquitetura.

Claro está, portanto, a importância de pensarmos o espaço público como um elemento que estabelece tensa relação com os princípios dele emanados e os valores presentes – ou que se quer inculcar – naqueles que por ele circulam, não de forma ocasional ou passageira, mas nele encontrando a coreografia de sua vida, desenhada na sucessão do tempo e a partir dos entalhes afetivos que se sucedem durante sua existência. Assim, a interação entre as cidades e aqueles que a habitam ou a tomam como referência simbólica compõe um intrincado processo por meio do qual os marcos arquitetônicos e o entorno ganham destaque na formulação de nossa consciência do mundo e do papel que, nele, cada um de nós desempenha. A literatura, como forma de arte para a qual confluem diversas linhas capazes de interrogar a percepção da existência e a relação entre o homem e o espaço que o cerca, seja ele material, social ou psicológico, não se nega a essa compreensão e mesmo, em muitos casos, parte dela para levar adiante um modo de dizer que desvela distintos sentidos para o estar no mundo, aguçando nosso senso crítico acerca dos enlaces culturais e históricos que nos envolvem. Dessa forma, talvez não seja demais afirmar, por exemplo, a presença significativa que tem a casa habitada por Luísa e Jorge, em *O primo Basílio* (1878 / 1997), no desenho de traços que insinuam o olhar crítico do narrador eciano sobre o imaginário a envolver aquela personagem<sup>3</sup>. Ou notar, ao mesmo tempo, o modo como, no romance do escritor português, a cidade de Lisboa capturada pela lente sensível de seu monóculo contribui para a composição de um texto capaz de desvelar as contradições presentes na sociedade lisboeta da segunda metade do Séc. XIX, àquele momento emparedada entre a miríade de uma grandeza imperial almejada e o desígnio “de chorar à beira da estrada por onde passa o carro triunfal da Civilização e da

---

3 Para adensar as considerações acerca da relação entre o corpo de Luísa, sua casa e a cidade, importante considerar as reflexões tecidas por Mônica Figueiredo, em *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção* (2011).

História” (LOURENÇO, 1999, p. 62), como bem o disse Eduardo Lourenço em “Romantismo, Camões e a saudade”. Neste artigo, apontando para a cena final de *O crime do padre Amaro* (1876 / 1997), o pensador português recupera o momento em que personagens do romance andam à roda da estátua de Camões,

fitando por instantes o Poeta-Herói, rodeado de todas as nossas glórias passadas, espetáculo que só lhes suscita comentários ásperos ou mesmo cínicos, para logo se afastarem do lugar “mítico” já a pensar noutra coisa. E acaba assim, de uma maneira quase burlesca, no mesmo sítio em que o poeta tinha recebido a consagração suprema, numa praça soalheira de Lisboa, vagamente atenta aos longínquos rumores da Comuna, o papel romântico de Camões, outrora imaginado nas margens do Tâmis e escrito perto dos cais do Sena. (LOURENÇO, 1999, p. 62)

A intenção específica do texto de Lourenço é, como insinua seu próprio título, compreender a forma como o Romantismo português, sobretudo a partir do poema de Garrett – “imaginado nas margens do Tâmis e escrito perto dos cais do Sena – eleva a obra camoniana ao estatuto de *mito literário*, estatuto esse que se completaria com a inauguração da estátua do poeta criada por Vítor Bastos e inaugurada, no largo que tem seu nome, em 1867, com a assumida intenção de enaltecer o patriotismo a ele vinculado. Nesse sentido, a referência feita ao monumento recém inaugurado no romance de Eça seria, segundo essa leitura, um marco capaz de sinalizar, por um lado, a interrupção de tal imaginário romântico, na forma como concebido por Garrett e, por outro, seu deslocamento para uma esfera um pouco mais complexa, contemplada, por exemplo, pelas exíguas pimenteiras de Cesário Verde ou, mais de um século depois, pelo labiríntico caminhar do Ricardo Reis saramaguiano, conduzido pelo narrador através de uma cidade entristecida pela chuva e que insiste em convocar o poeta para a percepção de um tempo que já não permite, em seu cinismo patriótico, uma vida “sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz” (PESSOA, 1986, p.190). E por isso, conduzidos pelo olhar irônico do narrador, nos deparamos, ao lado de Reis, com a estátua de um poeta aviltado, cuja literatura é espoliada por uma retórica política incapaz de atribuir humanidade ao escritor seicentista que tão bem soube erotizar a palavra para, com ela, em seu jogo de múltiplas possibilidades, abrir-se à leitura crítica e sensível do tempo desconcertado em que viveu:

Ricardo Reis atravessou o Bairro Alto, descendo pela Rua do Norte chegou ao Camões, era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar, a este bronze afidalgado e espadachim, espécie de D'Artagnan premiado com uma coroa de louros por ter subtraído, no último momento, os diamantes da rainha às maquinações do cardeal, a quem, aliás, variando os tempos e as políticas, ainda acabará por servir, mas este aqui, se por estar morto não pode voltar a alistar-se, seria bom que soubesse que dele se servem, à vez ou em confusão, os principais, cardeais incluídos, assim lhe aproveite a conveniência. [...] Há de o homem esforçar-se sempre, para que esse seu nome de homem mereça, mas é menos senhor da sua pessoa e destino do que julga [...], Que serás quando fores de noite e ao fim da estrada. (SARAMAGO, 1984, p. 70-71)

Se o diálogo com Lourenço orienta minha atenção, na leitura deste breve fragmento aqui recortado, para a sensibilidade do escritor, ao convocar a personagem de Dumas, nela destacando a matriz romântica da imagem heroica atribuída ao poeta português pelo monumento; e se, mais do que isso, poderia me interessar a clara referência aos versos de Reis presentes ao fim do parágrafo, que no poema original propõem uma reflexão sobre a passagem do tempo, a inevitabilidade da morte e sua capacidade de nos reduzir à estatura da sombra: "Que horas que te não tornem / Da estatura da sombra / Que serás quando fores / Na noite e ao fim da estrada" (PESSOA, 1986, p. 192), importa destacar, todavia, o quanto no jogo irônico do discurso narrativo o que se propõe, como em grande parte do romance, é uma reflexão acerca do uso intencional e conveniente, feito por quem está no poder, de um forte imaginário heroico capaz de apropriar-se da espada e da pena camoniana, metáforas congeladas na materialidade grandiosa da imagem esculpida, com a intenção de formar toda uma geração que, restrita à contemplação do espetáculo do mundo, se limite a reivindicar ao passado um espelho no qual se possa mirar. Certamente aqui, a reiterar o que digo, poderia recuperar as palavras de Teresa Cerdeira da Silva, quando a pesquisadora brasileira, no estudo em que acompanha o Reis de Saramago entre "o fingir e o existir nos labirintos da história", sintetiza:

Essa utilização tendenciosa do discurso alheio para fins de panfletagem do regime constitui um dos grandes roubos e uma das grandes violações feitas à obra de Camões, transformada em modelo reaccionário pelo fascismo

português. Lido em seus momentos laudatórios, calado em seus momentos críticos, o poeta foi usado e corrompido pela máquina política que castra a liberdade e desconhece os limites. (SILVA, 1989, p. 160)

O que se vê, e se lê, é a corrupção imposta pelo intrincado sistema ideológico do Estado Novo a todo um percurso literário e histórico português, de modo a propor sua leitura própria, encantatória e reacionária, mas, sobretudo, uma leitura que conforma/enforma, na tradição, o processo destinado a pacificar os ânimos e, mais do que isso, a estabelecer paradigmas de abnegação e esforço que interseccionam heroísmo e santidade e se espelhariam, em última instância, na própria imagem pública do ditador, António de Oliveira Salazar, também ele, em tal percurso, santificado e heroicizado, herdeiro distinto da abnegação mítica e religiosa passível de observação em figuras tutelares como Nun'Álvares Pereira, o Infante Dom Henrique e o desejado D. Sebastião. Não o rei morto nas areias de Alcácer Quibir, por óbvio, mas o que transita miticamente de Bandarra a Vieira e, deste, em outra perspectiva, à *Mensagem* de Pessoa (1934 / 1986).

Claro está, portanto, no percurso até aqui desenhado, meu interesse em interrogar a cidade para, nela, buscar os traços que revelam a presença insidiosa de um imaginário destinado a atualizar, no espectro ideológico do Estado Novo, na sua constante reafirmação da tríade Deus, Pátria e Família, a apetência por símbolos e imagens que remetem fortemente aos princípios balizadores da experiência colonial portuguesa. Mais do que isso, ainda, e de modo mais palpável, perceber como a literatura que revisita esse largo período histórico identifica os traços por meio dos quais o regime se apropriou do espaço urbano, tanto na metrópole quanto nas colônias, para nele refletir a pretensa grandeza colonial do país, seja na valorização de monumentos legados pelo expansionismo do séc. XVI (ou por sua releitura no séc. XIX), seja nos monumentos e prédios erguidos pelo próprio regime, durante sua existência, que em vários casos plasmaram traços dos séculos anteriores, notadamente do Manuelino, apesar da inspiração na arquitetura reta e grandiloquente própria do fascismo italiano. E, se fui levado pelos caminhos às vezes bastante tortuosos de meu pensamento a deparar-me com o marcante ano em que Ricardo Reis, colocando-se diante da morte e da presença fantasmática do drama em gente pessoano, retorna à sua triste Lisboa, por esse mesmo ano de 1936 busco agora reencontrar a delicada tocata com que Mário Cláudio irá interpelar a geração de seus pais para, nela,

vislumbrar o “estridentíssimo” texto musical que lhes marcara a vida em comum. Refiro-me, como já se pode notar, a *Tocata para dois clarins* (1992), romance no qual, como bem descreve Dalva Calvão, das vozes de Maria e António,

que, no presente histórico pós-25 de abril, rememoram os anos de namoro, noivado, princípios do casamento e nascimento do filho, desprende-se um inegável tom de nostalgia: o tom adequado a quem relembra e constata a irremediável perda de um tempo vivido em plena juventude e de forma, ao menos supostamente, feliz. (VERANI, 2002, p. 45)

Esse tempo da memória espraia-se particularmente de 1936 a 1941, ano do nascimento e batismo do Filho, assim nomeado em quase todo romance e que só terá seu nome revelado ao fim, quando, “olhando um pouco, mas um pouco apenas, de soslaio” (CLÁUDIO, 1992, p. 199), aceita a água lustralíssima na cabeça: Rui Manuel, nome civil do autor, que, por meio de tal estratégia, recupera para seu texto a interface com a escrita biográfica, que frequentemente acompanha o labor a que se dedica. É importante notarmos, todavia, que aos poucos se desenha no texto um jogo temporal mais amplo, que não apenas convoca o presente habitado pelos corpos envelhecidos do casal preocupado em buscar nas fotografias e nos frágeis objetos de recordação que mantêm consigo, como a crestada lista de presentes com que fora contemplada a pequena criança, a memória que sucessivamente se esvai, mas também percorre toda a experiência africana de Júlio e Lídia, irmã de Maria, personagens por meio das quais acompanhamos o sensível desvelar de uma aventura já a partida destinada ao fracasso, considerando-se o seu caráter anacrônico em um tempo no qual, à imagem estremeçada do passado heroico supervalorizado, se contrapôs a força da utopia libertária que conduziu o colonialismo português ao seu fim.

Assim, por meio das lembranças de Maria e António, percorremos um mapa afetivo da cidade do Porto, que se inicia nos jardins do Palácio de Cristal, nos quais o casal pela primeira vez se encontra, passando pelas referências à Sé, ao Palácio da Bolsa, à Gare de São Bento ou mesmo a lugares menos turísticos e mais corriqueiros, como a Confeitaria Oliveira, hoje já encerrada, na qual, como de praxe à época, se encomendou o lanche a ser servido no casamento de ambos, um dos muitos índices responsáveis por indicar no texto a origem burguesa do casal, como adiante comentarei. Pairando sobre tudo, a sombra persistente das notícias sobre

Grande Guerra, a que António dá mais atenção do que Maria, sem que, contudo, tal sombra possa abalar de forma mais efetiva o percurso amoroso de ambos. Tal como Portugal naquele momento, vivem os dois à margem de uma história que, no rodamoinho trágico e violento de seus ventos, redesenha o panorama do Séc. XX. A esta história feita dia a dia fora da pequena casa portuguesa, em aparente distância, virulenta e insensível, o pequeno jardim a beira do Atlântico plantado por Salazar – aliás, do mesmo modo que a guerra, a sombra do ditador constitui-se como uma segunda imagem a atravessar todo o romance – contrapõe a sua própria história, mitificada, em um excesso que, também transbordante no texto, mormente nos capítulos narrados por António, se espria do verbo e das páginas dos livros escolares para o espaço urbano. Não me refiro, com isso, aos monumentos já existentes em diversas cidades do país e que, recuperados ou não, se destacam em meio à paisagem, mas à leitura que deles se faz. Mais do que isso, à impostura própria, construída a gesso e madeira, do espaço cênico composto pela Exposição do Mundo Português, de 1940, que em seus prédios e conjuntos escultóricos, deu forma ao modo como o Estado Novo desejava conformar o imaginário do país. Presença marcante no romance de Mário Cláudio, a exposição apresenta-se como um espaço específico, que coreografa os passos da vida do casal, fazendo ressoar nas mentes de ambos um projeto de país detalhadamente construído pela ideologia salazarista. É ela que torna quase palpável no texto, pelas descrições que dela são feitas, dos heróis lá representados em imagens e esculturas, o projeto do homem novo proposto por Salazar e que constantemente invade o pensamento de António para nele incutir não apenas um modelo a seguir, mas ainda as dúvidas sobre sua capacidade de o alcançar ou mesmo sobre a parcela de realidade que existe na constituição de tais retratos: “E eu pergunto-me, quando vejo a estrada do futuro, como se costuma dizer, diante de mim, se serei um desses robustos heróis que os discursos nos colocam, sempre, diante das vistas” (CLÁUDIO, 1992, p. 84), indaga-se António ao retornar para casa após sua viagem de núpcias. Dos nove capítulos que compõem o texto, poderíamos afirmar que ao menos três a ela se referem: o segundo, que apresenta, por meio de um discurso marcadamente paródico, a descrição ufanista do governo e da exposição feita pelos órgãos direta ou indiretamente ligados ao regime; o terceiro, que narra, após o casamento e o pernoite em Coimbra, a lua de mel do casal, quando os noivos efetivamente se dirigem a Lisboa e visitam a exposição, e, por fim, o oitavo, um capítulo no qual, por meio



da descrição da desmontagem daquilo que efetivamente se constituía como cenário, do amontoado de símbolos pátrios jogados ao relento, das placas com palavras solenes que aludiam às glórias passadas repartidas e “disseminadas esquecidamente, por entre a alfena que, aqui e além, ia medrando, toda borrifada de caliça” (CLÁUDIO, 1992, p. 174), revela-se de forma contundente a impostura da celebrada “magnitude e universalidade de nossa gesta civilizadora” (CLÁUDIO, 1992, p. 177). Como bem afirma Maria Thereza Abelha Alves, em um artigo seminal, escrito logo após a publicação do livro e que recebeu o título de “*Tocata para dois clarins: a fotografia da memória*”,

Na visualização de seus mitos como estátuas quebradas, no olhar a ruína em que se transformou a Exposição – emblema do país –, o eu-coletivo observa o estilhaçar do espelho no qual sempre viu seu rosto refletido. O tom nostálgico do capítulo sublinha que sem mares, caravelas e impérios os portugueses não se reconhecem. (ALVES, 1993, p. 17)

A onipresença da Exposição na memória viva que Maria e António têm de sua juventude, se está estreitamente vinculada às primícias amorosas do casal, bem como a um primeiro sopro de liberdade em relação aos olhos tutelares de suas famílias – a viagem a Lisboa, como toda viagem, é para eles o tatear de uma nova vida, com os riscos e surpresas a ela inerentes –, alinha-se, por outro lado, à percepção contrastante da dúvida que, já naquele momento, poderia pairar sobre os jovens em relação à imagem do país. É sintomática, neste sentido, a distraída pergunta proposta por Maria ao marido, após comerem *duas sanduíches de queijo* no “Restaurante Colonial”: “Achas que fomos, na realidade, tão grandes?” (CLÁUDIO, 1992, p. 76), pergunta que lhe é respondida não por ele, mas por aquilo que, nele, é a fragmentária repetição do que ouvem “pelos altifalantes de Emissora Nacional” (CLÁUDIO, 1992, p.76), destinados não apenas a controlar o trânsito das camionetas ou fornecer sinais das crianças extraviadas, como nitidamente se percebe, mas a corroborar aos ouvidos dos passantes aquilo que, por imagens e textos, em seus prédios e praças, a exposição oferece à imaginação de quem a visita. A dúvida, que também se manifesta de forma sensível naquilo que os dois narradores, ao perseguir a memória, lembram escutar ou pensar – são outras as vozes que dizem: “Não acredito que aquela espada fosse a do Dom Afonso Henriques, vão lá meter essa a outros” ou “E de que nos serve este espetáculo, se o preço do bacalhau não pára de subir?” (CLÁUDIO,

1992, p.77) –, configura-se talvez no texto como a emanação de um olhar tardio do casal, já moldado pela experiência de toda uma vida que, em sua velhice, se depara com o ruir do paradigma que lhe fora imposto e com os novos espaços de liberdade decorrentes do 25 de Abril. Mas abre-se, porém, à relativização de todo um modelo de vida ofertado a ambos pela sociedade em que se inseriam, sem que tivessem forças – ou desejo – para enfrentá-lo. No livro, acompanhamos a forma como, paulatinamente, o Deus, a Pátria e a Família se enredam na visão de mundo de Maria e António, atravessando o mapa de suas existências do mesmo modo como habitam o discurso alegórico da pátria. E também o quanto a isso se associam as formas de manutenção de certo *statu quo* pequeno burguês, que se manifesta na ênfase sutil com que se referem às quatro serviçais da casa da mãe de António – também serão quatro os que irão trabalhar na morada de Lídia e Júlio em Angola –, para as quais se reserva espaço e alimento próprios, diferentes daqueles a que os familiares têm acesso; na descrição dos mimos trocados por ambos quando namorados; na listagem dos presentes recebidos pelo bebê em seu batizado ou mesmo, páginas antes, no já aqui referido *menu* encomendado para o lanche de casamento na Confeitaria Oliveira. Todo esse quadro, que se espelha na visão que ambos têm do espaço habitado por eles, configura a retomada de um tempo marcado por valores mediados pelo apego à tradição e ao conformismo. A leitura sutil proposta por Mário Cláudio para essa geração, leitura tantas vezes delicada, mas também irônica, se espraia ao longo de suas quase duzentas páginas como uma renda, a compor seus desenhos pelo traçado das linhas, ou seja, por aquilo que diz, e por seus vazios, o que omite. Pelas vozes dos narradores acompanhamos não apenas um tempo, mas as ruas, os monumentos, enfim, os marcos urbanos a nortear o percurso das personagens, que, ainda hoje presentes no dia a dia da cidade, os situam em um contínuo temporal que merece e deve ser problematizado.

Nuno Domingos e Elsa Peralta nos lembram, na apresentação de seu livro *Cidade e império: dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais*, que:

Durante o Estado Novo, a atenção crescente à ideia de “missão histórica da nação portuguesa”, missão marcada por um ideal cristão e pela vocação colonial, o Império adquire uma dimensão ontológica na arquitetura simbólica da nação, resultante no desenvolvimento de uma “Mística Imperial” que acompanhou, no plano

dos símbolos, o desenvolvimento de uma política colonial nacionalista, integracionista e centralizadora. (DOMINGOS; PERALTA, 2013, p. xxv-xxvi)

Tal “arquitetura simbólica da nação”, traduzida na *Tocata* de Mário Cláudio por aquela que talvez seja sua expressão máxima, a Exposição do Mundo Português, mas também por Saramago na interposição da estátua de Camões em meio ao caminho de seu Reis, merece constante atenção, de forma a que se percebam os meandros de seu processo de elaboração. É importante lembrar que tanto o *Padrão dos Descobrimentos*, já agora construído em pedra e cimento, quanto a *Praça do Império*, também posteriormente remodelada, permanecem em Lisboa como memória viva desse tempo e de sua peculiar forma de conceber o mundo. Estão hoje, até certo ponto, ressignificados como elementos que buscam seduzir outros turistas, que não os jovens Maria e António, em um projeto que constitui a cidade como destino aberto e sedutor para viajantes de todo o mundo. No entanto, não podemos esquecer que a marca de sua origem, em termos de sinalização de certa forma de conceber o mundo, ainda lá está. E talvez deva permanecer para que, como esses narradores que nos seduzem em ambos os romances, possamos refletir criticamente sobre o passado que houve e o futuro, bem diferente, claro, que possa vir a existir. Como bem o diz Pallasmaa, que aqui retorna para encerrar o texto por ele aberto, “[...] além de vivermos no espaço, também habitamos o tempo. A arquitetura também faz uma mediação de nossa relação com o curso do tempo e confere ao tempo infinito uma medida humana.” (PALLASMAA, 2017, p.114). Que seja este não mais um tempo de heróis, hieráticos e inatingíveis, mas de homens e mulheres capazes de pensar por si mesmos em um destino comum a seguir.

