

# TEXTO, TEMPO, IMAGEM: INTERLOCUÇÕES

VOLUME 3

Andreia Castro  
Eduardo da Cruz  
Viviane Vasconcelos  
(Organização)



**realizeventos**  
Científicos & Editora

# TEXTO, TEMPO, IMAGEM: INTERLOCUÇÕES

VOLUME 3

**Andreia Castro**  
**Eduardo da Cruz**  
**Viviane Vasconcelos**  
*(Organização)*



**realizeventos**  
Científicos & Editora



# TEXTO, TEMPO, IMAGEM: INTERLOCUÇÕES

VOLUME 3

Dados Internacionais da Catalogação na Publicação (CIP)

T355 Texto, tempo, imagem: interlocuções / organizadores, Andreia Alves Monteiro de Castro, Eduardo da Cruz, Viviane Vasconcelos. - Campina Grande: Realize Editora, 2023.  
427 p. : il; v. 3.

**ISBN 978-65-86901-99-3**

1. Literatura Portuguesa - pesquisa. 2. Dinâmicas da escrita. 3. Ensino de Literatura. I. Título. II. Castro, Andreia Alves Monteiro de. III. Cruz, Eduardo da. IV. Vasconcelos, Viviane.

21. ed. CDD 869.07

Elaborada por Giulianne Monteiro Pereira

CRB 15/714



**REALIZE EVENTOS CIENTÍFICOS & EDITORA LTDA.**

Rua: Aristίδes 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.

Este 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. No primeiro volume, encontram-se as conferências de abertura e de encerramento, as entrevistas com os escritores e as mesas de homenagem. Reúnem-se, no segundo volume, variados estudos de autores e obras da literatura portuguesa desde os seus primórdios até a contemporaneidade.

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

**Andreia Castro**  
**Eduardo da Cruz**  
**Viviane Vasconcelos**

## SUMÁRIO

<b>AFETOS SINGULARES: UMA LEITURA DOS CONTOS DE EÇA DE QUEIRÓS E MIGUEL TORGA</b>	<b>10</b>
Alana de Oliveira Freitas El Fahl	
<b>A BIOGRAFIA DE MARIA PEREGRINA DE SOUSA: A EPISTOLOGRAFIA DE ANTÓNIO FELICIANO DE CASTILHO E MARIA PEREGRINA DE SOUSA</b>	<b>22</b>
Ana Cristina Comandulli	
<b>A CASA DA MEMÓRIA E O JARDIM DAS DISSONÂNCIAS: ESPAÇOS E PAISAGENS DE INSÍLIO EM ISABELA FIQUEIREDO E DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA</b>	<b>32</b>
André Carneiro Ramos	
<b>CRIMES E CRIMINOSOS NO ROMANCE E NA IMPRENSA OITOCENTISTAS</b>	<b>45</b>
Andreia Castro	
<b>DE LETRAS E TELAS: REFLEXÕES SOBRE CINEMA E LITERATURA EM MOÇAMBIQUE</b>	<b>64</b>
Carmen Lucia Tindó Secco	
<b>OSWALD DE ANDRADE, ALMADA NEGREIROS E OS ULTIMATOS ANTROPÓFAGOS ÀS GERAÇÕES PORTUGUESA E BRASILEIRA DOS SÉCULOS VINDOUROS</b>	<b>78</b>
Dionísio Vila Maior	
<b>ALDA LARA LEITORA DE FERNANDO PESSOA</b>	<b>91</b>
Fabio Mario da Silva	
<b>ELEMENTOS DE RETÓRICA NO <i>HORTO DO ESPOSO: FIGURAE</i></b>	<b>104</b>
Geraldo Augusto Fernandes	

<b>PORTUGAL-BRASIL-PORTUGAL: INTERLOCUÇÕES NOS DOIS LADOS DO ATLÂNTICO</b>	<b>117</b>
Germana Araújo Sales	
<b>DA LITERATURA PÓSTUMA – PARA A HISTÓRIA DA FORTUNA EDITORIAL DOS MANUSCRITOS DE EÇA DE QUEIRÓS</b>	<b>133</b>
Irene Fialho	
<b>DAS “INQUIETUDES” DE MANUEL DE OLIVEIRA COM A. BESSA-LUÍS, A. PATRÍCIO E PRISTA MONTEIRO</b>	<b>152</b>
Isabel Pires de Lima	
<b>DIÁLOGOS ENTRE POESIA E ARTES VISUAIS NAS VANGUARDAS TARDIAS EM BARCELONA E LISBOA</b>	<b>162</b>
Izabela Leal	
<b>REIMAGINAR O PASSADO, PENSAR O PRESENTE: <i>DEUS PÁTRIA FAMÍLIA</i> (2021) DE HUGO GONÇALVES</b>	<b>177</b>
Jorge Vicente Valentim	
<b>“SEREMOS ALGO MAIS QUE MELODIAS COMPLEXAS?” MÚSICA E LITERATURA EM <i>NEM TODAS AS BALEIAS VOAM</i>, DE AFONSO CRUZ</b>	<b>199</b>
Luci Ruas	
<b>CAMILO ROMANCISTA: NEM INGÊNUO, NEM SENTIMENTAL</b>	<b>215</b>
Luciana Namorato	
<b>NEM SÓ COM CAMÕES E NOBRE DIALOGOU BANDEIRA</b>	<b>230</b>
Maria Aparecida Ribeiro	
<b>“SOCIOLOGIA DO PORCO” OU A SEMÂNTICA DA COMIDA EM CAMILO CASTELO BRANCO</b>	<b>245</b>
Maria Cristina Pais Simon	

<b>A PRESENÇA DA PROSA DE FICÇÃO PORTUGUESA EM JORNAIS DA AMAZÔNIA TOCANTINA NO SÉCULO XIX</b>	<b>268</b>
Maria Luiza Rodrigues Faleiros Lima	
<b>INSULANA E ZARGUEIDA: VARIAÇÕES ÉPICAS SOBRE O MESMO TEMA</b>	<b>278</b>
Maria Teresa Duarte de Jesus Gonçalves do Nascimento	
<b>ENTRE A APORIA E A EPIFANIA: A FIGURAÇÃO DA PERSONAGEM EM VERGÍLIO FERREIRA</b>	<b>290</b>
Raquel Trentin Oliveira	
<b>LITERATURA PORTUGUESA E SUA TRADIÇÃO ENCICLOPÉDICA</b>	<b>304</b>
Rodrigo Valverde Denubila	
<b>METAMORFOSES CONTEMPORÂNEAS NA PROSA DE AFONSO CRUZ</b>	<b>319</b>
Regina Michelli	
<b>CAMILO SEGUNDO MANOEL DE OLIVEIRA OU MANOEL DE OLIVEIRA E... MANOEL DE OLIVEIRA</b>	<b>342</b>
Renata Soares Junqueira	
<b>“E POSSO IMAGINAR QUE SOU PORCO”: DESINTEGRAÇÕES ALTERITÁRIAS A PARTIR DO TRAUMA DE GUERRA NO ROMANCE DE LOBO ANTUNES</b>	<b>351</b>
Tatiana Prevedello	
<b>TERRA – DOS DOIS LADOS ATLÂNTICO</b>	<b>362</b>
Teresa Cristina Cerdeira	
<b>TRADIÇÃO E RUPTURA EM <i>A MANTA DO SOLDADO</i>, DE LÍDIA JORGE</b>	<b>381</b>
Valci Vieira dos Santos	

**O PERCURSO NA AMAZÔNIA DE FRANCISCO GOMES DE AMORIM: UM OLHAR SOBRE AS MINORIAS NO SÉCULO XIX 393**

Veronica Prudente Costa

Kyssia Nunes de Oliveira

**SOBRE A PINTURA NA ESCRITA DE AGUSTINA BESSA-LUÍS 403**

Viviane Vasconcelos

**SOBRE OS ORGANIZADORES E COLABORADORES 413**

# AFETOS SINGULARES: UMA LEITURA DOS CONTOS DE EÇA DE QUEIRÓS E MIGUEL TORGA

Alana de Oliveira Freitas El Fahl<sup>1</sup>

*Esta coisa a que o mundo chama amor, não é só uma coisa, porém muitas com um próprio nome.* D. Francisco Manuel de Melo

## Eça de Queirós e Miguel Torga: Dois leitores de seu tempo

Eça de Queirós (1845-1900), ícone da prosa realista portuguesa, tem como uma das principais linhas de força de sua obra a denúncia dos males e vícios da sociedade portuguesa de sua época. Romances como *O Crime do Padre Amaro* (1875), *O Primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888) se mostram como espelhos lusitanos finisseculares que refletem, de forma estilhaçada, as variadas camadas das classes portuguesas, vistas também como metonímias da humanidade.

São narrativas nas quais o autor tece críticas ácidas contra a sociedade através das fragilidades de suas instituições basilares como a igreja, o casamento e a família. Todavia, em um determinado momento, seu pincenê passa a mirar outras cenas portuguesas, a fim de buscar outras matérias. É justamente dentro desse período de ampliação dos materiais, que surgem a maioria dos contos, foco deste nosso presente estudo.

Miguel Torga, pseudônimo adotado pelo médico português Adolfo Correia Rocha (1907-1995), consagra-se nas letras portuguesas da primeira metade do século XX como um dos principais nomes do chamado Neorrealismo. Nascido no distrito de Vila Real, província de

---

1 UEFS

Trás-os-Montes e Alto Douro, norte de Portugal, e filho de camponeses, viveu nos seus primeiros anos uma vida simples e humilde. Na adolescência, passou cinco anos na fazenda de um tio no Brasil, na região de Minas Gerais, trabalhando nas plantações.

Retornando a Portugal, inicia seus estudos de Medicina na Universidade de Coimbra. Em 1933, conclui o curso e regressa a sua cidade para exercer a profissão. Seu famoso pseudônimo é adotado em 1934, quando publica *A Terceira Voz* e no prefácio, despede-se de seu nome de batismo, assim dividindo sua vida civil como o torrino de sua vida como escritor.

Isabel Leão, em *O essencial sobre Miguel Torga*, explica que a origem do pseudônimo literário é proveniente de "Miguel, como Cervantes e Unamuno, duas referências da cultura ibérica; Torga, é como a urze resistente da sua terra transmontana" (2007, p. 6). Tal escolha é determinante na obra contística do autor, é sobre sua terra e suas aldeias ao pé da montanha que surgem sua principal matéria humana e geográfica, mas sempre alinhado ao universalismo dos dois "Miguéis" ibéricos. Nos livros *Contos da Montanha* e *Novos Contos da Montanha* vemos emergir essas criaturas com suas questões universais no solo desse Portugal rural.

Eça, expoente do Realismo, Torga, do Neorrealismo, não circundam suas obras apenas dentro dos limites dos ditames desses movimentos artísticos. Suas personagens e seus dramas muitas vezes seguem alguns desses roteiros de época, mas em muitos outros excedem essas linhas. Os dois autores constroem figuras de papel e tinta que em muito se assemelham aos dramas humanos, infensos a qualquer tentativa de enquadramento, os tornando incontornáveis.

Tal extrapolação é perceptível, sobretudo, nos contos que tratam da temática amorosa, através de seus desdobramentos e suas vicissitudes. O amor, pilar do pensamento romântico, será sempre tratado como algo complexo e inacabado, passando longe do encontro amoroso e do final feliz. Eles também, à moda de Camilo, escreveram outros amores de perdição.

Os dois autores parecem em seus contos glosar um fragmento da *Carta de Guia de Casados* (1651), de Francisco Manuel de Melo: "Esta coisa a que o mundo chama amor, não é só uma coisa, porém muitas com um próprio nome." É o que veremos doravante: o tratamento singular que ambos dão às cenas amorosa em algumas narrativas.

## Eça contista e o amor como desencontro

O livro *Contos* veio a público em 1902, em uma publicação póstuma organizada por Luiz de Magalhães, editado na cidade do Porto pela Livraria Chardron, de Lello & Irmão. O volume reuniu 12 narrativas publicadas anteriormente em periódicos entre os anos de 1874 e 1898, a saber: "Singularidades de Uma Rapariga Loura" (1874), "Um Poeta Lírico" (1880), "No Moinho" (1880), "Civilização" (1892), "A Aia" (1893), "O Tesouro" (1894), "Frei Genebro" (1894), "O Defunto" (1894), "Adão e Eva no Paraíso" (1896), "A Perfeição" (1897), "José Matias" (1897) e "O Suave Milagre" (1898).

Os temas presentes nos doze contos são múltiplos e variados assim como as estratégias narrativas adotadas pelo autor e as datas de escrita e publicação de cada um deles. Vale ressaltar que, como os contos foram todos publicados em periódicos da época e só depois reunidos postumamente nessa publicação de 1902, não obedecem ao critério de organização, inclusão, exclusão ou ordem que contemplasse o desejo de Eça.

Segundo Carlos Reis:

Aos contos não chegou Eça de Queirós a dar corpo de livro, esse livro que o escritor deveria tomar decisões macropositivas e paratextuais que deveriam ir da ordenação dos relatos ao título, sem esquecer antes disso, a escolha, daquele que valeria ou não valeria a pena consagrar em volume. (2002, p.29)

Obviamente que, exibindo amplo espectro de diferenças, essas 12 narrativas furtam-se a uma classificação que sustente suposta unidade entre elas. Todavia, acreditamos que há alguns eixos que norteiam essa produção da contística do autor. Dentre esses eixos destacamos a presença problemático do amor.

"Singularidades de uma rapariga loura" foi inicialmente publicado em 1874, no "Brinde aos senhores assinantes" do Diário de Notícias. O conto é narrado em terceira pessoa por um viajante, hóspede de uma pensão, que terá como companheiro de quarto Macário. Esse, de fato, nos põe em contato com a rapariga loura, centro da ação narrativa e do amor-ruína de Macário. Um ponto estilístico em destaque no conto é o grande teor descritivo que Eça imprime ao texto: todos os ambientes e as personagens principais, secundárias e até mesmo os meros figurantes



são descritos com riqueza de detalhes. A marca realista de espelhamento do real, de anatomia do caráter, se impõe no texto para estabelecer na personagem central uma patologia singular, a cleptomania. Nessa perspectiva, Eça coloca em cena o tecido social doentio, marcado por assimetrias sociológicas e psicológicas. A doença vai se anunciando no conto lentamente, através de uma sucessão de indícios.

Macário, um jovem correto, justo e trabalhador, cairá de amores por Luiza, tão bela quanto vazia e depois, ao descobrir que esta é uma ladra, terá sua idealização destruída. Observemos que tal quebra de expectativa romântica, está bem alinhada aquele Eça das Conferências do Casino. Horizonte narrativo que também encontraremos “No Moinho”.

A protagonista do conto “No moinho”, publicado em “O Atlântico” em 28 de abril de 1880, é Maria da Piedade, uma jovem e bonita senhora, casada com um velho enfermo e mãe de três crianças igualmente enfermas, que dedica todo o seu tempo aos cuidados da família. Além disso, também administra os bens do esposo, impossibilitado de exercer as funções masculinas por conta da invalidez, incluindo-se aí a sexualidade. Ao receber a visita inesperada do primo de seu marido, o afamado escritor Adrião, sua vida muda irremediavelmente.

A visitante desperta em Piedade inquietação e desejo, sensações até então desconhecidas ou reprimidas. Após um beijo trocado no idílico moinho que dá nome ao conto e da brusca partida do primo, Maria da Piedade transforma-se num ser em ebulição, abandona sua devota vida doméstica e passa a viver em função da satisfação de suas fantasias.

“No Moinho” põe novamente em evidência a temática do adultério, basilar na obra do autor. Diferentemente de *O Primo Basílio*, de *Os Maias* ou de *Alves e Cia*, o conto ambienta o adultério no meio rural, evidenciando esse “desequilíbrio” de costumes atingia todos os lugares da sociedade portuguesa. Através da sedução de Maria da Piedade pelo Primo Adrião, Eça também nos leva à discussão sobre o casamento e a família, bovarismo e educação romântica, presenças marcantes em suas obras. A trama do conto sugere de imediato a sua aproximação com o romance *O Primo Basílio*, obra que apresenta elementos semelhantes. É um ponto pacífico na crítica eciana o fato de existir uma relação entre contos e romances, como se determinados contos funcionassem como exercícios para o posterior romance.

Assim, “Civilização” antecipa *A Cidade e As Serras* e “No Moinho” associa-se a *O Primo Basílio*, sendo que há um aspecto a ser observado: a data de publicação dos textos. “Civilização” foi publicado em 1892 e

*As Cidades e As Serras*, postumamente, em 1900, o que reforça a ideia de que o romance constitua um desenvolvimento do conto. Mas uma questão se instala com o outro par: *O Primo Basílio* é publicado em 1878 e “No Moinho” vem a público em 1880, o que demonstra a complexidade de seu processo de criação.

E por falar em complexidade, chegamos a “José Matias”, sem dúvidas, uma das personagens mais densas de sua vasta galeria de caracteres humanos. Publicado na *Revista Moderna* em 1897, Eça cria nesse conto um estranho protagonista cuja história amorosa é exposta numa intrincada teia narrativa. O protagonista que dá título ao conto é apresentado por um narrador, filósofo hegeliano, que relata para um amigo em comum dos tempos de Coimbra, durante o enterro de José Matias, a história do seu estranho amor por Elisa e os desdobramentos que esse sentimento trouxe para a sua vida.

A narrativa se estabelece a partir de dois momentos temporais distintos: o tempo da narração, que se dá durante o enterro de José Matias, e o tempo da matéria narrada, os longos anos do amor sem reservas de José Matias por Elisa, uma história que dura mais de vinte anos. Preso ao seu cabedal científico, o narrador não conseguirá traduzir através dos seus códigos o amor singular desse rapaz também louro.

Ao regressar de Coimbra para Lisboa, já órfão de pai e mãe, José Matias vai morar com seu tio, o General Visconde de Garmilde, em Arroios, e é na casa vizinha, na casa da Parreira, que mora Elisa, objeto do seu amor que será a razão de sua vida, de sua morte em vida e de sua morte física. O drama amoroso de José Matias pode ser associado às cantigas de amor trovadorescas e ao platonismo. Por Elisa nosso protagonista viverá e morrerá, o leitor vai acompanhando ao longo do conto a degradação dele e da sua musa por quem nutre um amor platônico e incompreensível, já que tem a oportunidade de concretizá-lo e não o faz. Para Eduardo Lourenço:

Todos os seus romances ou contos são a ilustração desta visão do Amor que não é de ordem especulativa, mas uma vivência se pode chamar assim a consciência ferida não pela incapacidade ou impossibilidade de amar, mas pela inanidade intrínseca da experiência amorosa (1994, p.240)

A ideia de Lourenço no seminal ensaio *Eros e Eça* parece exprimir essa presença problemática da componente romântica na obra do autor. Para Carlos Reis em *O essencial de Eça de Queirós*;

O tema do amor, constituindo um sentido e universal representação artística, aparece na obra queirosiana quase sempre representado os termos de uma concepção negativa, pessimista, ou pelo menos crítica. Dificilmente encontramos, nos textos de Eça, sentimentos e práticas amorosas como atitudes que resultem estados de felicidade ou relações afectivas positivas: ao mesmo tempo, as personagens em quem de forma mais explícita se projecta a temática amorosa – Luisa, Amaro, Amélia, Carlos da Maia, Maria Eduarda, José Matias, etc. – protagonizam normalmente situações dramáticas ou violentas frustrações sentimentais. (REIS, 2000, p.65)

Essa frustração sentimental apontada por Reis e a inanição intrínseca da experiência amorosa destacada por Lourenço parecem também delinear o tratamento dado a Miguel Torga a alguns de seus amores singulares.

## **Miguel Torga: amores e desamores ao pé da montanha**

Ganhador de vários prêmios e autor de obra prolífera em diversos gêneros literários tais como poesia, romance e diários com destaque para sua produção em contos, parte de sua obra que considero seu ponto mais alto. Seus três livros de contos *Bichos*, *Contos* e *Novos contos da montanha* nos revelam uma das melhores faces da prosa portuguesa do século XX.

Aqui trataremos de narrativas presentes em seus dois livros de contos mais conhecidos e que marcam a sua trajetória como prosador que circunscreveu em sua obra um Portugal rural, pré-industrial e sujeito às chamadas leis da aldeia: *Contos da Montanha* e *Novos Contos da Montanha*. De acordo com Cid Seixas, na apresentação da edição brasileira de *Novos Contos da Montanha*:

A preocupação do autor com o destino das figuras de carne e osso que serviram de modelo aos seus personagens é patente tanto nestes *Contos da montanha*, lançados no Brasil em 1941, quanto nos *Novos contos da montanha*, publicados em Portugal, em 1944, com novas histórias e novos protagonistas de uma mesma aldeia marcada pelo sofrimento e ameaçada pela miséria. (SEIXAS, 1996, p. 2).

É dentre essas personagens de rara força dramática como “A Maria Lionça”, “O Alma-Grande” ou o menino de “Cavaquinho”, imersos em um meio social marcado por carências diversas, que também Torga lançará seu olhar para alguns episódios amorosos. Seu olho apurado de otorrino que tratava pessoas no consultório de Dr. Adolfo também foi capaz de criar gente excepcional de papel, tinta e alma sob a pena de Miguel Torga.

Em “Um Coração Desassossegado”, décimo nono conto dos 23 reunidos em *Contos da Montanha*, conheceremos a história de Marciana. O seu caráter de exceção já é anunciado tanto pelo seu nome quanto nas primeiras linhas do texto, assim como os reais motivos de seu coração desassossegado que nomeia a narrativa:

Na tradição de Ruivães não havia exercício tão escandaloso. Três homens na vida duma mulher, era como que uma espécie de aleijão moral, de que a própria terra se devia envergonhar. Mas a verdade é que a Marciana fizera essa avaria, e ali estava mais uma vez viúva, quase sem lágrimas, a despachar o Bernardino, o último marido, para o cemitério. O cunhado, o Daniel, que tratava da mortalha, movia-se entre o dever e o desespero. Honrado e austero, fora casado com uma irmã dela, a Isaura, que falecera há pouco. E aquele parentesco, que o obrigava a enterrar-lhe quantos mantilhões arranjasse, custava-lhe os olhos da cara. (TORGA, 1996, p.195)

Com domínio absoluto do gênero conto, Torga nos introduz nos meandros dessa mulher que envergonhava a aldeia com sua sucessão de casamentos e rápida viuvez. Daí em diante o conto volta em *flashback* para conhecermos que esse comportamento de Marciana, impróprio para os códigos morais da aldeia, incomodava o cunhado Daniel desde os tempos do namoro com Isaura, tão diferente da irmã. Ela sempre dava um jeito de se fazer notada pelo cunhado, de impor sua presença excessiva e até mesmo na festa do casamento se faz destacar:

Quando se receberam, o raio da rapariga parecia doida. Cantava e dançava como se fosse a dona da festa. E toda a gente se espantava com uma alegria tão despropositada. - Ó mulher, tem juízo! Olha que quem se casa é a tua irmã! Ficou pensativa e pálida por alguns momentos, como se a acordassem duma anestesia e a dor voltasse. Mas retomou o entusiasmo logo a seguir, e foi a última a deixar os

noivos em paz no pobre tugúrio onde iam começar cinquenta anos de felicidade. (TORGA, 1996, p.196-97)

E assim fica já anunciado na palidez da jovem os motivos de Marciana, era pelo seu cunhado, um amor impossível que seu coração sem juízo realmente palpitava. Todavia, algo de ético ainda a guiava. Só teve coragem de declarar seu afeto quando ambos estavam viúvos. "Numa tarde de Maio, morosa e melancólica", foi visitar Daniel que trabalhava em sua lavoura como sempre fez. Depois de olhar sem parar, o cunhado enfim compreendeu as loucuras de Marciana e travaram esse belo diálogo final:

- Trazia-te aqui uma pinga... Desconfiado, fitou-a demoradamente. - Que estás a olhar?
- Nem sei...
- Olha, olha, a ver se descubres!... vão sendo horas...
- Com a mão crispada na alavanca do pulverizador, o Daniel continuava a observá-la.
- Será possível?! - perguntou por fim. - E então? Era alguma coisa do outro mundo?
- Desabrido, atirou-lhe o nojo à cara:
- Não estás farta, mulher?
- Não.
- Pois bates a má porta. Já te não posso valer. Duas lágrimas começaram a cair pela cara dela abaixo.
- Não é o que tu cuidas que me falta. Estou velha, também. O tempo dessas alegrias já passou.
- Então não te entendo...
- É o meu coração que não se cala. É ele que sempre gostou de ti e te queria... (TORGA, 1996, p.201)

E com esse final em suspenso, vamos em busca de outro coração desassossegado...

O desassossego, uma constante nas narrativas de Torga, pode ser comparado com o estado de penúria ou eterna carência que sempre acompanhará Eros. Eros é filho de Penúria e filho de Prudência, Recurso ou Expediente. Da mãe, herdou a fome, a carência permanente, a mendicância; do pai, as artimanhas com que busca suprir suas necessidades. Eros oscila entre a sabedoria e a ignorância e desse modo, seu estado é de contínuo desejo, sem satisfação.

No conto “Amor”, terceiro de Contos da Montanha, vamos conhecer Lúdia e sua volubilidade. Como um traço que nos parece comum na construção das personagens torguianas, já sabemos que há algo diferente com ela nas primeiras linhas:

Nasceu aquela flor em Covelinhas, dum castanheiro velho, o Lourenço Abel, e duma urze mirrada, a Joana Benta. Nasceu e cresceu tão linda, tão airosa, que o povo em peso punha os olhos nela. Só tinha um defeito...

- Verduras da mocidade! - pretextava a Cláudia, quando o homem, ao lume, censurava os namoros da rapariga.

- Ultrapassa as marcas! Dá trela a quantos há na freguesia...

- Ainda hão-de ser mais as vozes do que as nozes. (TORGA, 1996, p. 39)

Novamente esbarramos nos códigos morais da aldeia, uma espécie de acordo tácito que zelava pelo comportamento das moças. Lúdia, aquele broto bonito que nasceu de pais velhos, ultrapassava as marcas esperadas para uma jovem em idade de se casar.

Não conseguia se decidir por nenhum pretendente, “era um coração aberto a quantos lhe batiam a porta”, mas seguia dando esperanças para tantos quantos a cortejavam. Era sempre avisada pelas mulheres mais velhas sobre os riscos daquela corte constante, mas seu perfil frívolo, “não havia maldade nem cálculos nas promessas que fazia” brincava com aquela romaria de rapazes, afirmava que ninguém a queria, até que a rivalidade se acirra entre dois pretendentes: Pedro Verdeal e Lúcio.

Os pretendentes passam a se comportar como em duelo no qual o prêmio era Lúdia, e essa alimentava a concorrência dos dois. Como o conto já vinha anunciado, dá-se um final trágico: Pedro vai à casa de Lúdia uma noite e lá a encontra já conversando com Lúcio. Ambos se ofendem com ira enquanto Lúdia:

Alheia, numa volúpia de irresponsabilidade, a Lúdia assistia àquela disputa de que era a causa, divertida como uma criança. Quase que nem ouviu o simultâneo deflagrar das armas. - Canalha! Seguiram-se mais dois estalidos secos.

- Cabrão! Os insultos como que eram apenas um comentário desdenhoso à margem dos tiros rápidos e sucessivos.

- Excomungada! A inesperada maldição entrou na alma da Lúdia como um punhal de quem vinha? Da boca do Lúcio, ou da boca do Verdeal? Mas não pôde sabê-lo.

Ambos jaziam quase a seus pés, cada um no último arranco. E quando a mãe, espavorida, em saíote, abriu a porta, veio encontrá-la ainda alheada junto dos dois mortos, a tentar compreender a violência daquela queixa. (TORGA, 1996, p.44)

Aqui temos a marca trágica presente em muitos outros contos do autor. Lídia, que nada tinha da musa de Ricardo Reis, é uma personagem moderna marcada pela ironia. O título "Amor", é uma pista falsa que vai sendo desconstruída ao longo da narrativa até que alcancemos o sangue no final, assim como em Lorca temos aqui outras bodas de sangue. Diferentemente de Marciana que tinha um amor guardado por Daniel, Lídia amava a todos e a nenhum, mas ambas pagam por quebrar a expectativa de sua coletividade.

Agora sairemos das protagonistas femininas e vamos ao conto "Destinos", sétimo dos 22 de *Novos Contos da Montanha*, um conjunto de histórias que continuam as primeiras mantendo a mesma atmosfera telúrica daquela gente de um Portugal rural e pré-industrial. "Destinos" nos põe em meio ao amor platônico, portanto deslocado no tempo e espaço, de um jovem sem nome, apenas chamado de Coiso pela bela Natália. Novamente, no início do conto já podemos intuir que se tratará mais uma vez de um amor ímpar:

Foram uns *amores singulares*, aqueles. No Junho, as cerejeiras punham por toda a veiga uma nota viva, fresca e sorridente. As praganas aloiravam, as cigarras zumbiam, as águas de regadio corriam docemente nas caleiras, e dos verdes maciços de folhas leves e ondulantes, emoldurados no céu, espreitavam a primavera, curiosos, milhares de olhos túmidos e vermelhos. Era domingo. E ele subira por desfastio à velha bical dos Louvados a matar saudades de menino.

- Não dás um ramo, ó Coiso? - perguntou do caminho a rapariga.

- Dou, dou! Anda cá buscá-lo. Pela voz, pareceu-lhe logo a Natália. Mas só depois de arredar a cabeça de uma pernada é que se confirmou.

- Não estás de caçada?

- Falo a sério!

Era bonita como só ela. Delgada, maneirinha, branca, e de olhos esverdeados, fazia um homem mudar de cor.

- Olha que aceito!

- E eu que estimo... (TORGA, 1999, p. 86) *grifos nossos*.

Singulares, como dito na primeira linha do conto, serão os amores daqueles dois, e de tantos outros amantes de Torga e Eça. Marcado pelo erotismo silencioso do sumo das cerejas túmidas, Natália se oferecia dentro dos limites extrapolados por Marciana e Lídia, mas o Coiso não conseguia tomar a iniciativa, comportamento esperado para um rapaz, mas ele “Pena ele ser o que era: uma natureza tímida, incapaz de um acto rasgado e levado ao fim. (TORGA, 1999, p. 87).

E o tempo passava, outras safras de cereja vinham e um outro moço, João Neca, tomou sua frente e teve o que lhe faltava, coragem e atitude, porque a “vida não podia parar naquela lírica indecisão”. E para tristeza de Natália, o Coiso, a mãe dele e possivelmente de João Neca. Os sinos do casamento tocaram e o nosso Coiso de “alma viúva”, mudara para sempre aqueles Destinos que podiam ser outros, mais felizes...

## Considerações finais

Voltando ao que nos diz Lourenço sobre os amores em Eça, vimos ao longo desses 6 contos a tal “inabilidade da experiência amorosa”, pois de amores infelizes ou irrealizados também é feita a condição humana, centro vivo da obra desses dois prosadores que afiaram suas penas em busca de um retrato aproximado dessa gente de papel e tinta que ainda tem tanto a nos dizer...

## Referências:

FAHL, A. de O. F. El. *Singularidades Narrativas: Uma leitura dos contos de Eça de Queirós*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.

LEÃO, I. V. P. *O essencial sobre Miguel Torga*. Lisboa: INCM, 2007.

LOURENÇO, E. *O Canto do Signo: Existência e Literatura*. Editorial Presença: Lisboa, 1994.

QUEIROZ, E. de. *Obras completas*. Vol. II. Org. Beatriz Berrini. Ed. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1997.

REIS, C. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Ed. Imprensa Nacional: Lisboa, 2000.



SEIXAS, C. Os sonhos do sujeito e sua construção social (introdução à edição brasileira). In: TORGA, M. *Novos Contos da Montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p.1-8.

TORGA, M. *Contos da Montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

TORGA, M. *Novos Contos da Montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

# A BIOGRAFIA DE MARIA PEREGRINA DE SOUSA: A EPISTOLOGRAFIA DE ANTÓNIO FELICIANO DE CASTILHO E MARIA PEREGRINA DE SOUSA

Ana Cristina Comandulli<sup>1</sup>

Aceito com gratidão (e se não fôrao offerecido requerl-o-hia) o logar que se me offerece n'este registro de amisade. Posso assim ficar, de alguma sorte, presente aos olhos, como sei que sempre lh'o hei de estar ao espirito e ao coração de mais interessante Familia, que reúne todas as graças do Portugal dos bons tempos toda a cultura e delicadeza dos nossos dias.<sup>2</sup>

Enquanto redigia a *Revista Universal Lisbonense*, António Feliciano de Castilho passou a receber, e publicar, uma série de artigos sobre crenças e superstições do Minho, assinados por "Uma Obscura Portuense". O pseudônimo e o cariz dos escritos deixaram curiosa toda a gente, incluindo o próprio redator, que afirmou ser mais do que curiosidade, e sim a certeza de que ele era um "grande farejador de bons talentos litterarios" (CASTILHO, 1861, p.273), como afirma na biografia que escreveu de Maria Peregrina de Sousa, na *Revista Contemporânea*, em 1861:

Bati mato; dispuz laços; amiudei reclamos, ajudou-me a fortuna. Depois de muito escapar-se-me d'entre as mãos, como as sombras nos Elysios, que obstinadamente se esquivavam á luz do mundo, apprehendi a final, mau grado seu, o formoso espirito, cujo mysterio me desatinava. Homem o haviam suspeitado muitos; que era dama apostava eu; e ganhei. Não podia deixar de ser: nós outros

1 UNIRIO/RGPL

2 Dedicatória feita por António Feliciano de Castilho no álbum de Maria Peregrina de Sousa, em 1854.

podemos arremedar a simplicidade amavel; tão nativa e genuína só ellas possuem". (CASTILHO, 1861, p. 274)

A citação acima aponta para uma percepção de Castilho sobre a escrita feminina como uma forma simples e genuína de discurso. É possível perguntar até que ponto ele, valorizava essa simplicidade já que o poeta oitocentista árcade no sentido de evitar o excesso barroco e que sempre se colocou contra o excesso ultrarromântico. Com isso é possível intuir que ele defenda na escrita feminina um discurso autêntico, sem máscaras do estilo que poderiam via encobrir e denegrir esse discurso. Essa simplicidade pode ser ainda, para Castilho, a razão das diferenças entre os discursos femininos e masculinos.

Uma vez revelada a pessoa, coube a Castilho manter segredo, mesmo após ter descoberto, daquela que tinha "trabalhado, estudado, e produzido, sem ambição" (CASTILHO, 1861, p.274), e mesmo descoberta Maria Peregrina de Sousa<sup>3</sup> (1809 – 1886). A amizade entre os dois começou efetivamente quando, em viagem ao norte de Portugal, Castilho resolveu conhecer a família da escritora. Castilho parece ter ficado encantado com tudo o que ouviu na primeira visita e nas demais que fez a escritora, além de cartas que trocaram durante toda a vida.

Na biografia da escritora, publicada na *Revista Universal Lisbonense*, António Feliciano de Castilho descreve, com palavras que seriam da própria Peregrina<sup>4</sup>, a dificuldade de uma moça em ter acesso às artes e às letras. A dança e a leitura eram permitidas com moderação, ainda assim só poderia a menina ter acesso aos escritores portugueses, e sempre com uma censura prévia de sua mãe. Peregrina tinha dúvida se a atitude censória de sua mãe era espelho do que outras mães faziam nas cidades maiores. Parece oportuno Castilho fazer referência a estas dúvidas da jovem escritora, afinal conhecia esses sentimentos muito bem, por tudo o que já tinha ouvido e conhecido da situação de suas amigas Possolo e Alorna.

Maria Peregrina teve uma mocidade abalada pela falência do pai comerciante e soldado participante, ainda que, segundo Peregrina, contra a vontade, da guerra contra os liberais, inclusive tendo sido preso

---

3 Nasceu com o nome de Maria de Sousa, recebendo o acréscimo de Peregrina por seu tio, em função do muito que sua família teve que se mudar pelos arredores do Porto quando da invasão francesa em Portugal.

4 No texto que compreende a biografia, Castilho deixa claro serem as palavras de Maria Peregrina ao utilizar o discurso direto entre aspas.

por não querer mais lutar. Além dos problemas com o pai, a mãe morreu também neste tempo, uma decepção amorosa no romper da juventude, e a decisão de ir viver ao campo juntamente com sua irmã fizeram a escritora uma peregrina na vida. Com estas turbulências Peregrina escreveu seu primeiro artigo enviado ao *Archivo Pitoresco* e, em seguida, ao periódico de seu descobridor, *Revista Universal Lisbonense*.

A primeira carta trocada entre Castilho e Peregrina data de sete de dezembro de 1844, e trata do agradecimento do escritor à senhora do Porto por essa ter permitido conhece-la, e reafirma sei com o compromisso de que o pseudônimo de "Obscura Portuense" não seria revelado. As cartas se sucedem e Castilho envia à Maria Peregrina sugere que ela escreva casos de sua terra, assuntos do folclore para que houvesse o registro das festas, já que até mesmo o *Chorpus Christi* não era mais igual nas cidades, se que lá no interior ainda se conservava "uma grande parte dos seus extravagantes acessórios de tres e quatro seculos" <sup>5</sup>.

A epistolografia entre os dois escritores demonstra a confiança que existia entre os amigos. Castilho compartilha com Peregrina, em carta de 8 de junho de 1845, o programa da *Livraria Classica*, para que ela julgasse e recomendasse "as pessoas da sua amizade" <sup>6</sup>. A amizade favorece sempre os desejos de Castilho em ver o seu trabalho divulgado, o que para Peregrina era também mais uma oportunidade de ver a sua escrita publicada e reconhecida. A troca de correspondência seria suficiente para demonstrar que Castilho de fato investiu na carreira de Peregrina? Sim, já seria suficiente por se tratar de pedido de material para publicação. Em mais uma demonstração de apreço, em 21 de junho de 1845, Castilho inicia uma missiva da seguinte forma:

Hontem sahiu o ultimo numero da minha Revista, e felizmente pude incorporar neste 3 artigos de V. Ex<sup>a</sup>. Aproveito esta primeira hora de liberdade para repetir a V. Ex<sup>a</sup> meus agradecimentos pela poderosissima collaboração que em V.Ex<sup>a</sup> achei constantemente e que eu não deixarei de solicitar para qualquer jornal que eu redija, se jornaes tornar a redigir, o que Deus não permita.<sup>7</sup>

5 Subfundo do Instituto de Coimbra – Caixa do ano de 1840. O documento autógrafo datado de 7 de dezembro de 1844.

6 Coleção Castilho ANTT, Cx 21 Mc 2 n.2

7 Coleção Castilho ANTT, Cx 21 Mc 2 n.1.

Prosegue na mesma linha da carta com a afirmativa de que Peregrina poderia ter certeza de continuar escrevendo para o jornal *A Restauração*, redigido por José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha, e escreveu ainda que sua identidade de "Obscura Portuense" será revelada dentro em pouco, por ter incorporado o nome de Maria Peregrina de Sousa na lista dos colaboradores da *Revista Universal Lisbonense*. Com o reconhecimento da pessoa que escrevia tão boa obra, Castilho tinha certeza que Peregrina seria assediada por outros jornais, e para isso pedia que, antecipadamente, a amiga enviasse os títulos e assuntos que pretendia publicar na *Restauração*, sob a direção de seu irmão. Ocorre que antes que a carta de Castilho chegasse a Maria Peregrina a mesma já tinha sido contatada, portanto a sua identidade não era mais segredo, e isso antes mesmo da saída do último número da *RUL*, sob a direção de António Feliciano de Castilho, que justifica o imbróglio em carta de 4 de julho de 1845:

Nem sequer posso presumir como os traficantes da *Revista* souberam já a 3 de Junho o nome de V. Ex.<sup>a</sup>. O que eu posso afirmar, é que não fui eu quem o revelou; não o conseguiria melhores por via do seu correspondente no Porto? Consta-me e sei de certo que elles desesperados por não poderem tirar nada de mim, disseram que pelo Porto o haveriam de alcançar: enfim seja o que fôr, o que me consola é que da minha parte não houve enfração de sigilo, nem indiscrição alguma em tal materia.<sup>8</sup>

Em correspondência de 12 de dezembro de 1845, Castilho faz duas considerações importantes. A primeira de que seria mais vantajoso a própria autora explicar ao editor como gostaria que as suas publicações fossem coligidas, isto porque só ela poderia sentir a necessidade de "enverter a ordem das materias aqui ou acolá; de acrescentar, talvez de suprimir e de emendar ou aperfeiçoar"<sup>9</sup>. Sugere ainda que Peregrina reveja o texto de seu romance *Mariposa*, por parecer indispensável um capítulo de introdução:

---

8 Coleção Castilho ANTT Cx 21, Mc 2 n. 3. Parte desta carta foi publicada e é possível conhecer mais sobre as publicações de Maria Peregrina de Sousa na *RUL* em CRUZ, Carlos Eduardo: *Felicidade pela Imprensa: Romantismo na Revista Universal Lisbonense de A. F. de Castilho (1842-1845)*. UFF, Niterói, 2013.

9 Coleção Castilho ANTT Cx 21, Mc 2 n. 4

Uma borboleta não escreve, não pôde escrever! Logo, se esta o faz, é porque é alguma coisa mais que borboleta; seria originalmente um insecto, que se transformou em mulher, ou antes uma mulher que voluntaria ou fatalmente se transforma em insecto. Eu preferia esta segunda explicação sem me atrever a afirmar que a outra não seja talvez poeticamente preferível. Diria pois que eu era mulher, porem mulher diferente das outras no moral, no genio, nos gostos!

E propõe que o encerramento contenha a explicação de que tudo isto era produto da imaginação escrita em um momento em que ela, a escritora, não era mais do que uma mulher<sup>10</sup>.

O conselho parece ter sido seguido por Maria Peregrina, com o acréscimo da solicitação a Castilho de rever e corrigir os textos integrais da *Mariposa* e das *Superstições do Minho*, escrever os prólogos e entregar, por fim, ao editor. No romance *A única coisa recusada* por Castilho é a dedicatória que a “Obscura Portuense” queria fazer:

A dedicatória com que V. Ex<sup>a</sup> me queria honrar, permita-me V. Ex<sup>a</sup> que eu recuse, e que francamente lhe digo, o porque. Que esse publico testemunho de benevolencia dado por um tão nobre espirito sobremodo me lisonjeara, escusado é que o diga: que até me servia para descontar muitos e muitos dissabores que me teem dado e me dão por ahi brutalidades de ingratos e invejinhãs parvas de literatos de obra grossa e tambem de obra fina, é uma verdade que não carece provada; entretanto a prudencia pede que eu mesmo me opônha firme e inabalavel ao generoso empenho de V. Ex<sup>a</sup> porque aparecendo eu de alguma sorte como editor, visto que faço e assigno o prologo, incorreria, *ipso facto*, em mais que suspeita de conveniencias e cumplicidade, no meu proprio louvor, o que daria pesar a ambos nos.<sup>11</sup>

Embora Castilho quisesse mostrar que a grande questão na recusa da dedicatória fosse a possível convivência/convivência entre ambos, ele sabia que, naquela altura, a sua voz não era uníssonã na literatura, e isto sim poderia prejudicar o bom andamento dos trabalhos de sua pupila. Castilho dava extrema importância aos paratextos, e conhecia bem a

10 Coleção Castilho ANTT Cx 21, Mc 2 n. 4

11 PT/ANTT/Coleção Castilho Cx 21, Mc 2 n. 7.

estratégia de utilizá-los para o sucesso na edição e divulgação de uma obra. E aquele não era, definitivamente, um bom momento para receber uma homenagem.

Entretanto, ainda que rejeitasse a dedicatória, António Feliciano de Castilho enviava seus trabalhos para que Peregrina lesse e criticasse, se esse fosse o caso. Na verdade, o poeta português dividia também suas impressões sobre pintores, músicos, suas conversas com outros intelectuais e até mesmo das raras viagens que fez. Por exemplo, ao retornar para Portugal após longa estada no Brasil, escreveu à Peregrina contando da importância de sua jornada brasileira, como vê-se em carta de 15 de agosto de 1855:

Cheguei ao Rio de Janeiro no segundo mez deste anno, e do Rio de Janeiro sahi para Portugal a 1 de julho. Empreguei os 4 mezes e dias da m[in]ha estada naquela Cidade, parte n'um Curso Normal, pate em poesia. A poesia deo de si a paraphase dos Amores de Ovidio, a traducção das Odes de Anacreonte e uma Epistola á Imperatriz do Brasil implorando o indulto imperial para um portuguez injustamente condemnado a doze annos de trabalhos forçados.<sup>12</sup>

Passado o tempo, Castilho percebeu que Maria Peregrina não estava publicando. Sem demora, envia carta, em 16 de maio de 1861<sup>13</sup>, perguntando se escritora havia deixado de compor e lhe pede então um retrato e uma pequena biografia. A intenção era clara: queria incentivar a amiga a tornar a escrever. Dessa correspondência nasceu o artigo biográfico

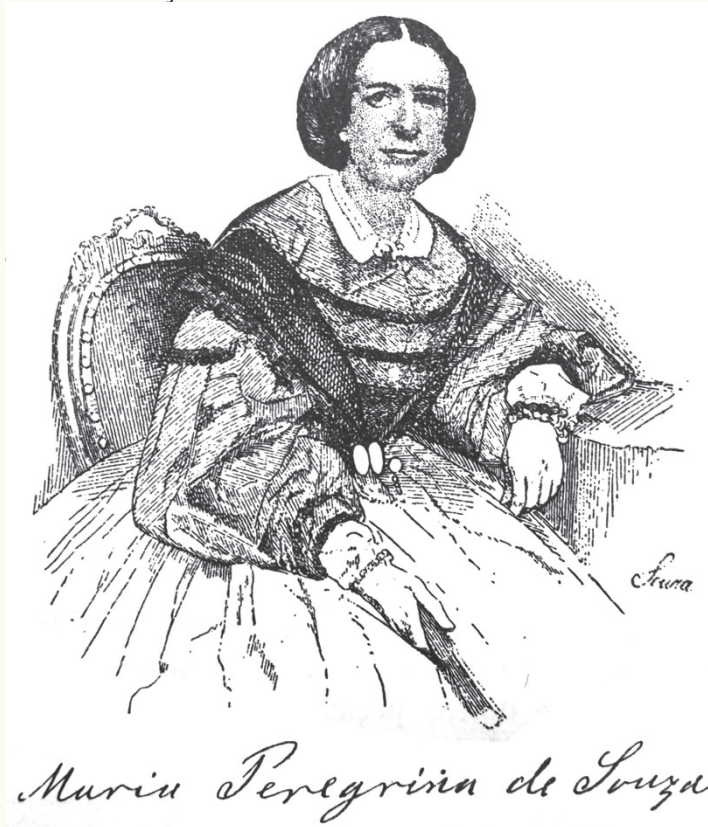
na *Revista Contemporânea*. Surtiu efeito pelo que observamos em outra missiva de Castilho a Peregrina, essa de 14 de fevereiro de 1862: “Se o meu artigo biographico foi o motor de tão boa resolução viva e reviva tambem o meu artigo biographico: isto é viva e reviva. V. Ex<sup>a</sup>. que foi o assumpto; a inspiradora, e quasi que a authora delle”<sup>14</sup>. Em 1863, Maria Peregrina de Sousa publicou o romance *Rhadamanto ou a mana do conde*. Sobre este romance Castilho escreveu, em carta de 15 de dezembro de 1863 a Peregrina, que o livro tinha ficado “formozo a todos os

12 PT/ANTT/Coleção Castilho Cx64, Mc 4 n. 7 (1)

13 PT/ANTT/Coleção Castilho Cx15, Mc 8 n. 12

14 PT/ANTT/Coleção Castilho Cx54, Mc 2 n. 17 (2).

respeitos”<sup>15</sup>, mas se admira que, embora tenha autorizado a incorporar da biografia feita por ele para a *Revista Contemporânea*, não a tenha encontrado nesta edição.



A grande preocupação de Castilho era que Peregrina não parasse de escrever. Na carta de pêsames que envia a amiga do Porto pela morte da irmã, D. Maria do Patrocínio, em 22 de março de 1866<sup>16</sup>, Castilho diz que a leitura e a escrita irão consolá-la, e mesmo a ausência fraterna servirá de musa inspiradora para ocupar as horas de silêncio. Entretanto, a continuação de seu texto muda o assunto para a contenda que havia sido criada por seu apoio ao livro *Poemas da Mocidade*, de Pinheiro Chagas, diz Castilho nos últimos parágrafos: “Nunca imaginei que meia duzia de verdades claras e inofensivas como as que pus na minha carta ao editor

15 PT/ANTT/Coleção Castilho Cx17, Mc 1 n. 4

16 PT/ANTT/Coleção Castilho Cx57, Mc 1 n. 164 (2)



Pereira, houvesse de assanhar tantas iras como as que por ahí sahiram a blasfemar!”<sup>17</sup>.

Entre as “verdades claras e inofensivas” acham-se nessa carta uma exaltação ao público feminino – o que é de grande interesse para as mulheres de seu tempo - “que só ellas ainda que não escrevam, entram com mais da metade da reformação do gosto” (CASTILHO, 1865, p.187). Outra acentuação está com a vontade que ele, Castilho, tem de ver progredir o mercado livreiro em Portugal, vontade esta que, segundo o próprio, só não é maior que o desejo do aumento da instrução no país. A questão de Pinheiro Chagas estava ligada ao desejo que o velho escritor tinha de que Chagas assumisse a cadeira de literatura moderna do curso de Letras, fato amplamente relatado em carta ao Marquês de Bom Retiro, além das críticas feitas por Castilho aos intelectuais da geração coimbrã:

Mas afinal foi bom. Não acha V. Ex<sup>a</sup>? O mal que andava latente veio á suporação. Espremeram-se os humores ruins, cauterisaram-se as chagas, e estou cnvencidissimo de que alguns dos enfermos que já estavam para dar contas ao diabo se haverá salvado por ventura.

Com esta carta remetto a V, Ex<sup>a</sup> as dez com que meu irmão José não póde deixar de ter convencido ao Anthero de que este só tinha feito papel de parvo, quando se imaginava semi-deus ou deus, ou mais que deus. E emfim se elle ainda não o percebe, já pelo menos o hão-de ter percebido os outros tolos que se iam arrastados atraz dele.

Agora falta ainda processar com equal justiça ao Theofilo. Parece-me que meu irmão não deixará de o fazer. Eu estou esperando ansioso pelo próximo paquete. Se vier alguma coisa, remettel-a hei a V. Ex<sup>a</sup>. Quero que tenha palanque para ver como aquelle marrano arde na fogueira da critica. Este Santo officio é que é officio santo. Perdoe-me V. Ex<sup>a</sup> o trocadilho. <sup>18</sup>

Hoje, podemos presumir que as notícias não tenham sido tão alvissareiras, já que a publicação da carta de Castilho no livro de Pinheiro Chagas deu azo à resposta de Antero de Quental conhecida como *Bom senso e Bom Gosto*. E, tempos depois, Teófilo Braga jogou a pá de cal

17 PT/ANTT/Coleção Castilho Cx57, Mc 1 n. 164 (2)

18 PT/ANTT/Coleção Castilho Cx 57 Ms 1 n. 164 (2)

sobre o nome de António Feliciano de Castilho, ao chamá-lo de “Árcade Póstumo”, em sua *História do Romantismo em Portugal*.

Ainda no mesmo ano de 1866<sup>19</sup>, Castilho volta a escrever a Maria Peregrina, dizendo que embora tenha recebido o seu livro novo, era tempo de deixar de lado o luto que ainda persistia pela morte da irmã, pois a saudade já deveria ter dado tempo de permitir que a amiga voltasse ao trabalho literário.

A última carta que levantamos entre os dois escritores data de 5 de fevereiro de 1872, em que Castilho agradece uma encomenda remetida por Peregrina, e se refere a sua ocupação com as impressões que estavam sendo feitas, que pela data atribuímos à tradução dos *Fastos*, dada no mesmo ano.

Castilho incentivou Peregrina a escrever sobre assuntos mais populares e folclóricos e fez com que ela acesse ao rol das boas escritoras portuguesas de seu tempo. Quando a “Obscura Portuense” deixou de escrever, ali estava outra vez Castilho a dar forças e a arrumar formas de enaltecer a sua escrita. António Feliciano de Castilho também transformou Peregrina na voz difusora de seus próprios escritos. Durante o período que se correspondeu com Maria Peregrina, Castilho enviou vários exemplares seus para apreciação da amiga, como *O Presbitério da Montanha* e o *Outono*, e isto tinha um propósito claro, como claro sempre foi o seu desejo de se inscrever no futuro e na história. Ocorre que o outono de sua vida não era mais tão auspicioso como a primavera, e muitos eram os seus problemas com a crítica tanto ao *Método* como de sua poesia, e ao que a Geração de 70, através de Antero de Quental, chamou de “Escola do Elogio Mutuo”. As críticas acabam por dar um tom mais triste e desolado às cartas de Castilho a Peregrina, como vemos na carta escrita em 30 de setembro de 1863:

Que é a fama, a gloria, a celebridade, esta coisa incoercível, pela qual tantas se desvelam e matam com eu, segundo me parece, também sonhei quando era moço e parvo de outro feitio mui diverso do que do presente? É um sussurro vão, um simboio confuzo que, não só se não sabe porque se levantou e quanto ha-de ser seguido, mas que mesmo se o escutarem de perto se reconhecerá composto de tantos escarneos e apupos como louvores.<sup>20</sup>

19 PT/ANTT/Coleção Castilho Cx 67 Ms 1 n. 61

20 PT/ANTT/Coleção Castilho Cx17, Mc 1 n. 5

Ao longo dos últimos dez anos as pesquisas sobre a escritora Maria Peregrina de Sousa cresceram em volume e qualidade e se antes falávamos de uma Obscura Portuense por conhecer, atualmente é possível verificar uma fortuna crítica cada vez mais em desenvolvimento. O trabalho iniciado por Leite de Vasconcelos em fins do século XIX de estudo sobre a etnografia de Maria Peregrina de Sousa foi vivificada por estudos das crenças e superstições do Minho escritas pela portuense na *Revista Universal Lisbonense*, no período em que António Feliciano de Castilho foi redator. As narrativas curtas e os romances também são objeto de estudo. Muito recentemente, os contos “Pepa” e “Ricardo e Margarida” foram publicados no *Ao Raiar da Aurora*, antologia de narrativas breves, organizada por Eduardo da Cruz e Andreia Castro.

### Referências:

CASTILHO, António Feliciano de. D. Maria Peregrina de Sousa. *Revista Contemporânea de Brazil e Portugal*. Lisboa: Typ. do Futuro, v. III n. 6, p. 272-312, 1861.

CUNHA, Ana Cristina Comandulli da. *Presença de A. F. de Castilho nas letras oitocentistas portuguesas: sociabilidades e difusão da escrita feminina*. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura). [Instituto de Letras], Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014

SOUSA, Maria Peregrina de. In: CRUZ, Eduardo da. *Ao Raiar da Aurora – antologia de narrativas breves de escritoras oitocentistas*. CRUZ, Eduardo e CASTRO, Andreia (organizadores). São Paulo: Editora Liber Ars, 2022, Volume 1, pags. 183 – 214.

# A CASA DA MEMÓRIA E O JARDIM DAS DISSONÂNCIAS: ESPAÇOS E PAISAGENS DE INSÍLIO EM ISABELA FIQUEIREDO E DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA<sup>1</sup>

André Carneiro Ramos<sup>2</sup>

## Introdução

Se para Valentin Volóchinov “[...] uma obra poética é um condensador poderoso das avaliações sociais não-ditas” (2017, p. 117), o que esperar do romance português hoje, em relação à temática do colonialismo? Nessa conturbada seara, romancistas da chamada novíssima geração estariam, cada qual a seu modo, procurando compreender os inusitados cenários que se abrem a partir desta problemática contemporaneidade, tanto em seu país, quanto para além dele.

E uma parcela desse vislumbre, no caso, a literatura feita por lá, problematizaria, portanto, os inúmeros traumas gerados pela experiência colonial lusa em África; numa perspectiva extramuros, em relação ao próprio território e história, um bom número de autores surgidos a partir dos anos 2000 seguiriam polemizando e desconstruindo o emblema colonizador de seu país que, para muitos patricios, ainda hoje faz um largo sentido.

Resistindo a isso, alguns nomes da prosa portuguesa de agora se preocupariam em denunciar/enfrentar tais posturas, revelando o que de mais traumático as experiências coloniais em África evidenciaram, pautadas, em enorme medida, pela violência (de todos os tipos), exploração, subserviência e, sobretudo, um grau de aniquilação identitária,

---

1 Este artigo é um dos resultados do Projeto de Pesquisa *O meu país é o que o mar não quer: a novíssima geração de escritores portugueses e o decolonialismo*, implementado na UEMG, unidade Passos (MG), no ano de 2021, com vigência até dezembro de 2023.

2 UEMG

envolvendo não apenas africanos, como também, numa dilemática equação (deveras menor, evidentemente), os colonos portugueses e suas famílias, deixados quase à revelia nos territórios ocupados no fim da Guerra Ultramar. Nesse ínterim, Margarida Calafate Ribeiro considera como pós-memória os discursos – ficcionais ou não – provenientes desse *ajuste de contas*, com muitos deles se pautando:

[...] mais do silêncio que das palavras, mais dos fragmentos do que das narrativas completas, mais de interrogações do que de respostas, [...] como uma memória específica, resumindo uma memória que inaugura uma relação ética com a experiência traumática dos pais e com sua dor de que se sentem herdeiros e que requer um reconhecimento, primeiro no seio familiar e depois no espaço público. (RIBEIRO in: BRUGIONI, 2012, p. 95).

Todas essas incursões geraram em nós reflexões acerca desse infortúnio vivido por inúmeras famílias portuguesas que tiveram de regressar a Portugal, no Pós-74, enfrentando um país que, em certa medida, apresentou-lhes uma conflitante resistência no processo de aceitação e reconhecimento dos próprios ex-colonos que, por muitos anos, trabalharam para a implementação do regime colonialista lusitano. Ressalte-se que tal problema envolveu também os filhos e filhas dessa gente, nascidos em África mas que, por conta do regime de dominação, eram igualmente considerados portugueses. Enfim, o relativo encerramento disso tudo adensaria todos esses matizes. E mais alguns outros.

Objetivando ampliar o escopo dessa temática, nosso artigo terá como tema a questão do insílio (KAN, 2020), numa abordagem conceitual que possa associar esse ser-português às dinâmicas de um processo de exílio que muitos retornados ainda sofrem, mesmo vivendo há tempos no interior do próprio país. Vale ressaltar que esta pesquisa bibliográfica, dentro do método qualitativo, foi originalmente pensada a partir do projeto elaborado na UEMG, unidade Passos (MG), no decurso do primeiro semestre de 2021 (com previsão de encerramento para 2023), intitulado O meu país é o que o mar não quer: a novíssima geração de escritores portugueses e o decolonialismo, cujos resultados, em parte, por ora aqui apresentamos.

Adotaremos, para tanto, dois romances da prosa portuguesa contemporânea – *A gorda* (2007), de Isabel Figueiredo, e *A visão das plantas* (2019), de Djaimilia Pereira de Almeida – como aportes para as inferências que serão realizadas.

O problema que mais nos motivou foi em relação às indagações acerca de como os retornados, ao longo de todos esses anos de relocalização em território português, se considerariam hoje na superação das fraturas coloniais, imersos numa reconfiguração que muitos ainda carregam sob um efeito de trauma, ao mesmo tempo diaspórico e existencialfilosófico. Teriam, de fato, superado tudo isso? De que maneira tais assuntos se ajustariam às reflexões advindas das escritoras aqui recortadas?

Nesta investigação, portanto, averiguaremos como primordial objetivo uma compreensão desses desdobramentos, levando-se em conta certas relativizações dos últimos anos em relação a essas e outras temáticas sobre Portugal. Em todos os pontos mencionados, o conceito de insílio agregaria nuances fundamentais às obras elencadas: em *A gorda*, uma construção espacial intimista dará vazão a relações bastante francas de coexistência, tendo como foco a valorização dos objetos de uma casa, por exemplo; e n' *A visão das plantas*, notaremos o quanto a construção de um espaço pode se tornar reveladora de um lugar, digamos, *praticado* (DE CERTEAU, 1994), que muito bem se correlacionaria às faltas internas e externas que carregamos em termos de pós-memórias, e que pelo cultivo de um suposto jardim se revelassem, de vez, suplantadas. Sigamos com nossas considerações.

## Resultados e discussão

Neste preâmbulo, podemos pensar no passado mítico lusitano como uma memória fluida que, por vezes, necessita ser ressignificada abarcando signos atuais, para assim se chegar à reflexão e tentativa de reajuste de parte daquilo que seria uma espécie de dilema identitário desse povo, ao mesmo tempo tão algoz e vítima de si mesmo.

Sobre isso, instaura-se a imagem de um Portugal mantenedor de inúmeras ressonâncias míticas, ainda hoje constituidoras de um forte imaginário, assimilador e problematizador de inúmeras questões sociais e políticas, como também filosóficas e culturais. Especialmente no século XX, variadas foram as conceituações que elevaram o homem à compreensão de sua dinâmica com o mundo, tornando-o um conhecedor mais bem gabaritado em relação ao próprio *habitat*. No caso, o conceito de paisagem proposto por Michel Collot (In: ALVES; FEITOSA, 2010, p. 207) segue nesse direcionamento, ao conjecturar que a paisagem “[...] não está apenas habitada, ela é vivida. A busca ou a eleição

de um horizonte privilegiado pode tornar-se uma forma de busca de si mesmo. Então, o fora testemunha para o dentro”.

Curioso, portanto, é o modo como esse elemento identitário do povo português, ao mesmo tempo errante e inativo, diga-se, ainda hoje se confirmaria, em parte, no olhar que dão para si e às coisas da própria terra, para a partir desse ponto configurarem a ideia que possuem de nação, associando tudo isso à uma idílica paisagem, que sempre irá se fazer enxergar mesmo estando eles com os pés fincados em outras paragens.

Temos aqui, então, uma fidelidade difícil de se romper: a do ser-português consigo mesmo e feito uma ilha, isolada e descolada do restante da Europa, bastando-se em suas próprias e históricas paisagens, de acordo com as demandas que se realinham – assim num tom de severa identidade. A partir dessa dinâmica, nunca se esquecem de um signo muito caro a eles, o da *pequena casa lusitana*, que segundo Eduardo Lourenço (1999, p. 11) funcionaria como um fiel na balança do tempo e do espaço; elemento inspirador para muitos, caso se fizesse necessário, da parte deles, um regresso à Ítaca-lusa.

Em outro aspecto, toda essa relativa estranheza comportamental dos lusos perderia o brilho a partir da perspectiva nefasta do colonialismo, amátema que persegue Portugal desde os séculos XV e XVI, iniciado com a aplicação do seu projeto expansionista-messiânico, com o reino embasado por todo um *status* cultural e náutico, consequentemente bélico, e que teve como um de seus ápices a Revolução de Avis, consolidando de vez o período das grandes navegações, bem como o poderio mercantil da burguesia da época.

Toda essa ambiciosa sombra se coadunaria a uma cíclica atmosfera mítica, agindo no âmago da essencialidade identitária portuguesa e de modo fundador, como se desde sempre eles fossem os escolhidos para a disseminação de todo esse apogeu cultural mundo afora, agregado à disseminação imagética de um reino cristão. Porém, sabemos que por detrás dessa incursão estética-religiosa se circunscreveria ainda mais forte, no fortalecimento de uma colonialidade do poder, que se desdobraria em se tratando de Portugal por vários séculos e tentáculos, ferozmente fincados no centro nevrálgico de seus sítios africanos subjugados, por exemplo, à custa de uma extremada violência para além da corporal, sem possibilidade de qualquer emancipação.

A partir dessa reflexão podemos ter uma pequena ideia do quão pesaroso foi o projeto colonial português. E no século XX houve uma

continuidade disso tudo, na grande leva de portugueses que foram para os sítios africanos atuar como *colonos*, algo intensificado ao longo de todo o período salazarista, sendo várias as histórias de errantes famílias que tentaram, nesse processo, fincar raízes no outro continente. Dissecando toda essa, digamos, perversa *relação de sociabilidade*, Frantz Fanon, na obra *Os condenados da terra* (1961), muito bem destacou o papel desse filho-colono-luso como peça relevante no tabuleiro exploratório-colonial que estava em pleno jogo:

O colono faz a história e sabe que a faz. E, porque se refere constantemente à história de sua metrópole, indica claramente que ele é, aqui, o prolongamento dessa metrópole. A história que ele escreve não é pois a história do país que ele despoja, mas a história da sua nação, quando roubava, viola e esfomeia. A imobilidade à qual é condenado o colonizado só pode ser questionada se o colonizado decidir pôr termo à história da colonização, à história da pilhagem, para fazer existir a história da nação, a história da descolonização. (FANON, 2005, p. 68).

É evidente que todas essas amarras devem ser hoje aniquiladas, e o processo é lento, porém renitente, passando por uma reflexão acerca da densidade dos traumas e dores dos países da chamada comunidade lusófona (essa própria nomenclatura carrega um viés colonialista, ressalte-se) em África, a fim de se atingir, a partir disso e com isso, um grau de luta emancipatória constante, mesmo após a libertação.

O fato é que com o fim das Guerras Coloniais, bem como o início do processo de descolonização da África, a maior parte dos portugueses que lá viviam se viram obrigados a retornar para Portugal, e tal atitude contribuiu para uma espécie de crise demográfica e social que, em certa medida, não corresponde ao percurso de que tratamos antes, de um idílico regresso desses filhos colonos-lusos à pátria, homens e mulheres que, apesar da distância, não se esqueceram do país, carregando a nacionalidade no peito e na memória durante o tempo em que estiveram longe. Esse é um dos grandes temas que, até hoje, produz intrincados desdobramentos na terra de Camões. Em tempo: reflitam sobre como isso tudo se relaciona ao conceito de paisagem...

Ora bem: antes de iniciarmos a análise dos romances de Isabela Figueiredo e Djaimilia Pereira de Almeida, faz-se necessária uma abordagem um pouco mais esclarecedora acerca do conceito de insílio,



associado que ele está à basilar noção de um espaço-paisagem<sup>3</sup> a ser por nós ressignificado.

Como ponto de partida para sua abrangência, temos de levar em consideração a possibilidade de qualquer reflexão voltada para o insílio ser a de um ocasional não-pertencimento, isso em relação a um lugar que desde sempre foi o nosso, como a casa da infância, por exemplo, sendo ela, vale reforçar, também um espaço-paisagem formador da alteridade que temos, sustentada que está pelos fios de toda uma memória afetiva que carregamos.

Nesse sentido, qualquer sentimento de solidão e exílio de si mesmo, correlacionados a um lugar, pode demarcar o início de uma mudança no ser. Delineia-se, a partir dessas demandas, um ponto de fricção estimulador de reflexões que incrivelmente haverão de resultar, a depender dos artistas envolvidos no processo, em responsivas (no dizer bakhtiniano<sup>4</sup>) obras de arte: lampejos a representar a própria vida. No caso de nossas escritoras elencadas, os seus romances, evidentemente.

Reforçamos que toda essa singularidade, advinda de um *desagregar-se de si*, não necessariamente envolveria apenas contextos políticos. Nazir Ahmed Can, em seu livro *O campo literário moçambicano: tradução do espaço e formas de insílio* (2020), menciona como exemplo disso o poeta moçambicano Luiz Carlos Patraquim, que em dado momento de sua vida, por questões unicamente pessoais, deixou o próprio país não tendo sido, naquela altura, perseguido por nenhum regime autoritário. Isso nos faz pensar que o conceito de insílio é amplo, chegando mesmo a relativizar a ideia que temos de exílio como algo voltado exclusivamente para um degredo imposto contra a vontade daquele que parte. A questão que se apresenta, portanto, é a do exílio de si, condição existencial

---

3 Consideraremos a partir daqui como paisagem todos os signos que dialoguem com a noção de lugar/espaço potencializadores de sentidos dos mais diversos, e que tenham relação direta ao que Collot (in: ALVES, 2010) já nos afirmou acima, sobre a incidência de uma construção cultural formadora de identidades, tanto numa perspectiva interna (o sujeito em relação a si mesmo, em seus aprofundamentos existenciais), quanto externa (sítios que enfatizam para esse mesmo sujeito uma sensação de pertencimento ou não-pertencimento).

4 No que tange ao ato responsivo de Mikhail Bakhtin (2017), tal conceito se imbrica de modo filosófico a uma ética que, associada à linguagem, coadunaria cultura e vida a partir de uma noção arquitetônica imanente à obra de arte, configurando uma estética própria. Como um todo, tal processo envolveria variados elementos epistemológicos que formariam um constructo de escritores que seriam, eles próprios, protagonistas de um Portugal em transformação.

propícia a inúmeras conjecturas, como a que verificaremos nos romances de Isabela Figueiredo e Djaimilia Pereira de Almeida.

Antes disso, porém, um breve adendo: torna-se ilustrativo para nós o que depois sucedeu ao poeta moçambicano mencionado, quando de seu retorno à pátria, algo que curiosamente não podemos deixar de também associar à experiência insiliar; as vivências acumuladas fora, associadas ao momento de seu retorno, cada qual a seu modo, fomentariam ainda mais suas criações, como a que visualizamos a seguir: “O olho intrusivo / o que vês na paisagem / se houvesse / e / dizes a palavra / muda / há uma savana anjo / que te redime / ela / pietá / a invisível árvore / e tu / filho de nada / no seu colo”. (PATRAQUIM, 2017, p. 59).

Atentem-se para esse fragmento de poema, extraído de seu livro *O cão na margem* (2017); constatemos o quanto uma noção memorialística da paisagem natal se relaciona por demais ao conceito de insílio, sendo reatualizada não apenas por uma reconfiguração dos espaços apreendidos na experiência do/no fora, mas, sobretudo, através dos aspectos culturais que a memória devolve/provoca ao poeta exilado, formadoras, em grande parte, de sua identidade.

Nesse ponto, reafirmam-se para nós duas constatações: 1) paisagens são sítios que significam; e 2) escrever é um encontrar-se também a partir desses locais. Vejamos.

Uma das questões mais evidentes no romance *A gorda* é o modo como Isabela Figueiredo trabalha a associação entre as perspectivas de lugar e paisagem em relação aos dramas e decisões que a protagonista Maria Luísa toma ao longo da narrativa. Um expediente curioso é a abertura de cada capítulo, remetendo a uma descrição dos cômodos da casa dos pais, contendo todos os signos agregadores de memórias possíveis, cuja relevância se desenvolve na valorização de cada elemento ali contido, num sentido de fenomenológica provocação.

Desde sua chegada a Portugal, que ocorrera antes do definitivo regresso de seus pais, a jovem personagem, mesclando momentos presentes e passados, segue se constituindo narrativamente feito um ser em desalinho com a realidade à sua volta, muito por conta de sua experiência como retornada de Lourenço Marques .

Maria Luísa, enfim, é muito marcada por pontos de fricção. Representando a metonímia da própria coletividade portuguesa, segue o tempo todo sendo colocada à prova, num contato frequente com temas controversos, propiciadores de uma reflexão que resultará numa espécie de *autorreconhecimento gerado pela autoescuta* a partir desses

elementos, reveladores de traumas oriundos dessa condição sua de não-pertencimento, seja em relação às instituições (aceitação na escola, vida feliz em família, sucesso no trabalho, etc.), ou naquilo que a sociedade pós-salazarista espera dela (corpo magro, vida plena e exemplar, casamento adequado, etc.).

Como se verifica, inserida no contexto de uma escola somente para meninas, sofrendo preconceitos em virtude de sua compleição física, como também por ser inteligente, Maria Luísa passa a viver uma insatisfação crescente, que na verdade fundamenta a personagem. Lutando contra isso, ela passará a se desenvolver potencializando experiências, digamos, transformadoras, em relação à aceitação de si mesma. Algumas delas: externalizando sua sexualidade em relacionamentos curtos, porém importantes na busca por um amadurecimento; na futura operação bariátrica que acaba fazendo, de certo modo cedendo às imposições do corpo perfeito, que atualmente, para muitos, é a certeza de um caminho *garantido* para a felicidade; e na relação de dependência emocional que nutria em relação aos pais, aqui se percebendo muito da centralidade dos estigmas negativos da personagem, em especial por conta da mãe dominadora (mas isso também se desdobrará em aprendizados e futuros ensinamentos).

Toda essa conjuntura é muito bem construída no romance, adensando-se nas interrelações estabelecidas entre a figura da mãe e os objetos-símbolos por ela trazidos de Moçambique, à primeira vista representando uma felicidade que não mais existe, construída no outro continente à custa de muita luta e adaptação, muito por conta do distanciamento sacrificial da pátria portuguesa, em seus lugares-paisagens tão marcadamente formadores da identidade lusa.

Ocorre que por ocasião do retorno da família a Lisboa, essa importância imagétopaisagística passou por uma redefinição. Novas lembranças foram adicionadas às vivências daqueles que passaram a viver em África, e isso incidiu numa reconfiguração identitária interessante, ratificadora do quanto os espaços são mesmo *lugares praticados* (DE CERTEAU, 2012, p. 184-5), mantenedores de elementos externos que fizeram parte da vida de lá, do outro continente, que na casa da mamã se fortalecem nos objetos dispersos na decoração. Eles ressignificam a paisagem exterior, conferindo-lhe os mais amplos sentidos (leia-se: provocações formadoras do ser).

Vejamos como exemplo de uma fração dessa paisagem exterior moçambicana se adentrando na casa no seguinte trecho:

Amamã colocou à entrada dois cadeirões em jampirre, com estofos forrados de capulana tradicional de Moçambique, em verde, laranja e castanha. Forramolo nós, numa tarde de euforia exótica. Entre os dois cadeirões pôs uma mesa de apoio baixa, onde instalou o telefone. No tampo para além do telefone, pousam-se chaves e correspondência. (FIGUEIREDO, 2016, arquivo Kindle).

O insílio, com destaque, é o sentir-se exilado no próprio lugar de origem, não mais se identificando plenamente com ele (é o que ocorreu com a mamã de Maria Luísa). Só que esse lugar pode ser reajustado e se transformar, gerando novas reflexões e sentimentos. E possíveis ações, como o *ajuste de contas* que provém da escrita literária.

No caso dos objetos-símbolos mencionados, eles representam a vida que os pais de Maria Luísa, à maneira de inúmeros portugueses, construíram para além de seu sítio natal, exercendo a função de colono, claro, mas também estabelecendo relativas raízes nos países ocupados. A iniciativa de se agregar duas culturas no centro de uma pequena casa representa o esforço de aceitação de tudo o que viveram nas colônias, agora também parte indelével das personagens.

Quando verificamos no livro passagens como essa, em que há uma boa sinergia entre mãe e filha, unidas na organização do apartamento de Almada, isso é bem representativo da mudança que segue ocorrendo hoje no país, em que boa parte da população (ao compreender os efeitos do colonialismo duramente perpetrado por Portugal) necessita se abrir a uma perspectiva mesmo decolonial, de posicionamento perante esses fatos, a fim de que as feridas causadas e sofridas sejam frequentemente tratadas (nunca serão *curadas* de todo...).

Desse modo, instaurar-se-ia um entendimento mais amplo do itinerário das Guerras Coloniais como parte integrante deles, mas que não os definiria. Algo que a literatura atual pode e deve problematizar sempre, sem descanso.

Em consonância a isso, portanto, não devemos renunciar à perspectiva paisagística que extrapola os ambientes até então fechados da casa familiar, apesar de eles representarem muito bem no romance um invólucro protetor para Maria Luísa; todavia, a menção a certos lugares-paisagens de Lisboa (Alcochete, Almada, Cova da Piedade, Mar da Palha, rio Tejo, etc.), bem como outras cidades (Barreiro, Montijo e Póvoa de Varzim, por exemplo), sinalizam a conjuntura de um Portugal que, à revelia de qualquer esquecimento, se mantinha vivo como paisagem-memória

para qualquer filho ou filha que a quisesse levar no coração, no caso desses distanciamentos (voluntários ou não); quando a autora menciona em seu texto determinados sítios, a sensação que temos é a de que Portugal se mantém hoje aberto a outras vivências, para além do seu estigma colonialista (isso seria possível?).

Esse dado revela o quanto Isabela Figueiredo, através de seu romance, predispôs-se aberta a relativizações e enfrentamentos dos mais diversos em relação às próprias pósmemórias; em sua escrita de si, propõe uma revisão a temas cruciais portugueses, como a questão dos retornados, bem como a percepção que teriam agora de África, narrando suas tentativas de superação das próprias feridas, encontrando forças num próprio refazer-se a partir da ressignificação da casa familiar, com seus símbolos e vivências contribuindo para uma noção de pertencimento agora, a um lugar-paisagem mantenedor de afirmativas relações de alteridade e coexistência.

Em se tratando de *A visão das plantas*, Djaimilia Pereira de Almeida constrói uma narrativa em tons extremamente poéticos, e por isso mesmo reflexivos, em que se percebe a revelação de um personagem que mantém, ao longo do relato, uma postura que poderíamos chamar de dicotômica, haja vista revelar de forma crua, através do resgate de suas memórias, toda uma postura baseada num estigma colonialista (responsável pela má fama que tinha como capitão de um navio negreiro), ressaltada através dos piores atos cometidos em termos de violência e execração contra os negros escravizados. Todavia, nota-se também um lado, digamos, mais humano do protagonista Celestino, com ele erguendo em seu próprio quintal um lugar-paisagem, praticando ali, com suas vegetações enraizadas e muito bem emaranhadas, um *ajuste de contas* em relação a toda essa feiura e maldade que desde lhe sempre o acompanhou, abrindo espaço para uma redentora beleza.

No nosso entendimento, Celestino é a própria representação de um Portugal do passado, detentor de uma autoridade (ressalte-se: o personagem é um capitão), mas que num retorno à pátria de fato, viu-se desintegrado em meio aos atos cruéis e colonialistas cometidos. O fantasma dessa faceta terrível o acompanhou e hoje, ao mesmo tempo em que o perturba, faz com que ele reflita sobre a existência que teve, buscando uma transformação. O lugar-paisagem que ele funda também pode representar um Portugal que, mesmo mergulhado em tantos dilemas, talvez ressurgja fortalecido na condição de um jardim com inúmeras

possibilidades, dissonante em alguns aspectos, evidentemente, mas, ainda assim, um sítio aberto ao cultivo da beleza agregada à esperança:

O seu jardim, capitão, o seu craveiro? [...] antes quero os meus cravos ao vento, faladores, falam todo o dia uns com os outros, como a bicheza fala metida nos nós da madeira, contam histórias uns aos outros que só eu ouço, grandes tristezas, bagatelas, e depois cansam-se, doem-se as costas, é quando eu os ajudo, lhes acomodo a cama, digo que vai alta a tarde, que está quase aí a nossa noite, queridos cravos, [...] do capitão Celestino, bem-aventurados, só querem é rir e comer e beijar borboletas. (ALMEIDA, 2019, p. 25).

E quando se vê um Celestino idoso, vivendo na pele a sua própria desintegração, tem-se aí a constatação de que tudo passa, agregada a uma espécie de cobrança da natureza em relação às maldades cometidas; tomamos contato aqui com uma experiência de insílio, pois o protagonista se encontra isolado em si mesmo, enraizado nesse lugar-paisagem, e a partir dessas posturas é que de certo modo consegue evoluir.

Ocorre que tal relato não possui muitos personagens, centrando-se por demais no protagonista, que segue desabrochando-se na condição de um homem que passamos a conhecer através não apenas dos erros cometidos, mas, sobretudo, de uma camada sua que tenta emergir, na condição de uma sensibilidade que aflora no cultivo do seu jardim. As plantas testemunham a assunção dessa sensibilidade, e os leitores acompanham a tudo isso bem de perto, tendo acesso a essa radiografia que, repetimos, ao que parece, trata-se do próprio Portugal.

Há o personagem do padre, que tenta oferecer a Celestino alguma redenção, mas a recusa do protagonista é muito forte, como se não quisesse mais abraçar a religiosidade com justificativa a tudo de ruim que cometera, como se fosse fácil resolver um passado de irracionais violências somente aceitando eventuais sacramentos.

Por fim, esse lugar-paisagem se apresenta no romance a partir da já mencionada concepção de Michel de Certeau (2012), em que a ideia de lugar seria um sítio *praticado* construído, contendo, por isso mesmo, elementos importantes ao sujeito envolvido num processo de cultivo-procura, descobrindo-se nos detalhes ali disseminados como sementes, de modo a erguer, a partir de suas vivências e sensibilidades acumuladas (no caso de Celestino, rechaçadas por um longo tempo) um santuário, local que o protegia de toda vil atmosfera que desde sempre

o acompanhara. Nesse p $\acute{o}$ etico romance, a autora reafirma a seus leitores uma  $\acute{i}$ mpar maturidade no cultivo de sua escrita. Sendo ela mesma uma retornada, isso muito nos diz sobre o seu pr $\acute{o}$ prio jardim, que para n $\acute{o}$ s representaria a literatura dessa nov $\acute{i}$ ssima gera $\acute{c}$ o em Portugal.

## Considera $\acute{o}$ es finais

Essa perspectiva do ins $\acute{i}$ lio, portanto,  $\acute{e}$  algo que poder $\acute{i}$ amos mesmo atribuir a uma esp $\acute{e}$ cie de ex $\acute{i}$ lio interno vivido pelos sujeitos, n $\acute{o}$  necessariamente estando eles deslocados de seus lugares-paisagem. Nas palavras de Can (2020, p. 31), um desterro muita das vezes dentro da pr $\acute{o}$ pria casa, correlacionado a quest $\acute{o}$ es existenciais, e que nos “[...] convida a repensar as rela $\acute{c}$ o $\acute{e}$ s que se estabelecem entre produtores e representa $\acute{c}$ o $\acute{e}$ s”.