## REFERÊNCIAS:

ALVES, Maria Theresa Abelha. *Tocata para dois clarins: a fotografia da memória*. *Boletim CESP*, vol. 13, nº 16, jul./dez. 1993, p. 13-20.

CLÁUDIO, Mário. *Tocata para dois clarins*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

DOMINGOS, Nuno; PERALTA, Elsa (Orgs.). *Cidade e império: dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2013.

FIGUEIREDO, Mônica. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

LOURENÇO, Eduardo. Romantismo, Camões e a saudade. LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 54-64.

PALLASMAA, Juhani. Habitar no tempo. In: PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. Trad. Alexandre Salvaterra. Barcelona; São Paulo: Gustavo Gilli, 2017, p. 111-124.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Sel., org., notas Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

QUEIROZ, Eça de. *Obra completa*. Org., introd., fixação dos textos autógrafos e notas Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, vol. 1.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho, 1984.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

VERANI, Dalva Calvão. Da alienação à crítica: um duplo olhar sobre o passado. JORGE, Silvio Renato (Org.). *Literaturas de Abril e outros estudos*. Niterói: EdUFF, 2002, p. 45-52.

## **O PRIMO BASÍLIO: RECEPÇÃO, TRADUÇÃO E CENSURA**

Sonia Netto Salomão<sup>1</sup>

A recepção d'*O Primo Basílio* deu-se em meio a muito alarido quando a escola naturalista chegava a Portugal e ao Brasil com a acessória questão da moral e dos bons costumes. Nos dois países as resenhas e as charges cobriram as revistas e os jornais, salientando aspectos pican-tes da narrativa. Mas não foi diversa a recepção na Espanha e nos Estados Unidos, por exemplo, embora de um modo diametralmente diverso. O nosso objetivo neste estudo é o de examinar como a tradução da obra se realizou em língua francesa, espanhola, italiana e inglesa, a partir de uma discussão sobre a relação do texto traduzido com a censura. Este tipo de recepção, realizado num segundo momento da divulgação da obra, em contextos diversos, centra-se sobre a prática tradutória em um *corpus* do século XIX, preponderantemente.<sup>2</sup> A censura nas sociedades democráti-cas do Ocidente (BURGELIN, 1967, p. 122-148) é a questão subjacente. Na realidade, os mecanismos censórios que atuaram sobre as traduções d'*O Primo Basílio*, tema ainda não abordado nas análises tradutórias do ponto de vista interno ao texto, são de extrema importância não só para a história da tradução como para a crítica e os estudos comparados rela-tivos ao nosso autor (SALOMÃO, 2019, p. 59-67).

Quanto à censura propriamente dita, pode-se estabelecer que existe um tipo normativo, como a dos índices inquisitoriais que envol-veram os sermões do Padre Antônio Vieira no século XVII (SALOMÃO, 2020), e, no século XIX que nos interessa neste estudo, a ação de "Leis de Imprensa", em Portugal, ou de órgãos institucionalizados, como o Conservatório Dramático Brasileiro (SALOMÃO, 1981), nas décadas de 1830-1860, no Rio de Janeiro. No clássico estudo *Censors at Work. How*

1 Sapienza Universidade de Roma

2 Este trabalho faz parte de um projeto mais amplo sobre a relação da tradução com a censura e desenvolve outros textos por nós já publicados.

*States Shaped Literature* (2017), Robert Darnton, historiador de Harvard, mostra-nos como cada tipo de censura depende do sistema no qual se desenvolve. Portanto, há outro tipo de censura mais sutil que surgiu depois do Renascimento, com o advento do mercado, como constata Olivier Burgelin (1967, p.122), no estudo *Censure et société*:

La Censure dont nous avons l'expérience a donc surgi dans le contexte historique où se développait le type d'économie de marché caractéristique du monde occidental depuis la Renaissance. Ce rapprochement n'est pas arbitraire : la circulation de l'ensemble des messages sur quoi porte la Censure s'est également développée selon la loi du marché<sup>2</sup>. Aujourd'hui, note Parsons<sup>3</sup>, chacun est censé pouvoir 1) trouver sur le « marché » culturel les signes qu'il désire, 2) choisir librement les sources auxquelles il entend s'adresser, 3) le faire quand il le désire, 4) consacrer à son ravitaillement culturel le temps, l'énergie, l'attention, l'argent qu'il juge bon d'y consacrer. Ces possibilités ne sont toutefois réelles que dans un cadre délimité par divers phénomènes parmi lesquels il faut mentionner la Censure.

Vamos chamar a esse segundo tipo de censura cultural ou censura do mercado dos bens simbólicos, para usar o vocabulário consagrado por Pierre Bourdieu (1974). Tal censura tanto pode se relacionar, por exemplo, com a impossibilidade para um consumidor de atingir um determinado bem de consumo cultural, porque muito caro para ele, ou, simplesmente, porque o bem virtual é excluído do mercado. Um outro exemplo de censura diz respeito aos tabus linguísticos, como os que se referem aos órgãos sexuais ou a questões etnográficas. Do ponto de vista cultural, ainda, a censura tende a manter os significados institucionalizados, já que impede que sentidos diversos circulem. Na melhor das hipóteses, a "diversidade" deve obedecer a um limite fixado, pois, na verdade, todas as sociedades exercem um certo tipo de controle sobre as mensagens que circulam no seu interior: quer ele diga respeito ao funcionamento do sistema, quer ao conteúdo das mensagens - como hoje seria o caso dos ataques terroristas na Europa, com dados sensíveis que devem ficar sob custódia, porque perigosos para a segurança nacional - quer ainda

---

3 Parsons (T.). White - (W.), « The Mass Media and the Structure of American Society », The Journal of Social Issues, 1960, 3, p. 67-77.

porque o sistema deseja controlar os códigos que essas mensagens veiculam, ou seja, a própria cultura.

No que diz respeito à censura específica relativamente à literatura, a questão é antiga e ainda atual nos tempos que correm, muitas vezes modulada sob a cobertura do “politicamente correto”. Lembre-se que a Igreja Católica procurou controlar, durante séculos, as leituras de seus fiéis e que o *Index Librorum Prohibitorum*, instituído no século XVI e vigente até 1966 (AMADIEU, 2008), arrolava periodicamente os livros proibidos. Embora a lista se ocupasse prevalentemente de obras teológicas, filosóficas e científicas que contrariavam os dogmas e preceitos da Igreja, no século XIX, quando o romance começou a popularizar-se, vários exemplares do gênero passaram a figurar no rol dos livros vetados aos católicos, como no decreto de 1864 no qual figuravam autores hoje célebres como: Victor Hugo, Stendhal, Feydeau, Champfleury, George Sand, Flaubert e Balzac. Poderíamos continuar com esta breve história da censura nos diversos períodos, lembrando sinteticamente que dos regimes totalitários às atuais democracias, a censura às obras literárias sempre existiu, sob variadas formas e com maior ou menor intensidade, ligando-se ao componente ideológico (a censura de *Ragazzi di vita* de Pier Paolo Pasolini, em 1956, ou a *fatwa* do ayatollah Komeini contra os *Versos satânicos* de Salman Rushdie, em 1989).<sup>4</sup> No nosso caso específico, a tradução pode exercer a censura, sobrepondo-se à censura oficial, quer em regimes ditatoriais, autoritários ou totalitários, reconhecidos geralmente pela proibição da leitura e publicação de determinados livros, escolhidos discricionariamente, quer como um mecanismo mais sutil em que a censura se exerce em silêncio ou sob a justificação da defesa de um determinado princípio.

No século XVII, John Milton (1608-1674) publicava um célebre panfleto, *Areopagitica* (1644), e denunciava a censura prévia instituída na Grã-Bretanha no que ficou conhecido como o *Licensing Order* (1643).

---

4 No início de fevereiro de 2020, a Secretaria de Educação do Estado de Rondônia elaborou uma relação de “obras para serem recolhidas”, o que, por si só, desrespeita a Constituição Federal Brasileira e a Declaração Universal dos Direitos Humanos. E, se não bastasse o absurdo da notícia, a lista trazia obras de Machado de Assis, Mário de Andrade, Rubem Fonseca, Euclides da Cunha, simplesmente alguns dos nomes de maior qualidade literária da cultura brasileira. Cfr. “O Globo”, in: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2020/02/06/documento-da-secretaria-de-educacao-de-ro-manda-recolher-de-escolas-macunaima-e-mais-42-livros-secretario-diz-ser-rascunho.ghtml> (consultado em 10 de setembro de 2021).



Para o filósofo, os livros merecem ser lidos, mesmo quando de má qualidade ou heréticos. Como é sabido, o manifesto se tornou um dos mais importantes textos jurídico-filosóficos sobre a liberdade de expressão e a liberdade de imprensa (MILTON, 1954).

Quanto ao século XIX, era vigente a crença de que o ensinamento moral fosse parte do cânone literário a ser julgado; ou seja, uma boa obra literária deveria conter um ensinamento moral ou, pelo menos, não contrariar os preceitos morais sobre os quais se fundava a sociedade. No entanto, estava em ação uma grande mudança de paradigma, do ponto de vista científico, religioso, ético e filosófico. Recentemente Coetzee nos lembrou, numa entrevista ao "Corriere della Sera", da lição de Flaubert a Zola e aos naturalistas: "fundar um romance sobre a vida de um personagem não excepcional. Com Emma Bovary termina o romance-drama de um herói ou de uma heroína» (COETZEE, 2021, p.5). Por outro lado, em maior ou menor grau, com as revoluções liberais da primeira metade do Oitocentos, grande atenção foi dedicada à leitura, em particular modo ao perigo que a leitura de um novo gênero - o romance - representava para o público feminino, considerado o seu público alvo, mas também para os jovens e os trabalhadores de modo geral que poderiam se deixar influenciar pela fantasia revolucionária expressa em obras que, no final das contas, efetivamente questionavam o patriarcalismo, a injustiça inerente à diferença de classes quanto à exploração do trabalho, o casamento por interesse, combinado entre as famílias, colocando em pauta a questão das liberdades individuais. A própria ideia de que o amor pudesse justificar uma relação era fortemente condenada num momento em que a luta republicana defendia, na cena pública, a emancipação feminina e o divórcio, estabelecendo uma nítida divisão entre os interesses laicos do Estado e a doutrina da Igreja.

Eugéne Poitou (1856), portanto, representa na França do Oitocentos um bom exemplo de crítico literário e magistrado preocupado com a questão relativa à moral no romance e no teatro, outro tipo de manifestação artística no centro das atenções. Na visão do crítico-magistrado, a literatura de seu tempo, – entre 1830 e 1855, – além de nociva à religião, era prejudicial à instituição do casamento pois se a paixão tudo legitimava, rejeitando qualquer obstáculo à felicidade, o romance e o teatro seriam uma ameaça quanto à justificação do adultério nos casamentos por conveniência. Na sua mira estavam autores como Balzac e Stendhal; este último, por sinal, violentamente acusado porque defendia ser a fidelidade das mulheres contra a natureza quando o casamento se

realizava sem amor. Evidentemente, acompanhavam o seu raciocínio as consequências adjuntas, já que os jovens passariam a recusar a autoridade paterna, as mulheres iriam questionar o seu lugar na família e os pobres encontrariam motivo para se revoltarem contra os detentores do poder. A preocupação com as idéias revolucionárias, disseminadas pelos romances e pelo teatro, era comum em representantes de posições conservadoras em uma sociedade que, naquelas últimas décadas, havia passado por diversas reviravoltas políticas e assistido a diferentes revoluções, como as jornadas de junho de 1848, quando os operários revoltaram-se contra os rumos do governo formado após a proclamação da república e foram reprimidos pela Guarda Nacional, em um episódio sangrento.

Como lembra Pariso Müller (2013, p. 108), o que ficou conhecido como o “affaire Lafarge” em 1840, na França, ilustra bem a que ponto chegava a atenção dispensada à leitura de romances pelo público feminino. Num processo em que o marido faleceu alguns meses após o seu matrimônio, a jovem esposa – aliás mais rica do que o consorte, arruinado pelas dívidas bem escondidas para realizar o casamento por interesse – foi acusada de o ter envenenado e a motivação para o crime foi encontrada nas leituras que realizava: a jovem esposa, entediada e decepcionada pelo engodo matrimonial teria sido incentivada por leituras como *As memórias do diabo* (1837-1838), do popular folhetinista Frédéric Soulié, autor do livro encontrado aberto no seu quarto. A tese que a condenou à prisão perpétua foi defendida, entre outros, por um conservador nostálgico do Império, jornalista e membro da Assembleia legislativa, Alfred Nettement, crítico exaltado dos romances-folhetins, no seu livro *Études critiques sur le feuilleton-roman*, publicado em 1845.

Em Portugal a situação não era diversa. De 1840 a 1850 são comuns as queixas de proprietários de oficinas tipográficas à Câmara dos Deputados, alegando que, “sem condenação nem pena”, eram vítimas da arbitrariedade das autoridades que invadiam os locais de trabalho, destruindo vários instrumentos das imprensas. **Dona Maria II**, diante de alguns distúrbios populares, inicia um ciclo de anulações “temporárias” de vários processos de garantia e liberdade, como a da imprensa, sempre justificadas por razões de estado. Por outro lado, havia a obrigação de pagamento, por parte dos editores, de avultadas fianças, depósitos e hipotecas quando deviam ser qualificados, mediante exame, como pessoas idôneas para exercer a profissão. A liberdade de imprensa retorna, formalmente, com a lei de agosto de **1850**, conhecida como “**Lei das**

rolhas”, mas a opinião pública não a considerava conforme à letra da Carta Constitucional, já que as sanções continuavam a restringir as atividades de escritores e jornalistas. Entre os intelectuais rebeldes a essa lei perfilavam Alexandre Herculano, Almeida Garrett, António Pedro Lopes de Mendonça, Latino Coelho e outros. O regime monárquico, diante da pressão cada vez maior dos ideais republicanos, encerra as Conferências Democráticas do Casino, em 26 de junho de 1871 (RODRIGUES, 1980, p. 59), depois da apresentação de Antero de Quental, Augusto Soromenho, Eça de Queirós e Adolfo Coelho. Quando Salomão Saragga se dispõe a discursar sobre a “*Divindade de Jesus*”, a sala é fechada, sob a alegação de que as conferências ofendiam a religião e o “Código Fundamental da Monarquia”. Depois do protesto de meia centena de intelectuais portugueses frente a esta atitude do governo, Antero de Quental e Jaime Batalha Reis apelam, com o deputado Luís de Campos, para que seja reconhecida a ilegalidade do encerramento das Conferências que sentenciou ao Marquês de Ávila e Bolama, então ministro do reino (que se demitirá a 11 de Setembro): “*Processe-as, mas não as dissolva, que não tem direito para isso*” (RODRIGUES, 1980, p. 60).

No âmbito dos estudos de tradução, alguns teóricos como Susan Bassnett e André Lefevere discutiram o tema da censura, cunhando os conceitos de “reescrita” e “patronagem” para indicar «o resultado de uma complexa articulação do sistema literário com diversas práticas institucionalizadas e outras formações discursivas (religiosas, étnicas, científicas), em que a tradução é uma das muitas formas a partir das quais as obras literárias são reescritas» (1990, p. 10), incluindo-se entre elas as resenhas, a crítica, a historiografia literária, as antologias e as transposições para outros sistemas semióticos como, por exemplo, o cinema, a televisão e o teatro. As reescritas, portanto, produzem novos textos a partir de outros já existentes, garantindo, assim, a sobrevivência das obras literárias e contribuindo para construir a imagem de um autor, de uma obra, ou mesmo de um cânone translinguístico e transcultural (LEFEVERE, 1990). No seu aspecto positivo, pode contribuir para o desenvolvimento de uma certa forma literária, introduzindo novos conceitos, novos gêneros, novos recursos. Nesse sentido, a história da tradução é também a história da inovação literária, e até do poder formador de uma cultura em relação à outra (LEFEVERE, 1992, p. VII). No entanto, a reescrita é também uma forma de manipulação que pode ser realizada a serviço de um determinado poder. Pode reprimir a inovação, distorcer e controlar, e sabemos do que se trata porque vivemos em uma

época de crescente manipulação de todos os tipos: as chamadas *fakes news* podem levar pessoas a atacar instituições democráticas ou a impedir que outras se vacinem, como no caso da atual pandemia.

Aqui entra em cena o conceito de patronagem (*patronage*) que se refere «aos poderes (pessoas, instituições) que auxiliam ou impedem a escrita, a leitura e a reescrita da literatura» (Levefere, 1985, p. 227). A patronagem de tipo idológico ou econômico, liga-se ao papel do mecenas, de soberanos, clero ou de agências governamentais; a ligada ao prestígio, ou *status* significará a integração a uma elite, por exemplo, com algum tipo de subordinação.

Lawrence Venuti, por sua vez, com posição fortemente politicizada, chamou a atenção para a invisibilidade do tradutor, quando se encontra numa tradução um efeito de transparência no próprio discurso, fruto da manipulação da língua de tradução, levando os leitores a encararem a tradução de um texto estrangeiro como se este fosse originalmente escrito na sua própria língua, o que faz com que uma tradução seja considerada boa quando a sua leitura é fluente, sem peculiaridades linguísticas ou estilísticas, dando a impressão de refletir a personalidade ou a intenção do autor estrangeiro ou a essência do sentido do texto de partida como se fosse o próprio original (VENUTI, 2008, p. 2).

O conceito de polissistema, desenvolvido por Itamar Even-Zoar (2002) e Gideon Toury (2012), coloca a atenção, por sua vez, no fato de que os textos traduzidos fazem parte de um sistema complexo em que figuram textos canônicos e outros de tipo econômico, religioso, da cultura de massa, entre outros. Quando a cultura é hegemônica, o texto traduzido sofre maior manipulação por parte do tradutor, com a sua consequente domesticação, conceito desenvolvido por Lawrence Venuti, (1998). Neste tipo de situação, é mais fácil que atuem os mecanismos censórios (BURGELIN, 1967; SALOMÃO, 1981; DARNTON, 2017), geralmente justificados e reforçados pela lógica do mercado.

Quanto a *O Primo Basílio*, uma vez que os mecanismos censórios se relacionam com os contextos de recepção e muito têm a ver intrinsecamente com a obra, lembre-se que Eça de Queirós pertenceu a uma geração que desejava despertar o sonolento Portugal de então, «acordar tudo aquilo aos berros [...], buzinando à Baixa das alturas do “Diário de Notícias”» (QUEIRÓS e ORTIGÃO, 1967, p.10); portanto, Eça não temia as polêmicas nem tampouco o escândalo que previa para as suas obras naturalistas, pois elas estavam de acordo com o programa cultural imposto na primeira fase da sua atuação cultural no âmbito daquela que

ficou conhecida como a “Geração de Setenta” em Portugal. Comprova essa particularidade o fato dele mesmo - como aprendemos através das cartas ao seu editor, - não repudiar os processos de promoção das suas obras que necessitavam de visibilidade: «o reclame é indispensável mesmo para Vitor Hugo», afirmava, em carta ao editor Chardron. Do mesmo modo que, na carta de 4 de março de 1878 em resposta a seu irmão Alberto, que lhe comunicara que Ramalho Ortigão tinha corado ao ler *O Primo Basílio*, pergunta:

Corou, inocente? E não cora então, regalando-se do *Assomoir* e da *Curée*? - E não corou outrora quando leu *Rafael* de Lamartine, essa infame obscenidade [...] e não cora quando lê Shakespeare? E não cora quando lê a *D. Branca* de Garrett, esse livro de colégio? (CAMPOS MATOS, 2015, p. 1058).

Em resumo, um Eça combativo, empenhado com os rumos da nova escola literária e os destinos da sociedade portuguesa por ele julgada atrasada. Todavia, deve-se ter presente a citada crença oitocentista de que o ensinamento moral era parte do cânone literário a ser julgado; ou seja, uma boa obra literária deveria conter um ensinamento moral ou, pelo menos, não contrariar os preceitos morais sobre os quais se fundava a sociedade do período. Basta consultar a crítica de Machado de Assis ao romance (SALOMÃO, 2019b, p. 41), embora estivesse em ação uma grande mudança de paradigmas, também, do ponto de vista científico, religioso, ético e filosófico (SANTANA, 2007), que tais obras ajudavam a divulgar.