Em *A gorda*, o que vimos foi a problematiza $\acute{c}$ o de uma identidade semi-exilada, seja por conta dos desdobramentos hist $\acute{o}$ ricos dos retornados, seja tamb $\acute{e}$ m por ocasi $\acute{o}$  da procura por uma valida $\acute{c}$ o de refer $\acute{e}$ ncias que possam conferir  $\grave{a}$  personagem Maria Lu $\acute{i}$ sa um lugar real no mundo, livre de traumas coloniais, e ratificador de uma alteridade que se fortale $\acute{c}$ a de vez, nem que seja a partir dos c $\acute{o}$ modos da pequena casa lusitana, algo que n $\acute{o}$  permaneceria fincado somente nesse lugar-mem $\acute{o}$ ria (as portas ser $\acute{o}$  abertas).

No romance *A vis $\acute{o}$  das plantas*, n $\acute{o}$  se verificou uma defini $\acute{c}$ o temporal na narrativa (presume-se que transcorra no s $\acute{e}$ culo XIX), o que contribui para transformar o romance numa grande met $\acute{a}$ fora sobre qual o pre $\acute{c}$ o a se pagar pelos desvarios colonialistas cometidos por uma na $\acute{c}$ o empenhada em se fazer merecedora de dissonantes atributos, sejam eles econ $\acute{o}$ micos ou messi $\acute{n}$ icos, e que por conta disso realizou terr $\acute{i}$ veis feitos, pautados pela aniquila $\acute{c}$ o e viol $\acute{e}$ ncia; desse modo, o personagem do capit $\acute{a}$ o Celestino, ao cultivar seu jardim-paisagem, procurou a afirma $\acute{c}$ o de um espa $\acute{c}$ o-insiliar onde, enfim, pudesse *ajustar as contas* consigo mesmo (leia-se: o Portugal de ontem e de hoje  $\acute{a}$  se faz ecoar).

Concluindo: tudo isso, na verdade, influenciaria numa paulatina altera $\acute{c}$ o do p $\acute{u}$ blico leitor portugu $\acute{e}$ s, gerada a partir do modo como os chamados nov $\acute{i}$ ssimos revisariam o vi $\acute{e}$ s autocentrado de seu pa $\acute{i}$ s, posicionando-se *responsivamente* pela escrita, num desejo de se lan $\acute{c}$ arem para al $\acute{e}$ m de seculares mazelas, esgar $\acute{c}$ ando, desse modo, o pr $\acute{o}$ prio umbigo euroc $\acute{e}$ ntrico, propensos que est $\acute{a}$ o ao encontro com uma



bagagem cultural desfiguradora de qualquer herança isolacionista (de dentro ou de fora), redutora e paralisante. Nesse âmbito, destacam-se as nossas autoras, que em sintonia com muitos de seus pares sinalizaram, com maestria, os indicativos até aqui mencionados.

## Referências:

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *A visão das plantas*. São Paulo: Todavia, 2019.

ALVES, Ida; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (org.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói, EDUFF, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Por uma filosofia do ato responsável*. São Carlos (SP): Pedro & João Editores, 2017.

BRUGIONI, Elena et al. *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*. Lisboa: Edições Húmus, 2012.

CAN, Nazir Ahmed. *O campo literário moçambicano: tradução do espaço e formas de insílio*. São Paulo: Kapulana, 2020.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FIGUEIREDO, Isabela. *A gorda*. São Paulo: Todavia, 2018.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PATRAQUIM, Luís Carlos. *O cão na margem*. São Paulo: Kapulana, 2017.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Ed. 34, 2017.



## CRIMES E CRIMINOSOS NO ROMANCE E NA IMPRENSA OITOCENTISTAS

Andreia Castro<sup>1</sup>

Nos oitocentos, o triunfo da economia capitalista industrial acelerou, de maneira impressionante, o processo de modernização dos grandes centros urbanos. À medida que esse processo avançava, o dia a dia de seus habitantes também se modificava. As cidades foram, paulatinamente, equipadas com amplas ruas pavimentadas, bulevares articulados, imóveis padronizados providos de água, esgoto e gás, relógios públicos, praças arborizadas, belíssimos parques, transportes coletivos, passeios públicos, escolas, teatros, bares e cafés (SALGUEIRO, 2001, p. 23-24).

Ainda assim, a melhoria das condições de vida e o conforto não foi ofertada para todos os moradores das *cités*: "o espectro da miséria [se erguia] formidável ao lado da opulência" (CASTELO BRANCO, 1991, p. 280). Uma parcela importante da população cidadina não desfrutou dos benefícios da urbanização. A pobreza foi vista como um foco constante de insalubridade, de violência e de vícios:

Para os planejadores de cidades, os pobres eram uma ameaça pública, suas concentrações potencialmente capazes de se desenvolver em distúrbios deveriam ser cortadas por avenidas e bulevares, que levariam os pobres dos bairros populosos a procurar habitações em lugares não especificados, mas presumidamente mais sanitarizados e certamente menos perigosos (HOBBSAWM, 1996, p. 295).

As chamadas *classes dangereuses*<sup>2</sup> foram apartadas dos circuitos em que circulavam as pessoas abastadas e elegantes, sofrendo, portanto, um processo de marginalização compulsória cotidiana (CHESNEY, 1981,

---

1 UERJ

2 CHEVALIER, Louis. *Classes Laborieuses et Classes Dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*. Paris: Perrin, 2002.

p. 36). Consolidou-se a prerrogativa da suspeição generalizada, isto é, todo cidadão era suspeito até que se provasse o contrário (CHALHOUB, 1990).

O surgimento da “cidade grande” impingiu aos governos a necessidade de intervir no espaço, normatizando a sociedade e ordenando a vida: uma “existência controlada e desnaturalizada” (BENJAMIN, 2000, p. 38). As ruas deviam estar “em ordem, sem gente a jogar, sem gente parada, sem gente a dormir, sem gente a defecar, sem gente a correr” (LOUSADA, 1995, p. 120).

As ruas passaram a ser, cada vez mais, destinadas ao passeio dos elegantes, à circulação e ao embelezamento citadino e, cada vez menos, à permanência ociosa, ao comércio e aos conflitos. Nesta perspectiva, o trabalho e o lazer, que nelas, antes, se desenrolavam, não só deviam ser remetidos a locais próprios, como deviam ser exercidos em determinadas horas, “sem deturpar ou afear o prospecto da cidade” (LOUSADA, 1995, p. 120). A ociosidade, mãe de todos os vícios, foi o *leitmotiv* da época. Enquanto os inválidos desamparados deveriam ser removidos e levados para asilos, os ociosos com idade e saúde para trabalhar foram considerados delinquentes, sujeitos às sanções penais previstas para cada delito.

As ações regulamentadoras e coercitivas não foram, apenas, exercidas pelos instrumentos de controle do Estado. Os chamados “cidadãos honrados” também cooperaram, sobremaneira, com as autoridades na tarefa de disciplinar os comportamentos e, sobretudo, de tirar a “gentilha”, suja, rude e suspeita das ruas. Os comerciantes e artesãos se queixaram dos vendedores ambulantes. Os distintos moradores reclamaram da presença de vadios ou da arruaça dos que jogavam e dos que brigavam nas suas vizinhanças. Homens e mulheres de “boa família” denunciaram o inoportuno escândalo que a obscena presença das meretrizes na via pública, em plena luz do dia, à vista de todos, causava.

Hábitos e atitudes, antes considerados banais e cotidianos, foram criminalizados pela política de moralidade, de ordenação e de “limpeza” prescritas pelo novo tratado de urbanidade, que procurava controlar dos grandes aos pequenos detalhes da vida das pessoas. Segundo Maria Alexandre Lousada, em Lisboa, entre 1780 e 1834, quem estivesse na rua fora de horas, fizesse ajuntamentos ou dormisse nas vias públicas poderia ser preso (1995, p. 145).

Fábricas, quartéis, prisões, hospícios, sanatórios, asilos, orfanatos, internatos, escolas, seminários e conventos funcionaram como

instâncias de enquadramento e contenção. Mesmo assim, a sensação de insegurança era crescente, e o crime foi encarado como um sinal visível de desordem ou de doença social, que devia ser investigada, descrita e debelada.

Esse foi um período de ampla renovação das instituições criminais no Ocidente. Foram elaborados, nesta época, a quase totalidade dos Códigos Cíveis e Penais que regeram e, em muitos casos, ainda regem a vida jurídica de muitos desses países. Buscou-se, cada vez mais, estabelecer uma distinção entre delito e pecado, destituindo privilégios e enfraquecendo, ainda mais, a influência dos membros do Ancien Régime.

Se o pecado era considerado uma “infração à lei natural, à lei religiosa e à lei moral”, o crime se tornou uma infração à lei civil, deixando de ser, essencialmente, visto como uma questão de foro íntimo, entre o pecador e a sua divindade, entre o ofensor e a sua vítima, passando a ser entendido como um marcante problema social. Eram, portanto, necessárias, urgentes e vigorosas medidas para combatê-lo.

Antigos mecanismos estatais de repressão foram aperfeiçoados e outros tantos criados para garantir a segurança pública. A pena capital, embora fosse prevista para inúmeros delitos, enfraquecida pela difusão dos ideais iluministas, só era aplicada aos casos considerados mais graves ou de imensa comoção popular. As execuções legais, que, por muito tempo, haviam sido espetáculos públicos e notadamente populares, uma vez que atraíam multidões, eram, pouco a pouco, entendidas como violentos e cruéis atentados à dignidade humana cometidos justamente por quem deveria garantir que a barbárie e a selvageria fossem eliminadas ou paulatinamente revogadas. Como afirma Foucault, no “fim do século XVIII e começo do XIX, a despeito de algumas grandes fogueiras, a melancólica festa de punição vai-se extinguindo” (2010, p. 13).

Fábricas, quartéis, prisões, hospícios, sanatórios, asilos, orfanatos, internatos, escolas, seminários e conventos funcionaram como instâncias de enquadramento e contenção. Mesmo assim, a sensação de insegurança era crescente, e o crime foi encarado como um sinal visível de desordem ou de doença social, que devia ser investigada, descrita e debelada. Na prática, todo esse complexo aparelhamento policial, jurídico e científico agiu com um único objetivo: controlar e afastar as “classes perigosas”.

Neste contexto, a figura do criminoso se delineou e ganhou grande destaque, e o crime se tornou motivo de constante preocupação e de infinita curiosidade, alcançando um inusitado protagonismo na imprensa

e na literatura, consequência da forma obsessiva com que a sociedade encarava a criminalidade. Conforme aponta Louis Chevalier (2002), mais importante do que o receio do crime, era o interesse que ele despertava, e quase ninguém escapava a esse fascínio.

A imprensa periódica, na busca por satisfazer a curiosidade do público, registrava todas as minúcias dos grandes crimes. Editores, atentos aos desejos de seus leitores, barateavam as assinaturas e investiam em escritores que, empregando uma linguagem mais acessível e atraente, exploravam os dramas cotidianos. As narrativas, produzidas em uma linguagem simples e hiperbólica, eram publicadas com grandes e sequenciais ilustrações, permitindo uma rápida apreensão do assunto abordado.

Se as notícias empregavam artifícios literários para conquistar o leitor, o contrário igualmente ocorria com frequência. Muitos escritores de ficção partiram de impactantes acontecimentos divulgados na imprensa para desenvolver ou incrementar os seus enredos, que também passaram a ser difundidos nos jornais.

No caso português, temos, como exemplo disto, a proliferação de narrativas sobre a vida e os crimes de Diogo Alves, o Pancada, um assassino em série que assolou Lisboa em 1837. Foram tantas as vítimas atiradas por ele do Aqueduto das Águas Livres que a passagem foi fechada, obrigando o criminoso a mudar seu *modus operandi*. A alteração parece ter custado literalmente a cabeça de Pancada. Após uma desastrosa tentativa de assalto, que resultara na morte de uma viúva e três crianças, Diogo Alves foi preso e encaminhado à forca em 19 de fevereiro de 1841.

Um dos últimos condenados à pena de morte em Portugal foi decapitado e a sua cabeça, entregue, na época, a um entusiasta português da recém-criada Frenologia, o professor e médico Lourenço da Luz, que viu o caso como uma oportunidade de trabalhar a par dos grandes criminologistas europeus de sua época, cujas teorias provocavam certa expectativa na comunidade científica médica internacional. Espantosamente, tal parte do corpo de Diogo Alves, ainda hoje, se mantém preservada dentro de um frasco com formol, podendo ser visitada no teatro anatômico da Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa.

**Figura 1** - Fotografia da cabeça de Diogo Alves

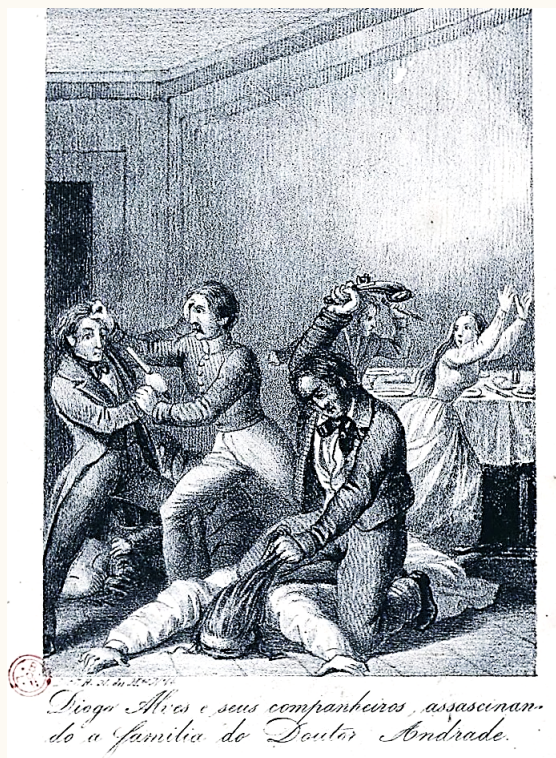


**Fonte:** Acervo do autor, 2016

A trajetória do assassino do aqueduto interessou e aguçou profundamente a imaginação do povo, que consumiu, ao longo do século, inúmeros textos que mesclavam transcrições de documentos, informações biográficas e pura ficção, recriando e eternizando a figura do “Pancada”.



**Figura 2** - Litogravura de Diogo Alves e seus companheiros assassinando a família do Doutor Andrade



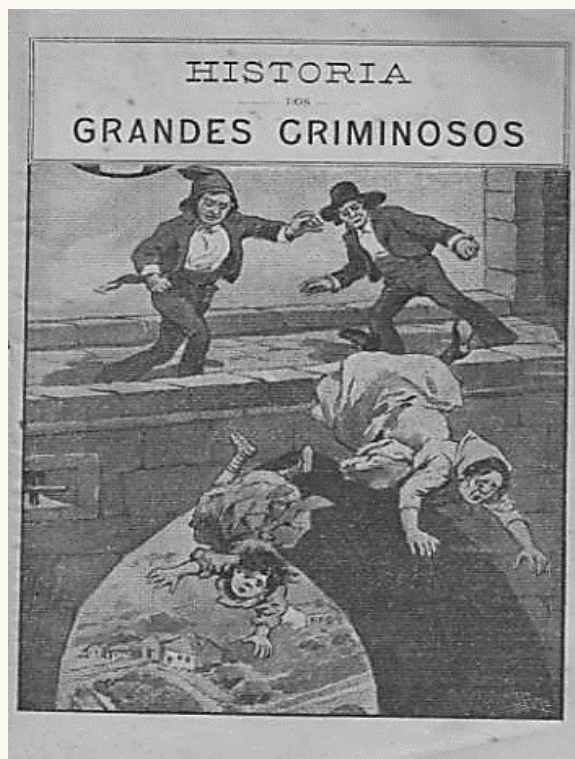
**Fonte:** Biblioteca Nacional de Portugal – Biblioteca Nacional Digital em <<http://purl.pt/27611>>

Atentos a este fato, escritores, jornalistas e cientistas escreveram, ao longo do século, vários textos que mesclavam transcrição de documentos, informações biográficas, literatura e ciência, recriando e eternizando a figura do “Pancada”. Algumas destas obras foram escritas em prosa, tais como *Diogo Alves e a sua quadrilha* [18--], in: *Crimes e Criminosos Célebres*, de Belo Redondo e Tomé Vieira; *Vida e Morte de Diogo Alves* (1841), folheto de Francisco Antonio Martins Bastos; os *Mistérios de Lisboa* (1851), de Alfredo Possolo Hogan; *Os crimes de Diogo Alves* (1877), de Leite Bastos; e *Os crimes de Diogo Alves e da sua quadrilha* (1922).

Outras em versos, como a *Conversação nocturna que teve o reu Francisco Mattos Lobo, com a sombra de Diogo Alves* (1841), de autoria de A. J. P; e *O supplicio de Diogo Alves: canto funebre...* (1841), escrito por Antonio Manoel Terras. O primeiro poema é um diálogo fantástico entre um outro assassino condenado à forca, Francisco Mattos Lobo, e a alma de Diogo Alves. Já o segundo, com linguagem refinada, tece uma reflexão

sobre a crueldade da execução imputada ao bandido e a possibilidade da aplicação de outras modalidades de pena, como o encarceramento prisional, bastante concernente com o pensamento iluminista e liberal, que, anos mais tarde, levaria a abolição da pena de morte.

**Figura 3** - Diogo Alves e um cúmplice



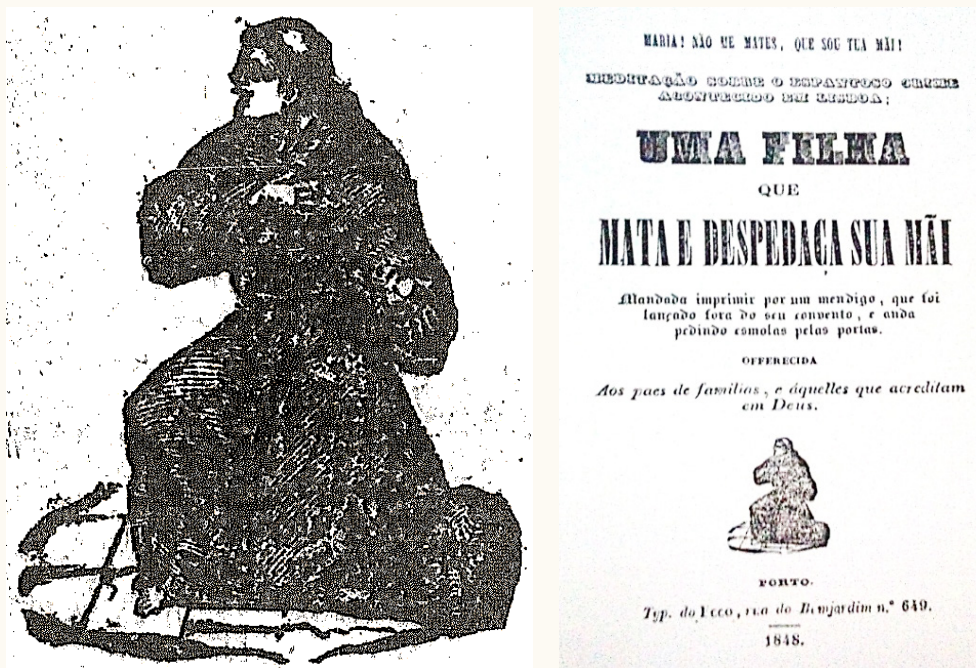
**Fonte:** Diogo Alves e a Sua Quadrilha, 2ª edição. Criminosos Celebres [18--]. Lisboa: Verol Junior.

Camilo Castelo Branco, muito atento ao seu tempo e às estratégias de mercado, soube, como poucos, aproveitar o misto de horror e irrecusável êxtase que os mais afamados criminosos “de carne e osso” eram capazes de despertar. A sua primeira escolhida parece ter sido Maria José, uma assassina fria que, com a ajuda do namorado, teria esfaqueado por dezenove vezes a própria mãe e, em seguida, lhe desmembrado o cadáver, espalhando-o pelas ruas do bairro onde moravam.

Na tentativa de permanecer ilesa, Maria José teria tomado o cuidado de enterrar a cabeça da mãe, na cozinha de casa, na tentativa de ocultar a identidade do corpo. Ao ficcionalizar o caso “d’A matricida sem

igual”, Camilo fez um grande sucesso. E, a cada novidade do desenrolar do processo penal, uma nova versão do folheto era escrita e publicada, recebendo uma nova capa com diferentes ilustrações, renovando o interesse do público.

**Figura 4 - Frontispício da primeira edição do folheto**



**Fonte:** *Matricídio Sem Exemplo*, 1848

Segundo Jacinto do Prado Coelho, as sucessivas edições do opúsculo *Maria, não me mates que sou tua mãe* serviram como aprendizado para que o escritor narrasse, com excepcional vigor, a espantosa cadeia de crimes do longo romance *Mistérios de Lisboa*, de 1853. A busca do rapaz de catorze anos que não sabia a sua origem provoca a descoberta de uma série de violações ocorridas no interior das boas casas, no seio das mais ilustres famílias cristãs. Crimes cometidos pelo padre de confiança, por homens distintos, pelas boas mães.

Para urdir os seus mistérios, Camilo se valeu da estrutura complexa, extensa, cheia de reviravoltas, segredos e revelações do romance-folhetim para representar amores contrariados, adultérios, infanticídios, paternidades trocadas, filhos bastardos, heranças usurpadas e homicídios cometidos em nome da honra, que, por mais fantasiosos que



pudessem parecer, ocorriam aos montes e eram noticiados com frequência nos jornais da época.

Considerando essa visada, é possível afirmar que, o escritor português, em franco diálogo com Eugène Sue, preferiu se dedicar aos delitos de criminosos abastados, debatendo, assim, a associação direta entre a pobreza e o crime, tão presentes n'Os *Mistérios de Paris*. Através do destino dado a essas personagens, Camilo também aponta que a justiça dos homens não punia os ricos e poderosos.

Nesses casos, o castigo só chegaria aos atormentados pela culpa, aos que precisavam confessar os seus delitos (ao padre ou ao leitor) e cumprir penitências autoimpostas, numa constante dialética de crime/castigo. Por falta de instrumentos legais que, efetivamente, os punissem, pecadores confessos e pesarosos se infligiam isolamentos, penitências e martírios, expiando as suas faltas dentro e fora dos muros das igrejas, dos mosteiros e dos conventos, edifícios cuja importância na dinâmica funcional da cidade não só era evidenciada por seu número e opulência, mas, sobretudo, por marcarem a divisão territorial eclesiástica, que era, sistematicamente, a mesma da administração civil.

A cadeia estava mesmo destinada aos criminosos mais pobres. Situação que Camilo também comprova ao comentar o cotidiano daquele que era o maior instrumento de repressão oitocentista. Em *Memórias do Cárcere*, publicado em 1862, autor faz um relato minucioso da sua experiência nos meses em que esteve na cadeia da Relação do Porto, pronunciado pelo Juiz Teixeira de Queirós por manter relações sexuais com mulher casada, a também escritora Ana Plácido.

Apesar das inevitáveis distorções subjetivas próprias a esse tipo de texto, Camilo retrata, a partir de um ponto de vista privilegiado, que não era preciso exatamente delinquir para ser preso e degredado no Portugal do século XIX. Recebendo o mesmo tratamento de assassinos, doentes, pedintes, prostitutas e crianças esfaimadas eram recolhidos, encarcerados e degredados simplesmente para livrar as “pessoas de bem” daquele incômodo convívio. A justiça não era para todos. Na verdade, como afirma uma personagem nos *Mistérios de Paris*, “era como a carne, cara demais para os pobres”.

Sentindo na pele todas as penalidades infligidas àqueles que não se encaixavam no padrão, Camilo empunhou em sua defesa as mesmas armas empregadas para aniquilar publicamente os criminosos. O escritor, contando com a ajuda de amigos respeitados e letrados, moveu, através da imprensa periódica e de sua própria literatura, uma campanha

erguida sobre a ideia de que a cadeia não era o seu lugar nem o degredo, o seu destino, pois o seu único crime teria sido sucumbir a um amor de perdição. Título, aliás, de um de seus romances mais conhecido na atualidade e que também fez parte da estratégia de defesa. O êxito da empreitada foi tão grande que a imagem de transgressor apaixonado, de eloquente defensor dos injustiçados e de profundo conhecedor dos tormentos enfrentados pelas almas indóceis e insubmissas difundida pelo próprio escritor nunca mais sairia de cena.

Para além de Camilo e Ana Plácido, em Memórias do Cárcere, também houve espaço para a redenção de um outro prisioneiro. José do Telhado, guarda-costas de Camilo na Cadeia da Relação, apesar de ser documentalmente qualificado como um assaltante homicida, é retratado como um bandido-herói que se arriscava com bravura na luta contra as enormes assimetrias sociais, sempre tentando evitar o uso extremado da violência física e demonstrando com frequência o seu lado cavalheiresco e galanteador.

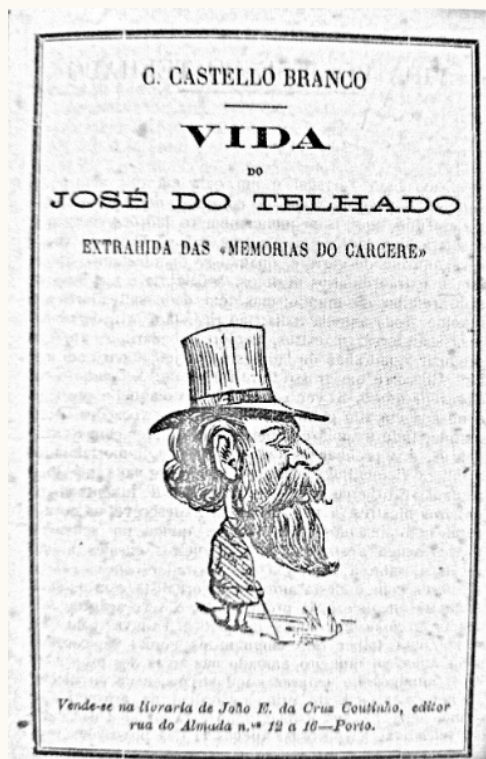
**Figura 5** - Joaquim do Telhado e José de Telhado



**Fonte:** MOUTINHO, 2009, p. 171

As várias menções às façanhas do “condecorado sargento da Junta” e, sobretudo, o capítulo XXVI, totalmente dedicado ao bandoleiro, são perpassados por expressões valorativas e imagens simbólicas empregadas de forma a persuadir o leitor de que o desamparado e endividado ex-militar, tornado caudilho de uma violenta malta pela total falta de recursos, era, na verdade, um justiceiro revolucionário, que, propositalmente, infringira as leis dos ricos para socorrer quem, em desespero, carecia do mínimo à sobrevivência.

**Figura 6** - Folhetos com excerto de Memórias do Cárcere, capítulo XXVI



**Fonte:** CASTELO BRANCO, 2009, p. 13

Senhor das rédeas do seu destino e capaz de mudar os dos outros, é mesmo fácil se deixar seduzir pelo agigantado e quase imbatível José do Telhado que irrompe das memórias de Camilo. E o capítulo dedicado ao Robin Hood português agradou tanto, que fora desmembrado e vendido como um volume independente da obra de origem. Além disso, inúmeros outros textos sobre o bandoleiro continuaram a ser escritos e publicados por outros autores. Inclusive no Brasil.

Algumas décadas após a publicação dos mistérios e das memórias de Camilo, um outro escritor português replicou e discutiu a fórmula criada e difundida por Eugène Sue. O romance de sensação *Os Mistérios do Porto*, de Gervásio Lobato, é um dos últimos casos desse tipo de apropriação na literatura oitocentista portuguesa. Baseado em crimes e julgamentos reais, o reconhecido autor de comédias teatrais, também escreveu sobre associações secretas, assaltos de estrada, envenenamentos, furto, duelo, adultério, lenocínio, tráfico de mulheres, prostituição, raptos e violação de menores, empregando sempre uma linguagem sensacionalista e, por vezes, bem picante para os padrões do seu tempo. Como Gervasio era amigo de desenhistas geniais, entre eles, Rafael Bordalo Pinheiro e Manoel de Macedo, a violência ou a sensualidade das cenas de maior impacto de seu romance ainda contavam com um reforço imagético expressivo advindo de uma série de ilustrações.

**Figura 7** – Quiz gritar, mas senti-me amordaçada



**Fonte:** LOBATO, 1890, v. I, p. 131

Apesar de explorar todo o aparato da literatura “frenética” ou de “sensação”, o romance *Os Mistérios do Porto* também aborda questões bastante controversas e ainda muito atuais. Ao trazer para as suas páginas, por exemplo, o crime de estupro e o de aliciamento de jovens para a prostituição, o autor, seja através das intervenções do narrador ou das falas das personagens, evidencia que as vítimas desses dois crimes, muitas delas adolescentes e crianças, eram repetidamente acusadas de deliberadamente provocar ou favorecer a ação de seus agressores.

Mesmo quando realmente a ocorrência do delito era comprovada, a origem e o caráter das vítimas eram os principais parâmetros a serem avaliados para que os acusados fossem punidos ou inocentados. Na obra, o castigo certo era direcionado àquelas que ousavam denunciar as agressões sofridas. Elas terminavam publicamente desacreditadas e humilhadas, e, no caso de estupro, até casadas com os seus agressores. Ao dar voz a essas vítimas silenciadas, culpabilizadas e castigadas, Gervásio mostra como as leis, naquele momento, não protegiam às mulheres, ainda mais se fossem pobres.

Já em relação à assimilação de crimes factuais, para a composição da grande vilã de romance, Julieta, Gervásio teria se apropriado de muitos pormenores da biografia de Henriqueta Emília da Conceição. Como a personagem do romance, Henriqueta ficara órfã aos sete anos e, naquela idade, teria sido vítima de abusos sexuais. Crescera em um recolhimento, do qual só saiu para viver com uma parenta dona de um bordel. No tal estabelecimento, Henriqueta teria se tornado uma cortesã muito procurada, mas que tinha como peculiaridade o fato de se apresentar, nos lugares mais seletos, vestida como um homem e a fumar charuto. Só por isto, naqueles idos, ela poderia ser considerada uma “fora-da-lei”.



**Figura 8** – Litogravura de Henriqueta



**Fonte:** DUARTE JUNIOR, 1877, p. 02

No entanto, por partilhar da intimidade de homens poderosos e por bastante rica, Henriqueta podia sair pelas ruas da movimentada cidade, e passear, sem ser incomodada. A tranquilidade daquela mulher incomum só teria sido abalada pela relação que manteve com uma “rapariga franzina”, candidamente chamada de Teresinha de Jesus. Para a infelicidade de Henriqueta, a tal jovem não tardou a morrer. No Cemitério do Prado, Henriqueta teria mandado construir um mausoléu com uma estátua de São Francisco em mármore italiano que se transformou em uma “homenagem ao amor entre duas mulheres”. Parece que, ainda hoje, há quem vá ao cemitério fazer promessas casamenteiras no túmulo de Teresinha, mas as placas, que lá estão, advertem, ainda que o santo seja milagroso, é proibido acender velas.

**Figura 9** – Fotografia do Cemitério do Prado do Repouso



**Fonte:** Acervo do autor, 2016

Embora a história de amor se encaminhasse, apenas, para o triste epílogo, na hora de se despedir e de fechar o esquife da amada, Henriqueta, alegando querer ter maior privacidade, pediu aos empregados para ficar a sós com o corpo de Teresa. Naquele momento, a cortesã teria cortado, com uma navalha de barba, a cabeça do desmedrado cadáver, embrulhando-a em um lenço e escondendo-a em um saco que levou consigo para a casa.

**Figura 10** - Notícia sobre um cadáver profanado

O snr. administrador do referido bairro mandou hontem de manhã dar uma busca em casa de Henriqueta Emilia, pelo official de diligencias Antonio Salgado, e pelo chefe de secção Manoel Leite.

Effectivamente appareceu alli uma caixa de madeira envernizada, em fórma de oratorio, com um vidro na frente, e dentro achava se envolvida em tecidos de renda a caveira indicada.

Feita a apprehensão do que ahí fica dito, foi Henriqueta Emilia presa e conduzida á presença do snr. administrador respectivo que a sujeitou a previo interrogatorio.

Henriqueta declarou ter obtido a cabeça de sua defunta amiga, mediante uma gratificação de 1\$300 reis. dada a um empregado do já citado cemiterio Que para pôr a caveira no estado em que actualmente se acha a cosera em agua a ferver.

Henriqueta Emilia foi remettida com o despojo mortal para a policia criminal do 1.º districto.

**Cadaver profanado.** Haverá cerca de 2 annos que morreu no hospital da irmandade do Terço uma infeliz de nome Thereza Maria. Foi sepultada no cemiterio do Repouso.

Thereza Maria antes de se recolher ao hospital do Terço vivia em companhia d'uma tal Henriqueta Emilia da Conceição e Sousa.

Não sabemos quando, mas é certo que esta Henriqueta querendo possuir a parte mais importante do despojo mortal de Thereza foi ao cemiterio e obteve separar-lhe a cabeça do tronco e leval-a para sua casa a hom recato.

Constou ultimamente na administração do bairro oriental que em casa da tal Henriqueta, moradora no largo da Trindade, existia uma caveira guardada com toda a veneração.

**Fonte:** Jornal do Porto, n.54, 09 de março de 1869, p. 2

Em março de 1869, Henriqueta foi denunciada por manter em uma cômoda da sala, junto a uma lamparina de azeite, um macabro sacrário. A busca teria comprovado aquilo que o avolumado falatório da cidade do Porto dizia. Henriqueta, estando em causa o crime de profanação de cadáver, foi detida. Mas contrariando as expectativas, a opinião pública considerou que a degolação do cadáver era uma prova da paixão irremediável sentida pela ré e achou por bem que ela fosse liberada. Segundo relatos da época, Henriqueta teria contado com a conivência de homens importantes e influentes, que desejavam mantê-la calada. Embora nunca tivesse se livrado do peso da ausência da sua amada, a cortesã foi mesmo libertada da prisão. Já a Julieta, a vilã de Gervásio, divergindo de sua matriz de carne e osso, não teve a mesma sorte. Ela morreu pobre, tísica e encerrada em um convento, talvez, com a intenção de manter a denúncia que permeia a obra: a lei dos homens era muito mais dura com mulheres.

Ao “transformar” Henriqueta em Julieta, a cafetina delinquente do romance, o escritor a torna vítima e depois cúmplice do homem que um dia ela amou. Assim, a história de vida da cortesã apaixonada se mistura com a de um outro criminoso verídico e incomum que “assolou” o Porto e Rio de Janeiro no final do século, o médico envenenador, Urbino de Freitas.

O dr. Jubim que é o responsável pelo preparo dos rebuçados e das beberagens narcotizadas para entorpecer as moças e assassinar outras personagens d’*Os Mistérios do Porto* teria sido criado à imagem e semelhança do dr. Vicente Urbino de Freitas. O aluno brilhante da Escola Médico-Cirúrgica do Porto, formado com distinção e logo aprovado como lente da cadeira de Fisiologia da instituição que o formou, por pura ambição financeira, teria envenenado o cunhado e os sobrinhos visando desfrutar a herança da distinta e rica família da mulher.

O caso policial envolvendo, como réu, o renomado médico, que tinha feito importantes descobertas sobre a profilaxia da hanseníase, foi instaurado, considerando apenas o homicídio por envenenamento “cometido na pessoa do menor Mário Guilherme Augusto Sampaio”, o sobrinho da esposa de Urbino. A morte do menino, dos três casos de suspeita de envenenamento, foi a única a ter a causa realmente comprovada por laudos cadavéricos e toxicológicos.

Em 1893, Urbino foi preso, julgado e considerado culpado, e o Tribunal da Relação do Porto, por acórdão de 3 de fevereiro de 1894,



fixou pesadas penas, envolvendo muitos anos de prisão e décadas de degredo na África. Por envolver nomes conhecidos e pessoas abastadas, o processo rodeado de grande polêmica se transformou, na altura, em uma das causas médico-legais mais conhecidas da Europa. Vários especialistas portugueses e peritos estrangeiros debateram as provas e a análise das autópsias, sem que chegassem a conclusões definitivas e unânimes sobre as substâncias tóxicas empregadas. A defesa, certamente instruída por Urbino, fez de tudo para inutilizar ou desacreditar as evidências toxicológicas apuradas na autópsia do menino e na exumação de seu pai.

O acusado acabou sendo degredado para Angola. Mas, graças a um indulto régio, publicado em 16 de maio de 1905, foi-lhe conferido o direito de deixar a África, e o condenado acabou se mudando para o Brasil. Esta decisão acabou causando muita repercussão negativa na imprensa brasileira, que discutiu os malefícios e os benefícios da presença do médico que, simultaneamente, era perverso e brilhante em solo pátrio.

Muito se escreveu sobre a biografia do dr. Urbino de Freitas, mas, para além dos registros em periódicos, quase não há menções ou documentos que esclareçam os detalhes da passagem do médico pelo Brasil, embora ele tenha permanecido e clinicado no Rio de Janeiro por quase dez anos.

No intervalo de tempo transcorrido entre o momento de sua prisão até o dia de sua morte, vários textos sobre ele foram publicados, sobretudo em periódicos. Essas obras fortemente influenciadas pela ciência da época mergulharam na polêmica médico-legal referente ao envenenamento trazendo todas as minúcias do processo.

Entre tantos escritos, o "romance de sensação" de Gervásio Lobato se destaca justamente por não retratar com rigor aquilo que tinha sido narrado por testemunhas, por médicos, por peritos e por juízes. "Com o interesse d'um artista", como o próprio escritor define, Gervásio, como faz com o caso de Henriqueta, modifica a história do médico prestigiado que, por um motivo tão vil, transgrediu não só as leis, mas também o tão solene juramento de sua profissão. Assim, como no caso de Julieta, o doutor Jubim transgrediu por ter conhecido apenas e desde sempre o pior que havia nos homens.

Ainda que tenham explorado temas muito semelhantes, as obras de Camilo e Gervásio apresentavam muitas divergências. Nos Mistérios de Gervásio, há descrições pormenorizadas das cenas de estupro e de

assassinato, permeadas por uma semântica sado-erótica, que Camilo evitou. E, por mais que o narrador da obra de Gervásio, com certa frequência, saia da fria posição de observador e tente uma tímida aproximação com o público, este está bem distante do que faz o narrador camiliano.

Ademais, Portugal se transformou no intervalo de tempo entre as obras desses dois autores, o que demandou uma nova estrutura jurídica e um novo sistema de investigação e policiamento adaptado ao novo ambiente. Em pouco tempo e em toda a parte, a ciência passa a ser a principal aliada da polícia nas tarefas de materialização e de definição da autoria dos crimes. As figuras do perito e do investigador, incipientes nos romances de Camilo, ganham destaque na literatura produzida por Gervásio.

Nos documentos e na literatura mudam o conceito e o modo de abordar o crime, como disse no início, foi paulatinamente se distinguindo do pecado, deixando de ser uma falta moral ou religiosa, se tornando essencialmente uma infração penal, caracterizada pela ruptura com a lei civil explicitamente estabelecida pela parte legislativa do Estado. Acompanhando esses processos, Camilo Castelo Branco e Gervásio Lobato discutem, através do romance-folhetim – forma popular, mais livre, menos engessada e, talvez por isso, muito oportuna à transgressão e à crítica – os efeitos dessa conformação; na vida de uma massa de anônimo.

## Referências:

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Noites de insomnia oferecidas a quem nao pode dormir*. Porto: Ernesto Chardron, 1874.

CASTELO BRANCO, Camilo. Revelações. In: *Obras completas* Volume: XIII. Porto: Lello & Irmão Editores, 1991.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Memórias do Cárcere*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2001.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Os Mistérios de Lisboa*. Lisboa: Relógios D'água, 2010.

- CHALHOUB, Sidney. *Classes perigosas*. In: REVISTA TRABALHADORES. Campinas, n. 6, 1990.
- CHESENEY, Kellow. *Les Bas-Fonds Victoriens*. Paris: Robert Laffont, 1981.
- CHEVALIER, Louis. *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*. Paris: Perrin, 2002.
- DUARTE JUNIOR, A. J. *Henriqueta ou uma heroína do século XIX*. Porto: Typ. de Coelho Ferreira, 1877.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2010
- HOBBSAWM, Eric. *A era do capital: 1848-1875*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- LOBATO, Gervásio. *Crônica ocidental*. In: *O Occidente*. Lisboa, 1884.
- LOBATO, Gervásio. *Os Mistérios do Porto*. Porto: Empreza Litteraria e Typographica, 1890-1891.
- LOBATO, Gervásio e VICTOR, Jayme. *Os invisíveis de Lisboa*. Lisboa: David Corazzi, 1886-1887.
- LOUSADA, Maria Alexandre. *Espaço de Sociabilidade em Lisboa: finais do século XVIII a 1834*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995.
- MOUTINHO, José Viale. *Camilo Castelo Branco – Memórias fotobiográficas (1825-1890)*. Alfragide: Editorial Caminho, 2009.
- SALGUEIRO, Heliana Angotti (Org.). *Cidades capitais do século XIX*. São Paulo: Edusp, 2001.

# DE LETRAS E TELAS: REFLEXÕES SOBRE CINEMA E LITERATURA EM MOÇAMBIQUE<sup>1</sup>

Carmen Lucia Tindó Secco<sup>2</sup>

Com base nos documentários *Fim* e *Kalunga*<sup>3</sup>, da autoria da jovem cineasta moçambicana Lara Sousa, nossa intenção é refletir acerca de alguns rumos do cinema, hoje, em Moçambique.