Tendo em mente essas considerações preliminares, no que diz respeito à tradução francesa, devemos a Maria Letícia Rute<sup>5</sup> a primeira tradução do romance realista do nosso autor na França. Nascida na Irlanda em 1831 mas educada em Paris, Rute é uma grande intelectual e uma grande dama de origem aristocrática que abrirá famosos salões literários, como os de Paris e o de Aix-les-Bains, frequentados por intelectuais como Victor Hugo, Eugène Sue, Dumas Filho e outros. Será ela a fundar a revista «Les Matinéés d’Aix- les-Bains» para a qual também colaborava

---

5 Marie Leatitia Studholmine Bonaparte-Wyse-Solms-Rattazzi-de Rute, foi uma dama do Segundo Império, filha de Lucien Bonaparte, então neta de Napoleão Bonaparte e prima de Napoleão III. Foi apreciada escritora de paródias, peças teatrais, biografias e tradutora do português para o francês.

com seus próprios trabalhos, e, a seguir, em Madrid, como editora e jornalista, sob o pseudônimo de Baron Stock, a revista «Les Matinées Espagnoles», com o subtítulo de «Nouvelle Revue Internationale Européenne», onde aparecerá, em 15 de janeiro de 1883, a primeira parte da tradução *Le Cousin Bazilio*, depois completada em 1885 na mesma revista. A excelente formação cultural, as altas frequentações e a sensibilidade de escritora e de mulher livre e de mentalidade avançada fazem com que a tradução do romance de Eça seja fiel ao estilo do autor, já que a tradutora compreende e identifica as influências de escritores como Balzac e Flaubert, sabendo o quanto é importante, por exemplo, manter o estilo realista na sua crueza, assim como conservar as nuances irônicas relacionadas com a crítica da sociedade portuguesa efetuada com sarcasmo pelo autor. Neste sentido, mantém as palavras e as expressões que serão censuradas em outras traduções de época e conserva o estilo indireto livre, fundamental em narrativas como estas em que o narrador se associa ao personagem, funcionando como um bloco único contra a sociedade contestada. Pode-se também pensar que, sendo ela mesma a editora da revista e em se tratando de uma publicação a *feuilleton*, haja mais liberdade de ação da sua parte. De qualquer modo, a língua da tradução pouco envelheceu, caso comparada, por exemplo, com a moderna tradução de Lucette Petit (2018), uma especialista queirosiana, realizada em 2001. Apesar dessas características positivas, há cortes inexplicáveis de trechos, como este parágrafo do capítulo VII, entre os textos sublinhados, que não aparece na tradução francesa de 1883:

OPB, 1878:

Já não tinha aqueles arrebatamentos do desejo em que a envolvia toda numa carícia palpitante, nem aquela abundância de sensação que o fazia cair de joelhos com as mãos trêmulas como as de um velho!

Já se não arremessava para ela, mal ela aparecia à porta, como sobre uma presa estremecida!... Já não havia aquelas conversas pueris, cheias de risos, divagadas e tontas, em que se abandonavam, se esqueciam, depois da hora ardente e física, quando ela ficava numa lassitude doce, com o sangue fresco, a cabeça deitada sobre os braços nus! — Agora! Trocado o último beijo, acendia o charuto, como num restaurante ao fim do jantar! E ia logo a um espelho pequeno que havia sobre o lavatório dar uma penteadeira no cabelo com um pentezinho de algibeira. (O que ela odiava o pentezinho!) [...] As vezes

até olhava o relógio!... E enquanto ela se arranjava não vinha, como nos primeiros tempos, ajudá-la ... (Eça de Queirós, 1986. p. 690)

LCB, 1883 :

[...] de ces rages de désir dans lequel il l'enveloppait d'une caresse palpitante, ni cette abondance de sensations qui le faisait tomber à genoux les mains tremblantes comme un vieillard ! Parfois même il regardait la pendule ! Et, quand elle se rhabillait, il ne venait plus, comme dans le premier temps, l'aider, lui mettre sa collerette, se piquer aux épingles, tourner autour d'elle, embrasser ses épaules avant de les voir disparaître sous la robe. Il allait battre des doigts sur les vitres, ou assis, l'air ennuyé, faisant danser une jambe sur l'autre ! (Rute, 1883, p. 440)

Na verdade, não se pode falar de censura, porque outros trechos em que aparecem cenas de sensualidade flagrante são mantidos. Pelo contrário, nota-se uma espécie de solidariedade feminina com a personagem Luísa, como na ênfase dada ao conceito emitido no original português, no momento em que Luísa toma consciência da situação incerta em que se colocou, avaliando que se sentia mais amada e respeitada pelo marido do que pelo amante. Como se pode notar, a tradutora insere um outro adjetivo (*sérénité*), que reforça o estado anterior da personagem, ao mesmo tempo que calibra bem a tradução de "incerto" com "discutable":

OPB, 1878: *E já pensava um pouco que sacrificara a sua tranquilidade tão feliz a um amor bem incerto!*

CB, 1883 : *E voyait qu'elle avait sacrifié sa tranquillité, sa sérénité pour un amour discutable.*

Estas pequenas expansões tradutórias acabam por alcançar o efeito de solidariedade aludido.

Já na Espanha, Eça tanto foi aclamado e lido por um público de edições populares, principalmente entre 1911 e 1925, como também foi apreciado pela crítica – Eugeni d'Ors, Carmen de Burgos, Fernández Flores – e por autores de prestígio como Emilia Pardo Bazán, Miguel de Unamuno e Galdós. *O Primo Basílio* logo sofreu traduções piratas, anônimas, como a de 1884, publicada em Madrid e precedida por uma "Advertencia de los Editores" (páginas 7-11), em que se afirma que o novelista tinha nascido no Porto em 1860 (*sic*) e que, ao ter deixado a



obra não concluída (*sic*), ela foi terminada «por un escritor mediocre y que finalmente la acabó suprimiendo las partes postizas» (GUERRA DA CAL, 1975, p. 29). Deixando de lado o desastre editorial do pós-guerra e a censura eclesiástica, as traduções em espanhol destes anos publicam-se na Argentina, em Buenos Aires (LOSADA SOLER, 2013, p. 29). Guerra da Cal (1975 I, p. 46)<sup>6</sup> e Ribera i Rovira apuram que, mesmo as traduções assinadas pelo grande escritor Valle-Inclán, em 1902, tinham apenas a sua firma, uma vez que Don Inclán atravessava um momento de penúria econômica e teria dado a tradutores não aparelhados como ele que, além de ser galego, conhecia bem o português, a versão que contém erros inadmissíveis. O editor de Barcelona, Maucci, intuiu o sucesso do romance e, querendo aproveitar a atenção dada ao funeral de Eça em 1900, não fazia mistério dos seus objetivos comerciais; diante da recusa de Ribera e Rovira, argumentava cinicamente:

É tolo! - teimou o editor -. O senhor fazia a tradução num "periquete"...Conhece bem o português... e a questão é sair do lance depressa... E sempre gaguejando, findou, matreiro: - Olhe: se tem escrúpulos de honestidade literária, não assine as traduções... Isso é corrente... Afinal não é o seu nome que me interessa, mas o de Eça de Queiroz! (RIBERA I ROVIRA, 1947, p. 343).

Como se pode perceber pelo exemplo a seguir, há uma hipotradução que elimina inteiras frases que, na cena já suficientemente picante do capítulo VII em que Basílio joga todos os lances da sua sedução para não perder Luísa, essas frases servem para modular a expressão do que está ocorrendo. Portanto, há uma ênfase no elemento sexual que se torna mais explícito, direto e grosseiro.

<i>O Primo Basílio</i> (1878)	<i>El Primo Basilio</i> , 1902
Basílio achava-a irresistível; <u>quem diria que uma burguesa podia ter tanto chique, tanta queda?*</u> Ajoelhou-se, tomou-lhe <u>os pezinhos</u> entre as mãos, beijou-lhos; <u>depois, dizendo muito mal das ligas "tão feias,* com</u>	Basilio la hallaba irresistible*. Se arrodilò, <i>la tomó las piernas</i> entre las manos y las besó; luego afeó sus ligas com broches de metal y las besó*respectuosamente las rodillas, pidiéndola bajito no sé qué cosa. Ella ruborizó, sonrió y

6 Assim declara Guerra da Cal: «Es evidente que esta versión, como la del CPA, no es obra del gran escritor gallego. [...] Por motivos pecuniarios aceptó el trabajo y dio su nombre, encargando después a terceras personas de su realización».

<p><u>fechos de metal</u>”; beijou-lhe respeitosa-mente <u>os joelhos</u>; e então fez-lhe <u>baixinho um pedido</u>.* Ela corou, sorriu, <u>dizia</u>: “<u>não! não!</u>” *E quando saiu do seu delírio tapou o rosto com as mãos, <u>toda escarlate</u>; murmurou repreensivamente:</p> <p>— Oh, Basílio!</p> <p>Ele torcia o bigode, muito satisfeito. Ensinara-lhe uma sensação nova; <u>tinha-a na mão</u>. (Queirós, 1986, p. 696)</p> <p>* Frases eliminadas na tradução</p>	<p>Al volver de su delirio, se tapó la cara con las manos, roja <i>de vergüenza</i> y murmuró repreensivamente:</p> <p>— ¡Oh, Basílio!</p> <p>El se retorcia el bigode tatisfecho(sic)! ¡La había enseñado una sensación nueva <i>y era suya!</i> (Queirós, 1910(?) p. 256)</p> <p>* Frases eliminadas: hipotradução</p>
---	--

Na Itália, ao contrário do que aconteceu com Guerra Junqueiro, Antero de Quental e mesmo Almeida Garrett, Eça de Queirós e o seu *Primo Basílio* tiveram que esperar o ano de 1945 para obter uma tradução de Laura Marchiori para a Mondadori, reeditada em 1952 quando sai outra para a Rizzoli, de Bernardo Crippa. As censuras e reescrituras que a obra vai sofrer são de outro tipo. Embora Laura Marchiori tenha-se caracterizado pelas boas traduções que realizou nos anos sessenta e setenta de clássicos de Machado de Assis e de Eça de Queirós, há dificuldade, por exemplo, com a tradução de uma expressão usada por Eça de Queirós, “negrinhos”, que vamos encontrar no primeiro capítulo, numa descrição bem “exótica” do Brasil, e que será eliminada pela tradutora, ao contrário do que faz Crippa:

<i>O Primo Basílio</i> , 1878	Traduzione di Laura Marchiori, 1945/52
<p>Pôs-se a pensar, o que teria sucedido se tivesse casado com o primo Basílio. Que desgraça, hem! Onde estaria? Perdia-se em suposições de outros destinos, que se desenrolavam, como panos de teatro: via-se no Brasil, entre coqueiros, embalada numa rede, cercada <u>de negrinhos</u>, vendo voar papagaios! (Queirós, 1986, p. 563).</p>	<p>Si mise a pensare che cosa sarebbe successo se avesse sposato il cugino Basilio. Che disgrazia! Dove sarebbe? Si perdeva in fantasticherie di altri destini, che si svolgevano come scenari: si vedeva in Brasile, fra alberi di cocco, cullata in una rete, seguendo con l’occhio il volo dei pappagalli. (Queirós, 1952, p. 28)</p>

	<p><b>Traduzione di Bernardo Crippa, 1952</b></p> <p>Incominciò a pensare a quello che sarebbe avvenuto se si fosse sposata col cugino Basilio. Che sventura, eh! Dove si sarebbe trovata? Come scene di teatro passavano dinanzi alla sua mente altre vicende: si vedeva in Brasile, cullata in un'amaca fra alberi di cocco, circondata da <u>una folla di negretti</u>, mentre s tatica ammirava il volo dei pappagalli. (Queirós, 1952, p. 24)</p>
--	--

Em 1953, num volume publicado em Bolonha, um religioso franciscano, Padre Sebastiano Pazzini, relaciona dez mil autores e trinta mil obras segundo uma curiosa "Classificação moral" em que cada livro corresponde a uma letra. As obras de Eça, à parte *O Mandarim*, classificado com C de "cautela", foram assinaladas com E, de "excluídos", a um passo, portanto, do P de "Proibidos". "Excluídos", explica o padre censor, «são os livros que afetam os elementos fundamentais da moral e da fé católica. A exaltação do divórcio, por exemplo, do furto, da revolta, ou a descrição de cenas gravemente provocantes. Como também a negação da imortalidade da alma, da existência de Deus ou de qualquer outro dogma católico. Classifiquei com E também aqueles livros que atacam diretamente a Igreja católica ou a hierarquia eclesiástica» (CAMPO MATOS, 2015, p. 742)

No entanto, em 1966, na coleção "I romanzi diabolici" dirigida por Ennio Mancini – um dos mais ativos editores de literatura popular na Itália dos anos Sessenta, com a chancela das Grandi Edizioni Internazionali e das Edizioni Periodici Italiani –, publicou-se uma obra de Eca (*sic*) de Queiroz com o título de *La cugina, libera riduzione de Il cugino Basilio*; ou seja, "A prima, adaptação livre de *O Primo Basílio*". Não se conhece nem o nome do tradutor (e o texto não parece ser uma manipulação das anteriores versões de Marchiori e Crippa) nem o nome do autor do breve prefácio que apresenta o escritor e a obra. O único a ter direito a sair do anonimato é o autor da capa – o conhecido pintor de cartazes cinematográficos Angelo Cesselon – que, como se verá, contribui para definir a identidade paratextual do "produto" que apresenta muitas das

características da fórmula editorial própria das coleções de literatura popular: o pequeno formato (neste caso 19 x 12 cm); o preço muito reduzido (150 liras italianas, na altura, mais ou menos o custo de três jornais e pouco menos do preço de um litro de leite); as marcas paratextuais que inserem o livro numa série (DE MARCHIS, 2013, p. 89). Por outro lado, o título que Eça deu ao seu romance distingue-o das outras grandes narrativas realistas do século XIX que têm o adultério como tema: *Madame Bovary*, *Anna Karenina* e as obras do alemão Theodor Fontane: *A adúltera*, *Cecília* e *Effi Briest*. Há manipulação de todo o tipo: modernização das cenas, Juliana que deve fazer um eletrocardiograma, as cartas que são substituídas por telefonemas, personagens que desaparecem, como: Leopoldina, Julião Zuzarte, Ernesto Ledesma e outros importantes como todos os vizinhos de Jorge e Luísa. Também inventam-se outros, e assim por diante. Mas o anónimo reescritor italiano não se limitou a suprimir personagens e episódios; acrescentou também um inteiro capítulo que Eça nunca escreveu. Na verdade, o primeiro capítulo de *La cugina* apresenta ao leitor Juliana, Luísa e Jorge antes do casamento dos noivos. Já a famosa cena do capítulo VII descreve uma Luísa voraz de sexo, em que é Basílio quem tem a impressão de dar-se à sua amante.

<p><i>O Primo Basílio</i>, 1878</p> <p>Luísa viu logo, ao fundo, uma cama de ferro com uma colcha amarelada, feita de remendos juntos de chitas diferentes; e os lençóis grossos, de um branco encardido e mal lavado, estavam impudicamente entreabertos... Fez-se escarlate, sentou-se, calada, embaraçada. E os seus olhos muito abertos, iam-se fixando — nos riscos ignóbeis da cabeça dos fósforos, ao pé da cama; na esteira esfiada, comida, com uma nódoa de tinta entornada; nas bambinelas da janela, de uma fazenda vermelha, onde se viam passagens; [...]</p> <p>- Foi o que se pode arranjar - disse-lhe Basílio.</p> <p>- E foi um acaso; é muito retirado, é muito discreto... Não é muito luxuoso...</p>	<p><i>La cugina</i>, Eca (sic) de Queiroz, 1966</p> <p>Il primo giorno, Luisa era arrivata da lui pallida come una morta, con il nome del marito sulle labbra ad ogni istante. Si era sentita male appena entrata e non si era neanche guardata intorno, nel gioiello di rifugio che si era sforzato di trovare per lei. <u>Basilio ne aveva provata tanta pietà, tanta tenerezza, da pentirsi di averla sedotta.</u> Non l'avrebbe potuta portare con sé né lo desiderava. <u>Aveva minato un equilibrio matrimoniale per avere un mese di gioia.</u> Deciso a fare di quello il loro primo ed ultimo incontro, l'aveva blandita e l'aveva voluta avere un'unica volta prima di lasciarla per sempre. Fra le sue braccia Luisa si era trasformata. <u>Il torpore disperato</u></p>
--	---

<p>- Não - fez ela, baixo. - Levantou-se, foi à janela, ergueu uma ponta da cortininha de cassa fixada à vidraça; defronte eram casas pobres; um sapateiro grisalho, batia a sola a uma porta; [...] E lentamente, vendo aquela docilidade, Basílio não se dava ao incômodo de se constranger; usava dela, como se a pagasse! Acontecera uma manhã escrever-lhe duas palavras a lápis que não podia ir ao Paraíso, sem outras explicações! Uma ocasião mesmo não foi, sem a avisar - e Luísa achou a porta fechada. Bateu timidamente, olhou pela fechadura, esperou palpitante - e voltou muito desconsolada, quebrada do calor, com a poeirada nos olhos, e vontade de chorar. Não aceitava o menor incômodo, nem para lhe causar um contentamento. Luísa tinha-lhe pedido que fosse de vez em quando aos domingos à sua casa, passar a noite; viriam Sebastião, o Conselheiro, D. Felicidade quando estivesse melhor; era uma alegria para ela, e depois dava às suas relações um ar mais parente, mais legítimo. Mas Basílio pulou:</p> <p>- O quê! Ir cabecear de sono com quatro caturras... Ah! Não!...</p> <p>- Mas conversa-se, faz-se música...</p> <p>- <i>Merci!</i> Conheça-a, a música das <i>soirées</i> de Lisboa! (Queirós, 1986, pp. 685-686.).</p>	<p><u>era diventato una passionalità violenta, avida. Basilio aveva avuto l'impressione di essere lui a darsi e che Luisa gli sugasse la vita. Ed era così, sempre, con un crescendo spasmodico di sensualità che rasentava la lussuria. Se il piacere fisico aumentava, diventava snervante, se a questo si univa, da parte di Basilio, il gusto malsano di insegnare a Luisa pratiche e meccanismi lascivi cui ella si abbandonava singhiozzando per risorgerne più stremata ma più viva, i rimorsi di Basilio tacevano e l'amore spariva. Vedeva la cugina come una viziosa insoddisfatta del rapporto coniugale. Un'isterica che aveva bisogno di un amante e parlava d'amore da romanzo per trovare una giustificazione. (Queiroz, 1966, pp. 68-69) Grifo nosso.</u></p>
---	---

No contexto puritano inglês e americano, a recepção de *O Primo Basílio* é bastante complexa e a obra sofre, por parte da tradutora, uma verdadeira censura. De fato, a tradução em inglês, realizada por uma

irlandesa, Mary J. C. Serrano<sup>7</sup> (1840–1923), e publicada nos Estados Unidos em 1889, apresenta a primeira estranheza já no título: *Dragon's Teeth: A Novel*. O título poderia estar ligado à expressão idiomática *to sow dragon's teeth*, que significa fazer algo que involuntariamente resulta em situações problemáticas. A edição de Ticknor and Company tem uma capa na qual não aparece o nome de Eça de Queirós, sendo a tradutora apresentada como autora de «*Destiny and Other Poems*» e tradutora de «Pepita Jimenez».

No prefácio a tradutora nos explica que assumiu a responsabilidade de aliviar aqui e acolá e até de cancelar passagens que seriam muito fortes para um gosto literário formado no âmbito de modelos puritanos. Todavia, justifica tal procedimento com a promessa de que a história não seria traída e esse argumento, na sua opinião, bastava para salvá-la de qualquer problema ético que ela conscientemente assumia. Parece desconhecer, no entanto, o prejuízo estético da sua ação de “aliviar” e até algumas vezes “cancelar” inteiras passagens. Vejamos o prefácio:

In presenting this graphic picture of Lisbon life to the American public, the translator has assumed the responsibility of softening here and there, and even of at times effacing, a line too sharply drawn, a light or a shadow too strongly marked to please a taste that has been largely formed on Puritanic models, convinced (without entering into the question of how far a want of literary reticence may be carried without violating the canons of true art) that while the interest of the story itself remains undiminished, the ethical purpose of the work will thereby be given wider scope. (SERRANO, 1889, p. 5)

Será apenas na introdução que Mary Serrano vai apresentar Eça de Queirós como o mais importante autor português do período, colocando entre aspas uma síntese retirada da apresentação da tradução para o espanhol, língua que ela dominava perfeitamente por ter casado com um prestigioso herdeiro de uma família colombiana, Emigdio Serrano, cujo irmão se tornara Presidente da Colômbia, país para onde o casal

---

7 Mary Serrano se transfere da Irlanda aos Estados Unidos com a família quando era ainda criança e ali faz a sua formação. Com o casamento, transita da América Latina aos Estados Unidos, transformando-se numa espécie de mediadora cultural entre a realidade hispânica e a anglo-saxônica. <https://muse.jhu.edu/article/751497> consultado em 03/09/2021.

emigrou, fazendo de Mary Serrano uma autoridade como tradutora do espanhol e como especialista em literatura espanhola e hispano-americana nos Estados Unidos.

Eça de Queirós (2008, p. 26) tem notícias dessa tradução e assim comenta com Oliveira Martins, em carta de 28 de janeiro de 1890, sobre essa e outras versões:

A propósito de romances: *O Primo Basílio*, esse *fait-lis-bonne*, foi traduzido em inglês, alemão, sueco e holandês, nestes últimos seis meses! Que atroz injustiça para o Padre Amaro! O tradutor inglês do *O Primo Basílio* cortou-lhe todas as cenas em que os amantes se encontram, e, em geral, suprimiu o adultério! Deu-lhe além disso o nome de *Dragon's Teeth*!! E o livro teve, em Inglaterra e na América, *une bonne presse*.

Apesar dos pontos de exclamação, que assinalam a sua indignação, e da referência precisa à censura, porque é disso que se trata, Eça parece até contente e, sem dúvidas, resignado, diante do sucesso e da *bonne presse*.