Sentimentos de perda e exílio marcam o olhar da realizadora que se coloca em cena também como personagem, imprimindo uma dicção autobiográfica nos dois curtas, *Fim* e *Kalunga*, cujas perspectivas temporais entrelaçam vários passados e o presente, efetuando diálogos intergeracionais possibilitadores de questionamentos políticos, existenciais e poéticos.

Ambos os filmes – sendo o segundo continuação do primeiro – são documentários, guardando, desse modo, relações de proximidade com o real histórico. Contudo, assim como o cinema de ficção, são, também, representações subjetivas da realidade. Estudos atuais sobre o assunto observam que a

[...] produção recente dos documentários biográficos [...] apoia-se nas fontes da história e da memória; os filmes buscam, nos rastros da primeira, o caminho para se viabilizarem. Nesse percurso, exploram as imagens e sons de arquivo de modo que estes não sejam apenas registros, mas sim matéria viva e aberta aos questionamentos e digressões do passado e do presente, estabelecendo

---

1 Texto apresentado por via remota no XIV Congresso Luso-Afro-Brasileiro (XIV CONLAB) e 3º Congresso da Associação Internacional de Ciências Sociais e Humanas de Língua Portuguesa *Utopias pós-crise. Artes e saberes em movimento*, em 16 de setembro de 2021, no GT23, das 9h às 11h (horário Coimbra, Pt) **Resumo disponível:** <https://www.ces.uc.pt/ficheiros2/sites/conlab/files/XIV%20CONLAB%20PDF.pdf>

2 UFRJ, CNPq, FAPERJ

3 Todas as imagens dos filmes usadas neste artigo tiveram o consentimento da própria cineasta Lara Sousa.

tensões produtivas entre as temporalidades, em pulsões que também questionam a memória muitas vezes em conflito com a historiografia oficial. (TAVARES, 2013, p. 135)

Tanto *Fim* quanto *Kalunga* se afastam do modelo clássico de documentário, optando por um viés subjetivo, que inclui uma diversidade de narrativas audiovisuais complexas. Fernão Ramos, em seu livro *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*, denomina este tipo de “documentário pós-moderno” (RAMOS, 2008) ou “documentário em primeira pessoa”, tendo em vista o realizador assumir a subjetividade de seu discurso, identificando-se com o depoimento das personagens e/ou abordando casos pessoais, sua própria vida, sua família (RAMOS, 2008, 39) ou subjetividades sociais. Seguindo tal classificação, podemos designar *Fim* e *Kalunga* “documentários em primeira pessoa”, uma vez serem narrativas fílmicas de cariz autobiográfico, nas quais, mais do que enredos a serem contados, as imagens, os sons e as memórias pulsam como expressões vivas de reflexões, questionamentos e afetos.

No documentário *Fim*, a ameaça da morte do pai, o consagrado cineasta Camilo de Sousa, faz a jovem Lara reavaliar utopias e o cinema-ação que caracterizou a atuação cinematográfica paterna no processo de descolonização de Moçambique, país tão sonhado nos tempos revolucionários e, hoje, com máscaras distantes dos sonhos libertários vivenciados por seu progenitor.

O filme se inicia com sons de água e diálogos da entrevista feita pela realizadora ao pai, que pertenceu aos quadros da FRELIMO e lutou pela independência moçambicana, tendo levado o cinema móvel a todas as localidades da província de Cabo Delgado. No vídeo da referida entrevista, Camilo de Sousa declara: “Eu não acreditava no stalinismo, no leninismo, no Homem Novo” (*Fim*, 00’:31” a 00’:46”). Lara, então, intervém: “E me deixas sozinha, pai, em meio a utopias fracassadas? Onde está o país que sonhaste e construístes para mim?” (*Fim*, 00’:50” a 00’:51”). É uma ‘varanda sobre o Índico’, mas um Índico de medos e melancolias?!...” (*Fim*, 01’:34” a 01’:55”).

Janelas e fendas se abrem na tela e mostram a imagem de um manguezal da pátria distante ((*Fim*, 02’:04” a 02’:30”) e uma foto de Guevara, metáfora da ideologia que alimentou a luta libertária em Moçambique.

**Fig. 1,** SOUSA, 2018. *Fim*, 02':14"



**Fig. 2,** SOUSA, 2018. *Fim*, 02':27"



**Fig.. 3**, SOUSA, 2018. *Fim*, 02':36"



A seguir, um vídeo, com cenas retiradas do filme *Kuxa Kanema*, de Margarida Cardoso, traz a figura de Samora Machel proclamando a independência moçambicana.

**Fig.. 4**, SOUSA, 2018. *Fim*, 03':25"



São diversos tipos de narrativas fílmicas a se entrelaçarem na tela, formando um mosaico de referências históricas e memórias afetivas. (*Fim*, 03':20" a 03':50"). Pilastras gregas (*Fim*, 3'42"), azulejos portugueses



(*Fim*, 5'05"'), registram o legado do colonialismo lusitano, cujas marcas eurocêntricas ficaram impregnadas no imaginário cultural moçambicano.

**Fig. 5**, SOUSA, 2018. *Fim*, 4':27"



**Fig. 6**, SOUSA, 2018. *Fim*, 5': 05"



Na sequência, ouve-se um hino cantado por Samora a lembrar quão importante é não esquecer o que passou. A cena seguinte é a de um céu azul, cheio de nuvens, metaforizando a liberdade, o país sonhado por Camilo de Sousa e sua geração.



**Fig. 7,** SOUSA, 2018. *Fim*, 5':39"



Camilo continua seu depoimento, declarando: "O Partido foi como um deus punitivo, um monstro que fuzilou, violou e criou campos de reeducação em Moçambique" (*Fim*, 06':38" a 07':42"). "Filmei a história de uma Revolução e também como se destrói essa mesma Revolução" (*Fim*, 07':58" a 08':14"). Enquanto ele fala, surge, na tela, a imagem onírica de um monstro a ilustrar suas palavras.

**Fig. 8,** SOUSA, 2018. *Fim*, 7': 07"



Proseguindo, a voz de Lara, em *off*, confessa medo, solidão, incerteza. Sozinha em Cuba, para onde fora por vontade própria estudar cinema, a jovem teme não só a perda do pai, mas a da pátria que ele lhe ensinara a amar. Os depoimentos paternos aguçam-lhe a consciência

acerca das fraturas e fantasmas da história de seu país. Melancólica, a jovem contempla a lua e os reflexos desta no mar. Sombras e lembranças a envolvem e ela encontra abrigo nas dobras de duas capulanas, que, como imagens-tempo, a fazem pensar sobre o passado. Ela se vê, então, como um “espírito vagabundo” à procura de suas origens identitárias.

Ao trazer os testemunhos, ensinamentos, decepções de Camilo de Sousa e, a seguir, o vídeo do Samora Machel, o filme adota um ângulo questionador, cuja intenção enunciativa é “re-olhar” os sonhos da geração anterior, com uma dicção crítica e não utópica.

O cinema é instrumento de um novo lirismo e sua linguagem é poética, justamente, porque faz parte de sua natureza. O processo de obtenção da imagem corresponde a um processo natural – é o olho e o “cérebro” da câmera que nos fornecem a nova e a mais perfeita imagem da coisa. O nosso papel, como espectadores, é elevar nossa sensibilidade de modo a superar a “leitura convencional” da imagem e conseguir ver, para além do organismo natural, a expressão do “estado de alma” que se afirma na prodigiosa relação câmera-objeto. (XAVIER, 1984, p. 86)

E é com uma linguagem cinematográfica poética, política e ética, a expressar o estado de alma melancólico de Lara e do pai, que o filme *Fim* se encerra. Lara contempla o mar e ouve ritmos das religiões cubanas de matriz africana.

**Fig. 9**, SOUSA, 2018. *Fim*, 13':17"



Contudo, o desfecho de *Fim* fica em aberto. Mas, *Kalunga* continua. E o faz pelo mesmo caminho: o do cinema-poesia, cujas bases, segundo Pasolini (1991), firmam-se por meio de potencialidades lírico-subjetivas que não excluem questões sociais e ideológicas, caracterizando-se, principalmente, pela interação com o espectador e pelo emprego de imagens do sonho e da memória.

Não há linearidade nas narrativas fílmicas de *Fim* e *Kalunga* que, desalinhadamente, fluem entre cortes inesperados e lembranças afetivas, entre luzes e sombras. Há, no tratamento do tema intensa subjetividade estética e política por parte da realização, da fotografia, dos arranjos sonoros, tornando ambos os filmes abertos, na linha do que se denomina “cinema de autor”.

Para Deleuze, há dois tipos de cinema: o clássico e o moderno. No primeiro, há o predomínio da ação; a montagem segue uma lógica de causa e efeito, concatenando as imagens por intermédio de uma linearidade narrativa. Esse tipo de cinema é designado por Deleuze como “imagem-movimento” (DELEUZE, 1985, p. 93-108), distinguindo-se por apresentar um esquema sensório-motor que trabalha com enredos e mensagens, até certo ponto, previsíveis. Já o cinema moderno atua com a “imagem-tempo”, rompendo com conexões sensório-motoras esperadas e com ações sequenciadas. Essa segunda forma de cinema explora o espaço-tempo, não se preocupando com a narrativa em si, mas com uma constante produção crítica de pensamentos e emoções. Nessa modalidade de cinema, não ocorre um encadeamento linear de imagens. A “imagem-tempo” não trabalha com um tempo métrico, porém com temporalidades diversas, muitas vezes superpostas, em que a subjetividade do realizador e/ou dos personagens vem à tona enquanto memória, sentimento, reflexão. No cinema-tempo, imagens-lembrança e imagens-sonho transitam, sem uma hierarquia cronológica, do presente para o passado e vice-versa. É o que ocorre nos filmes *Fim* e *Kalunga*.

Cinema-poesia – assim podemos classificar a escrita cinematográfica de Lara Sousa, pois, o tempo todo, os dramas e imagens apreendidos e ficcionalizados na tela são perpassados por uma dicção carregada de sentimento, imaginação, consciência e lucidez. A música dos tambores, obviamente, não é mera ilustração. Ao contrário, faz parte da narrativa e do espaço fílmico.

*Kalunga* se inicia com um *travelling* que dura 01':12”.

**Fig. 10**, SOUSA, 2018. *Kalunga*, 00':15" a 00':32"



A câmera viaja, trazendo imagens da pátria longínqua e do Índico (*Kalunga*, 01':02"), de cujas águas Lara se lembra ao contemplar o mar de Cuba.

**Fig. 11**, SOUSA, 2018. *Kalunga*, 1':02" a 1':34"



Vem-lhe, então, um sentimento de exílio e a saudade da “infância distante”. Brumas da memória trazem-lhe recordações e paisagens da terra natal. Reflexos da lua iluminam sua solidão. Ao participar do ritual do Palo Monte, religião afro-cubana, de origem bantu, originária da região do Congo, a jovem encontra elos entre Cuba e Moçambique. Os sons dos atabaques, os sacrifícios de animais, as oferendas a transportam a um passado ancestral. Envereda, assim, por uma viagem de reminiscências familiares, ao encaço de suas raízes. Amenizando o silêncio do exílio, poemas de Noémia de Sousa, sua tia-avó, a convidam a regressar a Moçambique. Lara consulta o *nyanga* cubano (*Kalunga*, 5':51") e ouve o chamado espiritual dos antepassados.

**Fig. 12**, SOUSA, 2018. *Kalunga*, 4':45" a 5':56"



Escuta sons dos tambores de sua terra e a saudade a leva ao culto de Noémia, a quem seu curta-metragem é dedicado. Como esta, se sente desterrada e lhe vem à mente “Sangue Negro”, conhecido poema de sua tia do qual escolhe versos que melhor exprimem seus sentimentos. Surge, assim, um outro “Sangue Negro”, seu, lido por ela e por Isabel Noronha, sua mãe (*Kalunga*, 11:50' a 12:43'). Citamos fragmentos:

[...]

Como eu andava há muito desterrada,  
de ti alheada  
distante e egocêntrica



por estas ruas da cidade!  
engravidadas de estrangeiros

Minha Mãe, perdoa!

Ó minha Mãe África, ngoma pagã,  
escrava sensual,  
mística sacrílega - perdoa!

À tua filha tresvairada,  
abre-te e perdoa!

Que a força da tua seiva vence tudo!  
E nada mais foi preciso, que o feitiço ímpar  
dos teus tantãs de guerra chamando,  
dundundundun - tatã - dundundundun - tatã  
nada mais que a loucura elementar  
dos teus batuques bárbaros, terrivelmente belos...

para que eu vibrasse,  
para que eu gritasse,  
para que eu sentisse, funda, no sangue, a tua voz, Mãe!

E vencida, reconhecesse os nossos elos...  
e regressasse à minha origem milenar.

[...]

(SOUSA, 2016, p. 129-130. In: SOUSA, 2018. *Kalunga*,  
11':50" a 12':43")

**Fig. 13**, SOUSA, 2018. *Kalunga*, 19' : 34"13"



Pelo ritmo desses versos, Lara regressa ao Índico, metáfora de Kalunga, cujo significado é mar, oceano, morte, infinito, imensidão. A câmera, lentamente, focaliza o movimento das ondas (*Kalunga*, de 19':05" a 19':50"). São imagens-tempo que propiciam memórias e profundos pensamentos. A imagem do mar e o poema de Noémia levam Lara a evocar o mundo sagrado dos antepassados, as identidades matriciais africanas, a dança infinita entre vivos e mortos, a saudação "Oyo, oyo" usada em Moçambique. O retorno ao "mar de amar e de morrer" (*Fim*, 13':58" - 14':00") traz a poesia de renascer: "Oyo, oyo, vida!" Ouvem-se as vozes de Lara e Isabel Noronha lendo outro poema de Noémia, intitulado "A Mulher que ria à Vida e à Morte" (*Kalunga*, aos 17': 29"):

Para lá daquela curva  
os espíritos ancestrais me esperam.

Breve, muito breve  
tomarei meu lugar entre os antepassados  
[...]

Enquanto não falo com a voz do nyanga  
cada aurora é uma vitória  
saúdo-a com o riso irreverente do meu secreto triunfo.

Oyo, oyo, vida!  
para lá daquela curva  
os espíritos ancestrais me esperam.  
(SOUSA, 2016, p.138. In: SOUSA, 2018. *Kalunga*, 17':30"  
a 19':03")

Lara sabe que, pela poesia de Noémia, ecoaram canções de denúncia e revolta, ideologias que já não vigoram mais com a força do antigamente. Sente nostalgia da pátria sonhada por sua tia-avó, por seus pais e que, hoje, infelizmente, se encontra fraturada em meio a tantos desmandos e corrupções.

Ouve, contudo, a voz da tia a sussurrar e compreende: "Essa história também é minha. Só o regresso ao Índico devolverá nosso sangue negro, a poesia de morrer e de nascer" (*Kalunga*, 14':12" a 14',41").

O lugar do oceano Índico na filmografia de Lara Sousa é, desse modo, muito importante, na medida em que se erige como espaço guardião de sentimentos, emoções e como espelho de reflexões. Nas palavras da própria realizadora, "ele é o lugar do amor e da dor, é o umbigo da dor

do mundo [...]”.(*Fim*, 13’:48” -13’:54”).“O Índico é a força destruidora e a força reparadora de toda essa ordem”<sup>4</sup>”.

No filme *Kalunga*, portanto, a memória dos poemas de Noémia propicia o repensar crítico de um “Índico de desesperos e revoltas”. Por intermédio do cinema-poesia, a jovem cineasta reencontra um Índico de afetos, sonhos, distopias, silêncios, religiosidades, ritmos, ou seja, um oceano possibilitador de questionamentos geradores de um olhar decolonial, propulsor de uma descolonização mais ampla e profunda, capaz de levar a outros caminhos como, por exemplo, o das espiritualidades africanas, antes censuradas tanto pelos colonizadores portugueses, como pelos ideais revolucionários que trouxeram a independência moçambicana.

A dicção poética e estética dos filmes de Lara não diminui, entretanto, a mirada ética e política da realizadora que se coloca em primeira pessoa e põe em questão, assim como fazem seus pais, o contexto social presente de Moçambique, país tão sonhado que vive, hoje, contradições internas e pressões externas advindas de outras formas de colonialidades ainda existentes no mundo.

## Referências:

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996, p.183-191.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: a imagem-tempo*. Trad. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 2009.

---

4 SOUSA, Lara. In: *Fim* (2018) e entrevista concedida a Carmen Tindó Secco, em 27/10/2019, no Rio de Janeiro (ainda não publicada).



NICHOLS, Bill. A voz do documentário. in RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: SENAC, 2005. v. II.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1991.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SOUSA, Lara. *Entrevista concedida a Carmen Tindó Secco, em 27/10/2019, no Rio de Janeiro (ainda não publicada)*.

SOUSA, Noémia. *Sangue negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.

TAVARES, Denise. Subjetividades Transbordantes: Apontamentos sobre o Documentário Biográfico, Memória e História. in *Revista digital de cinema documentário*, vol. 15, nº 1, Lisboa, dez. 2013, p. 111-131. Disponível em: [http://www.doc.ubi.pt/15/dossier\\_denise\\_tavares.pdf](http://www.doc.ubi.pt/15/dossier_denise_tavares.pdf) Acesso: 26/06/2014.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

## Filmografia

*FIM*, dir. Lara Sousa, 17', documentário híbrido, Cuba/Moçambique, 2018.

*KALUNGA*, dir. Lara Sousa, 22', documentário híbrido, Cuba/Moçambique, 2018.

# OSWALD DE ANDRADE, ALMADA NEGREIROS E OS ULTIMATOS ANTROPÓFAGOS ÀS GERAÇÕES PORTUGUESA E BRASILEIRA DOS SÉCULOS VINDOUROS

Dionísio Vila Maior<sup>1</sup>

## Introdução

É sabido que literatura deve ser encarada como uma prática dialógica, marcada por específicos contornos sociais, contornos esses que funcionam sempre enquanto fatores de ativação de uma produtividade discursiva que não pode ser encarada à margem de um *terreno inter-individual*. Recordemos um importante texto de Mikhail Bakhtine, escrito em 1934-1935, intitulado «Du discours romanesque», e publicado em 1978, juntamente com outros artigos, no livro *Esthétique et théorie du roman*. Nesse texto, escreve Bakhtine:

Seul l'Adam mythique abordant avec sa première parole un monde pas encore mis en question, vierge, seul Adam-le-solitaire pouvait éviter totalement [...] [la] orientation dialogique sur l'objet avec la parole d'autrui (Bakhtine, 1978, p.102).

Ora, constitui justamente o manifesto literário uma problemática a este nível vertebral (como já escrevemos noutra lugar), por tudo o que o envolve de um ponto de vista teórico, programático, estético, estilístico e ideológico. Nesse sentido, procuraremos sistematizar linhas de leitura que consideramos essenciais que delimitam esta questão: a forte subjetividade de que os manifestos literários se reclamam; a dinâmica paradoxal que os distingue; a eficácia pragmática que tendencialmente

---

1 Universidade Aberta / Investigador do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (UL) e do Centro de Estudos Globais – Universidade Aberta

os caracteriza; o diálogo mantido com a coletividade, ou com os valores, que desconsideram; a proporção utópica que transportam; o exercício carnalizador que desabridamente os determina e o indicativo regenerador com que podem ser configurados.

Para tal (e sempre que tal se justificar) recorreremos a três textos de índole manifestatária bem conhecidos do Modernismo português e do Modernismo brasileiro: o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* (de Almada Negreiros), o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e o *Manifesto Antropófago* (ambos de Oswald de Andrade).

**1.** Em 1980, na revista *Études Françaises*, Jeanne Demers refere-se ao manifesto, «dont la crise constitue la raison d'être et qui ne vit qu'en opposition au système»; depois, completa este raciocínio: «[...] si le manifeste n'existe qu'en opposition au système littéraire, il est bien forcé de prendre appui sur lui» (DEMERS, 1980, p. 6). Independentemente do alcance teórico para onde estas noções nos possam desde logo reenviar, o que parece importante para já é sublinhar a consideração do manifesto literário como um texto de oposição ao discurso consagrado. O manifesto literário (na produção modernista) corporiza, variavelmente, o *discurso* vanguardista, é certo, mas, acima de tudo, representa um exemplo da crítica à ortodoxia estético-literária; e é nesse sentido que podemos de igual modo dizer que ele terá contribuído para aquilo que, num outro contexto, Adorno denominou de «transformação da consciência» (ADORNO, s/d, p. 272) operada pelas “obras de arte”.

Ainda por outro lado, sinal revelador da disposição do autor do manifesto, convém recordar a forte presença nele do *subjetivo* — traço caracterizador, aliás, do discurso da *modernidade*, nos termos propostos por Teixeira Coelho, quando (ao lado de outros traços como o isolamento do artista, a simpatia pelo abismo, o autoquestionamento da linguagem, ou a união entre arte e vida) acentua a importância naquele discurso do “primado do subjetivo”. Daí em parte se justificarem as indiscutíveis potencialidades estético-literárias inerentes à presença constante do pronome pessoal *eu* no texto manifestatário futurista, correspondendo basilaramente a uma estratégia para a autocaracterização ou a uma forma de o *eu* (ou quem ele representa) se enquadrar(em) e transcender(em) o *Outro* (a convenção social, literária, estética);

**2.** Diversamente tem sido compreendido e equacionado o texto manifestatário: ele tem em sido encarado ou pela Teoria de Sistemas como a tentativa de substituição de um *código* por outro *código*, ou

pela ótica sociológica como exemplo da luta pelo poder simbólico, ou pela psicanalítica enquanto texto que *representa*, no sistema literário, a pretensão (pelo “filho”) da morte do “pai”. Qualquer, porém, que seja a interpretação, o que nos parece basilar é caracterizar vertebralmente o manifesto literário como *discurso de carnavalização* com uma dinâmica paradoxal.

Encontrando o *manifesto* literário moderno a sua procedência imediata nos finais do século XVIII (ABASTADO, 1980a, pp. 3-4 e MEYER, 1980, p. 29), e sabendo que os manifestos das vanguardas do século XX se sintonizam dialogicamente com os primeiros manifestos anárquicos publicados em França e na Itália, no século XIX (PICCHIO, 1989, p. 221), é importante salientar três outras circunstâncias: aparecem sempre num contexto de *crise*, social, literária, cultural; constituem tentativas de sistematização e divulgação de um conjunto de ideias afetas a um grupo, a uma geração, a uma escola; caracterizam-se desde logo por um atributo paradoxal, já que criticam o sistema literário, mas, propondo uma *gramática outra*, chegam muitos deles a integrar o próprio sistema que criticam.

**3.** Assim se pode atribuir ao manifesto literário uma robusta dimensão perlocutória, já que o seu autor procura criar adesão imediata a um corpo de princípios que ele considera como sendo programáticos. É essa consciência que o futurista-poeta-pintor-dramaturgo-ensaísta Almada Negreiros demonstra de forma bem evidente no *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*. E mais facilmente se compreende essa dimensão perlocutória dos manifestos de Almada (e, de certo modo, do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade), se tivermos em conta que esses textos almadianos assentam sobre a ideia de *eficácia pragmática*.

Naturalmente, tanto mais significativa é essa funcionalidade quanto mais convincente é o facto de, no manifesto literário, o seu autor se apresentar (de forma mais clara nos manifestos modernistas portugueses) intensamente antissocial, individualista, egocêntrico, como acontece com Almada Negreiros, ao ilustrar visivelmente esse egotismo exacerbado no *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* — texto declamado a 14 de Abril de 1917, em Lisboa, no então Teatro República (seria publicado depois na revista *Portugal Futurista*), onde lança um apelo à «geração portuguesa do século XX» para que crie a verdadeira «*pátria portuguesa do século XX*» (NEGREIROS, 1993a, p. 37),

manifestando explicitamente uma superioridade individual em relação ao resto da nação portuguesa.

4. Entretanto, alguns anos depois, em 1930, Almada Negreiros escreverá a peça *Protagonistas*, peça esta que desenvolve um conjunto de linhas temáticas essenciais do seu pensamento, motivadas primordialmente pela relação entre a coletividade e o indivíduo. Há, porém, duas ideias diretrizes que aqui se podem considerar centrais: por um lado, a articulação entre a «direcção única» por todos seguida e a possibilidade de cada indivíduo seguir a sua própria direcção; por outro, a articulação entre o peso por vezes desumanizante das maiorias e a morte do indivíduo, advertindo Almada para o perigo que a imposição dos interesses da coletividade e dos discursos ideológicos pode acarretar para a destruição da autonomia de cada indivíduo: «[...] hoy día», escreve o Protagonista, «no vive más que la muchedumbre. Es decir: [...] Estan aplastados por la fuerza esmagadora de las grandes mayorías. Han matado el protagonista de la civilización. Han matado el Hombre!» (NEGREIROS, 1993b, p. 183).

Note-se que ainda que não seja um manifesto futurista, este texto de Almada é, contudo, importante do ponto de vista programático, pelos significados que encerra e pelo facto de (mediatamente) se ligar à atitude manifestatária. Deles, importa reter três ideias: o peso regulador das forças exteriores a cada indivíduo — inevitavelmente delimitado por um passado; o confronto de cada indivíduo com esse passado, que o condiciona; a necessidade de cada indivíduo transcender o ónus motivado por aquelas «forças», colocando-as ao “seu” próprio serviço.

5. A lógica mais profunda do manifesto literário reside, portanto, na sua vertente polémica contra o valor cultural consagrado — como, aliás, lembra Jean-Marie Gleize, ao referir-se à tripla dimensão daquele texto: «didactique-pédagogique-polémique» (GLEIZE, 1980, p. 13). Por esta perspetiva, o manifesto literário modernista deve ser considerado como um texto de subversão estrutural e funcional do discurso monológico, porque é um texto periférico, marginal, em relação à tendência de estabilidade do sistema literário, porque assenta ideologicamente num princípio de *provocação* e porque coloca em causa a *instituição literária*, procurando impor uma *outra* solução e renovar sensibilidades estéticas.

Também por aqui podemos encontrar as bases que nos permitem integrar o manifesto no amplo “campo de produção simbólica”, com um visível investimento subjetivo por parte do seu autor. É esse mesmo

autor quem questiona a *discursividade* oficial, quem, como acontece no *Manifesto Antropófago* (publicado na *Revista de Antropofagia*, em 1 de maio de 1928), contesta sarcástica e subversivamente a História do Brasil, bem como a visão e o posicionamento eurocêntricos («Queremos a revolução Caraíba. Maior que a revolução francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem» [ANDRADE, 2017, p. 38]); é esse mesmo autor quem defende veementemente uma autonomia cultural nacional em oposição à disseminação de valores exteriores (repare-se como, neste texto, Oswald imprime um valor adverbial bem significativo à palavra “contra”, que aparece 19 vezes); é esse mesmo autor quem manifesta o seu desejo antropofágico de deglutir a tudo o que é o *outro* (e não apenas o *outro* colonizador); é esse mesmo autor quem (como acontece no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, publicado quatro anos antes, em 18 de março de 1924, no *Correio da Manhã*) advoga uma linguagem nova, uma linguagem *outra*, a partir do falar brasileiro, apelando a uma consciência de uma autonomia cultural nacional. «A Poesia Pau Brasil», escreve Oswald, «é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal»; e mais à frente, mostra a sua posição, marcando a sua reação «contra todas as indigestões de sabedoria», defendendo «O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna» e desejando «Apenas brasileiros de nossa época» (ANDRADE, 2017, p. 22-23).

O investimento subjetivo é, no entanto, mais evidente nos textos modernistas portugueses de índole manifestatária, onde o *eu* se expressa de forma mais impetuosa, procurando destacar-se da sociedade (da banalidade e da convenção). E esse *eu* mais desabrido encontra-se bem marcado no “discurso futurista” Almada Negreiros, pronunciado numa *Reunião de Artistas no Banquete de Homenagem ao Distinto Pintor João Vaz* (e publicado no *Diário de Lisboa*, em 15 de dezembro de 1921). Aí, recorrendo às virtualidades expressivas da cadência anafórica, assevera a presença inequívoca egótica do *eu*, e não tanto (como acontece, por exemplo, no futurismo italiano) de um *nós*:

Eu aprendi com os conselhos de Deus a estar só e inocente.  
Eu não odeio nem estimo ninguém, eu sei exactamente o que quero!

Eu não prefiro nem desprezo nada, eu sei exactamente o que faço.  
Eu não tenho desejos nem remorsos, eu sou homem do meu século, eu conheço exactamente todos os números!  
Eu não sou pessimista nem optimista, entre mim e a vida não há nenhum mal-entendido,  
eu sou exactamente um homem do nosso século!  
(NEGREIROS, 1988, p. 58)

Não deixa de ser sintomático, nestas palavras, o valor expressivo conferido por Almada a si próprio, por intermédio de um *eu* que aparece simetricamente distribuído no início de cada frase, acabando o autor por enfatizar a caracterização de si mesmo e por conferir um encadeamento bastante expressivo a um texto cujos intuitos autorretratistas parecem indiscutíveis. Dito de outro modo, pela voz de Luciana Stegagno Picchio : «[...] dans le Modernisme portugais [...], les manifestes, même écrits selon le modèle immédiat des manifestes du Futurisme italien (version française), disent toujours *je* et non *nous*» (PICCHIO, 1982, p. 321).

**6.** Não significa isto que Almada se fecha nos limites do seu universo individual, rejeitando a coletividade e a Pátria portuguesas. Significa, pelo contrário, que Almada pretende que a coletividade portuguesa se corrija, mas que também o compreenda. Repare-se de novo no seu *Ultimatum Futurista*, de 1917:

Eu não pertenço a nenhuma das gerações revolucionárias. Eu pertenço a uma geração construtiva.  
Eu sou um poeta português que ama a sua pátria. Eu tenho a idolatria da minha profissão e peso-a. Eu resolvo com a minha existência o significado actual da palavra poeta com toda a intensidade do privilégio.  
Eu tenho 22 anos fortes de saúde e de inteligência.  
Eu sou o resultado consciente da minha própria experiência [...].  
Eu sou aquele que se espanta da própria personalidade e creio-me portanto, como português, com o direito de exigir uma pátria que me mereça. Isto quer dizer: eu sou português e quero portanto que Portugal seja a minha pátria.  
Eu não tenho culpa nenhuma de ser português, mas sinto a força para não ter, como vós outros, a cobardia de deixar apodrecer a pátria (NEGREIROS, 1993a, p. 37).



Para além de claramente expressar algumas das suas orientações político-ideológicas — de incontestável «reacção contra o liberalismo, nomeadamente republicano» (LOPES, 1987, p. 559) —, repare-se no modo como Almada se caracteriza: ele recorre a enunciados arrojados, nos quais podemos ver a manifestação indiscutível de um forte egoísmo, bem evidenciado quer na reiteração anafórica da partícula «Eu», quer no «direito», que reclama como sendo seu, de «exigir uma pátria que [...] [o] mereça».

Compreende-se, assim, que a “verdade” proclamada pelo autor do manifesto literário seja encarada como a sua solução ideal para um determinado estado cultural que, na sua perspectiva, deve ser superado. Essa solução apresenta-se não raras vezes como uma resposta quimérica, de «projection utopique» (PELLETIER, 1980, p. 18), compaginável com o «discours utopique» (MEYER, 1980, p. 30) — resposta essa que, de um modo aparentemente paradoxal, se orienta para um futuro que constitui, afinal, «une sorte de retour aux sources, un retour à quelque état paradisiaque» (DEMERS, 1980, pp. 19-20). E, a este nível, o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* (de Almada) e o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (de Oswald) constituem dois exemplos paradigmáticos: o primeiro, por apontar para a criação futura de uma nova pátria, de um novo povo com uma nova mentalidade, do «Homem Definitivo»; o segundo, por (na sua tentativa de valorizar uma certa forma de “primitivismo” e de resgatar uma inocência perdida) procurar recuperar um passado remoto, primigénio, recusando, no entanto, um passado recente imposto e “construído” pela batuta europeia; por aí (como acontece no *Manifesto Antropófago*) se percebe que o regresso nostálgico a uma pureza original é impossível, havendo, por isso, a necessidade de “devorar” o estrangeiro e de, em seguida, reformular, reciclar, devolver, os valores culturais sob uma nova forma, rubricada sempre pelo diapasão nacional.

E quando Almada e Oswald colocam a tónica dos seus textos na conceção agónica do discurso, indicando e indiciando a possibilidade de soluções que configurem *outras* virtualidades, mais não fazem do que, em primeira e última instâncias, conferir “poder simbólico” ao manifesto literário, encarando-o como agente de “carnavalização literária”.

**7.** Ora, é precisamente com base nestas ideias que se torna significativo evocar o *Manifesto do Futurismo*, de Marinetti, verdadeiro projeto dionisíaco que se impõe como poética fundada num movimento

agressivo, com o enaltecimento do “movimento agressivo”, da “bofetada”, do “amor ao perigo”.

Marinetti procura a definição de determinados comportamentos (“coragem”, “revolta”), faz a apologia de uma “beleza nova” (a beleza associada à energia e à força, resultado da sociedade industrial), patrocina uma concepção agónica da arte. Para ele, «il n’y a plus de beauté que dans la lutte»; para ele, não pode haver uma «chef-d’oeuvre sans un caractère agressif»; para ele, a poesia deve ser um «assaut violent contre les forces inconnues» (MARINETTI, 1996, pp. 16 ss).

Como sabemos, a essa violência agónica não se prestou, como sabemos, Mário de Andrade — que rejeitou, até, o rótulo de futurista: «O passado é lição para se meditar», escreveu no seu *Prefácio Interessantíssimo* a *Pauliceia Desvairada*. Reivindicou, sim, o princípio das “palavras em liberdade”, defendido por Marinetti (ainda que o critique por ter feito desse valor um sistema, um fim em si, e não apenas um recurso expressivo); Mário de Andrade advogou a liberdade artística, procurando erigi-la como princípio criador essencial, sem, porém, esquecer as concepções artístico-literárias clássicas: «O nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva. A nós compete esquematizar, metodizar as lições do passado», escreveu. Esse *Prefácio*, que, recorde-se, não foi escrito com o objetivo de manifesto, no sentido futurista mais profundo, aparece, contudo, marcado pela *blague* e pela *ironia* futuristas... a mesma ironia utilizada, por Oswald, no *Manifesto Antropófago*, ainda que noutros termos; neste texto, ela aparece metaforicamente ao serviço da carnavalização e da antropofagia culturais — manifesta demonstração literária de um ato ritualístico de “apropriação” do *outro* com o objetivo de eliminar a diferença e reabilitar o “primitivismo”, concebendo assim uma ressignificação da História, num contexto histórico e geográfico (o da América Latina) muito particular, percorrido que se encontrava pelo questionamento da desterritorialização e pela vista acomo necessária reformulação das singularidades nacionais, em «comunicação com o solo»: «Tupy, or not tupy that is the question», defende no *Manifesto Antropófago*. E é com esta referência ao sentimento trágico hamletiano que Oswald empresta, ironicamente, um desejo profundo, desejo esse que continuará presente, aliás, na sua obra (ainda que em termos mais flexíveis, pela maior abertura ao *outro*, como acontece n’A *Marcha das Utopias* de 1953 [cf. ANDRADE, 1972, pp. 145-200]), mas que percorre transversalmente todo o *Manifesto Antropófago*: a absorção das fontes (nacionais, ou estrangeiras), com o objetivo de criar a verdadeira essência

brasileira, isto é, de assumir a consciência de uma autonomia cultural nacional em oposição à disseminação de valores exteriores; é por aí que, segundo Oswald, se reencontra aquela essência primordial brasileira: a «felicidade» (ANDRADE, 2017, p. 41).

Ora, é na sua *corporização carnalizadora* que o manifesto literário ganha a sua marca essencial: a de agente transformador de consciências. Fê-lo, especificamente, Oswald, em 1924, no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, na crítica à erudição e ao academicismo, na rutura declarada com a tradição romântica, na desautorização do peso da *aura* com que tradicionalmente se caracterizava a poesia; ou ainda em 1928, no *Manifesto Antropófago*, na leitura irônica que faz de personagens e episódios históricos. Tinha-o feito Almada em 1917, no *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, quando declarara guerra à tradição («as fórmulas das velhas civilizações») e ao academismo («as proporções do valor acadêmico, todas as convenções de arte e de sociedade») (NEGREIROS, 1993a, p. 38).

Neste ponto, parece-nos, então, possível consolidar a definição de manifesto literário como agente de carnalização e, em si mesmo, como um *acto carnavalesco*, definição que poderíamos creditar (ainda que num outro contexto) a Bakhtine (1970, p. 170). E o que por aqui se deve entender é, em primeiro lugar, o sentido decorrente da *inversão* de valores; em segundo lugar, uma dinâmica de “*excentricidade*”, quando por essa dinâmica se percebe um coeficiente considerável de expressão do que estaria reprimido; finalmente, a incidência na dessacralização da *autoritas*. «Le carnaval est la fête du temps destructeur et régénérateur», afirma Bakhtine (1970, p. 172); o manifesto literário é um espaço textual de *confrontação* e de *recomposição*, poderiam dizer Almada e Oswald.

Deste modo, se é verdade que à noção de manifesto literário se encontram vinculadas as ideias de rutura e de descontinuidade, também não é menos verdade que o mesmo aponta para uma determinada reorganização e equilíbrio — natureza ambivalente, própria, aliás, do *discurso carnavalesco* (BAKHTINE, 1970, p. 173). Nesta ordem de ideias, ao equacionarmos o manifesto literário com o sinal ambivalente, devemos considerá-lo, no domínio das componentes ideológicas, com a figuração da dualidade *mentira/verdade*. A partir daí, mais facilmente se perceberá a reflexão de Mikhail Bakhtine sobre o dualismo das “*imagens*”, do “*fogo*” e o do “*riso*” carnavalescos. Bakhtine relembra assim a essência das “*imagens carnavalescas*”:

Elles sont toujours doubles, réunissant les deux pôles du changement et de la crise: la naissance et la mort [...], la bénédiction et la malédiction [...], la louange et l'injure, la jeunesse et la décrépitude, le haut et le bas, la face et le dos, la sottise et la sagesse (BAKHTINE, 1970, p. 174).

Esta ideia é reforçada quando imputa o mesmo atributo ambivalente tanto à «imagem do feu» («destructeur et rénovateur à la fois»), como ao riso carnavalesco (que incorpora em si «la morte et la renaissance» [BAKHTINE, 1970, pp. 174-175]).

Ainda que num outro contexto teórico, perguntou um dia Edgar Morin: como evitar a possível desintegração do equilíbrio de um sistema a que os elementos de antagonismo poderiam conduzir? (MORIN, E., 1976, p. 152). Paradoxalmente, ou não, a resposta a esta pergunta remete-nos para a valorização do que esses elementos em si potenciam: a sua própria *vitalidade*. Fernando Pessoa responderia com outras palavras, referindo-se à tradição e à antitradição: «O que faz subsistir nas sociedades? A tradição, a continuidade, a tendência para permanecer, isto é, para não viver. [...] O que faz viver, isto é, não subsistir, nas sociedades? A antitradição, a tendência para não permanecer» (PESSOA, 1986c, p. 122).

É certo que os manifestos do modernismo brasileiro não se subtraíram ao desejo de renovação e à iconoclastia futurista (note-se que, na *Semana de 22*, a palavra “*futurista*” também para alguns dos seus representantes significava “renovador”): Oswald, no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (e a designação que lhe conferiu [“*Manifesto*”]) deixa desde logo antever uma determinada intencionalidade), criticou os valores literários importados (defendendo o reajustamento do que era, no essencial, brasileiro e a sua exportação); da mesma forma, no *Manifesto Antropófago*, promove a subversão de modelos e paradigmas europeus e a defesa da cultura nacional.

Idêntica atitude de confronto aberto demonstra, nos seus manifestos, Almada, ora criticando os mitos culturais europeus que então preenchiavam os domínios artístico-literário, político-filosófico, moral, religioso (como faz no seu *Ultimatum*), ora apontando os traços que considera negativos do homem português, com o objetivo de mudar a identidade desse homem.

No jogo relacional que Almada Negreiros e Oswald de Andrade mantiveram com a sociedade que os rodeou, trata-se (em primeira e última instâncias) de saber até que ponto, nestes autores, essa relação

conjugou a atitude de confronto aberto com a *modificação* da consciência coletiva e a *construção* de um novo estádio histórico.

## Conclusão

Em conclusão: todas estas circunstâncias admitem a noção bakhtiniana de *relação dialógica* entre enunciados (BAKHTINE, M., 1984, p. 335). No caso dos textos manifestatários do Modernismo brasileiro e do Modernismo português, essa relação legitima um *acordo* entre *discursos*, entre sujeitos unidos por um juízo semelhante: modificar uma comunidade. Almada Negreiros disse-o com outras palavras. Em 1930, na peça dramática *Protagonistas* acima referida, o Protagonista, depois de significativamente revelar ao Público que «Han matado el protagonista de la civilización» e que «Han matado el Hombre!» (NEGREIROS, 1993b, p. 183), enuncia uma tirada extraordinária:

En esta época de los números [...] el problema sigue siendo la unidad. [...] Son dos las personalidades que buscan la unidad. Una es la personalidad colectiva y otra la individual. La colectividad jamás será perfecta si no es también cada individuo (NEGREIROS, 1993b, p. 184).