Cabe nesta altura uma consideração de tipo histórico, metodológico e teórico. Nos anos setenta do século passado, a Escola de Tel-Aviv (Even-Zoar, Toury) desenvolveu uma semiótica da tradução e uma crítica sociológica baseadas no conceito de 'aceitação' em relação a uma espécie de 'doxa' estética da cultura que recebe o texto traduzido. Ao designar a 'literatura traduzida' como um gênero do polissistema literário, Even-Zoar, na verdade, traça uma grande panorâmica da possibilidade de funcionamento dos sistemas culturais, baseada nos estudos da Escola de Tartu e de Lotman em particular. Eles podem ser periféricos ou sofrerem uma crise de identidade e, neste sentido, a literatura traduzida passa a ter um valor canônico muito forte; ou então, pelo contrário, o sistema possui uma tradição consolidada, situação na qual a tradução configura-se como um gênero menor e, portanto, secundário no sistema.

É indiscutível que a tradução de Mary Serrano coloca-se do ponto de vista de um sistema literário central que se permite reescrever o romance do autor português. Na verdade, o romance, que possui dezesseis capítulos, passa a ter vinte e seis na tradução americana. Outra alteração diz respeito aos títulos que Mary Serrano dá aos capítulos e que não existem no texto queirosiano. Por outro lado, a tradutora não hesita em adaptar com bastante desenvoltura a narrativa queirosiana.



Os exemplos são inúmeros porque o método é constante. Vejamos um exemplo colhido ao acaso:

<p><i>O Primo Basílio</i></p> <p>(I)</p>	<p><i>The Dragons's Teeth</i> (I-Husband and Wife)</p>
<p>A sala esteirada, alegrava, com o seu teto de madeira pintado a branco, o seu papel claro de ramagens verdes. Era em julho, um domingo, fazia um grande calor; as duas janelas estavam cerradas, mas sentia-se fora o sol faiscar nas vidraças, escaldar a pedra da varanda. (Queirós, 1878, p. 555).</p> <p>[...]</p> <p>Tinha estado até então no ministério, em comissão. Era a primeira vez que se separava de Luísa; e perdia-se já em saudades daquela salinha, que ele mesmo ajudara a forrar de papel novo nas vésperas do seu casamento, e onde, depois das felicidades da noite, os seus almoços se prolongavam em tão suaves preguiças! (Queirós, 1878, p. 685-686).</p>	<p>The floor of the dining-room was covered with matting; the ceiling was in imitation of wood, and the walls were adorned with a light-colored paper with a green vine running through it. It was July. The heat was intense. The windows were closed, But the fervor of the sun's rays striking against the panes and falling on the stone floor of the balcony without penetrated into the apartment with a sultry glow. (Queiroz, 1889, p. 11)</p> <p>[...]</p> <p>Since the time of his graduation from college he had held a position under the Government. This was his first separation from Luiza, and he felt his heart contract within him at the thought of leaving this little room that he himself had helped to paper in the days preceding his marriage, and in which, after rising from happy dreams, the morning meal was prolonged in delightful abandon. (Queiroz, 1889, p. 11)</p>

Como se percebe, o capítulo I passa a ter um título em inglês, "Husband and wife" e há uma série de expansões, adaptações e explicitações que caracterizam a total submissão do texto ao cânone anglo-saxônico. Do ponto de vista da domesticação e da centralidade da cultura de língua inglesa, a tradução de Mary Serrano faz com que o texto em inglês seja bastante fluente. Mas, na verdade, além da domesticação e da reescritura, o mais grave é, na verdade, a censura. Voltemos

ao capítulo VII, já examinado, no qual, após os vaivéns de ameaças de rompimento da relação por parte de Luísa, seguem-se as artimanhas do primo Basílio para manter a presa nas suas mãos. Na tradução de Mary Serrano, o início do capítulo VII corresponde ao capítulo XI até a saudação de Luísa e Julião que se haviam encontrado logo no início da narrativa. O trecho que inicia por «Luisa entrou no “Paraíso” muito contrariada» até a despedida de Luísa e Basílio com o horário do próximo encontro fixado para meio-dia é cortado. O trecho, « Quanto lhe pesou à noite a solidão do seu quarto», que segue à marcação do encontro é o início do capítulo XII de Mary Serrano.

<p>VII</p> <p>Basílio achava-a irresistível; quem diria que uma burguesinha podia ter tanto chique, tanta queda? Ajoelhou-se, tomou-lhe os pezinhos entre as mãos, beijou-lhos; depois, dizendo muito mal das ligas “tão feias, com fechos de metal”, beijou-lhe respeitosamente os joelhos; e então fez-lhe baixinho um pedido. Ela corou, sorriu, dizia: “não! não!” E quando saiu do seu delírio tapou o rosto com as mãos, toda escarlate; murmurou repreensivamente:</p> <p>– Oh, Basílio!</p> <p>Ele torcia o bigode, muito satisfeito. Ensinara-lhe uma sensação nova; tinha-a na mão! (Queirós, 1986, pp. 696-697).</p>	<p>Cena Cortada</p>
---	---------------------

Como se sabe, a famosa cena que tanto escândalo causou, motivou, no Brasil, uma série de charges famosas, entre as quais a da Revista “O Besouro”, de 23 de abril de 1878, na seção “Literalogia”, em que a paródia que envolve inclusive o romance *laiá laiá Garcia* de Machado de Assis, vem com o título de “Casamento do Comendador Mota e de laiá Garcia”, com a ilustração do *leitmotif* das “sensações novas” (AMARAL, 1997, p.212-219). Por outro lado, como anota Miguel de Unamuno, num

texto clássico denominado “El sarcasmo ibérico de Eça de Queirós” (1947, p. 387),

Lo primero que de Eça de Queirós leí, siendo um mozo, fue *O Primo Basílio*. Era el tiempo em que aquí hacía furor Zola. No puedo recordar el efecto estético, de arte, que me produjera. Sólo recuerdo outro efecto. Sólo recuerdo que al llegar a cierto pasaje y a uma frase que aún , a través de los años, me retintina em la memoria, se me suspendió el respiro. Pero no fue ello pura emoción estética de arte.

Não é necessário comentar o que significa cortar um trecho de uma obra de arte e Unamuno muda a sua perspectiva em relação a Eça de Queirós, quando compreende o alcance da sua ação cultural, ao relatar, pioneiramente, o prazer sexual da mulher.

Como foi colocado precedentemente, a censura, diretamente relacionada ao tema tradutório da “reescrita” e da “domesticação” do texto, está bastante presente na tradução de Mary Serrano. Para se entender o efeito dessa tradução no momento em que foi publicada, é muito útil seguir a resenha pormenorizada que George Monteiro (CAMPOS MATOS, 2008, pp. 1061-1070) fez da recepção do romance traduzido nos jornais americanos e ingleses. É curioso notar que o texto foi admirado pelas suas qualidades “morais”, sendo a morte de Luísa considerada uma punição para a mulher adúltera. Vejamos alguns desses comentários jornalísticos, que nos ajudam a compreender melhor como o texto foi alterado. Como informa Monteiro, Alexander Young, no Boston Letter, em 9 de março de 1889, para “The Critic” (N.Y.), apoia-se nas informações do editor e declara o seguinte:

Eça de Queirós permanece à cabeça dos romancistas portugueses e a sua história, ainda que pintando a tentação e infidelidade de uma mulher fraca e amorável, está isenta de grosseria, incutindo uma efetiva moral. O vigoroso castigo que se segue ao pecado parece descrito com uma força que lembra Daudet, e o mergulho na natureza humana e domínio das origens do humor e do *pathos* proporciona marcante evidência da mestria do autor. (CAMPOS MATOS, 2015, pp. 1061-1062).

Em 13 de março do mesmo ano, além de outros jornais que também noticiaram o lançamento do romance, o New York Times cita elogios

feitos à narrativa, entre os quais o da poetisa Nora Perry ao afirmar que *The Dragon Teeth* (*Dentes do Dragão*),

sugere a beleza e o detalhe de toque que caracteriza Daudet. A trama é a que aprendemos a ver como peculiarmente francesa e é tratada com a simplicidade e franqueza francesas, sem grosserias. É a apresentação terrível dos resultados seguros da imoralidade. O vagaroso castigo que se segue ao pecado encontra-se maravilhosamente descrito. (CAMPOS MATOS, 2015, pp. 1062).

Janete L. Gilder, conhecida como membro da editoria do *The Critic*, vai no mesmo diapasão:

A história do pecado e das suas consequências, poderosamente posta em realce, e ao mesmo tempo com muito humor, que é deliciosa, representa uma penetração viva na debilidade da natureza humana. É uma obra maravilhosamente boa, como trabalho de arte literária, como história, como quadro da vida, esta obra é modelar. (CAMPOS MATOS, 2015, pp. 1062).

Como se pode perceber, a tradutora conseguiu o seu intento; ou seja, transformar o romance de Eça num drama moralista em que o “pecado” é punido “exemplarmente”. Naturalmente há vozes dissonantes, tanto no sentido de criticar a obra como distante da cultura americana e inglesa, com personagens grotescas como Juliana ou moralmente fracas como Luísa, ou ainda, no sentido de se lamentar porque não haveria nada de pitoresco no romance, como “cor local”; outra vitória da tradutora, é o caso de se observar.

Cabe mencionar a posição do crítico do *The New York Daily Telegraph*, sob a rubrica “Latest in Literature” (CAMPOS MATOS, 2015, p. 60) de 2 de abril de 1889. Ao comentar o prefácio em que o método ético da tradutora foi tantas vezes referido por todos, observa sarcasticamente: «Isto, sem entrar na questão de como se pode censurar uma obra sem violar os cânones da verdadeira arte.» (CAMPOS MATOS, 2015, p. 1062) Convém citar, também, a continuação do seu juízo que engloba outra resenha, – de Howells, do *Editor’s Study*. Como leremos no trecho a seguir, ele usa o termo justo: fala explicitamente de “censura”:

Parece não ter ocorrido ao tradutor que existe uma enorme e considerável questão ética implicada nesta adulteração não autorizada de uma obra de arte, e não é

provável que haja suficiente espírito, entre nós, ou percepção dos direitos de um artista, para permitir *censuras*, mas para este crítico parece que elas são justificáveis. (CAMPOS MATOS, 2015, p. 1062). Grifo nosso

Os seus argumentos, no entanto, embora ainda hoje partilháveis, apresentam o débito para com o contexto histórico, porque ele é taxativo ao afirmar que «se o livro é imoral não deve ser traduzido; se é moral e fino trabalho artístico, então cabe ao artista e apenas ao artista dizer que linhas e limitações devem fazer-se» (CAMPOS MATOS, 2015, p. 1062). Na verdade, quem pode julgar o que é moral ou imoral e estabelecer que existe apenas uma moral a ser seguida? De qualquer modo, o seu comentário coloca o problema do juízo artístico e do valor da construção artística com base numa proposta de verossimilhança interna, de construção de um juízo que a própria obra deve ser capaz de justificar.

Nesta altura surge até a dúvida quanto ao papel da tradutora, Mary Serrano. Além da censura moral e estética que exerceu, mutilando o romance de Eça de Queirós, chegou a compreender bem o texto? A pergunta parece incrível, diante dos tantos elogios que lhe foram feitos e que podem ser confirmados quanto à fluência do texto e à sua capacidade de co-autoria, digamos assim.

Na minha opinião, a tradução de Mary Serrano retira do romance a questão do livre arbítrio. Esvazia, também, a problematização do relacionamento homem-mulher, a partir da diferença no modo de buscar prazer por parte dos dois primos. A morte de Luísa, neste caso, é a consequência da sua total impossibilidade de lidar com uma questão moral para a qual não estava formada eticamente e intelectualmente, enquanto o primo Basílio pôde continuar no seu percurso de fáceis seduções, apenas chateado pela maçada de ficar sem mulher na triste Lisboa dos anos 80 do século XIX.

Resta-nos saber que Primo Basílio é lido hoje nas principais línguas de cultura às quais aludimos.

## REFERÊNCIAS::

AMADIEU, Jean-Baptiste. La mise à l'Index de Madame Bovary, in *Revue Flaubert*, Rouen, n. 8, 2008. Disponível em: <[flaubert.univ-rouen.fr](http://flaubert.univ-rouen.fr)> (acesso em: 15 nov. 2021).

AMARAL, Eloi do e CARDOSO Martha (org.). *Eça de Queirós. In Memoriam*, 2ª ed., Coimbra: Atlântida Editora, 1947.

AMARAL, Glória Carneiro. *O Primo Basílio n' O Besouro: Um Aspecto Pontual da Recepção do Romance no Brasil*. In: *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa/FFLCH/USP, 1997.

BASSNETT, Susan e LEFEVERE, André (orgs). *Translation: Its Genealogy in the West*, London-New York: Pinter Publishers, 1990.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas* [1972]. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BURGELIN, Olivier. *Censure et société*. In: *Communications* 9, La censure et le censurable, 1967, pp. 122-148.

CAMPOS MATOS, Alfredo. *Dicionário de Eça de Queirós* (org.) Lisboa: INCM, 2015.

COETZEE, John Maxwell. *Il dibattito delle Idee*. in *Corriere della sera*, "La Lettura", 29/08/2021, p. 5.

DARTON, Robert. *I censori all'opera*, Milão: Adelphi, 2017.

EVEN-ZOAR, Itamar. *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario*. [1978]. In: *Teorie contemporanee della traduzione*. Siri Nergaard (org.). Milão: Bompiani, 2002.

FRAJESE, Vittorio. *La censura in Italia. Dall'Inquisizione alla polizia*, [2014], Bari: Laterza, 2019.

GIORGIO DE MARCHIS. *A Tradução dos clássicos e o pó das bibliotecas*. In *Cadernos de Tradução* v. 35, nº especial 1. Florianópolis, p. 87-108, jan/jun, 2015.

GUERRA DA CAL, Ernesto. *Lingua y estilo de Eça de Queiroz. Apéndice: Bibliografía Queirociana sistemática y anotada e iconografía artística del hombre y la obra*. Vol. I, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1975.

LEFEVERE, Andre. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London/New York: Routledge, 1992.

LEFEVERE, Andre. Why waste our time on rewrites? The trouble of interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm. in: HERMANS, Theo (Ed.) *The manipulation of literature: Studies in literary translation*. London: Croom Helm, 1985, p. 215-243.

LEFEVERE, Andre. *The Translator's Invisibility: A History of Translation* [1995] London/New York: Routledge, 2008.

"O Globo", in: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2020/02/06/documento-da-secretaria-de-educacao-de-ro-manda-recolher-de-escolas-macunaima-e-mais-42-livros-secretario-diz-ser-rascunho.ghtml> (Acesso em 10 de setembro de 2021).

QUEIROZ, J. M. Eça de. *O Primo Bazilio: episodio domestico*, 2ª. ed. revista, Porto-Braga: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1878.

QUEIRÓS, J. M. Eça de. *O Primo Basílio*, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

QUEIRÓS, J. M. Eça de. *Il cugino Basilio*. [1945?] Trad. de L. Marchiori, Milão: Mondadori, 1952.

QUEIRÓS, J. M. Eça de. *Il cugino Basilio*. Trad. di B. Crippa, Milão: Rizzoli, 1952.

QUEIRÓS, J. M. Eça de. *La cugina*. Roma: Grandi Edizioni Internazionali, 1966.

QUEIRÓS, J. M. Eça de. *Le cousin Bazilio*. Trad. de M. L. Rute, in *Les Matinées Espagnoles, 1883-85*. disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k119373c/f4.item> (acesso em 25-10-2021)

QUEIRÓS, J. M. Eça de. *El primo Basilio*, Trad. de Valle-Inclán, Maucci, Barcelona, [1902], I. vol. e II vol. [1902], Barcelona e Buenos Aires, sd.



QUEIRÓS, J. M. Eça de. *Dragon's Teeth*. Trad. de M. Serrano, Cambridge, U. S. A.: Ticknor and Company, 1889.

QUEIRÓS, J. M. Eça de. *Correspondência*, vol. 2, Lisboa: Caminho, 2008.

QUEIRÓS, J. M. Eça de e RAMALHO ORTIGÃO. Prefácio ao *Mistério da Estrada de Sintra*. Cartas ao *Diário de Notícias*. Porto, Lello, 1967.

NETTEMENTE, Alfred. *Études critiques sur le feuilleton-roman*. 2a. série, Paris: Perrodil, 1845. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23716d.image> (acesso em 28-11-2021).

PARISO MÜLLER, Andréa Correa. *Moral e arte literária no século XIX: o romance sob suspeita*. Polifonia, v. 20, n. 28, jul/dez. 2013, p. 101-131.

PAZZINI, Sebastiano. *Romanzi, Commedie, Tragedie, Novelle, Fable*, casa editrice A.B.E.S, Bologna, 1953 <https://www.antiqubook.com/books/bookinfo.phtml?nr=1487633006&l=en&seller=-csmx> (acesso em 26/10/2021).

POITOU, Eugène. *Du roman et du théâtre contemporains et de leur influence sur les mœurs*. Paris: Auguste Duran Libraire Éditeur; Angers: Cosnier et Laghèse, 1857. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/du-roman-et-du-theatre-contemporains-et-de-leur-influence-sur-les-moeurs/> (acesso em 16-11-2021).

PARSONS, Talcott e White, Winston. «The Mass Media and the Structure of American Society», in: *The Journal of Social Issues*, 3, 1960, p. 67-77. Disponível em: <https://spssi.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1540-4560.1960.tb00954.x> (acesso em 17-11-2021).

RODRIGUES, Graça Almeida. *Breve História da Censura em Portugal*. vol. 54. Lisboa: Instituto de Cultura e Ciência, 1980.

RIBERA I ROVIRA, Ignasi (1917). «Eça de Queiroz em Espanha», en Eloy do Amaral y M. Cardoso Martha (org.) *In Memoriam*. Coimbra: Atlântida, 1947, p. 340-344.

SANTANA, Maria Helena. *Literatura e Ciência na Ficção do Século XIX*. Lisboa: INCM, 2007.

SALOMÃO, Sonia Netto. «As versões italianas d'O Crime do Padre Amaro: por uma crítica da tradução», in *Rivista di Studi Portoghesi e brasiliani*. Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, MMXIX, 2019, pp. 59-67.

SALOMÃO, Sonia Netto (Khéde). *Censores de Pincenê e Gravata. Dois Momentos da Censura Teatral no Brasil*, Rio de Janeiro, Codecri, 1981.

SOLER, Elena Losada. «La traducción en la Edad de Plata» / Luis Pegenaute (ed.). disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwq0g1> Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. (acesso em 15-10-2021).

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. London/New York: Routledge, 1995.

VENUTI, Lawrence. *Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture*. In A. Lianeri e V. Zajko, (orgs.). Londres: Oxford UP, 2008.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies- and beyond*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Company, 2008.

## O “IMPÉRIO DOS SENTIDOS” EM *ADORNOS*, DE ANA MARQUES GASTÃO<sup>1</sup>

Susana L. M. Antunes<sup>2</sup>

We are not talking of feminine sensitiveness in the most obvious sense of the term, but of a refinement of the soul and a capacity for poetical evocation, a sublimation of feelings through a fresh, clean, purified look within its (minimal) simplicity.<sup>3</sup>

Yvette K. Centeno

A citação da poeta Yvette K. Centeno revela-nos a presença de uma sublimação de sentimentos em mínima simplicidade na obra de Ana Marques Gastão, levando-nos ao encontro de imagens sensoriais através do “Império dos Sentidos” em *Adornos* (2011). O título deste estudo remete, como sabemos, para o filme com o mesmo título do realizador japonês Nagisa Oshima, um filme de 1976. Sem pretendermos estabelecer uma relação direta entre o filme de Oshima e *Adornos* de Ana Marques Gastão, propomos uma peregrinação pela vida intensamente coreografada e povoada pelo império que o corpo tece através dos sentidos.

Fisiologicamente, os sentidos permitem a perceção do meio externo e, conseqüentemente, do meio interno num jogo de emoções resultantes de estímulos a que o ser humano é, constantemente, exposto. Do resultado daquele jogo interativo, conquistam-se sensibilidades que engrandecem a vida humana. No entanto, com a ascensão de uma cultura

---

1 Ana Marques Gastão, para além de *Adornos* (2011), publicou *Tempo de morrer, tempo para viver* (1988); *Terra sem mãe* (2000); *Três vezes deus*, em coautoria com António Rego Chaves e Armando Silva Carvalho (2001); *Nocturnos* (2002); *A definição da noite* (2003); *Nós/Nudos* (2004); *Lápis mínimo* (2008); *O falar dos poetas* (2011); *As palavras fracturadas: ensaios* (2013); *L de Lisboa* (2015); *O olho e a mão*, com Sérgio Nazar David (2018) e *A Mulher sem Pálpebras* (2021).

2 University of Wisconsin-Milwaukee

3 [http://www.poemsfromtheportuguese.org/Ana\\_Marques\\_Gastao](http://www.poemsfromtheportuguese.org/Ana_Marques_Gastao)

mecanicista, baseada numa tecnologia ascendente e tornada imprescindível à vida do ser humano, é visível o distanciamento que o homem tem vindo a estabelecer relativamente a uma das características adjacentes à sua génese física e psicológica: os sentidos. Desta forma, o mundo revela-se, sob muitos prismas, um lugar onde cada vez menos se apela à importância dos sentidos, os quais desempenham um papel fundamental na vida do ser humano e nas relações que estabelece ao longo do seu percurso existencial, conforme afirma Alfredo Bosi:

Ao longo da História, os encontros do corpo humano com outros seres foram dando uma extrema ductilidade aos chamados "sentidos" do organismo (a visão, o tacto, o paladar...) e, ao mesmo tempo, foram potenciando as funções do sistema nervoso central que respondem pela expressividade e pelo ponto de vista da sinalização, e definem o modo pelo qual o sujeito se põe em face das pessoas, das coisas e dos eventos. O *sentido* é o outro nome desse modo. (BOSI, 1997, p. 58).

Neste contexto, *Adornos* constitui-se como um lugar sagrado e secreto onde miríades de fadas delicadamente burilam o alcance infinito dos sentidos, dando voz ao presente do passado, ao presente do futuro e ao presente do presente numa simultaneidade de tempos e sentires que em *Adornos* se constituem como lembrança, chamamento e estímulo.

## Arquitetura de *Adornos*

Como um processo artístico e técnico que envolve a elaboração de espaços organizados e criativos para abrigar diferentes tipos de atividades humanas, a definição básica de arquitetura oferece-nos os pilares para entendermos *Adornos* também como um processo artístico, técnico, organizado e criativo. As particularidades do processo arquitetónico de *Adornos* albergam em colunas maciças o santuário do império dos sentidos numa peregrinação imbuída de sentidos que se constituem em detalhes mínimos essenciais à itinerância que acontece ao longo dos sessenta poemas, distribuídos por cinco secções, com doze poemas em cada uma das partes. Para além da cuidada distribuição dos poemas ao longo do livro, denota-se ainda a importância dos títulos das secções e dos títulos dos poemas que constituem *Adornos*, os quais funcionam como o primeiro itinerário da referida peregrinação. Neste sentido, é primordial sublinhar a presença de uma arquitetura estrutural que abraça

o âmago de *Adornos* e que aos poemas se atém como duas mãos unidas em perfeição. Este contexto particular de *Adornos* confere-lhe unicidade cósmica e proteção orgânica, as quais envolvem e entrelaçam a intimidade dos sessenta poemas.

Segundo a simbologia proposta por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o número cinco é o número do centro, do universo, da ordem e da perfeição. Representa ainda o microcosmo, o homem individual, os cinco sentidos, as cinco formas sensíveis da matéria, ou seja, o mundo sensível (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 291). Por outro lado, o número doze simboliza o universo no seu desenvolvimento cíclico espaço-temporal e na sua complexidade interna; as medidas de tempo – os doze meses, as vinte e quatro horas do dia divididas em doze mais doze; doze é também o número dos deuses do Olimpo, dos apóstolos da Bíblia sagrada e dos corpos celestes do Zodíaco. Ao número doze está ainda associada a busca pela perfeição e pela verdade. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 423-425).

A cada uma das secções de *Adornos* corresponde um dos cinco sentidos que se apresentam da seguinte forma: “Antevisão” propõe peregrinações anteriores à visão que percorrem *os globos*<sup>4</sup> em *quantum de luz de impressão não-digital com a visão do coração sempre neonata em planetas de cordão, pestanas de folha e cabelo de disco em íris fingida tal ave de rapina com a ilusão de dedos em sombrio cristalino*; “O rapto” privilegia o sentido do tacto em movimentos e gestos subtis desde o voo da *fome* cuja *teia* conduz à *hena* em *degrau de terra com dentes atenta à pregadeira em rasgão* de uma *quimera de rosa-do-Japão* semeada em *castelo com cauda e pele de carmim em metamorfose*; “Ondulações” acompanha-nos ao sentido da audição que se inicia com *adornos de efigie hermafrodita e retorno imperceptível de tanto som, ouvido irreal de insustentável pureza com passos mecânicos e chuva de voz em sobrescrito no exército de tímpanos de tronos sonoros em mar vermelho*; “Inflorescências” privilegia o sentido do olfato cuja *flor stylosa* em *anel de chamas, com escrita de cheiro e o forro da mala em livro de rola do aroma suspenso em excelso odor com intuições d’uva, de cedro o fogo, madeira doce de bolbo e pé em bouquet de cruces*; a 5ª e última parte de *Adornos* intitula-se “Confeitos”, a qual nos oferece o sentido do paladar doce, em *escrúpulos rosados de estrofe de ambrósia, groselheira-brava e flor de cardo; sê lenha, amêndoa,*

---

4 Todas as palavras escritas em itálico neste parágrafo referem-se aos títulos dos poemas que fazem parte de cada uma das cinco secções de *Adornos*.

*açucena de açúcar e vinho hipocraz, alimento imperfeito do sumptuoso rosto em manjar celeste com chá vermelho-ferro.*

## **A Peregrinação da Vida através dos Sentidos**

A palavra peregrinação, do latim *per agros*, pelos campos, significa, em primeira instância, uma jornada realizada por um devoto de uma dada religião a um lugar considerado sagrado. Desde os tempos mais remotos em que predominavam os costumes ou ritos pagãos, as peregrinações ao longo da existência da humanidade constituem-se como movimentações, deslocamentos em busca de algo ou por algo. No entanto, devemos também ter em conta que o acto de peregrinar não implica unicamente movimento no sentido de deslocação física. A ideia de peregrinação também apresenta um sentido e um valor acrescidos subjacentes ao movimento que se concretiza igualmente na deslocação espiritual, sempre e ainda em busca de algo ou por algo.

Subjacente ainda à ideia de movimento, deslocação e caminhada refiro o texto do poeta norte-americano, Archie Randolph Ammons, intitulado "A Poem is a Walk", um poema é uma caminhada, um texto apresentado no "International Poetry Forum", sediado em Pittsburgh, em abril de 1967 e publicado um ano mais tarde na revista *Epoch* 18 (Fall 1968). No seu texto, Ammons estabelece um paralelo entre a ideia de caminhada e poema, referindo que a caminhada real e/ou fictícia, tal como a ideia de peregrinação, se constitui com o propósito de busca interior, de autoconhecimento e de apreensão do mundo. Desta forma, o poema será como o movimento da peregrinação, ou seja, a exteriorização de uma busca interior no sentido de que, quer o poeta, quer o peregrino, ambos partem de uma necessidade intrínseca que se expressa ou materializa sob a forma de um poema ou sob a forma de uma peregrinação. Criando um paralelo com Ammons, Ana Marques Gastão afirma no livro de ensaios *As Palavras Fracturadas* que o poeta também é "um viajante, [...] um ser itinerante, [...] um microgrânulo andante [...]" (GASTÃO, 2013, p. 17), ideia que remete para o "cavaleiro andante" do poeta açoriano Antero de Quental (1842-1891)<sup>5</sup>, o qual intensifica a necessidade de deslocação real e/ou fictícia do poeta, ao qual subjaz sempre o movimento do corpo e da mente.

---

5 "O Palácio da Ventura".

Embora poema e movimento sejam, segundo Ammons, entidades completamente distintas, curiosamente o poeta norte-americano propõe a ideia de correspondência entre poema e caminhada baseada em quatro aspectos comuns fundamentais, a saber: ambos fazem uso do corpo e da mente num envolvimento total; ambos são irreproduzíveis; ambos traçam idas e voltas que dão forma quer ao poema, quer à caminhada; em ambos se manifesta o movimento. Apreendendo a caminhada como a externalização de uma busca interior, considerando a jornada o protótipo da caminhada por excelência, para Ammons “[...] the motion occurs only in the body of the walker or in the body of the words. It can't be extracted and contemplated. It is nonreproducible and nonlogical. It can't be translated into another body. There is only one way to know it and that is to enter into it.” (AMMONS, 1968, 118).<sup>6</sup>

A peregrinação através dos sentidos proposta em *Adornos* resgata um império que, tal como um tecido que se vai criando, transpõe tempos e lugares, materializa memórias e reflexões, as quais se ampliam em imagens que também refletem estados de alma. Este processo proporciona, ainda, um diálogo com o sensível que, em íntima comunhão com a vida, harmoniza a recuperação da sensibilidade reflexiva individual entendida, simultaneamente, como pertença de um sistema cultural, como afirma David Le Breton: “A percepção dos inúmeros estímulos que o corpo consegue recolher a cada instante resulta da função de pertença social do ator e do seu modo particular de inserção num sistema cultural” (LE BRETON, 2007, p. 56).

A propósito da ideia de peregrinação em *Adornos*, Ana Marques Gastão na entrevista intitulada “Quem escreve é o corpo”, publicada no *Journal of Lusophone Studies*, a propósito da pergunta se a poesia também surge do corpo, afirma: “Quem escreve o poema é o corpo, o que não deixa de ser um mistério; a poesia procura o sentido do sentido. [...] Talvez por isso, em *Adornos*, eu tenha criado uma poética dos cinco sentidos, que simboliza, afinal, a nossa peregrinação pela vida. Prefiro, no entanto, por vezes pensar naquilo que os orientais designam por ‘operação zen da suspensão’ da mente a partir do que entendo ser a página enquanto projectora da consciência, algo semelhante ao ecrã” (ANTUNES, 2021, p. 197).

---

6 “[...] o movimento ocorre apenas no corpo do caminhante ou no corpo das palavras. Não pode ser extraído e contemplado. É irreproduzível e ilógico. Não pode ser trasladado para outro corpo. Só há uma forma de sabermos isso e essa forma é entrar nele (no movimento).” Tradução da minha responsabilidade.



Em *Adornos*, são múltiplos os elementos que interagem com a ideia de peregrinação. De entre as inúmeras possibilidades que se constata, destacamos a presença nítida do corpo em interação com o erótico e o sagrado; a existência de uma arte poética assente nos cinco sentidos; a presença da religiosidade e da ciência em comunhão com os sentidos e, como constata Karoline Alves Leite,<sup>7</sup> a relação entre palavra e imagem como experimentação e reinvenção do barroco.

A peregrinação que propomos através da poesia imagético-visual de *Adornos* é, no presente estudo, enlaçada ao conjunto de seis tapeçarias medievais intituladas “La Dame à la Licorne”, de autor desconhecido, tecidas por volta do ano de 1500. Em exposição no Musée Cluny, Museu Nacional Francês da Idade Média, em Paris, “La Dame à la Licorne” tem sido fonte de inspiração para várias peças musicais e é considerada uma das obras-primas da arte ocidental.

#### Tapeçarias medievais “La Dame à la Licorne” (Fig. 1)



A Visão



O Tacto



A Audição



O Olfacto

7 “Corpo, erotismo e dança em *Adornos*, de Ana Marques Gastão”, Universidade Federal do Amazonas – título da tese de Mestrado defendida em 2020.

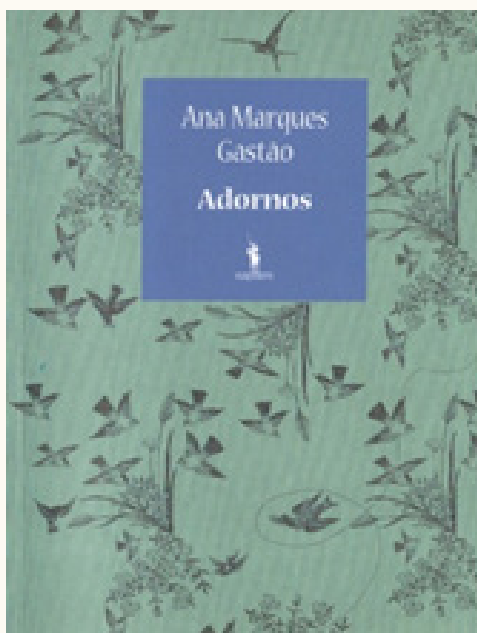


O Paladar



“À Mon Seul Désir”

Nas tapeçarias é visível a representação dos cinco sentidos, aos quais se acresce mais um suposto sexto sentido, num fundo onde predominam os tons avermelhados salpicados por uma grande variedade de elementos da natureza, cores e formas, processo conhecido como a técnica de “millefleurs”. Como que em “millefleurs” arquitetados, os paratextos constituídos pela capa e contracapa de *Adornos*, onde a presença de elementos detalhados da natureza é visível em fundo esverdeado – a cor de fundo frequente na técnica de “millefleurs” – criam um paralelo estético com as tapeçarias medievais. (Fig. 2)



Capa e contracapa de *Adornos*

Criando um universo poético muito particular, a presença do unicórnio em todas as tapeçarias confere a esta gigantesca obra de arte um carisma enigmático que tem perdurado ao longo dos tempos. Sem quereremos explorar demasiado a interpretação destas tapeçarias, referimos, no entanto, que o unicórnio, animal mitológico, é tema de grande recorrência nas artes medievais e renascentistas. Plurissignificativo é, geralmente, associado à força, à velocidade e à pureza. São também conotados como seres dóceis e, conforme se sabe, são as donzelas possuidoras do magnetismo capaz de os atraírem e tocarem.

Ampliando as afinidades entre a caminhada e o poema baseadas na reflexão subjacente aos movimentos que caminhante e poeta implementam na perspectiva do poeta norte-americano Archie Randolph Ammons, propomos correspondências entre os poemas de *Adornos* e as tapeçarias de "La dame à la Licorne" onde movimentos do corpo e do espírito se manifestam na criação de ambas as formas de arte. Como tal, selecionamos o segundo conjunto de doze poemas de *Adornos* intitulado "O Rapto", irmanando-o com a tapeçaria que invoca o sentido do tacto representado em "La Dame à la Licorne". (Fig. 3)



**O Tacto**

### **O movimento dos olhos da pele**

FOME

Como voa,  
adverso  
    e arde  
meu mínimo  
dentro.  
Tem fome.

Branco o rapto,  
foi urdido em Ena,  
minha mãe  
de tacto  
já não sou moça.

(GASTÃO, 2011, p. 25)

O primeiro poema da secção “O Rapto” introduz a ideia de movimento provocado pelo acto de raptar no qual se destaca, por um lado, o movimento físico que a ação de arrastar, de levar à força implica e, por outro lado, o estado de quem se encontra maravilhado, encantado, em contemplação mística, em êxtase. Para a concretização real da imagem do movimento físico subjacente ao verbo raptar, é necessário que o toque exista entre o raptor e o raptado. Esse toque é experimentado no encontro da pele com a pele e consumado através do sentido do tacto, aqui considerado como os olhos da pele. Nesta correspondência, estamos perante a ideia de “impresença” (GIL, 1997, p. 181) do maior órgão do corpo humano, do mais sensível, versátil e protector que só se sente quando ativado pelo tacto. A pele e o tacto constituem-se numa relação de interdependência, sendo a pele, por excelência, a tela por onde circulam todos as impressões, servindo “[de elo, ponte, passagem [...], parede-meia, colectiva, partilhada” (SERRES, 2001, p. 66). A pele configura o tecido de fundo, o contínuo, o suporte dos sentidos; a pele, posicionada entre nós e o mundo, é o denominador comum dos sentidos, recebendo-os a todos tal como uma página em branco recebe o resultado das emoções de quem escreve. Nesta capacidade de profusão que assiste a pele, nela perduram categorias “tênuas de visível ou de audível, os claro-escuros e os sussurros; nela permanecem o invisível do visível, os inaudíveis da música, a surda carícia da brisa leve, os imperceptíveis [...] A suavidade do sensual povoa a pele” (SERRES, 2001, p.67). Tal como um tecido, a pele enrugase, dobra-se, adapta-se e, mais do que um simples véu dos órgãos dos sentidos, a pele oferece-lhes a direção dos caminhos complexos com que os une, atando-os com a delicadeza de afagos que acompanha a peregrinação dos sentidos.

Perspectivando os cinco sentidos como formas de abertura para o mundo, a visão e a audição são os sentidos que, quando ausentes das nossas faculdades, encontram nas diferentes línguas termos comuns e frequentes que designam a sua privação. Por outro lado, palavras muito pouco usadas são as que identificam a ausência dos sentidos do olfacto (anosmia), do paladar (ageusia, ageustia) e do tacto (anafia). Esta

constatação linguística demarca, igualmente, a maior ou menor importância que tem sido atribuída aos diferentes sentidos ao longo do tempo. No que diz respeito ao tacto, é um sentido sem o qual o ser humano não sobrevive por também ser fundamental para o desenvolvimento das relações humanas, basta pensarmos nos afetos possíveis que as nossas mãos são capazes de manifestar. Como afirma Bosi, a mão

adere à superfície da matéria ou penetra-a para modificá-la, para suprir a distância entre o que a natureza é e o que o homem quer que ela seja. As mãos obedecem a um impulso constante no sujeito de converter o objeto à sua própria e dinâmica substância. As mãos submetem, o quanto podem, o mundo aos fins do homem. E elas podem fazê-lo facilmente, maneirosamente, porque são contíguas às coisas: sólido no sólido, pele contra pele, matéria junto a matéria. [...] A mão pode, mais que o olhar, unir-se à matéria das coisas. [...] A mão da mulher tem olheiros nas pontas dos dedos: risca o pano, enfia a agulha, costura, alinhava, pesponta, chuleia, cerze, caseia. Prende o tecido nos aros do bastidor: e tece e urde e borda. (BOSI, 1977, p. 56 e p. 55).

Em *A Poética dos cinco sentidos revisitada*, Gilda Santos e Horácio Costa congregam seis reflexões sobre cada uma das tapeçarias medievais e, conseqüentemente, seis ensaios que revisitam as reflexões publicadas há 30 anos aquando da saída da poética revisitada em 2010. O texto sobre o tacto, o sentido que escolhi para este estudo, é de Ana Hatherly e a revisitação do texto de Ana Hatherly é de Gilda Santos. No texto de Ana Hatherly, um dos aspectos salientado é o trabalho das tecedeiras na oficina de tecelagem:

As tecedeiras sentam-se em bancos de madeira. Trabalham ligeiramente curvadas para a frente às vezes conversando às vezes cantando. Os seus cabelos estão presos em nós em tranças em rolos espirais. O valor gráfico dos cabelos só é comparável ao valor táctil da sua textura. [...] Tecer imagens com os dedos. Lembrar o mundo acumulando fios. Criar as imagens com a pele. No fundo simétrico e constante tecer a irregularidade das imagens. [...] Nenhum gesto é igual nenhuma sensação é igual. [...] De repente rolar pelo tapete de pele [...] Sentir com o corpo todo. (HATHERLY, 2010, p. 42).



De igual modo, o ruído do tear, semelhante a um coração de tábuas é ouvido, as mãos como asas e a pele dos braços querem chegar mais longe e, como nota Gilda Santos em “Da textura do enigma: algumas linhas a des(a)fiar ‘O Tacto’ de Ana Harthley”, “[o] movimento de alargamento temporal é nítido: se a tapeçaria existe porque houve tecedeiras, estas dependem de fios previamente produzidos para exercerem seu ofício (SANTOS, 2010, p.134)”, remetendo diretamente para a ideia de metamorfose associada ao bicho-de-seda que Ana Hatherly descreve como “carnudo (e onde) os seus anéis lembram as ondulações da tapeçaria futura” (HATHERLY, 2010, p.134). Gilda Santos, por seu turno, reflete acerca do acto de criação como uma “necessidade visceral (SANTOS, 2010, p.135)”, acrescentando que “o emergir da voz assumidamente subjetiva, lírica, que, após surpreender o instante da metamorfose, vai, num crescendo sinestético e osmótico, adentrar mais e mais o ser que criou no texto, confundindo-se com ele, a ponto de penetrar-lhe o âmago onde se dá a gestação da linha-essência – linha da seda, linha da escrita” (SANTOS, 2010, p.135). Neste contexto, volto a Bosi ainda a propósito da “mão da mulher que tem olheiros nas pontas dos dedos: risca o pano, enfia a agulha, costura, alinhava, pesponta, chuleia, cerze, caseia. Prende o tecido nos aros do bastidor: e tece e urde e borda (BOSI, 1977, p. 55)”, palavras que nos conduzem ao poema

#### PREGADEIRA

Cozo o botão  
a linha de sangue,  
prego-o à página,  
cedo à seda.  
Semeio outro nó.

Lesto, embalo-o  
ao peito, digo:  
meu anjo e anseio,  
sou uma pregadeira  
de aço e pó.

(GASTÃO, 2011, p. 30)

No poema “Pregadeira”, o título permite a antevisão clara da analogia entre a pregadeira, a tecedeira e o processo de criação. A presença da antítese no verso “Sou uma pregadeira de aço e pó” leva-nos a pensar que a pregadeira, a tecedeira, a costureira é de aço tal como a agulha que usa; por outro lado, a pregadeira, tecedeira, costureira é de pó porque usa

o carvão para escrever, transformando-se a pregadeira na poeta, através dos processos de metamorfose e antropofagia cúmplices no processo de criação. Por outro lado, a ideia de “nós”, expressa no poema “Pregadeira”, sinónimo de vínculo, ligação, laço apertado, ponto onde se encontra uma dificuldade, articulação das falanges dos dedos, a parte espessa e mais dura na madeira e no mármore outorga acoplagens subterrâneas que, subtilmente, vão aproximando todos os sentidos.

Depois de pregadeira, refiro o poema “Degrau”, o qual Cláudia Amorim analisa, referindo-se às mãos como “suportes necessário ao pensamento” (AMORIM, 2021, p. 10). Neste poema, de novo o encontro entre opostos e a presença do tacto numa distensão que permite alcançar dimensões outras que não as captadas unicamente pelo sentido do tacto:

#### DEGRAU

Subo um degrau,  
não de madeira,  
em terra esquiva.