No presente contexto, o mesmo é dizer que Oswald de Andrade e Almada Negreiros estavam conscientes de que a reorganização de uma Comunidade passa, é certo, pelo *desacordo* com essa mesma «personalidade colectiva», mas também pela *complementaridade* com a «personalidade colectiva».

Em última análise, é esse o resultado dos *encontros* entre o *manifesto* modernista brasileiro e o *manifesto* modernista português. O desfecho desses *diálogos* — a “transformação de consciências” — nunca deixará, contudo, de moldar uma *verdade*: o alargamento qualitativo de uma Comunidade que fala a mesma língua: a Língua Portuguesa. Da aceitação, natural, das diferenças e da conformidade a essa realidade sobrevém uma outra certeza: a certeza de que, também por esse caminho, uma Comunidade pode alcançar a sua própria identidade.

## Referências:

ABASTADO, Claude. Introduction à l'analyse des manifestes. *Littérature*, 39, octobre, pp.311, 1980.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, s/d.

ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. Edição Crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1987.

ANDRADE, Mário de. *50 Poemas e um Prefácio Interessantíssimo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas de Oswald de Andrade*. Vol. 6 - Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. Ed. Benedito Nunes. São Paulo: Editora Globo, 1990.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago e outros textos*. Organização e coordenação editorial de Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Éditions du Seuil, 1970 [1929].

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno*. Porto Alegre/São Paulo: Editores L & PM, 1986.

DEMERS, Jeanne. Entre l'art poétique et le poème : le manifeste poétique ou la mort du père. *Études Françaises*, 16, 3-4, 1980, pp.3-20, 1980.

GALVÃO, Raíssa Varandas. Manifesto e utopia: antropofagia e identidade nas reflexões de Oswald de Andrade como um intérprete do Brasil. *História, histórias*, vol. 8, nº 15, jan./jun., pp.77-94, 2020.

GLEIZE, Jean-Marie. Manifestes, préfaces : sur quelques aspects du prescriptif. *Littérature*, 39, octobre, pp.12-16, 1980.

LOPES, Óscar. *Entre Fialho e Nemésio II*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

MARINETTI, F. T. *Manifestes du Futurisme*. Présentation de Giovanni Lista. Paris : Séguier, 1996.

MEYER, Alain. Le manifeste politique : modèle pur ou pratique impure ? *Littérature*, 39, octobre, pp.29-38, 1980.

NEGREIROS, José de Almada. *Obras Completas — Artigos no Diário de Lisboa*. Vol. III. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

NEGREIROS, José de Almada. *Obras Completas — Textos de Intervenção*. Vol. VI. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993a.

NEGREIROS, José de Almada. *Obras Completas — Teatro*. Vol. VII. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993b.

PELLETIER, Anne-Marie. Le paradoxe institutionnel du manifeste. *Littérature*, 39, octobre, pp.17-22, 1980.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Il Manifesto come genere letterario. Promesse a uno studio dei manifesti modernisti portoghesi e brasiliani: i manifesti portoghesi. *Studi in Memoria di Eraldo Melillo Reali* (219-237). Nápoles: Istituto Universitario Orientale, 1989.

SARAIVA, Arnaldo. *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português. Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Lisboa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.



# ALDA LARA LEITORA DE FERNANDO PESSOA

Fabio Mario da Silva<sup>1</sup>

“Com meu olhar enxergando  
apenas a noite escura,  
e as aves negras, voando...”  
(Alda Lara)<sup>2</sup>

“Olho e comovo-me”  
(Alberto Caeiro)<sup>3</sup>

Ao Professor Francisco Soares, primeiro docente a me instruir no mundo das literaturas africanas

## Notas sobre a crítica

Desde alguns anos a poesia de Alda Lara (1930-1962) tem sido lida, frequentemente, apontando a sua angolanidade e africanidade femininas, como demonstram diversos estudos<sup>4</sup>. Aliás, essa é praticamente uma

1 UFRPE/UAST

2 LARA, Alda. *Poemas*. 3. ed. Lobito: Capricórnio, 1973. p. 18.

3 CAEIRO, Alberto. *Poesia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richar Zenith. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 41.

4 Conferir, por exemplo, os seguintes estudos: OLIVEIRA, Jurema. Secreta encruzilhada: duas vozes femininas que (se) (trans)formam (n)a poesia angolana. *Revista Scripta*, PUC-Minas, v. 13, n. 25, p. 127-144, 2.º semestre 2009. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4372>>. Acesso em: 12 maio 2016; PEREIRA, Érica Antunes. *De missangas e catanas: a construção social do sujeito feminino em poemas angolanos, cabo-verdianos, moçambicanos e são-tomenses (análises das obras de Alda Espírito Santo, Alda Lara, Conceição Lima, Noémia de Sousa, Paula Tavares e Vera Duarte)*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-04012011-101230/pt-br.php,a>>. Acesso em: 12 maio 2016; PONTES, Maria Eliane Maciel. Alda Lara: o poema como instrução e reconstrução da identidade angolana. In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero, 9., 2010, Florianópolis. Anais eletrônicos Diásporas, Diversidade, Deslocamentos*. Florianópolis: UFSC, 2010, p. 1-8. Disponível em: <[91](http://</a></p></div><div data-bbox=)

das primeiras leituras feita por um crítico consagrado, Alfredo Margarido, que restringiu, no seu texto, a poética da escritora angolana a meros clichês que ajudaram a induzir a opinião crítica, posteriormente, de muitos estudiosos:

A poesia de Alda Lara está incompleta. É, antes de mais, uma poesia que vive no mundo da infância ou de uma primeira fase da adolescência [...] nas palavras entre-vemos, implícito ou explícito, o sentimento do exílio e, algumas vezes, o suplício doloroso de que a sua angolani-dade não se apoderou dos elementos mais significativos. (MARGARIDO, 1980, p. 301)

Evidentemente, o crítico apoia-se em dados biográficos ao falar do exílio de Alda Lara, que se mudou de Benguela para Lisboa e depois Coimbra para cursar medicina, visto pertencer a uma alta burguesia comercial que dispunha de recursos para enviar seus filhos para a Europa. A leitura de Alfredo Margarido alude a angolani-dade nos versos da autora como forma de afirmação e nacionalização desta literatura. Apesar de o crítico ter escrito tais considerações num período histórico que permitia essa interpretação, mesmo apontando uma certa ingenuidade lírica da escritora (quando se refere à infância e à adolescência), a poética de Alda Lara ultrapassa esses limites meramente regionais, primários ou nacionalistas para se constituir como uma poesia intimista e de percepção sensorial, que quer se fazer ouvir através das sensações e do recurso à sinestesia, apresentando as seguintes temáticas: causas de injustiças sociais, contexto angolano e português onde viveu, reminiscências da infância<sup>5</sup>, religiosidade, transfiguração da vida, diálogo com elementos da natureza, metapoesia, maternidade, saudade, evocação da natureza, apontando também as problemáticas de gênero.<sup>6</sup>

---

[www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278208436\\_ARQUIVO\\_AldaLara.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278208436_ARQUIVO_AldaLara.pdf). Acesso em: 20 maio 2016.

- 5 Sobre esta temática, consulte-se FERREIRA, Carla. Poemas de Alda Lara: para uma leitura da infância. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 4, p. 1-9, nov. 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/54040/57970>>. Acesso em: 12 maio 2016.
- 6 Maria Luísa de Castro Soares, por exemplo, explica que esse resgate da mulher e do feminino parte do seguinte princípio: "Esta insubmissão face aos padrões de conduta destinados à mulher que a poesia de Alda Lara evidencia, em vez de feminismo combativo, ganha feições moderadoras, revela uma forte tendência ética e moral, de cariz social. A preocupação com a mulher, com as suas relações, o seu lugar, as suas competências e capacidades, figura inegavelmente nos textos de Alda Lara e insere-se numa

É preciso ressaltar que entre essas novas leituras da obra da escritora se destacam os trabalhos de Ana Paula Bernardo, que, além de uma pesquisa rigorosa sobre aspectos biográficos,<sup>7</sup> faz referências importantes sobre a poesia de Alda Lara ao mencionar, por exemplo, que ela está marcada pelos quatro elementos (água, terra, fogo e ar), constituindo o universo físico o ponto de partida ou caminho de recurso de uma procura metafísica do sujeito, acrescentando que nesses versos as principais temáticas se centram numa “poética de valores e afetos” (BERNARDO, 2010, p. 207). Esses afetos a que Bernardo alude, são refletidos, cremos, por uma série de sensações, despertada pelos cinco sentidos, na qual predomina a visão como ponto de contato e reconhecimento do mundo pelo “eu” poético.

## 1 O olhar, a sensação por excelência

Se para o heterônimo Alberto Caeiro o exercício da “ciência de ver” é libertador e vai além da contemplação da natureza ou do modo de sensação elementar, utilizando a inteligência dos olhos para entender que as coisas devem ser sentidas como são, Álvaro de Campos, por seu turno, crê que as coisas apenas devem ser sentidas, ao contrário de Ricardo Reis, que acredita que as coisas não devem ser sentidas apenas como são, se não se ancorarem num certo ideal de medida e regra.

---

preocupação global com o Homem como ser no mundo e para o mundo [...]” (SOARES, Maria Luísa de Castro. Um olhar sobre o humanismo e o telurismo da poetisa angolana Alda Lara. *Revista Letras com Vida*, Lisboa, n. 6, 2013, p. 180).

- 7 Confirmam-se os seguintes estudos: BERNARDO, Ana Paula. Alda Lara e a imprensa do seu tempo. In: AREAIS, Laura; PINHEIRO, Luís da Cunha (Coord.). *As mulheres a imprensa periódica*. Lisboa: CLEPUL, 2014a. p. 67-84. Disponível em: <<http://pt.calameo.com/books/0018279771ef116cc9683>>. Acesso em: 10 maio 2016; \_\_\_\_\_. *Textos dispersos de Alda Lara. Cultura – Jornal Angolano de Artes e Letras online*, n. 46, 23 jan. 2014b. Disponível em: <<http://jornalcultura.sapo.pt/letras/textosdispersos-de-alda-lara>>. Acesso em: 23 abr. 2016; \_\_\_\_\_. Perfil de Alda Lara II. *Cultura – Jornal Angolano de Artes e Letras online*, n. 45, 3 jan. 2014c. Disponível em: <<http://jornalcultura.sapo.pt/letras/perfil-de-alda-lara-ii>>. Acesso em: 23 abr. 2016; \_\_\_\_\_. Perfil de Alda Lara. *Cultura – Jornal Angolano de Artes e Letras online*, n. 44, 14 dez. 2013a. Disponível em: <<http://jornalcultura.sapo.pt/letras/perfil-de-alda-lara-i>>. Acesso em: 23 abr. 2016; \_\_\_\_\_. Alda Lara – Textos dispersos. *Cultura – Jornal Angolano de Artes e Letras online*, n. 42, 23 nov. 2013b. Disponível em: <<http://jornalcultura.sapo.pt/letras/alda-lara-textos-dispersos>>. Acesso em: 23 abr. 2016; \_\_\_\_\_. Em torno da poética de Alda Lara. In: *Vozes de Cabo Verde e de Angola, quatro percursos literários*. Lisboa: CLEPUL, 2010. p. 165-213.

(Cf. Martins e Zenith).<sup>8</sup> Alda Lara, certamente influenciada pelos heterônimos de Fernando Pessoa, principalmente por Caetano, ancora-se, em quase toda a sua poesia, na utilização da visão como meio para perceber o sujeito em si e no espaço. Lembremo-nos que a percepção, por sua vez, se caracteriza pela interpretação que cada indivíduo faz de sua sensação, a partir do modo como cada cérebro a recebe. Por isso, sensação e percepção se tornam algo complexo e variável de acordo com cada sujeito, como ressalta Borges Filho (2007, p. 69): “Apesar de os sentidos serem os mesmos, e, mesmo que os estímulos sejam os mesmos, cada pessoa percebe a realidade diferentemente.” E a maneira como Alda Lara reage aos estímulos é algo bem particular, a partir de uma toponímia do olhar, visto que os olhos representam o espelho da alma, o reflexo de um estado, de uma condição, de lembranças: “Não ices as velas, marinheiro! / [...] / Deixa-te ir, como o mar, / ao sabor / das marés de um dia... / com o corpo a rescender / a maresia... / o olhar embriagado de luz / e a alma, / embrulhada em algas, / a flutuar...” (“Abandono”, p. 9).<sup>9</sup> Assim, nesse nosso recorte, apontaremos que uma comparação (luso-angolana) entre os dois poetas é possível por dois vieses: proximidade e dissemelhanças.

É interessante perceber que o verbo “olhar”, ou a alusão a tudo o que se refira à visão (lágrimas, olhos, choro), predomina em quase todos os poemas de Alda, numa ocorrência que acontece 78 vezes num total de 93 poemas – além, evidentemente, de várias referências ao tato, ao paladar, à audição e ao olfato. O corpo, então, ativa os sensores e torna-se representativo de certas virtudes, como, por exemplo, as expressas no poema “Herança”:

Meu filho:  
que os teus braços sejam longos como a minha esperança  
nos longos dias... e o teu corpo, que antevejo, venha flexível e liso,

8 Tais ideias estão presentes tanto nos poemas quanto nos estudos dos seguintes trabalhos que apontam essas características heteronímicas: CAETANO, Alberto. *Poesia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004; MARTINS, Fernando Cabral. *Introdução ao estudo de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014; PESSOA, Fernando. *Teoria da heteronímia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

9 Utilizamos, para este estudo, unicamente a edição angolana: LARA, Alda. *Poemas*. 3. ed. Lobito: Capricórnio, 1973. Por isso, indicaremos no decorrer do texto, a par do título do poema, a página em que este se encontra na referida obra.

como a justiça que desejo... Que nos teus olhos nasçam  
poços onde repouse p'ra sempre a paz do tempo todo, e  
o teu peito seja, tão grande e tão profundo,  
que lhe possa confiar o mundo...

Lx., 1950 ("Herança", p. 46)

Há, nesse poema, inicialmente, uma nítida relação entre dois sujeitos: o que canta e o que é representado. Esse jogo de alternância, por exemplo, já foi interpretado por Ana Paula Bernardo da seguinte forma:

[...] não podemos negligenciar a presença dos vários "tu", numa mudança de direcção do sujeito da enunciação, que permite a passagem do "eu" ao "outro" ou a transformação do "eu" em "nós", através da confiança ou confissão, do testemunho ou inspiração, da denúncia ou manifestação das dores ou anseios, mas também de esperança. (BERNARDO, 2010, p. 209)

Em segundo lugar, neste, como em outros poemas, Alda Lara obtém a consciência do mundo exterior devido à percepção corpórea. Neste caso, há uma comparação em que primeiro se referem os braços, indicadores de longevidade; depois, o corpo, cuja postura alude a equidade; o olhar para repousar em descanso; e, por fim, o peito como exemplo de virtuosidade, o que nos faz lembrar uma das tópicas da poesia caeiriana, como, por exemplo, a que está exposta na parte IX de "O Guardador de Rebanhos" (CAEIRO, 2004, p. 42), na qual se diz pensar primeiro com os olhos, depois com os ouvidos, mãos, pés, voz e boca. Já em "Ronda", por exemplo, afirma-se que na dança diária seus dedos "bailam", "contam" e se "cansam", da mesma maneira que "Na dança dos meses,/ meus olhos choraram/ na dança dos meses/ meus olhos secaram/ secaram, chorando/ por ti, quantas vezes!/ Na dança dos meses/ meus olhos cansaram." (p. 15). Apesar da referência inicial ao tato, é significativo que seja a visão que, depois, é esclarecedora, no sentido de apontar ao leitor a real causa dessa ronda – a saudade e a perda, que em Alda Lara é cromaticamente vista, ouvida e tocada, pelo conjunto do seu corpo-poema –, apresentando também ocorrências inversas, já que o olhar é tão importante que se constitui em beijo, no recurso a uma sinestesia que combina visão e paladar/tato: "No jardim, morreram as flores/ que o meu olhar só beijou/ através das grades brancas..." ("Intermezzo", p. 81). Em outro poema, é o olhar que ativa lembranças do passado: "Sei! Mas não me lembro.../ Na minha memória, apenas o teu olhar,/ fundo como o mar...". Há, como podemos perceber, uma elipse do verbo "estar"

antecedida por um adjunto adverbial de lugar (“Na minha memória [está] apenas [...]”), que indica onde o “eu” lírico guarda somente a expressão visual – o olhar – de uma pessoa comparada ao mar (com suas ondas, sua profundidade e sua imensidão). E por que será que tal mudança ocorreu na perspectiva de compreensão do mundo, principalmente pelo olhar?

Na visão fenomenológica de Merleau-Ponty (1999, p. 4), a percepção que nós temos das relações interpessoais e do mundo não será uma criação, pois está alicerçada nos cinco sentidos e é despertada através do nosso corpo, isso porque a nossa consciência observa e obtém a percepção de um determinado objeto, segundo um ponto de vista específico:

Ver o objeto é ou possuí-lo à margem do corpo visual e poder fixá-lo, ou então corresponde efetivamente a essa solicitação, fixando-o. Quando eu o fixo, anco-ro-me nele, mas esta “parada” do olhar é apenas uma modalidade de seu movimento: continuo no interior de um objeto a exploração que, há pouco, sobrevoava-os a todos, com um único movimento fecho a paisagem e obra, o objeto. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 104)

Ou seja, a nossa visão percepçiona primeiramente aquilo que se destaca ao nosso entendimento do mundo, captando e despertando a nossa atenção para esse fato em si. Por isso, em outro poema de Alda Lara, o olhar, no sentido de perscrutar ao longe, é o meio através do qual se comparam duas realidades distintas, metaforizadas nas margens de um rio:

Na outra margem do rio,  
(e eu vejo-a)  
há campos verdes de esperança, abandonadas ao calor  
de um sol eterno...  
[...]

Nem raivas mal contidas... nem agonias perdidas, nem  
dor...  
que na outra margem do rio, há Amor...

.....

E entre mim, e a outra margem, esta terrível viagem. Este  
rio caudaloso, imundo, sujo de todos os calhaus,  
que nele vomitou o mundo... Entre mim e a outra margem,  
o rio...

[...] (“Apelo”, p. 23-24)

A separação dos mundos através das margens de um rio caudaloso só é possível porque se vê, ou seja, se identifica e compreende as duas realidades. A visão é inteligível porque aponta o benigno e o maligno, entre os percalços para se atingir um objetivo: uma possível travessia do rio. A compreensão desse mundo desejado, a margem distante, pela afirmação "(e eu vejo-a)", reforça a ideia de que ver é perceber as segregações, injustiças e entraves que dificultam a vivência de uma vida sem dor e com amor. Na poesia caeiriana, por exemplo, há um poema em que se tenta comparar o que está "Para além da curva da estrada": "[...]/ Talvez haja um poço, e talvez um castelo,/ E talvez apenas a continuação da estrada./ [...]/ De nada me serviria estar olhando para outro lado/ E para aquilo que não vejo" (CAEIRO, 2004, p. 101). Tal comparação é impossível por não se avistar concretamente o que está para lá da curva da estrada e, sendo assim, Caeiro refere apenas possibilidades. Por isso, em primeiro lugar temos de saber onde estamos, compreender a realidade de partida, atividade que no poema de Alda Lara já se cumpriu, pois se conhece e se reconhece o que se vê – e é-se capaz de imaginar algo melhor.

O olhar reflete um estado de alma, mas também uma condição social: "Por isso as noites são tristes.../ [...]/ como o olhar cansado dos colonos" ("Noite", p. 84). Já em "Poemas que eu escrevi na areia I", reforça-se a ideia do corpo pelo olhar, o mais representativo dos sentidos: "Meus braços estão torcidos./ Minha boca foi rasgada./ Mas os olhos estão bem vivos,/ e esperam, presos ao Céu..." (p. 70).<sup>10</sup> Aliás, o corpo-poema é percebido a partir de vários ângulos: se transforma ou é

---

10 Numa interessante leitura de Francisco Soares, que ao refletir sobre este poema alude que quase se fala em "soldadinhos de chumbo/ na coberta perfilados", podemos observar o seguinte: "Este, como vários outros poemas de Alda e de Ernesto Lara (filho), é fortemente intertextualizante (prefiro o termo assim do que no participio passado – indica sugestividade e processo, em vez de qualidade estática, fixa, do participio-adjetivo). Creio que Alda Lara terá lido o famoso e comovente conto infantil do dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875), 'O soldadinho de chumbo.'" (SOARES, Francisco. O soldadinho de chumbo no bergantim de papel de Alda Lara. In: \_\_\_\_\_. *A Mão e a Rusga*: blogue pessoal, 2012. Disponível em: <<http://arrugamao.blogspot.com.br/2012/05/osoldadinho-de-chumbo-no-bergantim-de.html>>. Acesso em: 25 maio 2016. Blogue pessoal. x É o que revela, por exemplo, Ana Maria Martinho ao afirmar que "na procura de um equilíbrio formal neo-romântico, centrou-se sobretudo na sua experiência angolana, propondo-nos uma poética da angolanidade sustentada por imagens de dimensão individual e muitas vezes de sugestão autobiográfica [...]" (MARTINHO, Ana Maria. Alda Lara. In: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Tipografia S.A., 1997. p. 1350



comparado aos ventos – “Sou como o vento bailando/ nas altas verdes ramagens...” (“Passagem”, p. 103) –, aos mares – “Esse mar que eu quis viver/ e sacudir e beijar” (“Poemas que eu escrevi na areia I? II”, p. 18) –, ou aos lagos – “Todo o meu ser é um lago/ doce e fundo...” (“Logo”, p. 14). As partes do corpo se transformam de tal maneira insólita que revelam o verdadeiro estado do sujeito poético:

Trago os olhos naufragados  
em poentes cor de sangue...

Trago os braços embrulhados numa palma bela e dura, e  
nos lábios, a secura,  
dos anseios retalhados

Enrolados nos quadris, cobras mansas que não mordem,  
tecem serenos abraços... E nas mãos, presas em fitas, aza-  
gaias de brinquedo  
vão-se fazendo em pedaços...

Só nos olhos naufragados estes poentes de sangue....

Só na carne rija e quente,  
este desejo de vida!

Donde venho, ninguém sabe, e nem eu sei!

Para onde vou, diz a lei  
tatuada no meu corpo...

E quando os pés abram sendas, e os braços se ris-  
quem cruces, quando nos olhos parados, que trazemos  
naufragados  
se tornarem novas luzes,

Ah! quem souber, há-de ver que eu trago a lei no meu  
corpo!...

Benguela, 1953 (“Anúncio”, p. 61)

Segundo Borges Filho (2007, p. 72), os cinco sentidos (visão, audição, olfato, tato e paladar) demonstram a relação do sujeito consigo e com o espaço circundante, destacando que somos “animais visuais” uma vez que a visão é o sentido que mais impera para a nossa percepção. Tal como observamos nesse poema, as partes do corpo (os quadris, as mãos, os braços, os lábios, os pés) são ativadoras de construções metafóricas, com especial destaque para os “olhos naufragados”, quer dizer, o olhar infeliz, arruinado e decadente que é representativo da constituição da

identidade do “eu” poético, problemática essa instaurada em seu corpo, relevando, por fim, que a lei está tatuada e “quem souber,/ há-de ver”.

O uso do verbo “olhar” no imperativo é uma tentativa de chamar a atenção a outrem por parte do “eu” poético: “Meninas dos olhos belos/ dos verdes olhos tão belos,/ menina dos olhos tristes.../ [...] Menina dos belos olhos. Mãos cruzadas. Olhar vago./ [...] Menina! Parte! Olha o tempo!” (“Romance”, p. 38-39); ou ainda: “Mulher! Ergue-te e olha!/ A toda a altura,/ a breve mão te alcança o novo dia” (“Trilogia do outono II”, p. 56). A força expressiva do alerta nesses versos indica a necessidade de a “menina” e a “mulher” tomarem conhecimento de uma outra realidade, apontando as suas limitações. A partir dessa ótica se compreende que os sentidos estão sujeitos e dependentes de determinadas situações e dos espaços onde habita cada indivíduo, sendo a visão o principal componente literário: “[...] dificilmente iremos encontrar no texto literário uma percepção espacial que não se utilize da visão” (BORGES FILHO, 2007, p. 73). Alda Lara recorre a sinédoques/sinestesias transformando os olhos em sujeitos que ora adquirem características de outros órgãos perceptivos, como a boca – “Os olhos, longos e finos,/ rasgavam só com sorrisos/ as horas desabitadas...” (“Poema da mesa pintada”, p. 25) –, ora, em expressão de carinho e fraternidade, são beijados pela alma: “Para que, na paz da hora,/ em que a minha alma venha/ beijar de longe os teus olhos” (“Testamento”, p. 28)

Aliás, a insistência e a repetição constantes do ato de ver – mais fortemente marcado do que os outros sentidos –, fazem da visão o sentido mais importante na sua poética, como, por exemplo, em “Destino” (p. 13), no qual sublinha que “Nenhum adeus seria mais ardente/ que o adeus com que olhas/ os que olhas levemente...”, dando ênfase ao gesto que se quer prolongar, demonstrando o desejo de continuar a sentir um adeus, uma partida. Adquire até uma conotação mais efusiva, procurando um gozo, visto que as múltiplas representações da visão constroem diversas sensações incluindo as ligadas ao erotismo, presentes também em “Oh! Volúpia de fechar os olhos,/ e morrer um pouco...” (“Sonhos”, p. 80)

Por fim, encontramos um discurso poético no qual a mutilação do corpo é associada à mutilação do poema, na tentativa de resolver as angústias do sujeito lírico:

Meu corpo, lancei-o ao mar, para que o mar o levasse, e  
matasse aos peixes belos  
a fome dos seus anseios...

Meus olhos, joguei-os longe! Atirei-os às estrelas solitárias de uma noite...

Doei meus lábios vermelhos à criança prostituída... Mais!  
Entreguei os meus nervos  
aos violinos da Vida...

E daqueles longos cabelos, fiz agasalhos de tiras, com  
que embrulhei, ressequidos  
os troncos das árvores velhas...

.....  
Hoje, p'ra além do meu cansaço,  
Só me resta o coração, que continua a bater  
transfigurado, no espaço! ("Mutilação", p. 104-105)

Nesses versos, fica evidente a doação do corpo contra injustiças de todos os tipos, como a prostituição infantil, as questões ambientais, as ansiedades da vida, restando apenas o coração, as suas batidas. O que fica, afinal, são os seus versos, a sua canção, porque seus gestos e suas palavras serviram de doação e preceito para se consertar o mundo poético e humano. O recurso ao uso excessivo das reticências, entre a quarta e a quinta estrofes, aponta esse esfacelamento do próprio discurso poético e das partes que o compõem: cada estrofe possui partes do seu corpo. Evidentemente, esse poema acusa um dos principais motivos da poesia de Lara: a doação e o compartilhamento de um mundo ideal com os seus leitores.

## Considerações finais

Em suma, podemos concluir que uma das principais características da poesia de Alda Lara se constrói a partir de sensações ativadoras de um mundo poético muito específico, maioritariamente, através de seu olhar, contudo não desenvolve uma "ciência do ver" como Alberto Caeiro. A poética de Alda Lara estabelece ligação com a de Alberto Caeiro com a sua necessidade de conhecer utilizando a visão. Diz Caeiro: "Contenta-me ver com os olhos" (CAEIRO, 2004, p. 162); e refere Alda Lara: "Olham com os olhos" ("As belas meninas pardas", p. 35).

Efetivamente, há uma aproximação entre os poetas, mas, ao mesmo tempo, Alda Lara, de acordo com sua experiência poética, e suas vivências particulares entre Angola e Portugal, vai-se distanciando de Caeiro, seja no sentido em que concebe a relação com o místico e religioso,

dentro da ótica do catolicismo tradicional, seja até na exposição do que vê, devido a uma quantidade maior de imagens associadas ao sofrimento humano e à tentativa de superá-lo: “os meus sentidos/ anseiam pela paz das noites tropicais/ em que o ar parece mudo,/ e o silêncio envolve tudo” (“Regresso”, p. 86). Alda Lara, então, apesar de possuir laivos de um certo neorromantismo, transforma a visão numa sinédoque/sinestesia dos cinco sentidos, numa inserção muito clara dos ideais do sensacionismo – o conhecimento da realidade a partir das suas sensações pessoais, que intenta fazer universais – aproximando-se mais de uma outra estética literária portuguesa que a influencia, o que é natural, devido a todo um período que passou em terras lusitanas. Então, “olhar” é para a poética de Alda Lara uma ação que pode demonstrar um estado sentimental de si mesma e do próximo, pode revelar uma condição social ou reconhecer um fato. A poetisa transforma o órgão da visão do corpo humano em um ente querido, um amigo solidário que substitui outras partes do corpo: sentindo, saboreando e aprendendo com e através da visão.

## Referências:

BERNARDO, Ana Paula. Alda Lara e a imprensa do seu tempo. In: AREAIS, Laura;

PINHEIRO, Luís da Cunha (Coord.). *As mulheres a imprensa periódica*. Lisboa: CLEPUL, 2014a. p. 67-84. Disponível em: <http://pt.calameo.com/books/0018279771ef116cc9683>>. Acesso em: 10 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Textos dispersos de Alda Lara. *Cultura – Jornal Angolano de Artes e Letras online*, n. 46, 23 jan. 2014b. Disponível em: <http://jornalcultura.sapo.ao/letras/textos-dispersos-dealda-lara>>. Acesso em: 23 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. Perfil de Alda Lara II. *Cultura – Jornal Angolano de Artes e Letras online*, n. 45, 3 jan. 2014c. Disponível em: <http://jornalcultura.sapo.ao/letras/perfil-de-alda-lara-ii>>. Acesso em: 23 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. Perfil de Alda Lara. *Cultura – Jornal Angolano de Artes e Letras online*, n. 44, 14 dez. 2013a. Disponível em: <http://jornalcultura.sapo.ao/letras/perfil-de-alda-lara-i>>. Acesso em: 23 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. Alda Lara – Textos dispersos. *Cultura – Jornal Angolano de Artes e Letras online*, n. 42, 23 nov. 2013b. Disponível em: <http://jornalcultura.sapo.ao/letras/alda-lara-textosdispersos>>. Acesso em: 23 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. Em torno da poética de Alda Lara. In: *Vozes de Cabo Verde e de Angola, quatro percursos literários*. Lisboa: CLEPUL, 2010. p. 165-213.

CAEIRO, Alberto. *Poesia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richar Zenith. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

FERREIRA, Carla. Poemas de Alda Lara: para uma leitura da infância. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 4, p. 1-9, nov. 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/54040/57970>>. Acesso em: 12 maio 2016.

FILHO, Borges. *Oziris*. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

LARA, Alda. *Poemas*. 3. ed. Lobito: Capricórnio, 1973.

MARTINHO, Ana Maria. Alda Lara. In: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Tipografia S.A., 1997. p. 1348-1349.

MARTINS, Fernando Cabral. *Introdução ao estudo de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

OLIVEIRA, Jurema. Secreta encruzilhada: duas vozes femininas que (se) (trans)formam (n)a poesia angolana. *Revista Scripta*, PUC-Minas, v. 13, n. 25, p. 127-144, 2.º semestre 2009. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4372>. Acesso em: 12 maio 2016.

PEREIRA, Érica Antunes. *De missangas e catanas: a construção social do sujeito feminino em poemas angolanos, cabo-verdianos, moçambicanos e são-tomenses (análises das obras de Alda Espírito Santo, Alda Lara, Conceição Lima, Noémia de Sousa, Paula Tavares e Vera Duarte)*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-04012011-101230/pt-br.php,a>>. Acesso em: 12 maio 2016.

PESSOA, Fernando. *Teoria da heteronímia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

PONTES, Maria Eliane Maciel. Alda Lara: o poema como instrução e reconstrução da identidade angolana. In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero, 9.*, 2010, Florianópolis. *Anais eletrônicos Diásporas, Diversidade, Deslocamentos*. Florianópolis: UFSC, 2010, p. 1-8. Disponível em: [http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278208436\\_ARQUIVO\\_AldaLara.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278208436_ARQUIVO_AldaLara.pdf). Acesso em: 20 maio 2016.

SILVA, Fabio Mario da; SILVA, Paulo Geovane. Alda Lara e Florbela Espanca. Ser poeta é?. In *Revista Fórum Identidades*. Itabaiana: Gepiadde, v. 20, jan./abr., p. 13-23, 2016. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/forum-identidades/article/download/5910/4924>, acesso em 24 de março de 2021.

SOARES, Francisco. O soldadinho de chumbo no bergantim de papel de Alda Lara. In: \_\_\_\_\_, *A Mão e a Rusga: blogue pessoal*, 2012. Disponível em: <http://arrugamao.blogspot.com.br/2012/05/o-soldadinho-de-chumbo-no-bergantim-de.html>. Acesso em: 25 maio 2016. Blogue pessoal

SOARES, Maria Luísa de Castro. *Um olhar sobre o humanismo e o telurismo da poetisa angolana Alda Lara*. Revista Letras com Vida, Lisboa, n. 6, p. 176-186, 2013.

## ELEMENTOS DE RETÓRICA NO *HORTO DO ESPOSO*: *FIGURAE*

Geraldo Augusto Fernandes<sup>1</sup>

É notório que a Retórica se define particularmente como a arte de persuadir, de convencer. Mas esta arte há de ser feita com estilo, para que haja uma correta articulação dos argumentos no encaço de um estilo nobre e prestigioso, visto que se vale de recursos literários, como o uso preciso das figuras. Olivier Reboul cita que há argumentos que se integram no raciocínio lógico e os que se fundamentam no exemplo.

Aristóteles já notava que o exemplo “é mais afetivo que o silogismo; o primeiro dirige-se de preferência ao grande público, enquanto o segundo visa a um auditório especializado, como um tribunal.” (REBOUL, 1998, p. XVII). Parece certo que esse afeto a que se refere Aristóteles se concretiza numa prosa convincente, eivada de figuras de palavras, de sentido, de pensamento, tal qual era o discurso sofista de Górgias, cuja composição era plena de erudição, ritmada e “tão bela quanto a poesia” (*Idem, ibidem*, p. 4).

O *Horto do Esposo* é obra anônima de um clérigo alcobacense, escrito entre 1383/1417, a pedido da irmã dele, talvez uma freira. A obra contém quatro livros, todos com prólogos e capítulos compostos de textos do gênero exemplar – os *exempla* – muito ao gosto da medievalidade. O *exemplum* faz parte da Retórica e caracteriza-se por narrativa/s curta/s eivada/s de moral e corresponde ao provérbio. É comum que os exemplos façam parte dos sermões, principalmente na Idade Média, e têm cunho didático-moral<sup>2</sup>.

No entanto, vários outros gêneros aparecem no texto religioso do Anônimo. As narrativas englobam provérbios, milagres, orações e

---

1 UFC

2 O padre Antônio Vieira, já não em contexto medieval, mas barroco, fez uso frequente dos exemplos em seus *Sermões*.



profecias, além dos exemplos. Este é o gênero apropriado à pregação edificante, tanto religiosa quanto moral, como afirma Ana Paiva Morais,

no complexo e problemático universo da literatura medieval, o *exemplum* aparece, pelo menos numa primeira aproximação, como o gênero que mereceu a mais desenvolvida e rigorosa definição, o que mais se prestou a uma profunda reflexão teórica e aquele em torno do qual se ergueu o mais consistente corpo de regras e preceitos (MORAIS, 2007, p. XIII).

Para justificar sua obra, o clérigo anônimo vale-se das *auctoritates*, tais como: Santo Isidoro; São Jerônimo; o profeta Baruc; Salomão e o escolástico Teófilo, Mestre Hugo, Santo Agostinho, (que diz que a alma é o meio entre Deus e as criaturas), São Paulo (que diz: “Eu nom faço o bem que quero, mas faço o mal que nom quero e a carne cobiiça contra o spiritu e o spiritu contra a carne” (HORTO, 2007, p. 83). Recorre ainda o Anônimo a Moisés que diz “em no Genesi: Fez Deus nacer da terra toda arvor fremosa para a vista e doce pera comer e a arvor da vida em meo do Paraiso” (*Idem, ibidem*), em resumo pelas dádivas que o homem havia recebido no Paraíso e nele desprezado tudo que Deus lhe deu. O Anônimo cita ainda outras autoridades – cristãs e pagãs, como Aristóteles e Platão, venerados pelo abade de Alcobaça. Ana Paiva Morais comenta sobre a componente racional que viabiliza o exemplo, isto é, as *auctoritates*:

Embora seja ineludível no *exemplum* antigo um valor probatório da *auctoritas* conferido pela remissão analógica para um tempo e uma palavra prévios à situação de enunciação, isto é, a localização da palavra modelar no passado, é a componente racional que vem consolidar a viabilidade do funcionamento do *exemplum* (*Idem, ibidem*, p. XVII).

Morais reporta ainda os dois tipos de exemplos distinguidos por Aristóteles: um que “se baseia no relato de eventos ocorridos no passado” (exemplo histórico) e aquele “que consiste em ficções inventadas para sustentar a argumentação” (exemplo ficcional) (*Idem, ibidem*). Na leitura do *Horto*, percebe-se que o autor se vale desses dois tipos para convencimento (da audiência e dos pregadores).

Entre os três gêneros do discurso propostos por Aristóteles, o epidítico é o que se enquadra na obra do Anônimo, não só pela louvação do Cristianismo e condenação dos infiéis, mas pelo estilo de que faz uso; em usando a *amplificatio*, sabe o autor que os fatos narrados são conhecidos

da audiência, e o orador dá-lhe valor mostrando sua nobreza e importância; registre-se que na Idade Média o epidítico será enriquecido com a pregação religiosa. (REBOUL, 1998, p.44; 45; 46; 47). De acordo com Maria do

Amparo Tavares Maleval, o gênero “epidítico estabelece o elogio ou a censura do nobre ou do vil, fundado principalmente no tempo presente e tendo a amplificação como recurso maior.” (MALEVAL, 2008, p. 4).

O instrumento de que se vale o Anônimo é a *Bíblia Sagrada* denominada por ele de “Santas Escrituras”; é ela o *leitmotiv* que permeia a obra. Os textos sagrados, logo em seguida ao advento do Cristianismo, encontram na Retórica antiga os elementos de convencimento e de persuasão. Como diz Olivier Reboul, a Igreja em seu papel missionário não podia prescindir da retórica, muito menos do grego e do latim. Com ela, a Igreja armava-se contra os adversários. A própria *Bíblia* é retórica recheada de metáforas, alegorias, calembures, argumentações tanto quanto nos textos gregos e latinos. (REBOUL, 1998, p. 77). Conforme discorre Lênia Márcia Mongelli,

a eleição da Bíblia como o texto inesgotável de todos os conhecimentos e dos *exempla* – sanciona a reelaboração da cultura clássica feita pelos Padres da Igreja, que a filtrarão para as abadias e mosteiros da Idade Média. A Retórica agora visará a fornecer doutrinação e argumentos para a salvação dos cristãos. O “sábio”, ideal acalentado com pertinácia e coerência desde Platão, transformase, pela óptica de Santo Agostinho, naquele que resiste aos vícios, ‘porque nada podem contra a virtude da alma e da razão’. A sabedoria funde-se à religião e os sacerdotes são os novos doutores das *artes*, colocando o saber profano a serviço do esclarecimento dos mistérios bíblicos. (MONGELLI, 1999, p. 88-89)

Para pregar, o Anônimo vale-se das *artes praedicandi*, as quais têm por base a Retórica antiga. Mas surge uma questão que quase inviabilizaria a pregação, plena de elementos da cultura pagã, ainda persistente na cultura medieval: como exercitar essas artes sem atentar às relações do pregador e do/s ouvinte/s? e do que se servir, além dos textos sagrados, uma vez que o paganismo foi abolido? É Márcia Mongelli que responde com perguntas retóricas:

Se as *sententiae*, os adornos, os florilégios desvirtuam o sentido das palavras, como usá-las assim para tratar das coisas de Deus? Como transmitir a mais bela e as mais verdadeiras das realidades despida da beleza dos ornamentos? Era preciso urgentemente cuidar da passagem do *verbum* ao *Verbum*, antes que se perdessem as almas dos novos cristãos, confundidas pela persistência das crenças pagãs." (*Idem, ibidem*, p. 107-108).

E antes de analisar um texto do clérigo alcobacense, veja que Santo Agostinho ensina que o bom orador deve se pautar nos autores de livros sagrados e propõe três tipos de estilo para diferentes circunstâncias,

lembrando que podem ser misturados segundo as conveniências: o mais 'baixo', usado para instruir; o 'elegante', para definir, aplaudir e o 'majestoso', para a exortação. O intuito deve ser um só: levar ao ouvinte a Verdade Revelada; para isso, o pregador deve começar testemunhando com a santidade da própria vida (...) (*Idem, ibidem*, p. 110).