O pé pede repouso  
e ousa  
um passo mais.

Mais dois passos  
e seria  
o paraíso,  
a raiz do suplício.

Sorrio, áspera,  
e penso  
com as mãos:  
a vida é um sopro  
invertebrado,  
tafetá ou monstro.

(GASTÃO, 2011, p. 28)

O poema “Degrau” apresenta também uma reflexão sobre a vida que nos é apresentada como “um sopro invertebrado”, sem coluna vertebral, sem sustentação e que, simultaneamente, apresenta duas faces: uma delas composta por um tecido de seda urdido com fios brilhantes e retilíneos e, a outra, simplesmente monstruosa.



Tal como nas tapeçarias de “La Dame à la Licorne”, *Adornos* também convoca elementos da natureza, como no poema “Teia” onde a presença da peónia é relevante. Flor com uma carga simbólica significativa, na China é símbolo de sorte, honra e beleza; no Japão representa ainda a felicidade e a prosperidade; na mitologia grega a beleza escondia-se na peónia, associando-a à timidez, mas também à proteção. As imagens visuais associadas à peónia, ao gesto e ao tacto revelam a cautela, a prudência, o segredo, o esconderijo, a modéstia e a proteção que a peregrinação pela vida impõe:

#### TEIA

Estranha a peónia,  
manca de um só pé,  
embla a brisa  
em seu recato.  
Alisa-lhe, níveo,  
o cabelo de teia,  
penteia-lhe  
o lamento,  
ordena-lhe o tacto.

(GASTÃO, 2011, p. 26)

A inter-relação entre os poemas de *Adornos* e as tapeçarias medievais apresentadas também se observa na escrita de Ana Marques Gastão onde a compreensão do processo de relação entre palavra e a realidade vital se alia através da delicadeza e do apuro à arte de tecer presente em “La Dame à la Licorne”. Por outro lado, os tons de vermelho presentes nas tapeçarias e os vermelhos nos poemas “*Quantum de luz*”, “*Mar vermelho*” e “*Chá vermelho-ferro*” (GASTÃO, 2011, p. 12, 50 e 79) são correspondências que unem poemas e tapeçarias. Também por estes encadeamentos suspensos e subterrâneos em *Adornos sem adornos*, os sessenta poemas apresentam ligações autónomas e, simultaneamente, dependentes entre si, daí resultando uma poesia que também se tece com fios produzidos pelo próprio corpo em analogia, novamente, com o bicho-da-seda construindo o casulo, produzindo e dobrando, *ad infinitum*, a filigrana em origami.

## Poesia em Origami

Etimologicamente, a origem da palavra origami decorre da união dos termos japoneses *ori*, “dobrar”, e *kami*, “papel”. O origami consiste na arte de dobrar papel sem o uso de cortes ou colas, daí resultando pequenas esculturas que, tradicionalmente, representam elementos da natureza, como animais e plantas com significados específicos.

Voltando de novo à arquitetura, nos últimos anos tem vindo a desenvolver-se a arquitetura de formas dobradas, inspirada na arte do origami. A beleza deste tipo de construção consiste na criação de espaços utilizando o mínimo de material possível e, simultaneamente, empregando materiais flexíveis e com mobilidade. Na arquitetura e no desenho técnico computacional, o origami implementa-se como um conceito formal e espacial, projetando formas complexas que geram volume e cobrem o corpo das estruturas, originando espaços fluidos e dinâmicos. Importa ainda, neste contexto, sublinhar as inúmeras possibilidades arquitetónicas que a construção em origami oferece.

Como referimos anteriormente, a arquitetura interna de *Adornos*, conduz-nos, numa primeira abordagem, a estabelecer uma correspondência direta entre cada uma das cinco secções de *Adornos* e um dos cinco sentidos, apresentando-se ambos bem definidos e delimitados – tal como as tapeçarias de “La Dame à Licorne” e os cinco sentidos expostos. No entanto, em *Adornos*, aquela linearidade clara e líquida metamorfoseia-se num plissado que dobra as pregas dos poemas, franze os poemas uns nos outros redimensionando-os num corpo maior, sem cortes ou colas, moldando, simultaneamente, pequenas esculturas semi-autónomas em “arquitetura de origami”. Na dobra do poema, abriga-se o secreto que se desvela, por instantes, quando a pregadeira “de aço e pó” semeia “outro nó” (GASTÃO, 2011, 30). A concepção de poesia em origami permite acolher um mundo outro, entrelaçando pequenos mundos arquitetados no mínimo detalhe concebido pela osmose que transita através da permeabilidade do corpo que escreve.

Segundo Gilles Deleuze, a ideia de dobrar e desdobrar

[...] ne signifie plus simplement tendre-détendre, contracter-dilater, mais envelopper-développer, involutionner-évoluer. L'organisme se définit par sa capacité de plier ses propres parties à l'infini, et de les déplier, non pas à l'infini, mais jusqu'au degré de développement assigné à l'espèce. Aussi un organisme est-il enveloppé

dans la semence (préformations des organes), et les semences, enveloppées les unes dans les autres à l'infini (emboîtement des germes), comme des poupées russes. (DELEUZE, 1988, p. 13)<sup>8</sup>

A poesia de *Adornos* concentra as ideias de Deleuze no sentido de se enroscar, desenroscando; involuir, evoluindo em dobras que, multiplicando-se “entre-deux-plis” (DELEUZE, 1988, p. 19),<sup>9</sup> se propagam em segredo no silêncio que se vê, como elucida o poema “Adornos”, primeiro poema de “Ondulações”, o qual agrupa sentidos dobrados em circulação osmótica:

#### ADORNOS

Valho-me de um ouvido  
que quase não ouve  
porque vê  
em retrocedido olhar  
do touro as asas.

Ó incorrupta voz  
de suaves fragâncias  
e tons de cáscara  
não exasperado  
é teu lugar de adornos.

(GASTÃO, 2011, p. 39)

Ainda de “Ondulações”, o poema “Retorno Imperceptível” a demonstrar a osmose e a construção em origami da interseção dos sentidos: “Alongo com os dedos / o ruído do cabelo” – o encontro entre o tacto e a audição a conferir ao poema a ideia de sentidos mínimos nas dobras das palavras; em “Confeitos”, o poema “Sumptuoso Rosto” declara: “Queria ver por dentro das artérias / o sabor de teu sumptuoso rosto / que não vejo; ouvir a brancura / aguda d’uns olhos sanguíneos / que me não vêem; provar / a espaços d’ um tenebroso corpo, / dúbio de

8 A ideia de dobrar e desdobrar “não significa simplesmente tender-estender, contrair-dilatar, mas embrulhas-desembrulhar, involuir-evoluir. O organismo define-se pela sua capacidade de dobrar as suas próprias partes até ao infinito, e de as desdobrar, não até ao infinito, mas até ao ponto de desenvolvimento atribuído à espécie. Da mesma forma, um organismo é embrulhado na semente (pré-formações dos órgãos) e as sementes, embrulhadas umas nas outras até ao infinito (junção de germes), como as bonecas russas”. Tradução da minha responsabilidade.

9 “entre duas dobras”. Tradução da minha responsabilidade.

impaciência, ansioso / e incontido, ramos por nós ardido / mas que me alumia em abundância / num movimento de exalação acre.” (GASTÃO, 2011, p. 41 e p. 77).

De poema para poema, *Adornos* também é ciência exata que se auto nutre da dobra mínima e orgânica, presente no poema “Impressão não-digital” de “Antevisão” onde o movimento da impressão não-digital se alia à exatidão de um olhar que funciona “Como um estilete / de ponta aguçada, / o olho fixa, / intermitente, / a volátil impressão / não-digital, / é sinapse sinopse / dum saturado real.” (GASTÃO, 2011, p. 13).

A ideia de peregrinação e de poesia em origami possibilitam um contínuo “debruar de pestanas”, ideia raptada ao poema “Pestanas em folha”, de “Antevisão”. E porque “ouvir é um parto silencioso” – último verso do poema “Sobrescrito” de “Ondulações” – “olha, vê, escuta o som impaciente da lenha / afundada no sal, conta a história, / repete a única história que te faz viver” – final do poema “Sê Lenha” de “Confeitos” (GASTÃO, 2011, p. 17 e p. 72).

Poesia nutritiva e orgânica pertença de todos os sentidos, *Adornos* reveste-se de uma densidade microscópica onde o bisturi exerce toda a sua eficácia micro sensorial para captar uma fluidez subterrânea conduzida pela bússola do sentir na procura de uma direção apaziguadora porque também se trata de poesia que reúne e que difunde amor como nos indicam os tons vermelho-escuro, o vermelho-zarcão e ainda os tons cáscara da poesia de *Adornos*, cores igualmente presentes nas tapeçarias medievais de “La Dame à la Licorne”. A feminilidade, a dama, também é presença marcante ao longo dos sessenta poemas do livro, acentuada ainda pela presença da cor vermelho-zarcão/vermelho-escuro representações do noturno e do feminino em oposição ao vermelho-claro que representa o diurno e o masculino; vermelho que, por sua vez, também simboliza o fogo, o sangue, a paixão e a sensualidade brindada pelo encontro dos corpos que recomeçam juntos “a moldar o pomo em forma de crista”, como acontece no último poema de *Adornos*

#### CHÁ VERMELHO-FERRO

Fosse teu corpo um bule, exuberante  
e esguio, de rosto oculto e mãos  
como hastes a vermelho-ferro,  
e de tua boca se soltasse um vento  
sem tecto que de fumo desenhasse  
um jardim de úberes silvos,  
tornar-me-ia eu num Tu em meu

nada de alto colo e formato fruto,  
asa em ansa, moldada em chama  
por ti ateada, ferina e triangular.

Fosse teu corpo porcelana brava  
como o sinto, leve, branco-vidrado,  
aplanado de ausência e composto  
em passos de bico amarelo pálido  
ou beringela, e nele beberia o chá  
de tampa inventada num ápice de  
botão, minúsculos ambos, um esfriado  
de cerâmica e espanto, o outro quente  
de púrpura de Cassius – recomeçando os  
dois a moldar o pomo em forma de crista.

(GASTÃO, 2011, p. 79)

## **Adornos sem adornos**

Ao longo do percurso que *Adornos* propõe, Ana Marques Gastão, fazendo uso da alquimia da palavra e da “partilha do ‘seu’ sensível”, parafraseando Rancière, procura, ao longo da peregrinação da vida pelo império dos sentidos, a substância mínima nas fendas e nas dobras que se intersectam nos sentidos, trançando-destrançando os filamentos sedosos que buscam na sua própria intimidade sentidos maiores. Neste contexto, o que poderia ser identificado como adornos, enfeites, ornamentos é metamorfoseado em anti-adornos que emergem da mínima simplicidade e da máxima essencialidade que Ana Marques Gastão apreende e nos devolve através das emoções dos sentidos que integram o ser humano. Neste contexto, Ana Marques Gastão convoca ainda o sexto sentido que se enraíza no refúgio do coração e do espírito que, em conjunta peregrinação, seguem rumo ao encontro com “À Mon Seul Désir”, onde os cinco sentidos se reúnem na tentativa de alcançarem a perfeição, a totalidade desejada, permitindo, simultaneamente, o encontro único do eu além-nós, como elucidam as palavras de Ana Marques Gastão:

Tem vindo a ser estudado que, na meditação, o tempo fica em suspenso, o que não é uma perda, mas uma experiência não verbal que os antigos monges vivem em silêncio. O poema tem algo dessa acronia; dir-se-ia um mundo de vibrações que nos permite viver, com intensidade, em vários tempos e realidades e, simultaneamente, num

não-tempo, ou seja, fora de nós, ou além-nós. (ANTUNES & GASTÃO, 2021, p. 197)

Na Idade Média, aquele movimento de internalização significava “coração” no sentido filosófico, amoroso e carnal. Em *Adornos*, tal como na tapeçaria “À mon seul désir”, existe a vibração de um sexto sentido, interno e íntimo, que invoca, evoca e provoca à medida que a peregrinação acompanha o licórnio na sua transcendência e sublimação, transformado em poeta, músico, bailarino, acrobata, reunindo a representação do “domínio tácito do táctil” (SERRES, 2001, p. 55).

Em *Adornos*, a peregrinação é tecida fio a fio, galgada degrau a degrau, escrita sílaba a sílaba, a pó e aço, desprovida de adornos. Por outro lado, também se trata de uma peregrinação que deseja encontrar um sentido outro em partilha de distinta sensibilidade, para a qual os cinco sentidos fisiológicos não se bastam. O sexto sentido que se perscruta nas dobras do origami apresenta-se na (mínima) simplicidade da poesia<sup>10</sup> de Ana Marques Gastão purificada em

#### QUANTUM DE LUZ

Sinto o bater d’um coração  
fulgurantemente tosco  
e pressinto, na ressonância  
de meu pé, um súbito degrau  
em radical recomeço.

Enquanto a vida age,  
corro, às avessas, por dentro  
dos olhos. A acuidade  
visual é máxima,  
traçada no mínimo.

Não que a proteína opsina  
tudo altere em meu olhar  
de pigmentos dispersos,  
apenas imagino,  
nereide e neptúnica,  
um *quantum de luz*.

(GASTÃO, 2011, p. 12)

---

10 Palavras retiradas da epígrafe de Yvette K. Centeno.

## REFERÊNCIAS:

AMMONS, Archie Randolph. "A Poem is a Walk". *Epoch. A Quarterly of Contemporary Literature*. Vol. XVIII (18) /1. October/Fall 1968, p.114-119.

AMORIM, Cláudia. "O fio tênue e áspero da poesia de Ana Marques Gastão". *Semina: Ciências Sociais e Humanas*, Londrina, vol. 42, nº 1, p. 5-12, jan./jun. 2021, p. 5-12.

ANTUNES, Susana L. M. e GASTÃO, Ana Marques. "Quem escreve é o corpo". *Journal of Lusophone Studies*. Vol 6, Nº 1 (2021), p. 192-232. Disponível em: <https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/view/431/441>. Acesso em: 24 set 2021.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*.

DELEUZE, Gilles. *Le Plí : Leibniz et le Baroque*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1988.

GASTÃO, Ana Marques. *Adornos*. Lisboa: D. Quixote, 2011.

GASTÃO, Ana Marques. *As Palavras Fracturadas. Ensaios*. Lisboa: Theya, 2013.

"LA DAME À LA LICORNE". Disponível em: <https://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/la-dame-a-la-licorne.html> . Acesso em: 20 agosto 2021.

LE BRETON, David. *A Sociologia do Corpo*. Tradução de Sonia M.S. Fuhrmann. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

LEITE, Karoline. "Corpo, Erotismo e Dança em *Adornos*, de Ana Marques Gastão". Tese de Mestrado. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2020.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos. Filosofia dos corpos misturados I*. Eloá Jacobina (trad.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.



GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. 2ª ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. *Le Partage du Sensible. Esthétique et Politique*. Paris: La Fabrique, 2014.

SANTOS, Gilda e COSTA, Horácio (orgs.). *Poética dos cinco sentidos revisitada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

## **RASTRO, MARGEM, CLARÃO: LEITURAS PERFORMÁTICAS E VISUAIS DA ESCRITA DE RUI NUNES**

Yara Frateschi Vieira<sup>1</sup>

Os textos de Rui Nunes convocam, com frequência, a presença de outras linguagens artísticas, para além da literária: a música (*Baixo Contínuo*, 2017; *Suíte e Fúria*, 2018), a pintura (*O Anjo Camponês*, 2020), ou a fotografia (*O Choro é um Lugar Incerto*, 2005), para só mencionar alguns mais recentes. O diálogo com a fotografia merece um destaque especial, se consideramos que o último texto citado acompanha o catálogo da exposição fotográfica de Paulo Nozolino, *Far Cry*, na Fundação Serralves (2005<sup>2</sup>), tendo sido ainda publicado em volume independente, mas também com fotografias do mesmo artista, pela Relógio d'Água, em 2005.

Não estamos, porém, diante de um artista múltiplo, como é o caso de Almada Negreiros, mas de uma escrita que não só compartilha algo da sua própria materialidade com a imagem (as manchas tipográficas na página, separadas frequentemente por grandes espaços em branco, remetendo para molduras de quadros ou fotografias numa parede), mas também fragmenta a estrutura frásica ou narrativa à semelhança de cortes pictóricos ou fotográficos, ou mesmo andamentos musicais. Para além disso, o leitor defronta-se repetidas vezes com interrupções, questionamentos, distorções sintáticas ou jogos lexicais, como as paronomásias frequentes<sup>3</sup>, que impedem o curso regular da leitura e provocam a sensação de estranhamento e desconfiança diante da linguagem verbal e da linguagem literária, em particular, não apenas quanto à sua automatização, mas também quanto à sua própria essência.

---

1 UNICAMP

2 Com versão inglesa a cargo de Eric M. Sabinson e Yara Frateschi Vieira.

3 P. ex., "faça-se, faça-se. Faca"; "um tempo-lobo. Um tempo-lodo" (NUNES, 2020, p. 39 e 45).

No seu último livro, *No Íntimo de uma Gramática Morta*, esse embate entre quem escreve/fala e a linguagem adquire protagonismo estridente. A desconfiança primordial diante da linguagem descartável que nos habituamos a consumir, obriga a interromper o fluxo da frase para questionar cada palavra, ameaçando obstruir o processo de fala/escrita. Um questionamento que normalmente ocorreria nos bastidores da escrita, relegado aos cortes e às substituições nos rascunhos, passa a ocupar aqui o lugar final da página impressa: “De madrugada, as palavras **regressam** à inocência, **regressam? podem regressar? conseguem?** Abandonaram livros, tratados, sermões, mas carregam os seus fantasmas: **deixar de falar? de escrever? O silêncio é a frase dos que se recusam.** (NUNES, 2021, p. 23, grifos nossos).

As palavras são confrontadas, quase desmembradas, em busca da condição inicial de inocência, anterior ao estado de opacidade a que as reduziu o processo de banalização da linguagem pelo poder. Para atingi-la, seria preciso voltar atrás e ser novamente uma criança que tem à sua frente pela primeira vez, por exemplo, o vocábulo “genocídio”, soletrando-o letra a letra, para

[...] descobrir o que nelas se oculta, o que elas ocultam: a traição da arma, o gesto completo, a fúria boçal, soletrar uma palavra é como dissecar um corpo, que foi jovem e belo, etc., etc., etc., [...] **Dissecar um corpo é desabilitá-lo de tudo o que os poemas e os tratados lhe deram, é reduzi-lo a colunas e colunas de palavras, nem sequer frases: unicamente substantivos concretos.** (NUNES, 2021, p. 29, grifos nossos).

Consciente de que a linguagem está comprometida a partir da sua própria constituição, há alguma saída para aquele a quem a escrita é “quase uma necessidade biológica”<sup>4</sup>, a menos que opte pelo silêncio? A existência do texto à nossa frente torna inaceitável, naturalmente, essa opção. O leitor vê-se, ao contrário, diante da evidência de um trabalho que envolve a escrita enquanto extensão do corpo, uma luta que se poderia dizer física: “Lutar com as palavras, progredir / pelo interior desta guerra até chegar / à palavra única da perda, esmagá-la / contra mim, obrigar-me a dizer / o seu corpo dizimado. O caos. Os cacos.” (“St. Pölten”, NUNES, 2005, p. 51) “No limite”, observa Diogo Martins,

4 Citado por V. Ferreira, a partir de uma vídeo-entrevista de Rui Nunes concedida à Rádio Universitária do Algarve em 2015. (MONTEIRO e FERREIRA, 2020, p. 15)

“a intensidade da dor encheria os livros de Rui Nunes com páginas em branco, jamais uma palavra tomaria sequer forma visível, dissolvendo-se num caos primordial”. (MARTINS, 2021a, p. 116).

Como não é isso que acontece, o leitor encontra-se, também ele, frente a uma escrita que o obriga a um verdadeiro embate: páginas às vezes com uma única linha, mudanças na fonte (negritos, itálicos), pontuação anômala (como a proliferação dos dois pontos<sup>5</sup>), violência sintática ou lexical. No último livro já mencionado (*No Íntimo de uma Gramática Morta*), encontramos, por exemplo, uma página com uma única frase: “Estar próximo é não saber chegar” NUNES, 2021, p. 41). Sem ponto final, isolada na página, a sua forma predicativa impessoal e atemporal aproxima-a de um anexim, uma máxima – embora o seu significado pareça, pelo menos, problemático. A que circunstância específica se refere, dentro do contexto em que está colocada a frase, isto é, a página anterior e a posterior? Não parece haver conexão clara, a não ser que represente um momento de reflexão entre dois textos descritivos (na p. 40, a casa tornada monstruosa pelo crescimento desmesurado da hera, e na p. 42, o subúrbio pobre), apontando para o risco de não se prosseguir até a meta final perseguida.

O fragmento na p. 42, por sua vez, dá-nos a imagem da fome no subúrbio, não por meio da descrição dos seus habitantes humanos, mas através de um léxico oximorônico que não só obriga o leitor a fazer pausas na leitura, mas transfere o foco para os animais que ali proliferam em busca de restos:

Os cães reconhecem o que há de **hóspito** num subúrbio: **a fome, essa iguaria suculenta**. Que procuram com afinco, rosnando.

A sua persistência atíça os predadores: o cinzento das gordas aves de asas lentas, que saltitam lentas, na periferia da matilha, com a delicadeza redobrada e paciente dos verdadeiros **gourmets**.

(NUNES, 2021, p. 42, grifos nossos)

---

5 Cf. Eduardo Prado Coelho: “Repararam certamente numa marca estilística de Rui Nunes na sua fase actual: a proliferação dos dois pontos. Que significado lhe podemos atribuir? É a vontade de que tudo se vá abrindo a tudo [...], sem nunca se totalizar verticalmente, apenas fazendo (e essa é a função do texto) que se estabeleça uma vertiginosa circulação horizontal.” (COELHO, 2006, p. 16).

Num texto menos agudamente arremido ao fluxo automático das palavras, um subúrbio seria antes descrito como “inóspito”, mas há algo aqui que o torna “hóspito” aos animais: a fome dos seus habitantes. Mas: o termo soa estranho, obrigando o leitor a fazer uma pausa: “hóspito”? Uma consulta aos dicionários revela que se trata de um neologismo, já que o termo, derivado do latim *hospes*, só aparece na forma negativa, “inóspito”<sup>6</sup>. Em seguida, as aves “gordas”, “de asas lentas”, surgem, num oxímoro irônico e mesmo cruel, como “verdadeiros gourmets”. A segmentação do fragmento, as aliterações e rimas internas que o aproximam do verso, por sua vez, tornam mais brutalmente exposta a imagem de abandono e desumanização que, em outro contexto, seria construída, em prosa ou verso, por um léxico explicitamente ligado ao sentimento de compaixão ou de indignação.

Não é de admirar, portanto, que a escrita de Rui Nunes, pela desconfiança da linguagem verbal e as consequentes soluções estruturais a que recorre, constitua um desafio para o leitor e que ele se sinta até mesmo levado a deixar as muralhas da linguagem verbal, experimentando aproximar-se dela por meio de outras linguagens. Uma experiência desse tipo, explorando a via dialógica: texto (literário e crítico) / *performance* / fotografia, foi recentemente conduzida pela Associação *Terceira Pessoa*, de Castelo Branco, cujo coletivo *Rastro Margem Clarão* produziu três *performances* artísticas ao longo de 2020, encenadas por três pares de atores, além de publicar três volumes em que colaboram três duplas de fotógrafos e críticos.

O que chama imediatamente a atenção nesses experimentos dialógicos é que em nenhum deles se trata de “traduzir/ adaptar” para outra linguagem o texto literário, como se poderia dizer em relação a filmes baseados em romances (tantos que é desnecessário citar) ou a textos dramatizados para teatro. O que se procura aqui é vivenciar / visualizar / transmitir a própria experiência da leitura, recriando gestos, ritmos, percursos, trajetos (“como um deserto que nos propusemos a atravessar”<sup>7</sup>), imagens, cenas, associações intertextuais.

Os três volumes publicados - *Basta que um pássaro voe* (MONTEIRO e FERREIRA, 2020), *Boca* (VINAGRE e RIBEIRO, 2020) e *Na imprecisa visão*

---

6 Cfr. **s.v.** *hóspede*, CUNHA, 2007. Em latim, também o adjetivo só comparece na forma negativa “inhospitus”. A forma “hospitus” é usada apenas no fem. sing. e neutro plural, *hospita*. Cfr. **s.v.** LEWIS and SHORT, 1879.

7 Palavras de Nuno Leão, citado por MARTINS, 2020.

*do vento* (PAIVA e MARTINS, 2020) - reúnem fotografias (no caso dos dois primeiros) e imagens (no terceiro volume), acompanhados por um texto crítico. Embora todos os volumes tenham como horizonte o diálogo com a escrita de Rui Nunes, cada um deles adquire uma feição própria, seja pela linguagem fotográfica seja pelo teor do texto que o acompanha ou pela distribuição entre imagem e texto.

No volume *Basta que um pássaro voe*, as fotografias de Rui Dias Monteiro são reunidas em grupos intercalados ao texto de Vítor Ferreira, o qual opta por um discurso bastante personalizado, quase uma “fala”, com as marcas da familiaridade<sup>8</sup>. Em *Boca*, por sua vez, o texto de Eunice Ribeiro precede as fotografias de Valter Vinagre, e o seu tom está mais próximo ao do ensaio<sup>9</sup>. Em *Na imprecisa visão do vento*, as imagens de Susana Paiva antecedem o ensaio de Diogo Martins, que também oferece ao leitor uma vivência personalizada/ familiar do contacto com o objeto da sua escrita<sup>10</sup>.

Os conjuntos fotográficos que compõem os volumes são bastante diferenciados entre si: as fotos de Rui Dias Monteiro (*Basta que um pássaro voe*), apresentadas em grupos com certa unidade, coloridas, são ora paisagens sem interferência humana, ora imagens de uma cidade desprovida de presença humana; algumas remetem a um tempo preciso, o da pandemia, ou a interiores que desvendam o abandono e a pobreza. As fotografias de Valter Vinagre (*Boca*), por sua vez, a branco e preto, são “dramáticas, quase barrocas, nos seus contrastes violentos de claro-escuro”, habitadas por uma “humanidade anónima e sem brilho, alguns animais, traços de uma vegetação hostil e sem brilho”<sup>11</sup>. Já Susana Paiva (*Na imprecisa visão do vento*) não produz fotografias propriamente ditas,

---

8 “Era suposto eu escrever um ensaio que relacionasse as fotografias do Rui com as palavras do Rui. Recuso a ideia de ensaio que tenho vindo a escrever. Suspeito dessa ideia, deixo-me contagiar” (MONTEIRO e FERREIRA, 2020, p. 16, grifos nossos).

9 “[...] as imagens de Vinagre nascem de uma percepção imperfeita que impede de ver o mundo por inteiro e com clareza, desautorizando qualquer tentativa de espectadorismo, de consumo de um real que permanece parcialmente irrepresentado, irrepresentável.” (VINAGRE e RIBEIRO, 2020, p. 5).

10 “Guardo uma fotografia minha que tirei a segurar um desses auto-retratos. Retenho na memória a impressão desse conjunto, o seu lugar na parede. Quanto mais convoco essas imagens, mais convicto estou de que as reinvento: dentro de mim, o tempo continua a actuar sobre essas películas fotográficas, como o ar, a água da torneira, a pressão das unhas a raspar a emulsão.” (PAIVA e MARTINS, 2020, p. 49).

11 Palavras de Eunice Ribeiro (VINAGRE e RIBEIRO, 2020, p. 5).

mas “imagens”, frutos do processamento manual de fotos instantâneas obtidas por máquinas polaroides compradas já com defeito.

As fotos, as imagens e os ensaios que as acompanham, estabelecem um diálogo claro, mas ao mesmo tempo livre e amplo, com os textos de Rui Nunes. Vítor Ferreira coloca inicialmente uma pergunta que está presente/ subjacente a todos os três ensaios: “Como escrever a partir destas imagens, relacionando-as com a obra do escritor? Como escrever, *aqui e agora*, sobre fotografia e RN [...]?” (MONTEIRO e FERREIRA, 2020, p. 15-16). As paisagens fotografadas não são apresentadas como se estivessem numa exposição ao contrário, onde o texto ocuparia o lugar principal e a imagem, o da sua equivalência visual. Aqui elas funcionam como “estímulos associativos”, não apenas aos textos de Rui Nunes, mas também a “ficções da mesma geografia”, como dois filmes de Rúnar Runarsson (MONTEIRO e FERREIRA, 2020, p. 20). Já nas palavras de Eunice Ribeiro, a fotografia de Valter Vinagre, “[l]onge de qualquer aspiração ecrástica invertida que tentasse *ver* o *dizer*, traduzir o literário no fotográfico, produz situações que implicam, todavia, o recetor numa análoga situação de perda.” A aproximação não vem necessariamente de uma citação textual, mas da sua inserção como sujeito nas imagens que produz, “enquanto intérprete de uma realidade que não está meramente diante de si, mas que o contém e que o interroga ‘de dentro.’” (VINAGRE e RIBEIRO, 2020, p. 9). Da mesma forma, segundo a leitura de Diogo Martins, Susana Paiva, em vez de procurar trazer aos olhos imagens ilustrativas das inquietações que percorrem os muitos livros de Rui Nunes (como o horror, a barbárie da civilização, o poder, a guerra etc.), escolheu um excerto do livro *Rostos* e fez com ele o mesmo que faz às imagens: “[F]isicalizou a leitura, como físicas são as imagens da Susana: físicas, hápticas, tácteis. Vertiginosas, algumas. Muito lentas, outras.” (PAIVA e MARTINS, 2020, p. 38). Estamos seguindo rastros deixados por viajantes diversos, mas todos eles empenhados em percorrer trilhas cujas margens podem estender-se a perder de vista ou invadi-las e mesmo interrompê-las, bloqueando-as.

Voltemos agora aos espetáculos. *Luz Negra*, *Querer-se morrer confortavelmente na dor* e *Um lugar sem coordenadas* foram apresentados, respectivamente, no Cine-Teatro Avenida de Castelo Branco (10 e 11 de setembro de 2020), no Teatro Municipal da Guarda (8 de outubro de 2020) e no Teatro-Cine de Torres-Vedras (4 de dezembro de 2020) e foi-me impossível vê-los presencialmente. Além disso, não estão disponíveis *online*, podendo-se assistir apenas a um curto vídeo de cada um



deles<sup>12</sup>. Diogo Martins, um dos membros da equipe, porém, tem publicado matérias em que relata os pressupostos de que partiu o coletivo, e descreve a organização e a apresentação das *performances*, destacando as diversas leituras e formas de diálogo que buscam estabelecer com os textos de Rui Nunes, o que permite o acesso pelo menos parcial ao trabalho do grupo. Segundo ele,

[estas duplas] pegam nas palavras de Rui Nunes, libertam delas a sua vocação gestual, a sua força performativa, e, em vez de decifram o seu sentido, desposam o movimento que nos faz entrever nessas palavras a forma como a "história corrompe, mas a palavra / errante, o erro / da sua desmesura, quase / ilumina".<sup>13</sup> (MARTINS, 2021a, p. 112).

O que chama a nossa atenção imediatamente é a recusa explícita de "decifrar o sentido", preferindo ao contrário restituir às palavras o elo perdido com o gesto e com o corpo. Os dois atores presentes no palco (Ana Gil e Nuno Leão, em *Luz Negra*) não são personagens identificáveis numa ação em curso, não falam (o ruído que se ouve é produzido pelos microfones raspados na superfície, à medida que os corpos se movimentam), mas escrevem freneticamente no chão uma escrita invisível. Segundo o ator Nuno Leão, citado por Diogo Martins, houve um momento inicial na produção do espetáculo em que se arriscou uma leitura em voz alta. Mas perceberam que algo se perdia, o silêncio e a interioridade. Por isso, diz ele, "decidimos trazer o silêncio e a interioridade para o nosso estar em performance, para que a nossa presença continuasse a ser um lugar da escuta e do olhar interior sobre as coisas: os corpos, a respiração, o som, o espaço, o tempo, os outros". (MARTINS, 2021a, p. 113).

---

12 *Luz Negra*: <https://vimeo.com/407217731>; *Querer-se morrer confortavelmente na dor*: <https://vimeo.com/498942713> e *Um lugar sem coordenadas*: <https://vimeo.com/498942713>.

13 Martins publicou, ainda, um texto mais longo, onde faz um relato do projeto *Rastro. Margem. Clarão*, do seu desenvolvimento e de momentos específicos das suas realizações, culminando com o encontro e o diálogo travado com Rui Nunes no final da estreia de *Querer-se morrer confortavelmente na dor*, em Castelo Branco. Como ele mesmo diz, "sem preciosismos sisudos", intercala reflexões sobre a leitura dos textos nunesianos, de forma fragmentária e aparentemente desorganizada, como se fossem anotações num diário (na verdade, horário...), às suas próprias inquietudes sobre a escrita e o trabalho de investigador. (MARTINS, 2021b).

Por outro lado, na segunda performance, *Querer-se morrer confortavelmente na dor*, o cenário é um espaço “sugestivamente narrativo”: o interior de uma casa. Os atores reproduzem diálogos de textos de Rui Nunes, embora, em certos momentos, esses sejam interrompidos e substituídos por diálogos entre os atores enquanto atores, que se interpelem pelos seus nomes próprios, desfazendo assim a ilusão construída pelo cenário e pela representação de diálogos supostamente ficcionais. O espectador vê-se diante de “acontecimentos de amor e morte, de desespero e violência, permeando o que há de incomunicável em todo o excesso de comunicação”. “Corpos, texto, cenário, objectos, deslocções, emudecimentos: são apenas técnicas e manobras, modos que rebuscam nestas palavras – cheias de morte, restos, vazios – uma irradiação intempéstiva, a vontade de serem tão reais quanto nós”. (MARTINS, 2021a, p. 116).

O terceiro espetáculo põe em cena os corpos de Maria Fonseca e Miguel Moreira num lugar inabitável. O palco está coberto por uma neblina espessa e veem-se plásticos negros, tábuas, tubos de alumínio. Os corpos nus dos dois atores estão deitados em duas poças de água, sobre uma tábua de madeira. Ainda segundo Diogo Martins, cumpre-se, “na brutalidade primeva e regressiva deste par de corpos, a profecia que Rui Nunes deixa pairar em *O Anjo Camponês*: “Um dia os nossos olhos não serão capazes de desconhecer” (2020: p. 74)”. (MARTINS, 2021a, p. 117) O espaço desnuda um apocalipse ecológico, entrevistado nos textos de Rui Nunes:

Quando essas coisas se estragam, surge um lixo não reciclável. Não se transformará em estrume, não germinarão nele as sementes, até os lagartos não gostarão de apanhar sol na superfície lisa dos seus restos. O lixo nunca está acabado. Dele sempre remanescerá outro lixo. Mais subtil. (*O Anjo Camponês*, 2020: 83). Neste “lugar sem coordenadas” prefigurado pelo cenário e pelos corpos dos atores, o que ressalta é a preposição “sem”, “um lugar onde triunfa a entropia, inclusive a da linguagem”. (MARTINS, 2021a, p. 118).

Três espetáculos, três diálogos fotográficos com a obra de Rui Nunes, três formas de interação com uma linguagem literária singular, não apenas a partir do que ela provoca de estranhamento “físico” (a interrupção, o silêncio, o grito, o gesto) e composicional (o fragmento, o esboço, o vazio), mas também de desconforto nesse “lugar inabitável” (a

miséria, a fome, a guerra, o genocídio, o extermínio, a destruição, o lixo, o mundo “sem”) para onde nos atira a sua ficção.

É preciso deixar claro, contudo, que não percebemos aqui o propósito de substituir essa escrita por outra linguagem, mais “acessível” ou “palatável” às gerações dos “millennials”; ao contrário, *performances*, fotografias e textos críticos mostram-se empenhados em vivenciar / evidenciar rastros, margens e clarões por ela abertos, interrogando-a e revivendo-a em formas análogas de experiência. O que fundamenta essas ações diversas, mas de foco certo no seu objeto, é o reconhecimento da legitimidade e da pertinência dessa escrita, bem como da sua singular estatura no panorama da literatura contemporânea em língua portuguesa.

## REFERÊNCIAS:

COELHO, Eduardo Prado. Deixemos o sentido a Deus. *Jornal Público*, 8.9.2006.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 3a. ed. Rio de Janeiro: Lexicon Editora Digital, 2007.

LEWIS, Charlton T. and SHORT, Charles. *A Latin Dictionary*. Founded on Andrews' edition of Freund's *Latin dictionary*. Revised, enlarged, and in great part rewritten by Charlton T. Lewis, Ph.D. and Charles Short, LL.D. Oxford: Clarendon Press, 1879. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.04.0059> Acesso em 18.12.2021.

MARTINS, Diogo. A coragem do deserto: o corpo todo para ler Rui Nunes. *Jornal N*, 6.3.2020.

MARTINS, Diogo. Trazer o caos às mãos. *Colóquio/Letras*, n. 208, 2021a, p. 111-120.

MARTINS, Diogo. Era uma vez uma rosa negra. *Skhema, Revista Interartes*. Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, n. 02, novembro 2021b. Disponível em: <https://www.skhemagazine.com/era-uma-vez-uma-rosa-negra/> Acesso em 18.12.21.

MONTEIRO, Rui Dias e FERREIRA, Vítor. *Basta que um pássaro voe*. Castelo Branco: Terceira Pessoa, 2020.

NOZOLINO, Paulo. *Far Cry*. Göttingen: Steidl / Fundação Serralves, 2005.

NUNES, Rui. *O choro é um lugar incerto*. Prefácio de Yara Frateschi Vieira. Fotografias de Paulo Nozolino. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

NUNES, Rui. *Baixo Contínuo*. Lisboa: Relógio d'Água, 2017.

NUNES, Rui. *Suíte e Fúria*. Lisboa: Relógio d'Água, 2018.

NUNES, Rui. *O Anjo Camponês [Pardais, Deus, Ossos]*. Lisboa: Relógio d'Água, 2020.

NUNES, Rui. *No Íntimo de uma Gramática Morta*. Porto: Officium Lectionis, 2021.

PAIVA, Susana e MARTINS, Diogo. *Na imprecisa visão do vento*. Castelo Branco: Terceira Pessoa, 2020.

VINAGRE, Valter e RIBEIRO, Eunice. *Boca*. Castelo Branco: Terceira Pessoa, 2020.

# **SOBRE OS ORGANIZADORES E COLABORADORES**

### **Albertina Pereira Ruivo**

Doutora em Estudos Portugueses, Brasileiros e de África Lusófona pela Universidade Sorbonne Nouvelle-Paris 3, e pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa. Docente na Universidade Sorbonne Nouvelle-Paris 3, língua portuguesa. De 2020 a 2022, ensinou a língua, a cultura e a literatura portuguesas, na Universidade Paris 8. De 2017 a 2022, ensinou a língua portuguesa, a tradução, a literatura portuguesa, civilização portuguesa e africana dos países lusófonos, na Faculté de Lettres Sorbonne Université. Em 2015-2016, ensinou a tradução literária e a tradução oral e profissional e em 2016-2017, a língua portuguesa, na Universidade Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Em 2011-2012, foi ATER, em língua e civilização portuguesas, na Universidade de Caen Basse-Normandie. Faz parte do grupo LER (Laboratoire des études romanes), da Universidade Paris 8. Pertence ao Centro de investigação sobre os países lusófonos (CREPAL), da Universidade Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Membro integrado do Grupo Interdisciplinar de Estudos Pessoaanos e Modernistas do Centro de História d'Aquém e d'Além-Mar, da Universidade Nova de Lisboa (IEMO/CHAM-Centro de Humanidades). Autora de vários artigos sobre literatura portuguesa.

### **Ana Lúcia Oliveira**

Doutora em Literatura Comparada (UERJ, 1999), é professora do setor de Literatura Brasileira da UERJ desde 1995. É pesquisadora do CNPq, do Programa Prociência FAPERJ/UERJ e Cientista de Nosso Estado/FAPERJ. Publicou o livro *Por quem os signos do bem: uma abordagem das letras jesuítas* (EdUERJ, 2003), diversos artigos em periódicos acadêmicos e capítulos de livro. Traduziu obras filosóficas como *Caosmose*, de Félix Guattari; *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*, organizada por Eric Alliez; *Ensaio sofisticado*, de Barbara Cassin; alguns capítulos de *Mil platôs*, de Gilles Deleuze e F. Guattari. Organizou as obras *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais* (7Letras, 2004), *Antônio Vieira: 400 anos* (EdUERJ, 2011) e *Cartas e papéis vários*, tomo I, volume 5 da *Obra Completa do Padre Antônio Vieira* (Lisboa: Círculo de Leitores, 2013; Edições Loyola, 2014).

### **Ana Marcia Siqueira**

Possui Licenciatura em Letras (1992) e mestrado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista - UNESP-Car (1998). Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo -USP (2007), é professora associada do Departamento de Literatura e da Pós-Graduação

em Letras (PPGLetras) da Universidade Federal do Ceará e pesquisadora da área de Literatura Portuguesa e Literatura Comparada, especialmente em estudos sobre Eça de Queirós e a temática do mal na literatura. Atualmente coordena o grupo de pesquisa “Vertentes do mal na literatura”, registrado no diretório de grupos do CNPq, é editora da *Entrelaces*, revista do PPGLetras - UFC, membro do Conselho Científico da *EntreLetras*, revista da Pós-Graduação em Letras da UFT.

### **Anamaria Filizola**

Professora aposentada de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Paraná (UFPR). É doutora em Letras pela Unicamp (2000), com tese sobre biografias escritas por Agustina Bessa-Luís. Desenvolveu pesquisas sobre discursos biográficos em geral, em especial sobre as representações literárias de D. Sebastião, em Portugal e no Brasil. Produziu inúmeros ensaios e artigos especialmente sobre a obra de Agustina Bessa-Luís. Paralelamente à carreira docente e à pesquisa, assumiu cargos administrativos na UFPR, assim como presidiu a ABRAPLIP no biênio 2003-2005.