Vistas essas citações e as ponderações, tento esmiuçar, na sequência, o Capítulo XIV, do Livro III do *Horto*. A proposta é, de forma breve e precisa, elencar alguns elementos retóricos de que se valeu o Anônimo. Pode-se verificar que, para melhor atingir seus fiéis, o autor usa o tipo de estilo "baixo", conveniente para instruir; mas como seu texto é rico em retórica, ele não deixa de, às vezes, mesclar o elegante e o majestoso. Esse tipo de estilo serve convenientemente ao *docere* (instruir); ao *movere* (para comover) e ao *delectare* (para agradar), uma vez que o anônimo segue à risca a prédica retórica. Ana Paiva Morais resume de forma precisa o uso desse tipo de estilo, apesar de discordar quanto ao uso dos outros tipos (o elegante e o majestoso) na obra do clérigo:

O objectivo da baixeza do estilo humilde é fazer com que as verdades contidas nas escrituras sejam acessíveis a todos. No entanto, as Escrituras não são simples; elas contêm mistérios e sentidos ocultos. Porém, essas ideias herméticas não serão apresentadas num estilo elevado e inacessível que intimide os homens simples. Muito pelo contrário, todo aquele que não for de espírito leve poderá encontrar o caminho para o entendimento das coisas sagradas. O essencial não é chegar à compreensão dos conceitos, nem alcançar as coisas complexas na sua complexidade, nem dominar o nível intelectual; importa chegar à humildade pessoal através da humildade do

estilo, o leitor deve fazer-se humilde na sua sabedoria, ou seja, a sabedoria que adquire terá por principal meta fazê-lo crescer em humildade. (MORAIS, 2007, p. XXX).

A função fática no *exordium* serve para tornar a audiência dócil, atenta e benevolente; com relação à *elocutio*, a redação própria do texto, marca-se o encontro com a literatura e a correção linguística; de acordo com Reboul, o orador deve escolher as palavras usuais, evitando arcaísmos e neologismos, usar as *figurae* desde que sejam claras, ao contrário das dos poetas; evitar a métrica poética; frases de ritmo flexível a serviço do sentido<sup>3</sup>. (REBOUL, 1998, p. 55; 62). A *elocutio*, enfim, percorre todo o discurso do capítulo em análise; irei elencando sempre que possível os artifícios retóricos usados pelo autor. Reproduzo primeiramente o exórdio, como aparece no texto:

A doutrina da Sancta Escripura é mui fremosa da fremosura da qual se maravilham todolos olhos. E nom é maravilha, ca ela é mais vermelha que o almafim antigo e mais alva que o leite e mais spargida que a augua e mais clara que a luz e de maior preço que o ouro, mais aposta que as plantas, mais radiosa que as strelas, mais splandecente que totalas pedras preciosas. A doutrina da Sancta Escripura é fremosa come o cristal, deleitosa assi como a rosa. E é feita assi como o fogo lomeoso e como o encenso de boo odor e como a oliveira fremosa em nos campos. E é mui nobre ca trauta de mui nobre materia. E por em tira faagueiramente todos pera si (HORTO, 2007, Livro III, Cap. XIV, p. 77).

O Anônimo faz uso dos recursos retóricos, como pregam os retores. Como se *doutrina* fosse um ser humano ou um ser inanimado vivo, ele a personifica logo de início para enfatizar a importância das Escrituras sobre o bom caráter do homem; o trecho apresenta, ainda, a *definitio*, com intenção de instruir sua audiência. Usa em seguida a *paronomásia*

3 Paulo Alexandre Pereira comenta o texto do Anônimo em relação ao estilo dos discursos: "Artífice de um discurso de discursos, o autor do *Horto* revela-se um hábil cerzidor verbal, que transcreve *sententiae*, glosa passos bíblicos ou patrísticos, encadeia *exempla* e extrai moralidades, com um apuro técnico que dificilmente se poderá deixar de aparentar ao requerido pela alocução homilética. Esta mescla de discursos, frequentemente assistida pelo apagamento dos índices que impõem a alteração de enunciador, simulam eficazmente um efeito de unidade totalizadora, ao promoverem a abolição das margens que dividem um texto comentado e textocomentário" (*Horto*, 2007, p. LXIII).

(antigo *mordobre* ou poliptoton) em *fremosa/fremosura* e também *maravilham* e *maravilha*, como mostra de grandeza dessas Escrituras e para tornar o texto poético; o predicativo *fremosa* vem novamente no meio do período ainda como propriedade da Santa Escritura; também como *amplificatio*, usa várias vezes o advérbio de intensidade *mais*, juntamente com a *enumeratio* polissindética com a preposição *e*. Como figura principal, vale-se o Anônimo do *símile* ou *comparatio*, claramente visível no uso da conjunção *como*, também em relação assindética e polissindética. A apresentação das Santas Escrituras feita pelo clérigo é mostra patente da alegoria.

Em seguida a ele, o autor começa a *narratio* usando três exemplos para confiabilidade e comoção dos leitores/ouvintes. Uma vez que é a exposição dos fatos, ela deve ter clareza, brevidade e credibilidade, o que é patente no texto do Anônimo.

Começa o clérigo citando Platão, que diz “se o homem pudesse ver com os olhos corporaes a fremosura da sabedoria nom criada todos enduziria pera seu amor”. (*idem, ibidem*, p. 77). O trecho é pleno de enumeração polissindética, o que potencializa o ritmo discursivo pela repetição exaustiva da conjunção “e”. Ainda, para mais enaltecer “o livro da vida”, diz mestre Hugo:

este é o livro da vida, cuja nacença de sempre e o seu seer nom se pode corromper e o conhecimento dele é vida e a escriptura nom pode seer destruida e a vista dela mui desejavel aos homões e a sua doutrina ligeira e a sua sciencia é doce. E tanto é exalçada a sciencia da Sancta Scriptura que dela é escripto per Jhesu, filho de Sirac, falando em pessoa da sabedoria” (*Idem, ibidem*, p. 77).

Logo, a própria sabedoria é personificada e o narrador diz que ela andou ao redor do céu, demonstrando o nascimento e o começo de todas as criaturas; nas profundezas do abismo, ensinando quem é o criador de todas as coisas; nas ondas do mar, ensinou que todas as criaturas advêm de Deus. A Santa Escritura convida a todos, os simples, os que lutam contra os pecados e aqueles que são perfeitos a guardarem as virtudes, porque todos estão em estado de perfeição. Tendo em foco o papel e a importância da *Bíblia*, o autor vale-se da enumeração assindética, para mostrar a importância do texto sagrado; usa ainda como persuasão inúmeras comparações e metáforas. Em seguida, mostra o autor um exemplo tirado a uma das mais importantes autoridades religiosas, Santo Agostinho, aliás, citado em profusão em toda a obra.

Santo Agostinho aos trinta anos teria sido batizado por Santo Ambrósio, o qual cantava em forma de oração:

Te Deum laudamus. E Sancto Agostinho disse o segundo verso que diz: Te Deum confitemur. E assi o acabaram todo, cada ãu deles dizendo seu verso. E diz Sancto Agostinho em no livro das Confissões: Senhor Deus, tu chagaste o meu coração com a Tua caridade, assi como seeta. E eu tragia metidas pelo coração, assi como seetas, as Tuas palavras e os exemplos dos Teus servos que Tu fizeste claro de negros que eram e que fezeras vivos sêedo eles mortos. (*Idem, ibidem* p. 78).

A oração, até aqui, valeu-se do símile, representado pela locução *assi como*. É notório observar que a comparação é de suma importância para o pregador, que acredita tornar mais fácil ao fiel a analogia, algo que se faz quase automaticamente – a comparação mantém o ouvinte/leitor atento ao discurso. O símile é figura retórica por excelência, mudando o sentido real de uma palavra e tornando-a uma figuração. Hilário Franco Júnior comenta que o pensamento analógico prevalecia na Idade Média quando para boa parte da população cristã as conexões analógicas superavam as lógicas:

Evidentemente, pensamento analógico é aquele baseado em analogias, palavra de origem grega – ana, « por meio de », legein, « assemelhar » – que indica « proporção matemática » – identidade entre as relações que unem os termos de dois ou mais conjuntos – e « correspondência » – semelhança entre domínios heterogêneos possibilitada pela percepção de certa unidade entre eles. Analogia é isomorfismo que leva à transferência de propriedades de algo conhecido para outro menos conhecido, isto é, gera conhecimento conectado com outros, e não apenas cumulativo. Logo, o pensamento analógico é método extensivo que depende mais das propriedades sintáticas do conhecimento do que de seu conteúdo específico. Ele busca similitudes entre seres, coisas e fenômenos, todos conectados em uma totalidade que os ultrapassa e é comum a cada elemento. Tais pontos estruturais presentes em todo componente do universo decorrem de uma realização primordial, de uma unidade básica de tudo, escalonada por semelhanças dos termos análogos entre si e por referência deles ao termo primeiro, ao protótipo (FRANCO JR, 2008, p. 2).

A antítese é uma figura de construção também muito presente nos textos didáticoreligiosos; no trecho em destaque, é importante ver que “claros” está em contraposição a “negros” para dizer que as palavras de Deus tornaram Santo Agostinho, antes um pecador, merecedor da alcu- nha de santo. Essas palavras trouxeram a Agostinho temor e espanto, sendo elas tão contundentes que eram “seetas agudas e carvões ace- sos”. Aqui, provavelmente, o Anônimo faz referência ao Salmo 91:5: “Não temerás espanto noturno, nem seta que voe de dia” (Salmo 91:5). De acordo com a *Infopédia, Dicionários Porto Editora*, a simbologia da flecha representa o

conhecimento superior, de abertura ao desconhecido, de penetração no alvo e de luz reveladora, mas também de intuição rápida, realização individual ou superior. É o instrumento utilizado pelo Cupido, ou Amor, para desencadear o estado de paixão, desejo e amor profano. A flecha pode ter dois tipos de simbologias, consoante se trate do instrumento em si ou do signo figurado. Enquanto instrumento, a flecha simboliza a penetração e a abertura, mas também o conhecimento e os raios de luz solar com propriedades fecundantes. Da mesma forma que a escada ou a árvore, a flecha é também um instru- mento de comunicação entre o Céu e a Terra. Quando originário do céu, e assumindo a forma de raio de tem- pestade ou de luz e chuva, pode ser uma ação punitiva, mas também benéfica e fertilizante. Quando emitido a partir da terra, significa a ambição ou então a evolução espiritual. O movimento da flecha encerra em si uma pro- jeção daquilo que pode ser e ainda não é, já que muitas vezes existe um alvo real ou imaginário. Neste caso, sim- boliza o suplantar das condições normais e o ultrapassar das qualidades terrenas.

(*INFOPÉDIA*.PT, online).

Parece-me evidente que a simbologia das “seetas” no texto anônimo tem a ver com a epifania que Santo Agostinho percebe pelos pecados que o faziam cego – das duas simbologias vistas na análise da *Infopédia*, aquelas que trazem a revelação a ele são muito pertinentes. Em seguida, Agostinho confessa ainda que chorou,

ouvindo os himnos e os cantares mui doces da Egrejal  
Ca aquelas vozes corriam em nas minhas orelhas forte-  
mente. A tua verdade derretia-se em no meu coração. E  
as lagrimas corriam dos meus olhos. E era-me bem com



elas e eu braadava com grande clamor e dizia: Oh, em paz em ele meesmo dormirei e folgarei. Tu, Senhor Deus, es esse meesmo que te nom mudas. Em ti é folgança e em ti folgarei, esquecido de todosos trabalhos (*Idem, ibidem*, p. 78).

Dizendo que as vozes corriam em suas orelhas, tem-se novamente a prosopopeia e a metáfora sobre a verdade de Deus que se derretia em seu coração. As orações no *Horto do Esposo* são ora referenciadas, ora reprodução da voz do crente, geralmente em agradecimento a uma graça recebida. É uma categoria textual, que, de acordo com Javier Roberto González, é um discurso, de que fazem parte os sermões e as cartas, cânones da oratória, que proliferaram durante a Idade Média e serviram de modelo a similares tratados sobre a arte da oração enquanto discurso (GONZÁLEZ, 2008, p. 29). Conforme diz Javier González,

la plegaria [oração] se reconoce (...) como una realidad connatural a todo pueblo religioso, como una inevitable instancia de interrelación entre Dios y sus criaturas humanas, como un movimiento comunicativo capital y máximo de éstas hacia Aquél (*Idem, ibidem*, p. 18).

A oração de Agostinho continua; diz ele que leu todos os salmos

e ardia porque fora ladrador amargoso e cego contra as letras doces com mel do ceeo e lumesas com o teu lume, ó Jhesu Christo, meu ajudador, e estava espantado sobre estas Escripturas. Mui doce cousa foi fecta a mim arrevatadamente, leixar a dulçura das minhas chufas. Era-me grande prazer de as leixar, sêedo ante temeroso de as perder. Ca tu, Senhor, que es verdadeira e mui alta dulçura, lançavas fora de mim as minhas chufas e entravas Tu em logo delas, que es mais doce que toda outra delectaçom, mas nom aos carnaes e pecadores, e es mais claro que a luz, es mais dentro em na alma que todo outro segredo. (*HORTO*, 2007, p. 78).

Esse trecho da oração mostra primeiramente um pecador arrependido. A ciência de estar sendo protegido pelo Senhor apresenta-se pela *captatio benevolentiae*: através dela o Anônimo apela pelas emoções de

seu público leitor/ouvinte<sup>4</sup>. Segundo, para mostrar a docilidade de Deus, o santo vale-se da *definitio*, uma definição cheia de elementos dessa docilidade de Deus. Para mostrá-la, aponta o efeito sinestésico que tem a divindade para o pecador. O termo “doce” e seus derivados são constantes no trecho e marca bem a analogia entre Deus e o arrependido. Essas referências à docilidade divina revelam-se na metonímia de doces, doçura e derivados. Em todo o texto mostrado até aqui, notam-se também as *apóstrofes* próprias do gênero “oração” – Senhor Deus, Oh, Tu, Senhor Deus, ó Jhesu Christo... A figura de linguagem “sinestesia”, além de ter efeito poético, é usada também como elemento didático, de ensinamento, o que bem se relaciona aos textos sagrados em discussão. Ela intensifica os sentidos e torna o discurso mais próximo à concepção do ouvinte/leitor. O *exemplum* é finalizado pela repetição de uma assertiva de Mestre Hugo logo no início da narração: “Onde diz Jhesu, filho de Sirac: A Sabedoria do humildado exalçará a sua cabeça e fara-o seer em meetade dos mui grandes”. (*Idem, ibidem*).

Terminado o exemplo tirado a Santo Agostinho, o Anônimo discorre sobre o que disse São Jerônimo: “os sabedores do mundo desprezam as Sanctas Scripturas”, entendendo-se os “sabedores do mundo” como metonímia para os sábios. No trecho, aparece São Jerônimo que diz serem muito melhores as palavras do rústico que as do letrado, este que diz coisas falsas. E prossegue com novo exemplo:

Onde aconteceo ùa vez que os sanctos bispos faziam con-celho geeral e ajuntamento em ùa cidade que chamam Niça. E estavom i muitos que rezoavam muitas cousas disputando per sciencia de logica pera se deleitarem os que i estavom. E ùu dos confessores leigos, que era simplez, falou contra os logicos e disse: Ouvide, vós outros: Jhesu Christo e os seus apóstolos nom nos ensinaram arte de logica, nem no enganamento vão de palavras,

4 Ao se referir a *De Inventione* de Cícero, Maria do Amparo comenta: “A primeira [*De inventione*] atém-se aos ensinamentos dos livros I e II, que tratam da descoberta (*inventio*) do que é próprio à argumentação específica do tipo de discurso a ser elaborado; discorre sobre os gêneros de causas, os meios de *alcançar-se a benevolência do auditório no exórdio*, as formas de repreensão, as fontes de indignação e (outros) *meios de se alcançar o patético*, além de destacar, inicialmente, as vantagens e os inconvenientes da eloquência.” (MALEVAL, *op. cit.*, p. 6, grifos meus). Olivier Reboul define que “o patos é o conjunto de emoções, paixões e sentimentos que o orador deve suscitar no auditório com seu discurso. Portanto, ele precisa de psicologia” (REBOUL, *op. cit.*, p. 48).

mas derom-nos sciencia limpa e pura que guardassemos com boas obras. (*Idem, ibidem*, p. 78-79).

Todos os presentes maravilharam-se dos ditos do humilde e o louvaram; os bispos cultivadores da Lógica abandonaram suas razões quando “ouviram a razom da simplez verdade”. Pode-se observar neste novo exemplo a figura da antítese que opõe os sábios ao humilde. Nessa “disputa”, há de vencer aquele que está em consonância com os preceitos da Igreja, que exalta os pobres em detrimento dos ricos.

Finalmente, o autor alcobacense apresenta a *peroratio*. Constitui-se da terceira parte da argumentação a que se refere Olivier Reboul, onde ela está resumida e que não apresenta novos argumentos; é a recapitulação ou *anacefaleose* (REBOUL, 1998, p. 60). O clérigo usa duas *auctoritates* para corroborar seu objetivo no capítulo: a docilidade e o alimento das Santas Escrituras:

Onde diz Sancto Isidoro que aquel que é sabedor segundo o segle, é sandeu segundo Deus. E diz Sam Gregorio que, se as Sanctas Escrituras fossem em todo claras, seriam havudas por viis e meosprezadas. E quanto com maior trabalho acha o homem aquilo que demanda em nas Sanctas Escripturas tanto ha maior dulçura e maior refeição em aquilo que acha e entende com trabalho (*HORTO*, 2007, p. 79).

O padre ressalta, e aí aparece a contradição, que a exegese das Escrituras santas não é fácil. É preciso trabalhar o texto para se conseguir seu sumo, sua essência.

Percebe-se que a circularidade deste Capítulo XIV centra-se na palavra “dulçura”, termo a que recorre para exaltar os textos sagrados. Na procura da credibilidade de seu discurso, usa a *inventio*, buscando os argumentos e outros meios para persuadir; percebe-se também a preocupação do orador com a *dispositio*, isto é, a ordenação dos argumentos, pois dela é que resultará o plano do discurso.

O *Horto do Esposo* é um manancial da escrita religiosa medieval plena de narrativas exemplares, reais ou ficcionais; para atingir seu objetivo de instruir os fiéis iletrados, o autor anônimo vale-se das *artes praedicandi* com o intuito de ganhar almas para Deus e promover instruções sobre moral e fé. Para alcançar este intuito, o pregador apoiou-se na cultura clássica, em que se desenvolvem estilos, argumentos, analogias e, principalmente, exemplos. O Anônimo, nisso, foi exímio: apresenta uma escrita concisa quanto às argumentações e também recheada de

flores da Retórica a fim, repito, de angariar o coração dos fiéis, mas também de adornar seu discurso. Esse ornamento aparece nos artifícios retóricos que embelezam seus discursos, obedecendo fielmente aos preceitos da Retórica clássica. Para Paulo Alexandre Pereira, os *exempla* compilados na obra são do tipo sinedóquico, pois as narrativas condensam a manifestação de um ensinamento abstrato; contudo, a modalidade metafórica também se faz presente junto a outras formas literárias, tudo regulado “pelas constrações da brevidade”, como a parábola, a fábula e a alegoria. Nelas, a conjunção comparativa *asi como, assi como*, “desencadeia o raciocínio analógico” (HORTO, 2007, p. LXV). Para Pereira, ainda, “se pode perscrutar, no *Horto*, o advento da inovadora ordem mental renascentista (Idem, *ibidem*, p. LXXVI). A extensa obra do clérigo Anônimo demanda ainda novas leituras, dada a sua riqueza em todos os termos. Neste trabalho que aqui apresento procurei focar, ainda que timidamente, nos recursos retóricos de apenas um dos inúmeros capítulos do *Horto do Esposo*, esperando que se revele nele a riqueza da obra a que aludo.

## Referências:

FRANCO JR, Hilário. Modelo e imagem. O pensamento analógico medieval. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre / BUCEMA* [En ligne], Hors-série n° 2 | 2008, mis en ligne le 28 février 2009, consulté le 12 juin 2020. URL: <http://journals.openedition.org/cem/9152> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cem.9152>

GONZÁLEZ, Javier Roberto. *Plegaria y profecía*. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo. Buenos Aires: Circeto, 2008.

*HORTO do Esposo*. Ed. Irene Freire Nunes. Coord. Helder Godinho. Lisboa: Ed. Colibri, 2007.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. Da Retórica. Da Retórica, *In: Série Estudos Medievais*. 1. Metodologias. [Org.] Gladis Massini-Cagliari *et alii*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2008, p. 4.) Disponível em <http://gtestudosmedievais.com.br/index.php/publicacoes/metodologias.html>. Acesso em: 19 set. 2021.

MONGELLI, Lênia Márcia. Retórica: a virtuosa elegância do bem dizer. In: *Trivium & quadrivium. As artes liberais na Idade Média*. Cotia: Ábis, 1999.

MORAIS, Ana Paiva. A exigência do sentido: modos de exemplaridade no *exemplum* medieval. In *Horto do Esposo*. Ed. Irene Freire Nunes. Coord. Helder Godinho. Lisboa: Ed. Colibri, 2007.

PEREIRA, Paulo Alexandre. Uma didáctica da salvação: o *exemplum* no Horto do Esposo. In *Horto do Esposo*. Ed. Irene Freire Nunes. Coord. Helder Godinho. Lisboa: Ed. Colibri, 2007.

PORTO EDITORA – *flecha (simbologia)* na *Infopédia* [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2021-09-23 19:57:57]. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$flecha](https://www.infopedia.pt/$flecha) (simbologia)

REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. São Paulo Martins Fontes, 1998.

## PORTUGAL-BRASIL-PORTUGAL: INTERLOCUÇÕES NOS DOIS LADOS DO ATLÂNTICO

Germana Araújo Sales<sup>1</sup>

A senhora diz isso, retorquia modestamente o Vilaça, porque nunca ouviu o Bocage, como eu ouvi, no fim do século, em Lisboa. Aquilo sim! que facilidade! e que versos! Tivemos lutas de uma e duas horas, no botequim do Nicola, a glosarmos, no meio de palmas e bravos. Imenso talento o do Bocage!

(**Memórias Póstumas de Brás Cubas**, 1881, Machado de Assis)

Um óleo sobre tela, registrado pelo pintor francês Jean Baptiste Debret, em 1828, reproduz, fielmente, o ritual da Coroação de D. Pedro I, pelo bispo do Rio de Janeiro, em 12 de outubro de 1822. O então Príncipe Regente, responsável pela independência do Brasil em 7 de setembro de 1822, tinha como uma das missões, “destacar o surgimento de uma nova história, diferente da metrópole portuguesa”; “introduziria elementos da cultura local no novo império” e a “cultura imperial pautada em dois elementos constitutivos da nacionalidade emergente: o estado monárquico, portador e impulsionador do projeto civilizatório, e a natureza, como base territorial e material deste Estado”. (SCHWARTZ, 1998. p. 39).

A exemplo desse investimento cultural, começaram a circular, nos jornais brasileiros, as notícias anteriores à independência, com informações de um mercado livreiro. Isso, atestado pelo requerimento de Francisco Baptista Oliveira de Mesquita, “mercador de livros”, publicado no *Conciliador do Maranhão*, em 6 de maio de 1821, no qual expôs a necessidade de se entregarem dois exemplares de todas as obras e papéis, que se imprimirem no país. O destinatário era o Bibliotecário-mor

---

1 UFPA/CNPq

da Biblioteca Pública de Lisboa, e o objetivo era de se guardarem na mesma Biblioteca.

Figura 1 – Jornal Conciliador do Maranhão, 1821

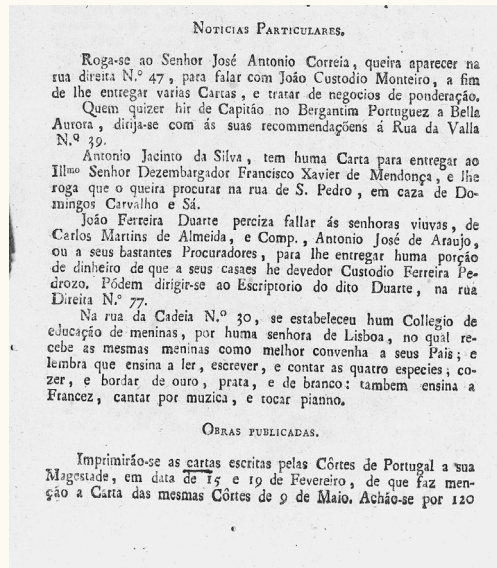


Fonte: Hemeroteca digital brasileira

Ainda no mesmo ano, no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, seguiram anúncios de circulação de obras, como também de aulas particulares recomendadas para meninas:



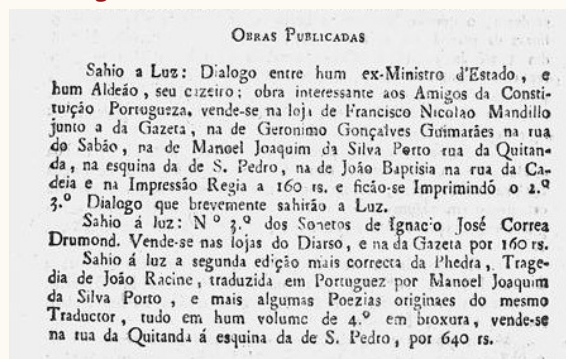
**Figura 2 - Diário do Rio de Janeiro, 1821**



Na rua da Cadeia Nº. 30, se estabeleceu um Colégio de educação de meninas, por uma senhora de Lisboa, no qual recebe as mesmas meninas como melhor convenha a seus pais; e lembra que ensina a ler, escrever, e contar as quatro espécies, cozer, e bordar de ouro, prata, e de branco: também ensina Francês, cantar por música, e tocar piano. (*Diário do Rio de Janeiro*, 1821)

**Fonte:** Hemeroteca digital brasileira

**Figura 3 - Diário do Rio de Janeiro, 1821**



**Obras** publicadas: Saiu À luz: No. 3º. Dos Sonetos de Ignácio José Correa Drummond. Vende-se nas lojas do Diarso, e na da Gazeta por 160 rs. Saiu à luz a segunda edição mais correta da Phedra, Tragédia de João Racine, traduzida em Português por Manoel Joaquim da Silva Porto, e mais algumas poesias originaes do mesmo tradutor, tudo em um volume, de 4º. Em brochura, vende-se na rua da Quitanda à esquina da de S. Pedro, por 640 rs. (*Diário do Rio de Janeiro*, 1821)

**Fonte:** Hemeroteca digital brasileira

Essas divulgações de 1821 dão sinais de uma sociedade em que a cultura letrada tinha início, com processos de letramento, alfabetização e leitura. O espaço para divulgação de obras abrangia diversos gêneros, tais como: discursos, advertências, poemas, diálogos, reflexões, decretos, projetos políticos, anúncios entre outros. Esse processo se aprimorou durante o segundo reinado, quando as atividades que envolviam a Literatura alcançaram maior vulto.

O Segundo Reinado, ocorrido entre os anos de 1840 a 1889, ficou constituído como o “momento fundador de um modelo de nacionalidade”, o reconhecimento de “uma nação miscigenada”, e nos anos de 1850, o Imperador, teve como projeto maior de “assegurar não só a realeza como destacar uma memória, reconhecer uma cultura”, fato que se configurou com a criação do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro - IHGB, como um “centro de estudos ativo, beneficiando a pesquisa literária, incitando a vida intelectual”. Todo esse comprometimento, notabilizou D. Pedro II, como “um estadista cada vez mais popular e um mecenas das artes, em virtude da ambição de dar autonomia cultural ao país<sup>2</sup>”. (SCHWARTZ, 1998. p. 22 e 126).

O empenho, já iniciado no primeiro Império, apontou para uma consolidação cultural e, da parte de Portugal, desde a independência da Colônia, o interesse em se manter, entre os brasileiros, como cultura dominante. Daí estão oriundas as fundações dos Gabinetes de Leituras, já na década de 1830, como o Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro, conforme a informação:

14 de Maio de 1837, um grupo de 43 emigrantes portugueses do Rio de Janeiro - e deve-se sublinhar que isto ocorre somente 15 anos depois da Independência do país - reuniu-se na casa do Dr. António José Coelho Lousada, na antiga rua Direita (hoje rua Primeiro de Março), nº 20, e resolveu criar uma biblioteca para ampliar os conhecimentos de seus sócios e **dar oportunidade aos portugueses residentes na então capital do Império de ilustrar o seu espírito<sup>3</sup>**.

2 Lilian Schwartz (1998) apresenta a figura do Imperador, como o “mecenas das artes”. Conforme os registros, a preocupação de D. Pedro II estava voltada para “cuidar da memória”, e para tal necessitava de historiadores, assim como valorizava a pintura “para guardar e enaltecer a nacionalidade”. Também era amante da literatura, pois, para a pátria, “imprimia tipos que a simbolizassem”.

3 <https://www.realgabinete.com.br/O-Real-Gabinete/Historia>

A iniciativa sobreveio em outros espaços, como em Salvador, capital da Bahia, quando:

Um grupo de portugueses, sob a direção dos irmãos comendadores Manoel Joaquim Rodrigues e Francisco José Rodrigues Pedreira se reuniu a 02 de março de 1863, na sala de sessões da Sociedade Portuguesa de Beneficência Dezesseis de Setembro, e resolveu “unanimemente instalar na cidade uma sociedade literária com o nome de “Gabinete de Português de Leitura”. O Gabinete baiano foi criado com a finalidade de adquirir “obras de reconhecida utilidade, escritas nos idiomas português e francês, e mais aquelas que posteriormente se julgarem mais precisas, assim como os principais jornais publicados em Portugal e no Brasil.”<sup>4</sup>

Na mesma década de 1860, tem-se o registro da fundação do Grêmio Literário Português, na província do Grão-Pará, na capital Belém:

Carta da sessão preparatória, da fundação do Gabinete de Leitura.

Os abaixo assinados súbditos portugueses concordaram em estabelecer nesta cidade uma associação que se denominará Gabinete Português de Leitura. Os fins dessa sociedade são instruir seus associados nas línguas nacional e estrangeiras, procurar-lhes distração por meio de uma escolhida biblioteca e dos melhores jornais do país e estrangeiros. Os abaixo assinados comprometem-se de uma pecuniária, sem a qual não seria possível realizar tão proveitosa ideia e a qual tem que ser determinada pelos respectivos estatutos, bem como as mensalidades indispensáveis para o custeio do estabelecimento.

Pará, 21 de setembro de 1867. (BRITO, 1994. p. 20 e 21)

Esses espaços, que funcionaram para além do empréstimo de livros, pois abrigaram aulas particulares, dentre outras atividades, e se constituíram pela difusão cultural para além do interesse imperialista, aproximando os portugueses residentes nas principais províncias do país.

---

4 <http://www.gplsalvador.org/site/#historia>

## Trânsito de livros e Livreiros

Mesmo quando no Brasil já estava estabelecida uma vida cultural, com escolas em funcionamento sob a égide de um sistema de ensino nacional, impressão de livros, expansão da imprensa e a conquista de uma produção literária própria, as interlocuções entre dois lados do Atlântico, por meio das alianças de Portugal e Brasil, favoreceram um constante trânsito de obras, permitindo uma troca cultural capaz de beneficiar a promoção da leitura e o desenvolvimento intelectual. Nesse cenário, estabeleceram-se comerciantes portugueses nas diferentes províncias do Brasil, os quais correspondiam-se com livreiros portugueses, como Antonio Maria Pereira, um dos mais atuantes mercadores de livros, cuja loja estava situada na rua Augusta, nº 188, em Lisboa.

A correspondência de Antonio Maria Pereira deve ter sido profícua com todos os gabinetes estabelecidos no Brasil, à época, como também com demais outros mercadores de livros estabelecidos nas províncias. Como ilustração, na Biblioteca do Real Gabinete de Leitura do Rio de Janeiro, estão registradas 759 inscrições com o nome do livreiro e os registros se repetem em outros espaços, como na Biblioteca Infante Dom Henrique, do Gabinete Português de Leitura da Bahia, onde estão notificadas 93 ocorrências do editor. Já na região Norte do Brasil, na Biblioteca Fran Pacheco, do Grêmio Literário Português, de Belém, “constam os manuscritos de algumas faturas fiscais das obras remetidas, bem como parte da correspondência entre o livreiro e a diretoria do Grêmio, acerca da aquisição das obras para a biblioteca Fran Pacheco” (SALES, 2019. p. 98). Nos catálogos dessa biblioteca, referentes aos anos de 1860, 1878, 1879 e 1884, é notável a constância do livreiro, com o envio dos exemplares que constituíram o acervo<sup>5</sup>.

Nos jornais oitocentistas, o nome de Antonio Maria Pereira é frequente, seja como editor, ou como correspondente. Ainda na pauta dos Gabinetes, *O Diário do Maranhão*, em edições dos anos 1876 e 1888, mencionam, na “Seção Geral”, o editor, como seu correspondente, assim como o recebimento de jornais portugueses naquela biblioteca:

---

5 A relação mais detalhada entre o Grêmio Literário Português de Belém e o livreiro Antonio Maria Pereira consta no capítulo: SALES, G. M. A. *O livreiro Antonio Maria Pereira e o comércio de livros para o Brasil*. In: ALVES, I.; SANTOS, G. (Org.). **Relações Luso-Brasileiras Imagens e imaginários**. Rio de Janeiro: Editora Raquel, 2019, v. 1, p. 89-100.

Figura 4a - O Diário do Maranhão, 1888

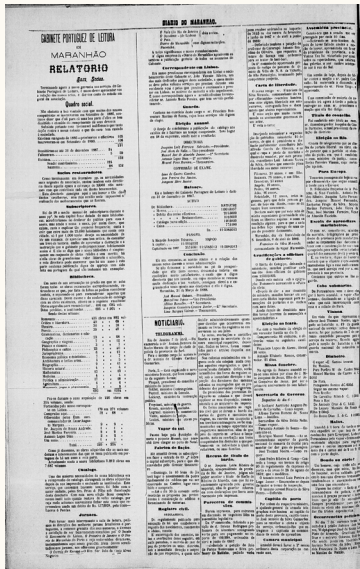


### CORRESPONDENTE EM LISBOA

Era nosso prestimoso correspondente em Lisboa o sócio benemérito deste Gabinete Sr. João Vicente Ribeiro, um dos mais dedicados amigos desta sociedade, a quem muito se deve pelos valiosos serviços que prestou durante sua residência aqui e pelos que prestou e continuaria a prestar em Lisboa, se motivos de moléstia o não impedissem. É nosso correspondente agora o acreditadíssimo livreiro editor Sr. Antonio Maria Pereira que tem servido perfeitamente. (O Diário do Maranhão, 1888)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

Figura 4b - O Diário do Maranhão, 1876



### CORRESPONDENTE LIVREIRO

Em Lisboa continua a ser nosso correspondente o Sr. Antonio Maria Pereira, que tem servido a contento, enviando-nos constantemente obras novas e escolhidas. (O Diário do Maranhão, 1876)

### JORNAIS

Obsequiosamente recebe o Gabinete os jornais: Correspondência de Portugal, Comércio do Porto, Jornal da Manhã e Paiz. (O Diário do Maranhão, 1876)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

A presença do livreiro como fornecedor de livros para acervos, está documentado nos *Anais da Biblioteca Nacional*, no ano de 1876, na ocasião em que anuncia uma nova edição da obra **Os Lusíadas**.

**Foto 5** - *Anais da Biblioteca Nacional*, p. 78 (1876)

70) Os Lusíadas poema epico de Luiz de Camões—Nova edição, cuidadosamente revista conforme ás de 1572, precedida da biographia do poeta e seguida de um dicionario dos nomes proprios.

*Lisboa livraria de Antonio Maria Pereira Editor 50—Rua Augusta—52—1875. In-16.º, de XVIII—457 paginas, com o retrato de Camões aberto em madeira.*

No verso da folha de rosto: *Typ. de Christovão Augusto Rodrigues, rua do Norte, 145.*

O exemplar, como diz o titulo, comprehendendo: *Noticia biographica de Luiz de Camões.—Os Lusíadas com os dous argumentos, um em proza, e outro em outavas de J. F. Barreto.—Dicionario abreviado de nomes proprios historicos, geographicos e mythologicos.*

Esta edição parece-nos ter sido especialmente preparada para o uso das escholhas.

*João de Saldanha da Gama.*

(*Continúa.*)

**Fonte:** Hemeroteca digital brasileira

Além de correspondente, Antonio Maria Pereira foi editor de obras brasileiras, como descreve a notícia em dois jornais do Pará, no *Diário de Notícias do Pará* e n'*A República*: órgão do clube republicano, ambos no ano de 1891. Os jornais reproduzem o mesmo relato sobre a possibilidade de publicação de uma obra brasileira com edição de Antonio Maria Pereira, qual seja:

A Baroneza

Com este título, o festejado literato maranhense Olympio Lima vai contratar com a importante casa editora de Antonio Maria Pereira, de Lisboa, a edição de um novo livro. É um estudo aturado, minucioso do caráter de uma mulher. (*Diário de Notícias do Pará* e *A República*: órgão do clube republicano, 1891)

O livreiro manteve-se correspondente com as diferentes províncias brasileiras por um longo período, o que denota o prestígio do editor, demonstrado na expressão "acreditadíssimo", quando é referido, pela perfeição do trabalho realizado.



Sobre o autor, Olympio Lima, nenhuma informação consta nas Histórias Literárias Brasileiras, mas há referências significativas ao seu nome, nos jornais da época, principalmente nas décadas de 1880 e 1890, sobre notícias da sua obra **Triunfo de Paós** (1881), “um volumezinho de 114 páginas, impresso na Athenas Brasileira; e o romance-folhetim **O casamento fúnebre** (1891), publicado no *Diário de Notícias*, PA. O autor teve circulação e reconhecimento em nível nacional, alcançando cargos políticos, como vereador em Santos, SP, somado ao prestígio de ter um diário estabelecido com o afamado livreiro português. Sobre o romance **A Baronesa**, só foi possível a informação que consta nos jornais supracitados.

Como o trânsito de obras consistia numa prática corrente, sem nenhuma regulamentação de direitos autorais, foi manifesto na coluna *Varietades*, do jornal *A Coalizão*, MA (1862), a reprodução de um excerto do *Jornal do Commercio*, RJ acerca das edições indiscriminadas de obras, sem o conhecimento dos autores:

Os escritores, editores, livreiros e impressores de Lisboa vão nomear uma comissão encarregada de instar com o governo para que celebre um tratado de propriedade literária entre o Império do Brasil e Portugal, para evitar os prejuízos resultantes das edições que ultimamente se têm feito nesse país de obras portuguesas.

Um editor do Brasil mandou fazer na Alemanha uma edição completa das obras de Almeida Garret, que aí vende exemplares por baixo preço, com sensível perda da herdeira do grande poeta.

As poesias de João de Lemos e obras de Mendes Leal não coligidos em Portugal, já correm impressos no Brasil, sem beneplácito dos autores.

O opúsculo de Andrade Ferreira – Reinado e últimos momentos do Sr. D. Pedro V – foi impresso no Brasil, ficando o editor de Lisboa, Antonio Maria Pereira, inibido de enviar mais exemplares para esse país.

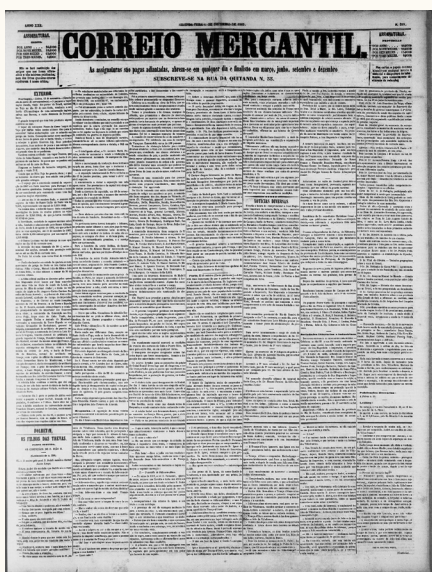
Desse ponto de vista as facilidades das interlocuções não eram positivas, mas ao mesmo tempo apontam para a agilidade da comunicação entre os dois lados do Atlântico, para a movimentação das obras literárias, o que mais tarde foi chamado de *pirataria*. Naturalmente, nesse fluxo ilegal não estavam inseridos os livreiros que mantinham o ofício legítimo, pois esses, conforme Tânia Bessone (2011), exerceram um “papel dinamizador”, contribuindo para “intensificar o comércio transatlântico de papel, ao longo do século XIX”. E assim, como no Rio de Janeiro, capital da Corte, nas demais províncias o comércio dos livros se intensificava,



como nos informa Ozângela Silva (2009), quando relaciona os autores mais recorrentes na livraria Oliveira, conforme o inventário realizado em 1870, na cidade de Fortaleza, CE, quando há obras de romancistas, como Camilo Castelo Branco, com 20 (vinte) títulos e 38 (trinta e oito) exemplares, atribuídos a ele e disponíveis à venda, de acordo com a autora: 5 **Mosaico**; 2 **A mulher fatal**; 2 **Annaes de prosa**; 2 **Esqueleto**; 1 **Mly do Amaral**; 1 **O santo da montanha**; 2 **A queda d'um anjo**; 1 **Brilhantes dos brasileiros**; 6 **Os martyres**; 1 **Horas de paz**; 2 **O sangue**; 2 **O Senhor dos Passos**; 1 **A douda**; 1 **Cavar em ruínas**; 2 **A enjeitada**; 2 **A queda d'um anjo**; 1 **Coração, cabeça e estomago**; 2 **Olho de vidro**; 1 **Duas horas de leitura**; 1 **Preceitos da consciência**.