### **Ana Paula Ferreira**

Ph.D. : Literaturas Luso-Brasileiras, New York University, New York, NY, 1989 – nenhum. MA: Literaturas Hispânicas, New York University, New York, NY, 1982 - Especialista em Estudos Decoloniais de Literaturas e Culturas Lusófonas; “Raça” e relações raciais no sul global de língua espanhola e portuguesa; Mulheres, feminismos e império tardio.

### **Ângela Beatriz de Carvalho Faria**

Possui Graduação em Letras (Português-Literaturas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1973), Licenciatura pela Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1973), Mestrado em Letras (Letras Vernáculas- Literatura Portuguesa) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1988) e Doutorado em Letras (Letras Vernáculas- Literatura Portuguesa) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999). Atualmente é Professor Associado 4 da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: Ficção Portuguesa Contemporânea, Guerra Colonial Africana, Escrita de Autoria Feminina, Memória e História, narrativas e romances da autoria de António Lobo Antunes, Augusto Abelaira, Lídia Jorge, João de Melo, Teolinda Gersão, Maria Judite de Carvalho, José Saramago, José Cardoso



Pires, Gonçalo M. Tavares, Almeida Faria e Maria Teresa Horta, entre outros. Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Letras (Letras Vernáculas), da Faculdade de Letras, da UFRJ, durante os biênios 2007-2009, e, 2015-2017. Coordenou o Curso *Lato Sensu* de Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa da mesma Instituição, no período de 2000- 2008/1. Exerce a função de docente nos Cursos de Graduação e de Pós-Graduação e orienta trabalhos de alunos da Graduação (Iniciação Científica), Trabalhos de Conclusão do Curso *Lato Sensu*, Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado. Possui textos publicados em livros, periódicos especializados e anais de congressos sobre a ficção portuguesa contemporânea dos séculos XX e XXI. O atual Projeto de Pesquisa, intitulado " A (im)possibilidade de dar corpo ao passado na arte e na narrativo do século XXI", estabelece um diálogo intersemiótico entre literatura, cinema , pintura, história da arte e filosofia.

### **Carme Fernandez Pérez-Sanjulián**

Professora titular na área de Filologias Galega e Portuguesa da Universidade da Corunha. As suas linhas de pesquisa fundamentais são literatura galega e portuguesa dos séculos XIX e XX; estudos de gênero; relações entre os discursos literários, culturais e políticos, muito especialmente entre identidade e construção nacional. Entre as suas publicações estão *A construción nacional no discurso narrativo de Ramón Otero Pedrayo* (Prémio Sempre em Galiza de Ensaio 2002) e a edição crítica da peça *Fígados de Tigre* de Francisco Gomes de Amorim (2003). Na atualidade está a trabalhar no campo dos estudos da edição na Galiza. Interessada, também, nas possibilidades que as novas tecnologias oferecem para a difusão e produção cultural, outra linha de pesquisa em que trabalha é a das Humanidades Digitais, onde participa em vários projectos de interdisciplinares.

### **Ceila Maria Ferreira**

Possui graduação em Português-Latim pela Faculdade de Letras da UFRJ (2000); graduação em Português-Literaturas também pela Faculdade de Letras da UFRJ (1988); mestrado em Linguística-Filologia Românica pela UFRJ (1993) e doutorado em Letras (Letras Clássicas) pela FFLCH-USP (2002). No doutorado, fez pesquisas na Biblioteca Nacional de Portugal e no Arquivo Nacional da Torre do Tombo sob a orientação de Ivo Castro. Atualmente é Professora Associada IV da Universidade Federal Fluminense. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em

Crítica Textual e Exegese de Textos, atuando principalmente nos seguintes temas: crítica textual, filologia, edição crítica, ecdótica, literatura e estudos de gênero. Participa do Mulherio das Letras Nacional e do Rio, movimento feminista de mulheres ligadas à Literatura. Tem um romance publicado e premiado (Prêmio Clarice Lispector da Diretoria da UBE-RJ). Mantém um *blog* cujo título é *Crítica & Arte* e uma página no Facebook de divulgação da Crítica Textual e da Crítica Genética. É idealizadora da proposta, juntamente com César Nardelli Cambraia, de criação do GT de Crítica Textual da ANPOLL e uma de suas fundadoras. Participa da Equipe de Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, coordenada pelo Professor Carlos Reis, e é coordenadora do Labec-UFF.

### **Cintia Bravo**

Possui graduação em Português-Literatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2000), mestrado em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2006) e Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2013). Tem experiência na área de Letras.

### **Claudia Maria de Souza Amorim**

Possui graduação em Português- Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1988), Especialização em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1989), Mestrado em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1995), Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2006) e Pós-Doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (2012). Atualmente é professora associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Outras Literaturas Vernáculas, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura portuguesa contemporânea, o caos na contemporaneidade, literatura portuguesa oitocentista, literaturas africanas contemporâneas em língua portuguesa e campo e cidade na literatura portuguesa. Desenvolve, atualmente, estudos comparatistas entre as literaturas contemporâneas de língua portuguesa focalizando a questão identitária.

### **Eduardo da Cruz**

Professor adjunto de Literatura Portuguesa no Instituto de Letras da UERJ, atuando na graduação e na pós-graduação. Doutor em Estudos

de Literatura (Literatura Comparada) pela UFF. Mestre em Ciência da Literatura (Teoria Literária) na UFRJ. Possui Licenciatura em Letras - Português/Inglês pela Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2005) e Pós-Graduação *Lato Sensu* em Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela UFRJ (2006). Pesquisador da Cátedra Almeida Garrett (UERJ); líder do grupo Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras, do Real Gabinete Português de Leitura; colabora com os projetos de investigação “Senhoras do Almanaque” e “Portugueses de Papel” do Grupo de Investigação 6 “Brasil-Portugal: cultura, literatura, memória”, do CLEPUL - Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias. Membro da diretoria da ABRAPLIP (Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa), como secretário no biênio 2018-2019 e tesoureiro no biênio 2020-2021.

### **Elisabeth Martini**

Doutora em Literatura Comparada, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com a tese “Entre quatro paredes: a família portuguesa na narrativa de ficção do fim do século XIX”. Mestre e Especialista em Literatura Portuguesa, pela mesma universidade. Possui, desde 1989, a Licenciatura em Letras (Português- Literaturas de Língua Portuguesa) também pela UERJ. Atuou como professora substituta de Literatura Portuguesa e Cultura Portuguesa, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 2015. Atua como professora Língua Portuguesa e Núcleo Comum do Ensino Básico, pela Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro, desde 1988. É pesquisadora pelo Polo de Pesquisas do Real Gabinete Português de Leitura, desde 2016. Desenvolve estudos para os projetos Senhoras do Almanaque e Portugueses de Papel, compondo o Grupo de Investigação do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas Europeias - CLEPUL/Universidade de Lisboa, em colaboração firmada junto ao Real Gabinete Português de Leitura. É investigadora colaboradora do CEC - Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa - Portugal. Integra o PLLB - grupo de Pesquisas Literárias Luso Brasileiras, no qual desenvolve os seguintes projetos Escritoras Portuguesas na imprensa periódica do Brasil: Laços Transatlânticos de ação (1890-1930) - UERJ, Rio de Janeiro - Brasil, sob a liderança do Prof. Dr. Eduardo da Cruz; Paisagens em Movimento - RGPL e UFF, sob a coordenação da Prof. Dra. Ida Alves. Os maiores focos de interesse estão voltados para as áreas de Educação, Literatura Portuguesa e Literatura Comparada. Concentra os

estudos nos temas: literatura oitocentista, literatura finissecular, gênero e literatura, pela ótica dos autores Júlio Dinis, Eça de Queirós, Fialho de Almeida, Maria Amália Vaz de Carvalho.

### **Fernando Maués**

Graduado em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Pará (1991) e Letras pela Universidade de São Paulo (1998), onde fez mestrado (2001) sobre o *Romanceiro* de Garrett e doutorado (2009), com sanduíche na Universidade de Saragoça (2006-2008), sobre as origens do romanceiro ibérico. Entre 2014 e 2015, foi professor convidado na Brock University (ON, Canadá), na qual desenvolveu projeto sobre ensino de literatura e uso de dispositivos digitais como ferramentas de letramento. Desde 2002, é professor efetivo da Universidade Federal do Pará, atuando em cursos de graduação na área de Literatura Portuguesa e pós-graduação em Leitura do Texto Literário. Desenvolve pesquisa e publica acerca da literatura portuguesa e espanhola, com ênfase no romanceiro ibérico, prosa doutrinária e narrativa cavaleiresca; formação de professores e ensino de literatura. Atualmente, coordena o projeto Literatura Antiga para Gente Nova (LAGeN), que busca aproximar novos leitores da literatura produzida até o século XVIII.

### **Jorge Fernandes da Silveira**

Possui graduação em Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1969), mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1974) e doutorado em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1982). Atualmente é Professor Titular de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura portuguesa, poesia portuguesa contemporânea, poesia, intertextualidade e Fiama Hasse Pais Brandão. É Professor Emérito.

### **Juliana Mariano**

Possui graduação em Letras - Português/Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2011), Mestrado em Letras - Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2015) e Doutorado em Letras - Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2020). Bolsista de Iniciação Científica durante a

graduação, bolsista CNPq durante o Mestrado e bolsista Capes durante o Doutorado. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: século XIX, prosa de ficção, autoria feminina. Atualmente, é professora substituta de Literatura Portuguesa da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ/IM).

### **Julianna Bonfim**

Doutora em Literatura Portuguesa pela UERJ (2019). Mestra em Literatura Portuguesa pela UERJ (2013) e licenciada e bacharela em Letras - Português/Literaturas pela mesma universidade (2010). Tutora à distância UFF-CEDERJ (desde 2015). Atua como professora na rede particular. Colaboradora do projeto de pesquisa "Portugueses de Papel", do Grupo de Investigação 6 "Brasil-Portugal: cultura, literatura, memória", do CLEPUL - Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias. Membro do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, onde colabora em pesquisas sobre as literaturas portuguesa e brasileira. Interesses de pesquisa: literatura portuguesa oitocentista; literatura brasileira oitocentista; literatura e imprensa; séc. XIX; política; romantismo; escrita feminina (século XIX); periódicos literários luso-brasileiros.

### **Lilian Jacoto**

Graduação, mestrado e doutorado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, onde leciona desde 1998 nos níveis de graduação e pós na área de Literatura Portuguesa. Pós-doutorado em Estudos Românicos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2016) - bolsista FAPESP. Pesquisa voltada para a Literatura Portuguesa moderna e contemporânea e suas relações com a Ética. Coordenadora o grupo de pesquisa NELLPE (Núcleo de Estudos de Literaturas de Língua Portuguesa e Ética). Em 2020 organizou o livro *Um Senhor Tavares: ensaios e erros*, pela Imprensa da Universidade de Coimbra.

### **Madalena Vaz Pinto**

É professora adjunta de Literatura Portuguesa na Faculdade de Formação de Professores - FFP -UERJ. Tem licenciatura em Português-Inglês pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1988), mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1998),

e doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2007). Foi professora dos cursos de Graduação em Letras e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Foi bolsista recém-doutor da FAPERJ, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa, principalmente em prosa, moderna e contemporânea. Integra o quadro permanente do Programa de Pós-Graduação (*stricto sensu*) do Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS-UERJ-FFP). Integra o quadro permanente do Programa de Pós-Graduação (*stricto sensu*) em Letras e Linguística (PPLIN-UERJ-FFP). É membro do Real Gabinete Português de Leitura e editora-chefe da revista *Convergência Lusíada*.

### **Maria Cristina Batalha**

Professora titular do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde atua na Graduação e Pós-Graduação. Tem o título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-RJ (1992), Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2003) e Pós-Doutorado pela Universidade Paris III - Sorbonne-Nouvelle (2007). É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e do programa Prociência da UERJ/FAPERJ desde 2003. Atualmente desenvolve o projeto "Cânones: literatura maior, literatura menor", certificado pela UERJ, onde pesquisa a literatura fantástica, o romantismo e ultrarromantismo nos contextos brasileiro, português e francês. Sua pesquisa contempla também a manifestação do insólito nas literaturas lusófonas e francófonas. É membro do GT da ANPOLL "Vertentes do insólito ficcional", do Grupo de Pesquisa do CNPq "Nós do insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica", da UERJ, e do Grupo de Pesquisa "Vertentes do fantástico na literatura", da UNESP. Em ambos os grupos, a pesquisa está vinculada à Linha de pesquisa: Literatura: teoria, crítica e história, cujo objetivo é a análise dos fundamentos conceituais dos estudos literários, tendo em vista suas diversas configurações históricas, implementando o estudo das dimensões históricas da literatura, considerada em seus aspectos textuais, sociais e institucionais. É membro associado do CREPAL (Centre de Recherche sur les Pays Lusophones), vinculado à Universidade de Paris III-Sorbonne Nouvelle. Tem livros, capítulos de livros, artigos e ensaios publicados em periódicos nacionais e internacionais.

### **Maria Helena Santana**

Área (s) de Línguas e Literaturas com ênfase em Literatura Portuguesa. Ph.D. Licenciado em Letras pela Universidade de Coimbra, Mestre em Literatura Comparada (Português e Francês) e Licenciado em Línguas e Literaturas Modernas em pela Universidade de Coimbra - Faculdade de Letras. Professora Associada da Universidade de Coimbra - Faculdade de Letras, e membro integrado do Centro de Literatura Portuguesa (CLP), onde coordena o Grupo de Investigação "Património Literário". Áreas de investigação: - Literatura portuguesa do século XIX - história literária e cultural. Principais publicações no âmbito do romance romântico e realista (entre outros géneros narrativos); - Edição de textos filológicos; - Literatura, Ciência e Sociedade na narrativa moderna e contemporânea. Interesses atuais: - Literatura portuguesa (século XIX), áreas da história literária e cultural. Principais publicações focadas em romance romântico e realista (ao lado de outros géneros narrativos). - Edição filológica de grandes textos literários (chefe de equipa da edição crítica das obras de Almeida Garrett). - Literatura, Ciência e Sociedade no romance moderno e contemporâneo.

### **Maria Luiza Scher Pereira**

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora, Mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1980), e Doutorado em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Professora Associado 4, aposentada, vinculada ao Programa de Pós-graduação Estudos Literários da UFJF. Autora dos livros: *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes* e *A jangada e o elefante: exercícios de crítica literária e literatura comparada*.

### **Mônica Fagundes**

Professora Associada de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Graduada em Letras (Português e Literaturas de língua portuguesa) pela UFRJ e Mestre e Doutora em Literatura Comparada pela mesma universidade. Desenvolveu pesquisa de Pós-Doutorado em Literatura Portuguesa na UFRJ, com bolsa FAPERJ. É membro do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras (do Real Gabinete Português de Leitura) e da Cátedra Jorge de Sena para estudos luso-afro-brasileiros (UFRJ). É investigadora na área de Estudos Interartes, dedicando-se especialmente às relações entre texto e imagem na literatura portuguesa moderna e



contemporânea. Publicou *Desastrada maquinaria do desejo: a prosa do observatório de Julio Cortázar*, fruto de sua tese de doutorado. É autora de capítulos de livros e de artigos publicados em periódicos nacionais e internacionais.

### **Paulo Motta Oliveira**

Professor Titular da Universidade de São Paulo, bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pesquisador associado do Centre de Recherche sur les Pays de Langue Portugaise (CREPAL) e vice-coordenador do programa de pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP). Foi Presidente da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa no biênio 2005-2007.

### **Pedro Fernandes de Oliveira Neto**

Professor de Literatura na Universidade Federal do Rio Grande do Norte; coordena o Grupo Estudos Sobre o Romance e a Coleção *Estudos Saramaguianos*; é autor de *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago* (2012).

### **Regina Zilberman**

Licenciada em Letras (UFRGS) e doutora em Romanística (Universidade de Heidelberg), com estágios de pós-doutorado no University College, University of London (Inglaterra), e na Brown University (Estados Unidos), é professora associada do Instituto de Letras, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É pesquisadora 1A do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), tendo recebido, em 2000, na Universidade Federal de Santa Maria, o título de Doutor Honoris Causa. Presidiu, entre 2002 e 2008, a Associação Internacional de Lusitanistas, com sede em Coimbra, Portugal. Foi professora titular da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, tendo coordenado o Programa de Pós-Graduação em Letras entre 1985 e 2004 e dirigido a Faculdade de Letras, entre 2002 e 2004. Contam-se, entre suas publicações, os livros *Estética da Recepção e História da Literatura, A formação da leitura no Brasil, Como e por que ler a literatura infantil brasileira, A leitura e o ensino da literatura, Brás Cubas autor Machado de Assis leitor, Literatura Infantil Brasileira: uma nova outra história*, e *A epopeia em questão: debates sobre a poesia épica no século XIX*.

### **Rosana Harmuch**

Possui graduação em Letras Português Literatura pela Universidade Estadual do Centro-Oeste / Unicentro, Guarapuava, mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Paraná e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. Atualmente é professora associada na Universidade Estadual de Ponta Grossa e atua principalmente nos seguintes temas: literatura portuguesa (séculos XIX, XX e XXI), Eça de Queirós, e ensino de literatura. É também docente no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da mesma instituição.

### **Silvio Cesar dos Santos Alves**

Possui Pós-Doutorado em Letras (2017), Doutorado em Literatura Comparada (2013) e Mestrado em Literatura Portuguesa (2008), pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); e Licenciatura Plena em Letras – Português/Literatura (2003), pela Universidade Iguazu (UNIG). Desde 2015, é Professor Adjunto de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Coordena o Projeto de Pesquisa UEL – «O ceticismo na ficção queirosiana». Lidera o Grupo de Pesquisa CNPq – «Cenáculo: Fluxos e afluxos da Geração de 70», vinculado ao Centro de Letras e Ciências Humanas da UEL. É pesquisador do «Grupo Eça», Grupo de Pesquisa CNPq vinculado ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP; e do «Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras», Grupo de Pesquisa CNPq vinculado à Faculdade de Letras da UFRJ. Tem interesse na relação entre literatura e a filosofia, com foco no período da história ocidental abarcado pelo fenômeno do «Niilismo Europeu», ou seja, o período compreendido entre os finais do século XVIII e a contemporaneidade, tendo como principal objeto de investigação a Literatura Portuguesa da segunda metade do século XIX e inícios do XX, com concentração nos autores Eça de Queirós, Antero de Quental e Cesário Verde.

### **Silvio Renato Jorge**

É Doutor em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e desenvolveu estágios de pós-doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP e no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Atualmente é professor Associado da Universidade Federal Fluminense e atua como Coordenador do Programa de Pós-Graduação

em Estudos de Literatura desde junho de 2018. Desenvolve pesquisa financiada pelo CNPq e pela FAPERJ. É consultor *ad-hoc* de CAPES, CNPq, FAPERJ e FAPEMIG. É professor colaborador no Doutorado em Patrimônios de Influência Portuguesa do Centro e Estudos Sociais da Universidade de Coimbra.

### **Sonia Netto Salomão**

Professora Catedrática de Língua e Tradução Portuguesa e Brasileira na Sapienza, Universidade de Roma 1. É Doutora em Teoria da Literatura pela UFRJ, com pós-doutorado em História literária e Filologia pela Sapienza. Foi professora da UFRJ e da UERJ. Atualmente é também titular da Cátedra “Antônio Vieira” da Sapienza / Instituto Camões de Lisboa e Presidente da AISPEB (Associação Italiana de Estudos Portugueses e Brasileiros); pertence a várias instituições científicas na Itália e no exterior. Coordena a coleção *LusoBrasiliiana* (Editora Nuova Cultura, Roma) e acordos internacionais de cooperação científica e cultural com universidades brasileiras e portuguesas. Possui mais de 200 títulos publicados, 15 volumes individuais e 20 volumes sob sua coordenação, artigos e ensaios, dedicados aos temas da censura, da literatura popular, do barroco de Antônio Vieira e aos seus inéditos, da narrativa brasileira e portuguesa, do oitocentos de Machado de Assis e de Eça de Queirós, do novecentos de Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade e Clarice Lispector. Nos últimos anos tem-se dedicado à história da língua portuguesa e aos problemas teóricos da tradução. Entre os seus últimos trabalhos, *Traduzione, tradizioni* (Costellazioni, 7, 2018) e *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura* (Prêmio Jabuti de Teoria e Crítica Literária 2017).

### **Susana Antunes**

Doutorada pela Universidade de Massachusetts, Amherst, Estados Unidos da América, tendo-se especializado em Literatura Contemporânea Portuguesa e Brasileira e em Estudos Africanos Lusófonos. Para além de ensaios apresentados em conferências nacionais e internacionais, foi coordenadora de *Trinta e Muitos Anos de Servidão: Ensaios Sobre Jorge de Sena em Honra de Mécia de Sena* (2016) e *Rememorando Daniel de Sá: Escritor dos Açores e do Mundo* (2016). Atualmente é coordenadora do Programa de Português e Professora de Língua, Literatura e Cultura Lusófona na Universidade de Wisconsin-Milwaukee (USA).

### **Yara Frateschi Vieira**

Possui graduação em letras clássicas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1960) e doutorado em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (1972). Atualmente é professor titular (aposentada, colaboradora voluntária) da Universidade Estadual de Campinas. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: lírica galego-portuguesa, filologia, literatura portuguesa do século XX.