Convém ressaltar que embora os anúncios em jornais sobre a circulação das obras recebidas, ou constantes em livrarias e bibliotecas, apresentem referências que auxiliam a compor conhecimentos estabelecidos, cumpre observar que há equívocos em algumas notas, seja em relação aos títulos das obras, muitas vezes grafados incompletos, ou quanto à atribuição indevida de obras aos autores. No anúncio da livraria Oliveira, por exemplo, os títulos **Annaes de prosa** e **Mly do Amaral** constam como autoria do escritor, embora não tenha sido possível localizar; e a obra **Os Mártires**, de acordo com o **Dicionário Bibliográfico de Camilo Castelo Branco**, trata-se de uma tradução da obra de Chateaubriand, realizada por Camilo e editada, inclusive, por Antonio Maria Pereira, conforme anuncia a edição do jornal *Correio Mercantil*, RJ (1865).

Foto 6 - *Correio Mercantil*, RJ 1865.



— O intelligente editor, o Sr. Antonio Maria Pereira, acaba de anunciar a venda a tradução da obra monumental intitulada *Os martyres* de Chateaubriand. Sobre o merecimento da tradução dessa brilhante epopéa em prosa, basta dizer que o traductor é o fecundo escriptor o Sr. Camillo Castello Branco.

Para não ficar somente nos citados escritores mais conhecidos dos leitores, Faustino Xavier de Novaes, português radicado no Brasil, jornalista, poeta e escritor, irmão de D. Carolina Augusta Xavier de Novais, esposa de Machado de Assis, manteve uma relação profícua com Portugal, inclusive pela amizade com Camilo Castelo Branco, que o considerava um dos seus maiores admiradores (Eliana Januzzi, 2009). O autor em tela, fez, ele mesmo sua transferência para o Brasil, nos anos cinquenta do século XIX, à “procura de melhores condições de vida”, de acordo com Elina Januzzi, que também ressalta a importância de recuperar a trajetória do autor: “estudá-lo é aproximar-se um pouco do universo em que surgiu o grande Machado de Assis, já que ambos estiveram ligados pelos mesmos acontecimentos históricos e literários – num momento fecundo da atividade literária no Brasil” (Eliana Januzzi, 2009).

O bocado português que habitava em Faustino Xavier de Novaes uniu-se ao talento e fez desse nome um dos mais citados nos jornais do século XIX, com transcrições dos seus poemas, populares sátiras, anúncios de livros, participações em eventos teatrais, entre outros destaques, como redator principal e editor responsável do periódico *O Futuro*, RJ (1862-1863).

Antes mesmo de chegar ao Brasil, em 21 de junho de 1856, *O Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro publica, na coluna Gazetilha, uma longa resenha crítica referente ao livro de poesias recém-lançado, do poeta:

#### Gazetilha

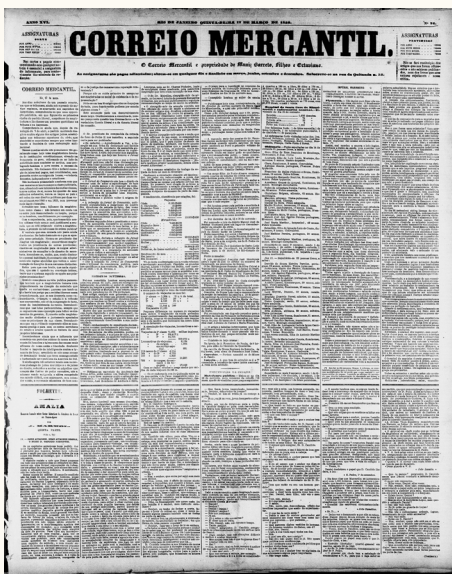
Poemas do Sr. F.X. de Novaes – Portugal acaba de mandar-nos um livro que faz honra ao seu autor, e que aumenta a riqueza da literatura da pátria de Camões e de Filinto. Queremos falar das Poesias de Faustino Xavier Novaes, interessante volume que foi dado à luz no Porto em 1855, e que há pouco chegou ao Rio de Janeiro.

O Sr. Novaes não era novo para nós; conhecíamos uma ou outra de suas composições que tinham sido transcritas em jornais; podíamos considera-lo um homem de talento; mas agora vem o seu livro marcar-lhe certamente um lugar de honra entre os poetas portugueses.

[...] Em conclusão, o Sr. Faustino Xavier Novaes veio preencher o vácuo que deixara entre os literatos de sua pátria o espirituoso e grande autor dessas tão conhecidas como populares sátiras, e o livro que publicou em 1855 é sem dúvida o precursor de alguns outros que virão dar ainda maior realce no seu mérito como poeta.

O poeta Faustino Xavier cumpre uma importante interlocução entre Brasil-Portugal-Brasil. Tendo sua produção considerada portuguesa, com grande sucesso entre o público, uma das notícias marcantes, saída no jornal *Correio Mercantil*, do Rio de Janeiro, em 1859 versa sobre a segunda edição do seu livro:

Foto 7 - *Correio Mercantil*, 1859.



A segunda série das poesias do Sr. Faustino Xavier de Novaes veio confirmar o juízo que enunciamos quando aquele satírico de bom gosto publicou no Porto o primeiro volume de seus ensaios.

Neste segundo volume o Sr. Xavier de Novaes apresenta ainda em maior grão as qualidades que recomendavam então, – verso sonoro, rima fácil, espírito agudo. Em tudo quanto escreve sente-se naturalidade; não há ali o menor esforço.

Além das suas poesias, ele oferece neste volume aos leitores um juízo crítico escrito pela hábil pena do Sr. Camilo Castelo Branco. (*Correio Mercantil*, RJ, 1859)

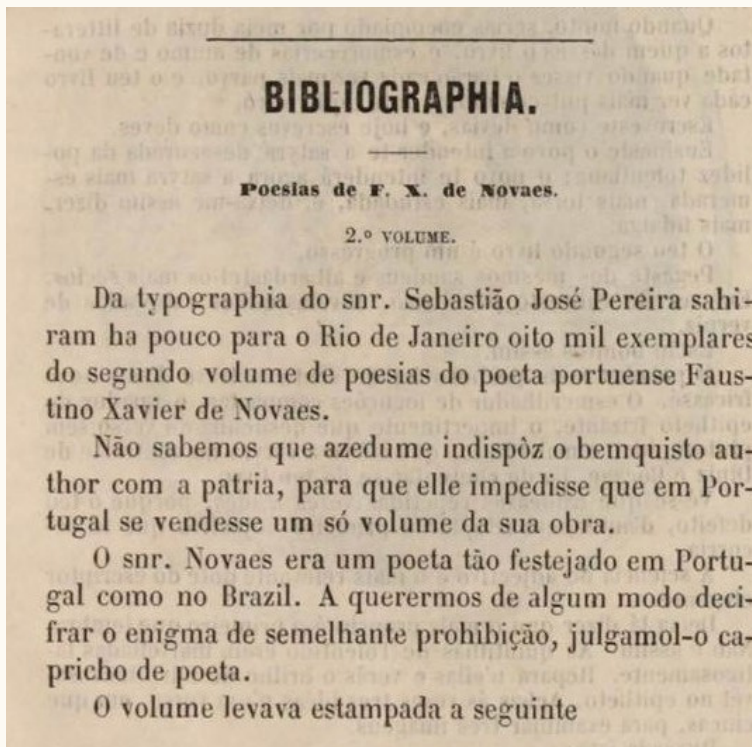
Fonte: Hemeroteca digital brasileira

A notícia nos dá conta da medida do diálogo existente entre Brasil e Portugal, a partir da produção do escritor, além da apreciação posta, quanto à qualidade e singeleza da sua produção, refletida na sonoridade dos versos, na simplicidade das rimas e no perspicaz espírito, no que escreve. Além do valor realçado nos poemas, a nota acentua para o “juízo crítico escrito pela hábil pena do Sr. Camilo Castelo Branco”.

Mas além da citada notícia, destaco a presença do nome do afa-mado português em um número significativo de reclames, avisos e notas publicados em jornais das décadas de 1850 e 1860, em diferentes locais, como: Rio de Janeiro, Ceará Bahia, Maranhão, Pernambuco, Pará, Santa Catarina e São Paulo; como também em Portugal, com notícias de poemas divulgados, chegadas de poesias, cenas cômicas, participações na diretoria do Gabinete, correspondente de revistas, como o *Archivo Pittoresco*, periódico *O Futuro*, entre outras divulgações.

E dentre as resenhas ocorridas, atento para a presença da publicidade manifesta na revista portuguesa *O Mundo Elegante*, em 1858.

**Figura 8** – *O Mundo Elegante*, 1858.



**A** Fonte: Hemeroteca digital brasileira

A notícia estampada n'*O Mundo Elegante: periódico semanal, de modas, Literatura, Teatros, Belas-Artes, &* é anterior à apresentada no *Correio Mercantil*, e manifesta uma cisma, ou questionamento sobre a edição do segundo volume de poesias do autor ter sido impresso no Rio de Janeiro e “proibido” a edição em Portugal, decisão provável por algum “capricho do poeta”. Apesar da intenção do escritor da nota manifestar interesse sobre o motivo da proibição, possivelmente advinda do autor, o texto revela a intensidade dessa relação entre os dois países, tanto que a não edição em um dos dois, torna-se uma surpresa.

## No apagar da escrita

O livreiro Antonio Maria Pereira e o poeta Faustino Xavier Novaes são alguns dos inúmeros exemplos de uma acalorada troca constante, durante o século XIX, entre Brasil e Portugal, marcada pela circulação de livros e pessoas, que estabelecidas na nova terra, passaram a exercer ofícios que incrementaram o recebimento de obras, como Manoel Antonio de Amorim, livreiro português fixado no Pará, cujo catálogo foi divulgado na década de 1860, no *Diário de Gram-Pará*, contendo 414 títulos dos mais variados gêneros, “com preços reduzidos”.

As folhas diárias foram responsáveis pelo registro dos escritores portugueses no Brasil, e assim era comum o noticiário aludir à chegada de livros dos mais afamados, como Camilo Castelo Branco, Almeida Garrett, Júlio Diniz e Alexandre Herculano, quando seus romances foram lidos, concomitantemente, por brasileiros e portugueses. Assim, essas obras atravessavam o Atlântico numa comunicação eficiente para os anos oitocentos. Para tanto, a correspondência ocorrida nos jornais foi fundamental, pois manteve entre as duas nações uma comunicação literária e cultural, profícua. Para não referir apenas a produção masculina, convém manifestar a extraordinária presença da escritora portuguesa, Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921), no Brasil. Suas obras estão presentes nos acervos dos Grêmios literários e foram correntes de Norte a Sul, entre o Pará, Ceará, Maranhão, Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo e Santa Catarina<sup>6</sup>.

Esses títulos são ilustrativos diante do total a que esteve veiculado o nome da escritora portuguesa, tornando o público conhecedor do nome, Maria Amália Vaz de Carvalho. O fato importa não só pelo registro a que nos propomos, mas pela relevância de recuperar uma produção feminina, no calor da hora de um período marcado pelo protagonismo masculino.

---

6 Os seguintes jornais apresentam alusões ao nome da escritora: *Semanário Maranhense; Publicador Maranhense; Pacotilha*, MA; *Diário do Maranhão; O Mercantil*, SP; *Diário de São Paulo; Jornal da Tarde*, SP; *Echo das Damas*, RJ; *A Semana*, RJ; *O Apóstolo*, RJ; *Diário do Commercio*, RJ; *O Mosquito*, RJ; *A Família*, RJ; *O Paiz*, RJ; *Echo do povo*, RJ; *Jornal do Commercio*, RJ; *A vida fluminense*, RJ; *O Cruzeiro*, RJ; *Diário do Rio de Janeiro; Gazeta de Notícias*, RJ; *O Liberal do Pará; Diário de Belém*, PA; *Commercio do Amazonas; Jornal Pharol*, MG; *O Cataguazense*, MG; *Pharol*, MG; *O Pharoleiro*, MG; *Jornal de Recife; Diário de Pernambuco*, A *Ephoca*, PE; *O Monitor*, BA; *Pedro II*, CE; *Libertador*, CE; *A Constituição*, CE; *Gutenberg*, AL; *A Regeneração*, SC; *O Cacheiro*, ES.



De igual forma, sua conterrânea, Guiomar Torresão teve circulação semelhante, com destaque para as “Cartas Lisbonenses”, publicadas no periódico paraense *O Liberal do Pará*, entre 27 de julho de 1879 e 02 de maio de 1880:

Após seu lançamento, em 1879, *O Liberal do Pará* anunciou uma novidade nas letras femininas: as publicações, no espaço folhetim, das Cartas Lisbonenses, enviadas por Guiomar Torresão que, a partir daquele período, assumiria a correspondência portuguesa do referido jornal. Em um total de doze cartas, publicadas entre 27 de julho de 1879 e 02 de maio de 1880, a autora reportava-se diretamente às leitoras paraenses de *O Liberal*, por meio do qual interpelava o público feminino a fim de estabelecer uma estreita relação de simpatia e amizade. (GONZAGA & SALES, 2019)

A romancista foi apresentada ao público como “distinta literata” e, beneficiado pelas interlocuções entre as pátrias de mesma língua, o público brasileiro se aproximou de diversas obras, de diferentes autorias e gêneros. Tal troca foi possível pelos impressos, sejam os livros, enviados para bibliotecas, mercadores e livreiros, seja pelos jornais, importante suporte da época, responsáveis pelas notícias do comércio de livros, ou pela reimpressão dos romances, ou romances-folhetins. À época, o movimento dos impressos retratou a ativa e eficiente comunicação entre diversas províncias do Brasil e Portugal. Tal interlocução foi comprovada pelas publicações que circulavam, estimulando o circuito da leitura e a propagação cultural.

Até hoje, a língua falada no Brasil é a mesma de Portugal, o povo que o colonizou. Da colonização há marcas danosas, indignas de orgulho e não possíveis de preterir, mas não se deve ignorar a aliança positiva entre as duas nações, unidos pelas permutas e fusões culturais, aquelas que foram capazes de deixar marcas positivas suficientes para unir as fronteiras e manter a memória positiva do povo lusitano em terras brasileiras.

## Referências:

BRITO, Eugênio Leitão de. *História do Grêmio literário e recreativo português*. Belém, PA. 1994.

CABRAL, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

CRUZ, Eduardo da. "Faustino Xavier de Novais: o bardo e a questão do dinheiro". *Convergência Lusíada*, n. 26, julho - dezembro de 2011.

FERREIRA, Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz. "Comércio de livros: livrarias, livrarias e impressos". *Escritos* (Fundação Casa de Rui Barbosa), v. 5, p. 41-52, 2011.

JANUZZI, Eliana Petrillo. *A vespa do Parnaso, de Faustino Xavier de Novais*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

MARQUES, Henrique. *Bibliographia Camilliana*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1894.

SALES, G. M. A. "O livreiro Antonio Maria Pereira e o comércio de livros para o Brasil". In: ALVES, I.; SANTOS, G. (Org.). *Relações Luso-Brasileiras Imagens e imaginários*. 1ed. Rio de Janeiro: Editora Raquel, 2019, v. 1, p. 89-100.

SALES, G. M. A. "O romance como ponte: o espaço lusófono no Brasil oitocentista". In: SALES, Germana; DAVID, Sérgio Nazar; FURTADO, Marlí Tereza. (Org.). *Interpretação do Texto / Leitura do Contexto*. 1ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, v. 1, p. 203-216.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador – D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Ozângela de Arruda. *Pelas rotas dos livros: circulação de romances e conexões comerciais em Fortaleza (1870-1891)*. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará-Secult, 2011.

TAVARES, Maria Lucilena Gonzaga Costa; SALES, G. M. A. "Guiomar Torreção e as Cartas Lisbonenses: Correspondência portuguesa nas páginas de O Liberal do Pará". *Matraga*, v. 26, p. 165-176, 2019.



# DA LITERATURA PÓSTUMA – PARA A HISTÓRIA DA FORTUNA EDITORIAL DOS MANUSCRITOS DE EÇA DE QUEIRÓS

Irene Fialho<sup>1</sup>

Incorporados nos fundos da Biblioteca Nacional de Portugal em outubro de 1980, os documentos que compunham o Espólio de Eça de Queirós encontravam-se nesse tempo já em regime de domínio público, podendo ser analisados e publicados sem qualquer restrição. Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro dedicaram-se à tarefa de examinar todos os manuscritos autógrafos que então constavam no espólio, resultando o seu trabalho no volume *A construção da narrativa queirosiana*, de 1989, livro onde não só sistematizaram os manuscritos como também editaram, diplomaticamente ou em fac-símile, os textos inéditos que nele encontraram. Desde então reapareceram muitos autógrafos queirosianos, ainda desconhecidos ou perdidos na época, que aumentaram o legado literário do autor.

Convém começar por lembrar que a definição arquivística tradicionalmente aplicada ao termo *espólio* corresponde a uma coleção delimitada de documentos literários. O conjunto de testemunhos assim coligidos – ou autógrafos e datiloescritos do compilador, ou alógrafos, representado sob diversas formas e constituídos pelos mais variados materiais – passa, à data da morte do colecionador (ou quando, em vida, decide desapossar-se dele), a formar o espólio do indivíduo, legado à posteridade.

Com as ferramentas de que atualmente dispomos, podemos verificar que a quantidade de documentos manuscritos (de produção de Eça e de produção de terceiros) conservados pelo escritor, não pode ser categoricamente fixada, uma vez que muitos desses documentos deixaram de fazer parte da coleção primitiva, devido a destruição, perda, entrega a

---

1 Centro de Literatura Portuguesa – Universidade de Coimbra

terceiros (por exemplo, às editoras, para publicação) e furto; outros, não conservados pelo escritor pois não constavam na coleção primitiva, têm vindo a surgir e a ser adquiridos por instituições, depois terem passado por várias mãos. Em 16 de Agosto de 1900, data da morte do escritor, o espólio de Eça de Queirós abarcava – e inclui ainda, embora virtualmente – um conjunto de testemunhos autógrafos muito mais vasto do que aquele que hoje se encontra depositado na Biblioteca Nacional de Portugal. Dele fariam parte outros documentos que ao longo do tempo se foram dispersando, mas cuja existência pode ser atestada materialmente noutras coleções – algumas delas também guardadas no Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea da BNP – ou conjeturada através de referências externas ao inventário inicial. Assim sendo, para delimitar o *corpus* literário de Eça de Queirós, teremos de balizá-lo pelas datas do seu nascimento e da sua morte (1845-1900) mediando pelo início da sua atividade literária conhecida (cerca de 1866), se partirmos do princípio ideal de que a história e a tradição nos dão conta de todos os seus textos, incluindo aqueles que se encontram perdidos. Nada impede, no entanto, que possam surgir outros textos, anteriores à data determinada pela tradição ou cuja existência não esteja registada.

Concordando com o conceito de «espólio *aberto*» definido por Carlos Reis

(...) nenhum espólio consegue [ser um conjunto fechado], pois que o aparecimento de elementos que o completam (materiais do autor ou outros que com ele se relacionem), aprofundando os que já se conhecem, constitui uma possibilidade que, enquanto tal, é conatural à própria noção de espólio literário, como acervo potencialmente disperso e afetado por incidentes de circulação de muito diversa ordem. Também por isso, o espólio de Eça de Queirós deve ser considerado, como qualquer outro, um espólio *aberto* (...) (REIS, 2001, p.131)

acrescento que a dispersão espacial de documentos, conhecida e oficialmente reconhecida – exemplificando, existem autógrafos de Eça na Biblioteca Pública Municipal do Porto, no Arquivo da Fundação Eça de Queirós, no Real Gabinete Português de Leitura e na Biblioteca Nacional do Brasil – se muitas vezes não permite o acrescento físico, hoje em dia permite sempre a inclusão virtual no espólio principal do escritor, de documentos *reencontrados* em outras coleções.

Nem todos os manuscritos produzidos pelo autor têm existência material localizada, nem todos os projetos literários de Eça de que temos notícia possuem manuscritos depositados em arquivos oficiais. Embora não os conheçamos, esses autógrafos têm uma existência em potência, e não pode excluir-se a possibilidade de ainda virem a ser recuperados. Foi o caso do manuscrito [Testamento de Mecenas], cujo paradeiro se desconhecia desde que Ernesto Guerra Da Cal o estudou em 1992 e que foi redescoberto no Brasil em 2012, encontrando-se hoje no acervo da Biblioteca Nacional brasileira.

À data da sua morte, em Paris, Eça conservava autógrafos literários de naturezas diferentes: manuscritos de textos publicados, manuscritos de textos em fase de publicação e manuscritos de textos abandonados. Guardava também diversos materiais relacionados com a génese de obras ficcionais: planos, esboços, listas de palavras. A estes acresciam cartas suas e de terceiros, e cartas relativas à sua atividade diplomática, para além dos documentos pessoais de vários tipos (passaportes, certidões) e dos livros da sua biblioteca, testemunhos da biografia e da atividade literária do autor.

Este espólio veio para Portugal dividido em pelo menos duas partes, uma das quais se terá perdido logo no transporte. Heitor Lyra, citando uma carta que Maria de Eça de Queiroz, filha do escritor, lhe terá enviado em 4 de Outubro de 1963, revela que grande parte dos objetos e papéis pertencentes ao autor se perderam

(...) no naufrágio do barco que trazia para Portugal o que havia figurado na Exposição Universal de 1900<sup>2</sup>, no qual tinha embarcado também grande parte do que havia em Neuilly quando do falecimento de Eça, inclusive o seu arquivo, com quase toda a sua correspondência particular. (LYRA, 1965, p. 435)

A parte que não se perdeu deve ter sido trazida por Emília de Castro, viúva do escritor, quando regressou a Lisboa, e vinha, ao que parece, num muito noticiado 'baú de ferro' que ainda hoje se encontra na Fundação Eça de Queiroz em Tormes, na Quinta de Vila Nova, Santa Cruz do Douro. Como exemplo, veja-se o que Guerra Da Cal diz, relativamente aos manuscritos de *Lendas de Santos*:

---

2 Tratava-se do navio de transporte *St. André*, naufragado ao largo do Algarve.

Los manuscritos de todos ellos fueran hallados en un cofre de hierro en el que se pusieron todos los papeles literarios que el novelista tenía en su sala de trabajo en Neuilly, cuando murió en 1900. De ese cofre habían de salir años más tarde otra serie de autógrafos inéditos olvidados, que los hijos de Eça dieron a conocer. (DA CAL, 1975, p. 357)

Dos documentos que se salvaram, os manuscritos de textos publicados seriam os mais escassos: regra geral, Eça de Queirós não conservava cópias autógrafas de textos já impressos. Por seu lado, quando chegou a Portugal, Emília de Castro começou quase de imediato a fazer diligências para a publicação de livros do marido, quer daqueles que se encontravam em fase de pré-publicação – os designados semipóstumos –, quer de coleções de textos dispersos por periódicos; e também de textos inéditos. Através da atividade epistolar de D. Emília, nas cartas que escreveu aos amigos do marido solicitando auxílio para a preparação de edições póstumas, encontram-se as notícias mais antigas relativas a manuscritos inéditos, mas também a textos dispersos por publicações periódicas, que dariam azo a novas publicações em volume. As edições dessas obras póstumas têm uma história, que a seguir se conta a partir do cruzamento de diferentes acervos.

As primeiras notícias relativas aos manuscritos em fase de publicação ao tempo da morte de Eça de Queirós são-nos dadas por sua mulher: pouco depois de chegar a Portugal, em 10 de outubro de 1900, vivendo em Penamacor em casa de sua irmã Benedita, a viúva do escritor dirigiu-se a Ramalho Ortigão, pedindo-lhe para tomar em mãos a publicação dos póstumos do marido, sugerindo também que se socorresse do auxílio de Luís de Magalhães:

Como sabe, o José deixou vários livros prontos ou quase prontos, a «Ilustre Casa de Ramires», a «Cidade e as Serras» e as «Cartas de Fradique Mendes», tudo isto porém tem de ser revisto, pelo menos os finais. Eu pus todas estas obras numa malinha que mandei pelo Rosa para casa da Maria Barbosa.

O que lhe peço como um muito grande favor, é se se quer encarregar de examinar estes queridos papéis, e de decidir o que se há de fazer. Como o editor é no Porto, o Lello e Irmão, Livraria Chardron, e como o trabalho pode ser muito, podia, se assim entendesse, reparti-lo com o Luís de Magalhães, eu ainda o não consultei, mas estou

certa da sua amizade e que se prestará de muito boa vontade. É, contudo, nas mãos do Sr. Ramalho que eu queria depositar estas últimas obras do José; ele era tão difícil! E estou certa que ninguém fará, mais ao gosto dele – e eu estimaria que o companheiro dos primeiros anos o acompanhasse também nesta última publicação. (...) Querendo fazer-me este grande favor, podia pedir à Maria Barbosa que lhe mandasse a mala. Imagino que o impressionará muito ocupar-se destas publicações, mas certa da sua amizade, penso que ao mesmo tempo terá gosto em dar esta última prova da sua dedicação pelo José. (QUEIROZ; CASTRO, 1995, p. 676-677)

ao que Ramalho Ortigão, lisonjeado pela prova de amizade de Emília ao colocar nas suas mãos o espólio literário do defunto, e aceitando também a colaboração de Luís de Magalhães, respondeu passados quatro dias:

(...) hoje mesmo escrevo ao editor Lello pedindo-lhe urgentemente notícias do estado em que se acha a publicação dos últimos livros do meu amigo e de todos os demais negócios que com este se relacionam. Vou inda tratar de coligir todos os escritos dispersos em jornais e revistas dos quais se apurarão certamente dois ou mais volumes de grande importância na obra completa de Eça de Queirós.

De tudo lhe darei conta antes de qualquer resolução definitiva. Luís de Magalhães pode-me ser muito útil. Mais tarde irei ao Porto para uma conferência indispensável com Lello e lá falarei com Luís de Magalhães. (QUEIROZ; CASTRO, 1995, p. 678)

As diligências de Ramalho junto da casa editora chegaram tarde: os irmãos Lello, em poder de autógrafos de *A ilustre casa de Ramires* e de *A correspondência de Fradique Mendes*, já os tinham mandado rever e entregueado à tipografia em finais de agosto, logo após a morte de Eça em Paris.

A rapidez na edição, se confrontada com as palavras de D. Emília, revela que existiam, de cada um dos livros, pelo menos dois manuscritos autógrafos: os que se encontravam em poder dos editores, e cujos textos foram publicados, e aqueles que a família conservava e que foram encaminhados a Ramalho. Resta saber quais seriam os eleitos por Eça de Queirós para publicação, os que enviara para a editora ou os que

mantinha na sua posse, uma vez que, como é sabido, o escritor revia numerosas vezes os seus textos, mesmo quando já se encontravam compostos em provas tipográficas...

Emília de Castro recebeu, emocionada, os dois primeiros semi-póstumos do marido, poucos dias depois de se dirigir pela primeira vez a Ramalho Ortigão: "Agradeço muito a amizade com que aceitou o encargo que lhe pedi; vejo hoje que lhe devia ter escrito mais cedo, pois recebo esta manhã do Lello dois livros do meu querido José, já prontos."<sup>3</sup> (QUEIROZ; CASTRO, 1995, p. 679) Ramalho Ortigão, é claro, nada tivera a ver com a edição dos dois livros, e só depois de os volumes estarem impressos foi recolher a mala com os manuscritos, conforme relatou a D. Emília em carta de 20 de Outubro daquele mesmo ano de 1900, referindo:

Em quanto à Cidade e as Serras, farei eu a revisão da parte que ainda não foi revista, e acrescentarei um prefácio meu a esse volume. Dos inéditos que encontrar e dos artigos dispersos em revistas e jornais coligirei e porei em via de publicação tantos volumes quantos se possam formar em consagração literária do autor. (QUEIROZ; CASTRO, 1995, p. 680-681)

Em 1901 com o surgimento de *A cidade e as serras* acabava o ciclo das obras semipóstumas de Eça de Queirós. O volume veio a público com as correções de Ramalho, mas sem o prefácio prometido, adiado para uma das antologias planeadas pelo escritor de *A Holanda* e os editores Lello:

O estudo que eu consagro ao meu querido amigo aparecerá num dos volumes das obras que estou recompilando. Estes volumes estarão no prelo logo que se acabe de imprimir «A Cidade e as Serras». (QUEIROZ; CASTRO, 1995, p. 682)

Ramalho, que, entretanto, tinha ido recolher a mala com os manuscritos do amigo, instara com os irmãos Lello, no sentido de coligir os textos queirosianos dispersos em periódicos. Os editores, no caso José Pinto de Sousa Lello, apressaram-se a escrever para o Rio de Janeiro, dirigindo em 22 de dezembro de 1900, uma carta ao bibliófilo Francisco

---

3 Carta sem data, mas conjeturalmente datável de outubro de 1900.

Ramos Paz, aceitando uma oferta que terá vindo da parte do compilador dos textos disseminados do malgrado escritor português, como enuncia a missiva conservada na Biblioteca Nacional do Brasil que cremos ser inédita, bem como todas as que a seguir citamos pertencentes ao mesmo arquivo:

Chegou a ocasião de solicitarmos o oferecimento de V. Exa., esperando que V. Exa. se dignará enviar-nos, registados, tudo o que o falecido Eça publicou na *Gazeta de Notícias*, para nós darmos a volume tudo [o que] anda disperso, debaixo da direção de Ramalho Ortigão.

Depois de composto, pode V. Exa. ficar na inteira certeza que devolvemos tudo que nos dignar enviar-nos. (BNRJ I-04.12,058)

Seria, pois, Ramalho a coordenar as publicações: ele próprio refere a Emília:

Fiz já para o Brasil a Francisco Ramos Paz o pedido de enviar-nos a coleção que ele possui de todos os artigos do nosso José Maria publicados no Brasil. Esses artigos, juntamente com os que foram publicados nas revistas portuguesas e alguns outros dispersos darão talvez matéria para 3 ou 4 volumes, cuja venda apalavrei com Lello em bases idênticas às dos últimos contratos (...) (QUEIROZ; CASTRO, 1995, p. 682)

Porém, em agosto de 1901 deu-se uma mudança, que se revelou crucial para a publicação das obras póstumas de Eça de Queirós, tanto as imediatas quanto as mais tardias, como veremos. Por essa altura o autor de *As Farpas* escrevia a Luís de Magalhães, propondo-lhe, a pretexto de umas férias que iria passar em Itália, que tomasse em mãos a direção literária da reedição

(...) em três volumes dos escritos soltos do nosso querido Queirós. Eu acho conveniente que isto se faça quanto antes. (...) Assim venho muito encarecidamente pedir-lhe que se entenda com o aludido editor, por cujo intermédio lhe envio esta carta, para o fim de dirigir literariamente a publicação de que se trata, substituindo-me nesse trabalho e no da revisão das provas daqui até ao meu regresso” (ROCHA, 1985, p. 273)

afastando-se da tarefa de recompilação dos artigos de Eça na imprensa. Note-se que, até este momento, não houve qualquer menção a



manuscritos queirosianos, para além dos semipóstumos já publicados: tratava-se então de recolher dispersos e esparsos e reuni-los em volumes. Emília de Castro passou a contar com Luís de Magalhães para a edição dos dispersos de seu marido – em Dezembro do mesmo ano remete-lhe o que diz ter encontrado entre os papéis e jornais que mantinha; alguns artigos da *Gazeta de Notícias*, nomeadamente “Lord Beaconsfield”, “Acerca de Livros” e um dos “Ecos de Paris”, os contos “Um poeta lírico” e “No moinho” que tinham surgido no jornal *O Atlântico*, a carta a Pinheiro Chagas no mesmo periódico e, sem indicação de título, textos assinados com o pseudónimo “João Gomes”, possivelmente as três crónicas da série “Notas Contemporâneas” no jornal carioca, das quais só uma seria coligida por Magalhães, “Os grandes homens de França”

Antigo colaborador da *Revista de Portugal* dirigida por Eça, coordenador do *In Memoriam – Antero de Quental*, para o qual Eça escreveu “Um génio que era um santo”, Luís de Magalhães publicara um romance prefaciado pelo amigo, *O brasileiro Soares*. Foi ele também um dos primeiros autores portugueses a referir a importância da recolha e publicação de todos os inéditos e dispersos do autor de *Os Maias*. Fê-lo um mês após a morte do amigo, em 17 de setembro de 1900, nas páginas do jornal *A Tarde*:

(...) da obra de Eça de Queirós não se pode deixar na sombra do inédito nem uma só página, nem uma só frase. Tudo nela é de oiro. Livros inacabados, manuscritos inéditos, os seus primeiros contos e fantasias, toda a sua longa e admirável colaboração dos últimos anos nos jornais brasileiros, são riquezas que é preciso não deixar perder, que urge tesaurizar nesses cofres indestrutíveis que são os livros (...) (MAGALHÃES, 1971, p. 115)

Entre 1902 e 1912 Luís de Magalhães publicou seis coletâneas de textos de Eça de Queirós – *Contos* (1903), *Prosas Bárbaras* (1903, com introdução de Jaime Batalha Reis), *Cartas de Inglaterra* (1905), *Cartas Familiares e Bilhetes de Paris* (1907), *Notas Contemporâneas* (1909) e *Últimas Páginas* (1912). Na recolha de textos publicados em jornais portugueses e brasileiros, terá sido coadjuvado em Portugal por José de Sampaio (Bruno) e por João Barreira e no Brasil, como já foi mencionado, por Francisco Ramos Paz, que terá facilitado recortes de *A Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, jornal para o qual Eça escrevera desde 1880 e até 1897. Os editores pediam frequentemente a Ramos Paz o envio de textos: já os *Contos* e as *Prosas Bárbaras* estavam nas livrarias, em 20

de Maio de 1903, José Pinto de Sousa Lello insiste com o benemérito carioca:

Como o nosso amigo havia combinado aqui com o Dr. Luís de Magalhães, fazer o possível por obter aí o resto dos escritos do Eça para o novo volume que vai entrar no prelo, vimos pedir-lhe o especial favor de nos informar se alguma coisa V. Exa. aí conseguiu e caso afirmativo, o grande favor de enviar. (BNRJ I-04.12,059)

De novo, a 5 de outubro do mesmo ano:

Esteve hoje aqui o Dr. Luís de Magalhães que nos recomendou para escrevermos a V. Exa. a fim de lhe pedir o obséquio de nos enviar o que aí pôde obter a mais do Eça; pois desejamos principiar a imprimir os “Ecos de Paris”, e as “Cartas de Inglaterra” e não o podemos fazer sem que V. Exa. tenha a bondade de nos enviar o que conseguir dos escritos do Eça. Como V. Exa. ainda demora, e como há urgência, era fazer favor o envio *registado*. (BNRJ I-04.12,060)

O teor das cartas indica que Ramos Paz não respondia, ou pelo menos não correspondia com a celeridade e a quantidade necessárias, às solicitações de textos para as antologias queirosianas. As últimas missivas que lhe são dirigidas de Portugal, raíam o desespero – José Lello chega a enviar um exemplar das “Prosas Bárbaras” e outro dos “Discursos” proferidos na inauguração da estátua de Eça de Queirós em jeito de aliciamento para a concretização da súplica:

Temos tido parada a impressão do resto da obra do Eça, esperando da bondade de V. Exa. o envio de mais alguns artigos que ainda faltarão para a continuação dessa impressão.

Nós bem sabemos que não temos o direito a maçar V. Exa. com estas impertinências; mas é certo que da nossa parte esta insistência é no desejo que sabemos V. Exa. tem de concorrer com o seu valioso auxílio para que essa publicação se faça a mais completa possível (BNRJ I-04.12,061)

No mesmo dia, 9 de abril de 1904, Luís de Magalhães sai à carga:

Pelos nossos amigos Lellos sei que V. Exa. encontrou muitos mais artigos do Eça de Queirós, publicados na *Gazeta de Notícias*, e que não estavam na lista que lhe entreguei, quando o ano passado nos encontramos no Porto.

V. Exa., à sua amável obsequidade, no interesse que lhe tem merecido a memória de Eça de Queirós e a publicação de sua importantíssima obra avulsa, devemos nós, o colecionador duma obra e os seus editores, e deve o país, um precioso tesouro, de que os *Contos* já deram uma amostra mas de que só as *Cartas de Inglaterra* e os *Ecos de Paris* poderão revelar a integral importância.

Como sei que há muitos artigos, que tinham escapado à primeira colheita, e sendo de máxima urgência publicar sem demora estes dois volumes, atrevo-me eu a vir pessoalmente solicitar a V. Exa. a grande fineza de, com toda a rapidez possível, remeter aos Lellos as suas preciosas *trouvailles* para eu organizar definitivamente essas duas obras capitais do *Queirós jornalista* e de começar a impressão.

Desculpe-me V. Exa. a impertinência, que justifico com o comum interesse que temos neste empreendimento literário, e creia-me, com imensa consideração, simpatia e estima (...) (BNRJ I-04.12,062)

Dos livros compilados por Magalhães, apenas o volume de 1912 incluiu textos inéditos, publicados a partir de manuscritos enviados por Emília de Castro à casa editora, deixando a publicação ao critério de Luís de Magalhães: tratava-se de três ficcionadas *Lendas de Santos*, "S. Cristóvão", "S. Frei Gil" e "Santo Onofre", de uma "Última carta de Fradique Mendes" dirigida a Eduardo Prado, e de uma carta de resposta, polémica que o autor não quis ver publicada, a Camilo Castelo Branco; acresceu-lhes a publicação de [Testamento de Mecenas], destinado à rubrica "Cartas de Inglaterra" da *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro. Tenha-se de novo em conta que Ramalho Ortigão não teve, nem no início das publicações, em 1900, nem quando estes últimos manuscritos começaram a ser decifrados, conhecimento da sua existência pois, guardados entre os pertences de D. Emília, eles não entraram na mala que continha os semipóstumos.

Na nota editorial dos *Contos*, datados de nove anos antes, colhemos a informação de que para "São Cristóvão" foi programada uma sorte diversa da que depois lhe calhou – completaria a série:

Um derradeiro volume com o precioso inédito do S. *Cristóvão*, tal como o admirável artista o deixou: um esboço magnífico, um verdadeiro improvisado, traçado com largueza numa primeira fatura pronta e fluente, onde a sua imaginação e a sua prosa brotam em jorros impetuosos e borbulhantes, em contrário da falsa lenda que fazia de Eça de Queiroz um criador moroso, e um escritor sem espontaneidade.

Ainda em 1902, Magalhães considerava o “São Cristóvão”

(...) um verdadeiro encanto. Já revi palavras dos editores de que precedi os *Contos*, anunciei a sua publicação. Depois de algum trabalho, dei com a chave desse confuso manuscrito. O José Maria fez um primeiro esboço – e esteve a escrever sobre ele uma segunda versão já mais extensa, que não concluiu. Ora pode perfeitamente dar-se este até onde está feito, concluindo-se com a parte subsequente da primeira. (QUEIROZ; CASTRO, 1995, 694)

A importância deste trecho reside no reconhecimento pelo editor literário da primeira manipulação estrutural feita a uma narrativa queirosiana. Se Ramalho Ortigão reviu e emendou, à sua maneira, à maneira da época, eliminando trechos, substituindo palavras, acrescentando vírgulas, o manuscrito de *A cidade e as serras*, Luís de Magalhães confessa que vai publicar a segunda versão, inacabada, do conto, completando-a com o final da primeira versão, que Eça rejeitara; para além, é claro, das emendas feitas no corpo do texto e que hoje não podemos verificar por se desconhecer o paradeiro do manuscrito de “São Cristóvão”

Luís de Magalhães (ou os editores?) escolheram publicar essa *lenda de santo* em conjunto com outros inéditos constantes de autógrafos entretanto aparecidos. Em 1910 Emília de Castro volta a referir a Magalhães os novos papéis que encontrara e nessa missiva, de 12 de abril, começa a revelar os seus escrúpulos quanto às publicações póstumas de manuscritos do marido, enfim, a insinuar anseios de censura e desejos de manter inéditos os textos dos autógrafos: “Sabe que é com escrúpulo que lhe entrego tudo isto? O José gostaria que se publicasse? Se achar azedume na carta a Camilo não a publique, mesmo essa só viria a propósito na reedição de algum volume com os «ecos de Paris»” (QUEIROZ; CASTRO, 1995, p. 704). O compilador responde-lhe, tranquilizando-a quanto aos escrúpulos, numa carta de 5 de maio seguinte, inédito do arquivo da Fundação Eça de Queiroz, que agora se publica parcialmente:

Fui hoje ao Porto buscar os manuscritos. Li já tudo, à exceção do *S. Frei Gil*. Carta ao Camilo, carta ao Prado – excelentes. O *Santo Onofre* uma revelação inesperada – e uma verdadeira maravilha! É para mim das mais belas coisas que saíram da pena do José Maria. Admirável o pensamento, admirável a forma! A minha ideia agora é publicar tudo isso, que dá um grosso volume, com este título:

*Os manuscritos de Eça de Queirós  
S. Cristóvão – S. Frei Gil – Santo Onofre  
e outros inéditos*

Desta forma esses escritos aparecem ao público não na sua qualidade de obras completas e acabadas, mas de esboços, de planos de trabalho. E assim, nenhum escrúpulo pode ter V. Exa., nem eu o tenho, em minha consciência, promovendo essa publicação.

Quando se faz, por exemplo, a exposição da obra dum grande pintor, num grande centro artístico, junto dos seus quadros os mais célebres, vêm-se os seus cartões, os seus estudos, os seus anseios, nas pequenas partes das obras apenas em projeto, outros não representando mais do que exercícios técnicos, para *fazer a mão*. E essa coleção de pequenos desenhos, parciais, incompletos, às vezes esboçados apenas e, de ordinário a que os entendidos e os curiosos olham com atenção e interesse.

O *S. Cristóvão* deve estar quase impresso, digo quase composto. Espero para a semana ler o *S. Frei Gil*. E depois irá tudo para a tipografia.

Quanto aos manuscritos, já falei aos Lellos. Eles pensaram em os fazer encadernar ricamente e dá-los à Biblioteca do Porto, imaginando, claro está, que V. Exa. não determinaria o contrário. (FAMEQ Cx40 1910-05-05)

De resto, encontram-se em Tormes os materiais utilizados por Luís de Magalhães para compor os primeiros tomos de póstumos queirosianos. Criteriosamente, Magalhães organizou uma pasta onde arrumou ficheiros, cada um deles dedicado a um volume, salvo as *Prosas Bárbaras*. Assim, Luís de Magalhães guardou as provas tipográficas, por ele anotadas, dos *Contos*, bem como os recortes de jornal de onde retirou os textos; recortes da *Gazeta de Notícias* para as *Cartas de Inglaterra* – os já mencionados “Lord Beaconsfield” e “Acerca de Livros” encontrados por Emília – e cópias do seu punho dos restantes textos. O ficheiro inclui ainda um recorte de “Lord Beaconsfield” do jornal *A Imprensa*, e “Os Ingleses no Egito” e “Uma partida feita ao Times” do *Diário da Manhã*;

dos *Ecos de Paris*, todos os textos reproduzidos no volume em recortes da *Gazeta de Notícias*, salvo "Paris e Londres", cópia manuscrita do punho de Luís de Magalhães, sem indicação de origem; os recortes da *Gazeta de Notícias* compõe também a pasta destinada a *Cartas Familiares e Bilhetes de Paris*, à exceção de "A festa das crianças", retirado de jornal desconhecido. Curiosamente, este título tem sido censurado a Luís de Magalhães por não reproduzir o nome "Festa de Crianças" da *Gazeta de Notícias*, mas tudo indica que o compilador só conhecia este título. Os ficheiros permitem comprovar a origem brasileira dos recortes, naturalmente enviados por Ramos Paz, uma vez que não teria sido possível em Portugal encontrar uma tão grande coleção de textos queirosianos surgidos no periódico do Rio de Janeiro; por outro lado, permitem também especular que os recortes nunca foram devolvidos ao remetente, apesar das promessas do compilador e dos editores aquando dos pedidos de empréstimo...

O volume *Notas Contemporâneas* constitui um caso especial: não só a sua especificidade de antologia de textos verdadeiramente dispersos, isto é, originários de diferentes publicações, apresenta uma heterogeneidade singular dentro da série dos primeiros póstumos, como Luís de Magalhães decidiu não incluir na sua arrumação alguns dos textos que depois passariam para as *Últimas Páginas*. Entre recortes da *Gazeta* e de outros jornais, alguns deles conhecidos, outros anónimos, e páginas desmembradas do *Antero de Quental – In memoriam*, do *Brasileiro Soares*, ou do *Almanaque para 1896*, por exemplo, Luís de Magalhães intercalou linguados de papel almaço por ele manuscritos com cópias de textos, provas de página de diversas narrativas. Aparte guardou, em pasta intitulada «Repetidos / Excluídos», "O caminho de ferro de Jerusalém", da *Gazeta de Notícias* e a "Carta a Bento" da "Revista Moderna", crónicas que, com muitas variantes, foram transformadas por Eça em cartas de Fradique Mendes mas que constituem, assim mesmo, textos diversos dos publicados em 1900, mas também "As Farsas", a "Carta a Camilo", a "Carta a Eduardo Prado" e, talvez a omissão mais importante, os recortes das "Cartas de Amor" publicadas na *Gazeta de Notícias*, mais tarde subintituladas "A Clara", omissão importante, dizia, pois o último destes textos não surgiu em *A correspondência de Fradique Mendes* de 1901, quebrando o conjunto narrativo; por outro lado, e uma vez que na coleção da *Gazeta de Notícias* da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro não se encontra o número do jornal onde a crónica saiu, o recorte da Fundação

Eça de Queiroz, guardado por Magalhães, deve ser o único testemunho da quarta carta de amor de Fradique Mendes.

Como ficou dito, no volume *Últimas Páginas* foi atribuído o título “Última carta de Fradique Mendes” à missiva inédita dirigida a Eduardo Prado. Catorze anos mais tarde haviam de surgir outras seis cartas atribuídas ao poeta ficcional, em *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*, volume de 1929, coligido pelo entretanto falecido José Maria d’Eça de Queiroz, filho do escritor. A fortuna dos manuscritos queirosianos não se ficara por essas páginas de 1912, que se acreditara serem as últimas. A realidade era diferente.

José Maria d’Eça de Queiroz, no ensaio «Os últimos inéditos de Eça de Queiroz», Introdução à sua edição de *A Capital*, discorre que teria encontrado por acaso os autógrafos que, nos anos seguintes, deu à estampa com as alterações que entendeu inserir-lhes:

*Há cerca de um ano, procurando um autógrafo inédito que alguém me tinha pedido, abri o pequeno cofre ou mala de ferro, onde, há vinte e cinco anos, ainda em Paris, tinham sido guardados todos os papéis que se encontravam no escritório de meu Pai. Daquela mala já tinham saído publicações preciosas: A Cidade e as Serras, os três Santos, vários artigos. Ali, havia ainda os originais de diversas obras já conhecidas, e grande quantidade de «papelada» (...) (QUEIROZ, 1925, p. 6-7)*

José Maria não diz claramente quais as narrativas a que correspondiam *todos os papéis*. Podemos conjecturar, por exclusão de partes, que dentro do cofre de ferro se encontrariam alguns dos manuscritos acima referidos, alguns dos manuscritos hoje perdidos, aqueles autógrafos *avulsos* inventariados no Arquivo da Fundação Eça de Queiroz, como também quase todo o Espólio E<sup>1</sup> do Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea da Biblioteca Nacional de Portugal. No entanto, e para já, duas das afirmações acima citadas podem ser contestadas.

Em primeiro lugar, a afirmação de que “no pequeno cofre ou mala de ferro” “tinham sido guardados todos os papéis que se encontravam no escritório de meu Pai” contradiz o testemunho de sua irmã, Maria d’Eça de Queiroz, quando afirmou que a maior parte dos documentos paternos se teria afundado no naufrágio do navio *St. André*.

Por outro lado, a tradição que refere o *esquecimento* a que o cofre fora votado desde a morte do escritor pode ser contraditada: como acima ficou documentado, sabemos, a partir da correspondência de Emília de



Castro, que a viúva do autor recorreu frequentemente ao baú de ferro para procurar originais e inéditos de Eça de Queirós antes de os filhos os terem oportunamente encontrado.

Digo oportunamente, pois é a expressão utilizada por José Maria d'Eça de Queiroz numa carta datada de 16 de março de 1924, publicada aquando da edição de *A tragédia da rua das Flores* preparada por João Medina e A. Campos Matos para a Moraes Editores em 1980, mas que cito de uma cópia cedida por D. Mariana Doll Eça de Queiroz, a quem agradeço este e outros documentos que a seguir citarei:

Na verdade, há muito que, tanto minha família como eu, conhecíamos esses manuscritos; talvez por isso V. Exas. estranhem esta publicação tardia, mas de facto muito explicável. Não falarei na circunstância de sermos nós apenas crianças quando meu Pai morreu, nem mesmo na vida agitada que desde então levámos, cortada de bruscos exílios, longos anos passados em Espanha, em Inglaterra, no Brasil, época aventurosa, pouco própria ao estudo aturado de manuscritos, ou à compilação conscienciosa de documentos.

No entanto, seria esta [e acrescenta, na entrelinha "decerto"] uma explicação suficiente, se ela acaso fosse necessária, mas, acima de tudo, este longo período de silêncio obedeceu a uma [riscada a palavra "plano"] condição: a oportunidade.

Esta carta é resposta a uma outra, de Lello & Irmão, datada do dia anterior, onde os editores fornecem esclarecimentos acerca da série de novelas "Cenas Portuguesas" projetadas por Eça de Queirós nos anos 1870, retratos realistas de Portugal e da sociedade portuguesa, contratadas com o antecessor dos irmãos Lello, Ernesto Chardron, que nunca viriam a público em vida do autor. Destinavam-se essas elucidações dos editores portuenses a fornecer apontamentos para o melhor conhecimento dos documentos que José Maria e seu irmão Alberto tinham entre mãos, de modo a poderem compor um Boletim que a casa Lello tinha já na tipografia, preparando a publicação sensacionalista de inéditos de Eça.

Se esses inéditos não eram desconhecidos dos filhos mais velhos do escritor, parece ter sido realmente o acaso que levou a que Alberto, o mais novo dos irmãos Eça de Queiroz, recém-chegado do Brasil, fosse encontrar num caixote três manuscritos autógrafos de seu pai.

Os jornais alardearam a descoberta, talvez informados por Alberto Eça de Queiroz, ou talvez por “um antigo e ilustre companheiro de Eça de Queirós e devoto fervoroso da sua obra”, como indica o *Correio da Manhã* que, a 4 de Abril de 1924, anuncia em toda a primeira página a “Descoberta sensacional / Três obras inéditas de Eça de Queirós / Uma outra versão dos *Maias* – Um romance novo – Impressões de viagem”, querendo referir-se aos textos que ficaram na tradição com os títulos *A tragédia da rua das Flores*, *A Capital* e *O Egito*. A notícia espalhou-se pelo mundo, surgiu nos principais jornais de Espanha e do Brasil, mas José Maria d’Eça de Queiroz apressou-se a emendar os detalhes: tratava-se não só dos três inéditos anteriormente referidos, mas de mais dois, “duas novelas cujos títulos ainda não conseguimos descobrir” – *Alves & Cia.* e *A Catástrofe* – e continua, iniciando a tessitura de uma lenda que ainda hoje não se encontra inteiramente esclarecida, a narrativa dos manuscritos queirosianos escritos de jato, sem emendas e prontos para a impressão que, duas linhas abaixo e em contradição, são “pouco mais que esboçados” e do desconhecimento anterior dos inéditos, declaração, como vimos, que o próprio desmente na carta aos editores, bem como da presumível inocência de acreditarem que, se Ramalho Ortigão tinha tido conhecimento de todos aqueles materiais e não os tinha aproveitado era porque eles não teriam qualidade para serem impressos... Ora, uma vez mais, já reparámos que Ramalho, falecido em 1915, não tivera acesso à maior parte dos manuscritos inéditos de Eça e se tivera, devolvera-os a Emília de Castro ou a Luís de Magalhães; aqueles poucos que manteve consigo foram suficientes para criar e manter a reputação de mau amigo, por ter abandonado a empresa dos póstumos.

De facto, havia algum tempo que os filhos de Eça procuravam dar à estampa novos volumes de escritos de seu pai. Uma das primeiras diligências que fizeram foi a de procurarem junto das famílias dos amigos paternos a existência de cartas que lhes permitissem coligir um volume de correspondência. Inevitavelmente, chegaram à fala com José Vasco Ramalho Ortigão, emigrante no Brasil que, depois de hesitar, forneceu cartas do autor de *Os Maias* a seu pai. Enquanto as coligia, encontrou outros papéis de Eça de Queirós: outras versões de *A Capital*, aquelas que ficaram conhecidas como cartas inéditas de Fradique Mendes e *O conde de Abranhos*. Enviados para Portugal, os documentos vieram engrossar o número de volumes que o Boletim dos irmãos Lello – *7 novos livros inéditos de Eça de Queirós – o que eles são* – anunciava: *A Capital*, *O conde de Abranhos*, *Notas de Viagem (O Egito)*, *Alves & Cia.*, *Páginas*

*Esquecidas (Cartas Inéditas de Fradique Mendes e outras páginas esquecidas), Correspondência e A tragédia da rua das Flores.* De todos, como se sabe, só este último não foi publicado pelos filhos de Eça, embora tenham transcrito e emendado o texto.

Tendo todos colaborado na empresa, foram Alberto e José Maria os que mais se dedicaram à tarefa, mas foram coadjuvados, pelo menos moralmente, por quem já tinha experiência no assunto: Emília de Castro e Luís de Magalhães. É comum referir que D. Emília terá tido a última palavra quanto à não publicação da narrativa dos amores de Genoveva. Quanto a Luís de Magalhães, é certo que também ele teve influência na semântica dos textos, nomeadamente nos diversos tipos de censura que os inéditos publicados nos anos 1920 sofreram: os filhos de Eça liam, isto é, submetiam ao escrutínio de Magalhães, todos os textos que pretendiam publicar.

Luís de Magalhães di-lo num artigo do *Correio da Manhã*, ao qual só tive acesso através de um recorte existente na Fundação Eça de Queiroz, mas que pelas referências não pode ser mais tardio do que 1925:

Quando, vai para dois anos, os filhos de Eça de Queirós, José Maria, António e Alberto, me vieram ler, aqui, alguns dos manuscritos do seu ilustre pai, descobertos na "mala encantada" e já por eles decifrados e copiados para a imprensa (...) eu experimentei a estonteante, surpreendente e deslumbradora emoção de quem assistisse a um verdadeiro prodígio: a ressurreição miraculosa dum grande escritor morto

José Maria di-lo, ao escrever a sua irmã Maria em 15 de janeiro de 1925: "(...) está tudo pronto, faltando apenas ir ler o Alípio [*O conde de Abranhos*] ao Luís de Magalhães." E assim é que, na transcrição do manuscrito feita por José Maria encontramos emendas perpetradas por Magalhães. Ou seja, o editor dos primeiros póstumos queirosianos, participou também nas alterações sofridas pelo grande conjunto de inéditos dados à estampa pela família.

Entretanto, Ramalho Ortigão tem ficado para a história enquanto o amigo que abandonou a Luís de Magalhães a tarefa de publicar tudo o que o amigo comum deixara – não por publicar, esclareça-se definitivamente que a intenção primeira de ambos fora apenas a de coligir dispersos e esparsos surgidos durante a vida de Eça – mas antes abandonado, guardado, mas, simultaneamente, desprezado, sem público. A verdade é que nunca Emília de Castro se refere aos inéditos durante o

período em que Ramalho trabalha em *A cidade e as serras* ou na coleção dos impressos... E se Ramalho tinha na sua posse os autógrafos que passaram ao Brasil aquando da sua morte, quem lhos entregou? Com que finalidade? Teria Luís de Magalhães conhecimento desses manuscritos? Teriam ambos considerado não poderem reconstruir documentos que, em muitos casos, eram apenas esboços ou, pior, fragmentos que só poderiam ser reconstituídos com muita destreza? São perguntas que deixo até que um dia, novos documentos, novas informações surjam e esclareçam os porquês das omissões, mas também os porquês das publicações.

## Referências:

### Arquivos:

Biblioteca Nacional de Portugal

Biblioteca Nacional do Brasil

Fundação Eça de Queiroz

D. Mariana Doll Eça de Queiroz

DA CAL, Ernesto Guerra. *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz – Apêndice: Bibliografia Queirociana Sistemática y Anotada y Iconografía Artística del Hombre y de la Obra*. Coimbra: Por Ordem da Universidade; tomo 1.º, 1975.

LYRA, Heitor. *O Brasil na vida de Eça de Queiroz*. Lisboa: Livros do Brasil, 1965.

MAGALHÃES, Luís de. *Campo-Santo*. Braga: Livraria Cruz, 1971.

QUEIROZ, José Maria de Eça de. «Os últimos inéditos de Eça de Queirós» in Queirós, Eça de. *A Capital*. Porto: Lello & Irmãos, 1925.

QUEIROZ, Eça de & CASTRO, Emília de. *Correspondência Epistolar – cartas inéditas de Emília de Castro* (organização, introdução e notas de A. Campos Matos). Porto: Lello & Irmão, 1995.

REIS, Carlos. «Nótula sobre três manuscritos queirosianos». In *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional – Eça de Queirós*. Lisboa: S. 3, n.º 7, out. 2000 – abr. 2001.

ROCHA, Andrée. *A Epistolografia em Portugal*. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

## DAS “INQUIETUDES” DE MANOEL DE OLIVEIRA COM A. BESSA-LUÍS, A. PATRÍCIO E PRISTA MONTEIRO<sup>1</sup>

Isabel Pires de Lima<sup>2</sup>

É sabido como Manoel de Oliveira recorre, para construir os seus filmes, a textos literários. O diálogo com a literatura foi-se tornando cada vez mais agudo à medida que a longuíssima carreira do cineasta foi avançando. A sua obra foi-se, portanto, tornando um campo fértil para os estudos interartísticos.

De muitos dos seus filmes diz Manoel de Oliveira tratar-se de adaptações de textos literários que o desafiam. Em *Inquietude*<sup>3</sup> (1998), o genérico informa que estamos perante “argumento e diálogos de Manoel de Oliveira adaptados das obras *Os imortais*, de Prista Monteiro, *Suze* de António Patrício, *A mãe de um rio*, de Agustina Bessa-Luís”. Isto é, estamos perante um tríptico de obras do século XX, embora provenientes de géneros e épocas diversas: a peça de teatro de Prista Monteiro terá sido escrita em 1959, (embora apenas publicada em 1968), o conto *Suze*, de António Patrício é de 1910, proveniente da colectânea, *Serão inquieto* e o conto de Bessa-Luís é também ele de 1959. Digamos que o cineasta se propõe criar uma meditação sobre o desassossego da vida, da morte e do amor a partir de três histórias envolvendo seres inquietos que rondam a vida e a morte, têm sede de vida e de morte, para os quais vida e

---

1 Este artigo insere-se na investigação desenvolvida e financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do Programa Estratégico “UID/ELT/00500/2013” e por Fundos FEDER através do Programa Operacional Fatores de Competitividade - COMPETE “POCI-01-0145-FEDER-007339.

2 Professora Emérita da Universidade do Porto Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

3 *Inquietude* - Realização de Manoel de Oliveira. Intérpretes: Diogo Dória, Irene Papas, Isabel Ruth, José Pinto, Leonor Baldaque, Leonor Silveira, Luís Miguel Cintra Ricardo Tropa et al. Portugal/França/Espanha/Suíça: Madragoa Filmes, 1998. DVD. Todas as referências, presentes ao logo do texto, identificadoras (em horas, minutos, segundos) de fotografias ou excertos reportam-se a esta versão do filme.

morte se conjugam de modos excêntricos e o amor sempre resulta em inaniidade.

Os textos convocados, como sempre faz Manoel de Oliveira, são sujeitos a processos de atualização no sentido de serem lidos e interpretados criticamente em contexto contemporâneo, independentemente de serem mais ou menos submetidos a anacronismos temporais ou outros que desde logo geram experiências de estranhamento no leitor e no espectador, geram inquietação.

Um exemplo apenas a partir do primeiro painel do tríptico que constitui *Inquietude*, no qual se exhibe o confronto entre um Pai (José Pinto) e um Filho (Luís Miguel Cintra) envelhecidos após uma vida de glórias, em que o primeiro tenta convencer o segundo a suicidar-se antes que entre num processo de decadência que fará de si apenas um meio homem, como o Pai entende que ele próprio já é. O texto convocado, um texto dramático enquadrável no teatro do absurdo de meados do século XX, na linhagem de Adamov, Ionesco, Tardieu, é literalmente encenado num décor ainda de sabor oitocentista do ponto de vista do mobiliário, da arte decorativa exposta, com jarrões e estatuetas que Manoel de Oliveira faz questão de exhibir em vários momentos e especialmente num longo plano subjectivo envolvendo a personagem do Filho. Ora a didascália da peça de Prista Monteiro apenas indica: "Escritório antigo. Paredes cobertas por altas e velhas estantes. À direita, grande secretária com seu cadeirão e, ao acaso, mais duas cadeiras. (...etc...) De resto, tudo na quadra revela abandono, velhice, desmazelo." (Monteiro: p.9) Porém, o espectador atento pode vislumbrar o quadro *Guernica*, de Picasso, datado de 1937, popularizado no pós-guerra, exposto num certo ponto do escritório que, ele sim, não sendo anacrónico relativamente ao texto de 1959 de Prista Monteiro, parece sê-lo relativamente ao cenário de tonalidade passadista de Manoel de Oliveira (cf. excerto 00.01.20 – 00.02.34).

Contribuindo para a densificação deste anacronismo irrompe a cena do piquenique, apenas enunciado como projecto na peça, mas encenado no filme, explorando uma longa citação do quadro oitocentista de Manet, *Le déjeuner sur l'herbe* (1863). Uma dimensão surreal irrompe com esta cena anacrónica em que a menina Marta (Isabel Ruth), uma antiga aluna - que na obra dramática não passa de uma recordação dos tempos do colégio do Filho – agora envelhecida em relação a uma fotografia exibida e reiteradamente filmada no escritório, dança, qual ninfa pretensamente sensual, mas efetivamente algo burlesca, ao som de uma grafonola com música de Rachmaninov.



Aliás, o processo de adaptação a que Manoel de Oliveira sujeita o texto de Prista Monteiro passa por uma transposição do clima absurdo e cómico-burlesco dominante no texto dramático sobre o envelhecimento, o sucesso, a decadência, a perda da integridade, a morte, o suicídio para um clima mais abertamente surrealista, para o qual contribui exatamente a exploração dos anacronismos referidos e a introdução desta ninfa vinda de uma pintura do século XIX, mas tendo perdido a sensualidade vitalista com que Manet soube escandalizar os seus contemporâneos.

Marta é apenas um ser caricato, vindo de um outro tempo, que afinal se conjuga com a figura caricata do Pai, este que é, como reiteradamente afirma, “uma metade do que foi”. Na cena do piquenique que decorre numa atmosfera surreal introduzida por um plano contrapicado, subjectivo, com rotação do eixo visual da câmara, como se de um sonho se tratasse e ao som da música evocadora do romantismo de Rachmaninov, Marta é percebida pelo Pai como uma mulher sedutora, alheia da compreensão racional, mas daquelas que, como diz, “podem alterar o destino de um homem”, dando corpo a uma totalidade inquietante, metade isto, metade aquilo, mãe e amante (cf. excertos 00.22.07 – 00.24.16 e 00.25.23 – 00.27.00).

Não será ela afinal uma primeira declinação feita por Manoel de Oliveira neste filme de uma mulher-guia, *força ascendente* mitificada de modo neorromântico pelos surrealistas, que se confunde, se funde com a natureza? Um ser que de si mesma diz, exatamente quando está a ser avaliada pela personagem Pai em termos que não reconhece se são de “elogio” ou “repreensão”: “Que glória maior do que desfrutar esta força da natureza num dia de sol brilhante como o de hoje! E assim ao lado de dois homens tão interessantes!”

Em síntese, a atmosfera de estranheza que Manoel de Oliveira estabelece é em boa medida obtida pela criação de proximidade e distanciamento temporal do espectador em relação à peça que efetivamente está a ser encenada – facto de que este só poderá tomar inteiramente consciência quando, aos 32 minutos de filme, cai o pano e percebe que está num teatro, de cujo público fazem parte os protagonistas centrais do segundo painel inspirado no conto *Suze*, datado de 1910, como ficou dito. Ou seja, o realizador cria um jogo de encaixes subvertendo desde logo a temporalidade no primeiro painel, como se acabou de constatar, e fazendo o segundo do tríptico, que afinal será o central, exhibir uma temporalidade anterior à do texto adaptado pelo primeiro. Esta centralidade

é também afirmada invariavelmente no próprio título do filme que repesca o do livro de contos de António Patrício, *Serão inquieto*.

Assinalando a desenvoltura de Manoel de Oliveira para trazer para um mesmo plano temporal e narrativo acontecimentos, figuras, tempos heterogêneos, António Preto faz notar: "Mas o que esta tonalidade anacrônica igualmente revela é que os textos adaptados são compelidos a dirigir-se ao presente e a participar numa constelação de questões que a esse mesmo tempo dizem respeito, eles investem contra a planície da novidade mais desenraizada, corporizando a sobrevivência de problemas e interrogações de fundo que interessa reavaliar." (PRETO: p.10)

É exatamente o que acontece em *Inquietude*, filme do qual emanem vários motivos inquietantes, o primeiro dos quais, já enunciado no primeiro painel, gira em torno das dicotomias morte/vida, envelhecimento/sobrevivência. Mas outra perplexidade inquietante atravessa o filme, como atravessa o cinema de Manoel de Oliveira, a inanição do amor e o enigma do eterno feminino, já anunciados neste primeiro painel: o espectador fica desconcertado e suspenso perante a irrupção diria que surreal da cena do piquenique e face àquela sedução incompreensível que a menina Marta desencadeia no Pai.

\*\*\*

Não se poderá certamente dizer que este é o mais surrealizante filme de Manoel de Oliveira, nem sequer aquele no qual a sombra de Buñuel mais se projetará, mas é certamente um filme onde alguns dos lugares de pensamento surrealista são visitados para dizer dessas inquietudes humanas.

O pensamento totalizante dos surrealistas sempre aspirou ao que Breton designou de "ponto supremo" no qual as contradições seriam abolidas: real e imaginário, racional e irracional, sonho e vigília, passado e presente... E na caminhada ascensional para esse ponto, onde a unidade primordial do ser humano poderia ser reposta, a mulher é uma força magnética, independentemente de se apresentar como fada vidente ou bruxa perversa, pela proximidade que manteria com a natureza, ao contrário do homem, vítima da prisão da racionalidade.

No painel central do tríptico que *Inquietude* constitui, Susy (Leonor Silveira) é uma cocote que assistira com a amiga Gaby (Rita Blanco) à peça acabada de representar no primeiro painel e que é avistada no teatro por alguém (Diogo Dória), acompanhado de um amigo (David Cardoso),

que será vítima de uma paixão avassaladora por ela. Manoel de Oliveira segue de perto o texto de António Patrício, pese embora, ao proceder à transposição semiótica do conto para o filme, deixe de o apresentar como resultado do discorrer de um narrador apaixonado e insone recordando a sua Suse que presume entretanto morta.

No filme, é apresentada uma série de peripécias envolvendo a típica cocote *fin de siècle*, mulher fatal com todas as características da mundividência estética decadentista própria de António Patrício, mas sempre respeitando aquilo que P. A. Cardoso Pereira chama com propriedade de “cenarização da memória” a que se assiste no conto, no qual o “narrador parece bem menos empenhado na captação do passado como narrativa do que na imobilização cenográfica, compondo um *tableau vivant*” (PEREIRA: p.115), em que Suze aparece congelada “numa espécie de *stasis*, remanescente da pose teatral” (*Ibidem*). Ora o cinema de Manuel de Oliveira explorará aqui, como faz em tantos outros filmes – e sobretudo quando filma Leonor Silveira –, essa pose teatral que o texto solicita, recorrendo a parca movimentação de câmara e a planos longos e detalhados.

A temporalidade remete para os anos 20/30 com citações explícitas do vestuário, dos automóveis, da arquitetura *déco* da Casa de Serralves no Porto, onde uma cena é filmada, que em nada perturba a reconstituição de uma certa atmosfera decadentista que é apresentada como transtemporal, permitindo a interpretação crítica da hipocrisia social de todos os tempos (poder do dinheiro, frivolidade social, prostituição consentida ou anatemizada), de que Manuel de Oliveira nunca prescinde nos seus filmes. E para que esse salto transtemporal seja iniludível, aí temos o súbito e inesperado aparecimento na sala de dança do casino, no qual Susy arrebatada ao jogo uma fortuna, de um par dançando um tango, constituído nada mais nada menos do que por Manoel de Oliveira, já rondando os 90 anos, e a sua mulher, Isabel Oliveira (cf. excerto 00.52.37 – 00.54.23). Como teremos também no quarto do amante de Susy uma citação da dimensão trágica do amor romântico sob a forma de um retrato de Camilo Castelo Branco, o que ao mesmo tempo confirma o enfoque transtemporal.

Manoel de Oliveira dá voz à Suse de António Patrício, transformando-a em Susy com o adensamento do seu perfil de mulher enigma. Como no conto de António Patrício, também no filme “tornam-se inteligíveis [em Suzy] tanto atributos da *femme fatale*, hipersexualizada, poderosa e devoradora, como traços de um angelismo infantil, de uma elegância

asténica e assexuada, remanescente da *femme fragile*." (PEREIRA: p.117). Aliás este carácter ambíguo e duplo de Susy, que contribuirá para a sua identificação como "signo ascendente" – e uso de novo o chavão surrealista –, aparece confirmado no filme pela opção por duas cores no vestuário por ela exibido em atmosfera de intimidade com o amante: branco e vermelho. Ora, é sabido, o branco simboliza a totalidade enquanto síntese que é de todas as cores e o vermelho o fogo primordial, o princípio da vida e o próprio amor, mas também o sangue que quando espalhado é morte (cf. fotogramas de Susi vestida de branco 00.46.23; de vermelho 00.38.41 e de vermelho e branco 1.07.03). Susy será um farol, uma guia, um serafim.

Manoel de Oliveira retesa as cordas com que António Patrício criara já essa "supra-mulher" (PATRÍCIO: p. 129) inspiradora, a um tempo "nobre" e "cocote", (*Idem*: p.131), que qualifica como "uma obra de arte" (*Idem*: p.135), dona de uma "intuição divinatória" (*Ibidem*), uma mulher única que "era alguém" (*Idem*: p.139), como ele diz. O narrador de António Patrício dirigindo-se a Suse diz-lhe que ninguém como ela "viu para além do real, (...) transfigurou uma máscara de gesso, patinada a lua, numa obra-prima radiante." (*Idem*: p.128). Manoel de Oliveira parece ir ainda mais longe e aproximar a sua Susy de um ideal surrealista de mulher com poderes, como de resto a Suse de António Patrício, para transfigurar a realidade e aceder a um outro patamar do real, mas, complementarmente, para dotar o homem, ele próprio, desse olhar transfigurador. Por isso, no filme, num diálogo que se processa numa mesa de jogo entre os dois amigos, o amigo do amante de Susy atribui agora a este a capacidade transfiguradora que no conto é atribuída a Suse. Ele diz a propósito de Susy: "Ninguém a vê para além do real, nem como tu a transfiguraste de máscara de gesso patinada pelo luar numa obra-prima irradiante." A mulher como "signo ascendente" abre caminhos magnéticos alternativos para a apreensão do mundo por onde o homem escapa aos entraves da racionalidade.

Por isso, quase no final deste painel do tríptico, lembrando Susy, o seu amante protagoniza uma confissão que de certo modo parece dar corpo àquele "ponto supremo" que os surrealistas ambicionavam. O amor, "o amor louco" projetado pelos surrealistas enquanto experiência de reconstituição do andrógino primordial, atravessa também aqui o filme de Oliveira: categorias como espaço/tempo, vida/morte, homem/mulher dissipam-se. Dirigindo-se a Susy, presumivelmente morta, diz ele: "Se eu fosse o que tu não viste, o que te fala agora... porque eu

lembro-me, eu lembro-me: Passámos duas horas fora do espaço, duas horas que vivemos um no outro, fora do tempo. Todo o meu ser vivia de ti, morria em ti.” (cf. excerto 1.07.09 – 1.07.33). E esta experiência da totalidade não impede a conformação da inanidade do amor. A cena final deste painel mostra-nos o protagonista de mãos vazias, tão vazias como Pai e Filho no primeiro painel, tão vazias como o namorado de Fisalina, no último, como se verá.

\*\*\*

O terceiro painel de *Inquietude* pode ser lido como uma metáfora do enigma e do mistério da vida e da morte que atravessam o filme desde o primeiro painel e ainda mais uma declinação da nulidade do amor. Com ele estamos chegados a um outro patamar de escrita, que é já o do mito. Do primeiro ao terceiro painel vai-se presenciando um adensamento simbólico que, partindo do burlesco circunstancial, conduz à atmosfera atemporal do mito.

Aqui, a questão do anacronismo temporal que me ocupou no início não se coloca, porque o tempo da narrativa de Agustina Bessa-Luís é o tempo sem tempo das fábulas, que Manoel de Oliveira respeita. A mãe de um rio era uma mulher de mais de mil anos e o cineasta faz o filme decorrer numa remota aldeia, que poderia ser uma aldeia portuguesa (ou não) parada no tempo, algures no século XX. As imagens que Manoel de Oliveira nos oferece são de uma intensa e contida beleza, rude e primordial, e mostram uma aldeia prisão que faz jus ao texto agustiniano: “Ao crescer, a aldeia fizera-se um verdadeiro labirinto. As pessoas acastelavam-se, nasciam novos caminhos, mas tudo era destinado a confluir para os anteriores atalhos, que havia a impressão de que era um avanço inútil o que se fazia.” (Bessa-Luís: p.109).

O recurso ao anacronismo mantém-se e ajuda a criar estranhamento, o qual abre caminho à atmosfera mítica. Se não veja-se o modo encontrado por Manoel de Oliveira para transitar de painel: uma conversa entre os dois amigos desalentados perante a morte de Susy e a estranha situação do protagonista escrevendo à sua amante morta, o que desencadeia uma reflexão sobre o mistério da vida e da morte, que serve como justificativa para o amigo lhe contar a fábula, *A mãe de um rio*. Uma coisa parece nada ter a ver com outra, mas “lá no fundo tudo se liga” e o mistério da vida, como o mistério da morte são transtemporais (cf. excerto 1.09.54 -1.11.15).

E o anacronismo intensifica-se quando o amigo vai relatando a fábula ao protagonista e o contacto com o mistério corporizado pela Mãe de um rio se faz através da língua da actriz Irene Papas, isto é, o grego, língua na qual muitos dos nossos mitos fundacionais ganharam expressão (cf. excerto 1.13.24 –1.15.35).

Mais uma vez neste último painel do tríptico, a jovem mulher que é Fisalina (Leonor Baldaque) vai aderir a formas de conhecimento que lhe permitem ver para além dos caminhos labirínticos e fechados da aldeia e ascender à liberdade criadora e ao mito – o conhecimento da mãe de água, do lugar de onde brota a vida. Fisalina “desejava privar com seres de cujos lábios de mármore saíssem palavras desconhecidas.” (*Idem*: p.111) Também ela é “signo ascendente” no conto e no filme; os seus dedos sofrem a metamorfose da iniciação à liberdade criadora, transformando-se em ouro, como ancestralmente de ouro eram os da Mãe de um rio, da cor que desde a antiguidade, grega ou cristã, está associada à fecundidade, ao dom, à prosperidade. E Fisalina escolhe a margem, lugar libertador do caudal aprisionante e viperino da aldeia, dado pela metáfora da procissão do Senhor Morto, maravilhosamente filmada pelo realizador (cf. excertos 01.40.10 – 01.40.46 e 01.41.10 – 01.41-58).

Manoel de Oliveira usa o conto de Bessa-Luís para pensar o enigma da criação. “Não é verdade que escreves? Que estás a escrever a uma morta?” – pergunta ao amante de Susy o seu interlocutor, e acrescenta: “Nesse escrever, uma força misteriosa guia a tua mão. É desse enigma que nos fala *A mãe de um rio*”. O enigma da criação entrecruza vida e morte, mas também amor, que mais uma vez se reduz a nulidade. A evidenciá-lo o filme exhibe a cena patética e trágica do namorado (Ricardo Tropa) abandonado por Fisalina, desesperado perante a perdição dela tornada bruxa ou feiticeira e a sua própria perdição ao perdê-la (cf. fotograma 1.44.29).

Não surpreende então que o filme termine com um belíssimo e tris-tíssimo plano dos dois amigos, alimentado pelo igualmente belo arranjo para piano de José Luís Borges Coelho da música de Aristide Bruant, *Les Marcheuses*, alusiva à prostituição de rua. Findo o relato de *A mãe de um rio*, cada um deles comenta: “Pobre Fisalina!”; “Pobre Susy!” (cf. excerto 1.45.19 – 1.46.06).

É, porém, inevitável, terminado o tríptico fílmico, ponderar: Pobres homens!, pobre Pai, pobre Filho, pobre amante de Susy, pobre amante de Gaby, pobre namorado de Fisalina, os quais nem a dignidade de um nome próprio têm na narrativa fílmica de Oliveira... Todas afinal se imortalizam

ao contrário deles. Como bem nota P. A. Cardoso Pereira: “a sedutora Marta do primeiro quadro assombra pai e filho, sobrevivendo a ambos; Suze vampiriza a memória do amante, nela se eternizando; Faisalina, enfim, torna-se a mãe de um rio num tempo sem tempo (e, portanto, sem morte) que é o dos mitos.” (*Idem*: p. 120)

Em conclusão, são as mulheres que se mostram “signos ascendentes” a caminho de uma surrealidade, uma supra-realidade libertadora das cadeias da comédia humana, do “detalhe” do amor venal, do amor colérico, enfim do tempo “consumido numa finalidade” (*Idem*: p.108), para usar uma expressão de Agustina Bessa-Luís, a caminho do mito.

Enfim, a interpelação mais ou menos ínvia do eterno feminino sempre invade o cinema de Manoel de Oliveira.

## Referências:

BESSA-LUÍS, Agustina. *A mãe de um rio, A Brusca*, 2ªed.. Lisboa: Guimarães Editores, 1984.

LIMA, Isabel Pires de. Uma floresta de enganos: as *Singularidades* de Eça de Queirós e Manoel de Oliveira, *Naturalismo: Olhares Cruzados / Naturalisme: Regards Croisés*, org. Kelly Benoudis Basílio. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus - Comparatistas Centro de Estudos, 2012, pp 255-269.

Monteiro, Prista. *Os Imortais*. Lisboa: Repertório da Sociedade Portuguesa de Autores, 1984.

OLIVEIRA, Manoel de. *Inquietude*. Realização. Intérpretes: Diogo Dória, Irene Papas, Isabel Ruth, José Pinto, Leonor Baldaque, Leonor Silveira, Luís Miguel Cintra, Ricardo Trepa et al. Portugal/França/Espanha/Suíça: Madragoa Filmes, 1998. DVD.

PATRÍCIO, António. “Suse”, *Serão Inquieto*, 2ª ed.. Lisboa: Aillaud e Bertrand, 1920.

PEREIRA, Paulo Alexandre Cardoso. De *Suze* a *Suzy*: as *cocotes* de António Patrício e Manoel de Oliveira, *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 29, jan./jun. 2018, pp. 113–123. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/534>. Acesso em: 17. Setembro. 2121.



PRETO, António. Depois do passado ao presente, *Manoel de Oliveira 3/3*,  
Porto: Fundação de Serralves, Dez. 2014, pp 8-29.

# DIÁLOGOS ENTRE POESIA E ARTES VISUAIS NAS VANGUARDAS TARDIAS EM BARCELONA E LISBOA<sup>1</sup>

Izabela Leal<sup>2</sup>

O inferno é o real absoluto. Quanto mais infernal  
mais verdadeiro. Por enquanto.  
(Mário Cesariny)

A paráfrase de Novalis, retirada do poema “Lógica do café Royal”, de Mário Cesariny, chama a atenção para o caráter atroz do real, apontando para o atributo “verdadeiro” dessa infernalidade. No entanto, deixa em aberto um momento por vir no qual o inferno poderia, não mais, ser a tônica dominante. É esse futuro por vir, tempo revolucionário por excelência, que o Surrealismo evoca, movimento do qual, no âmbito português, Mário Cesariny fez parte, sendo o seu principal mentor. Não cabe aqui analisar o alcance desse movimento no cenário cultural em que se insere, nem a repercussão de sua existência efêmera enquanto atividade coletiva, mas sim tentar mapear alguns de seus traços, problemas e impasses, colocando-o em paralelismo com outro movimento, decorrido exatamente na mesma época no país vizinho, a Espanha, mais especificamente na Catalunha. Trata-se do movimento em torno da revista *Dau al Set*, que teve no artista Joan Brossa um de seus principais representantes. No Surrealismo português, a experimentação em torno da revista também se espalhou pelo campo da literatura e das artes plásticas. Sem ser exatamente um movimento surrealista, o grupo *Dau al Set* manteve com o Surrealismo um profícuo diálogo, chegando a ser considerado um grupo surrealista na opinião de alguns críticos, ou até mesmo por alguns de seus representantes, como é o caso de Arnau Puig, filósofo

1 Este artigo foi publicado na revista *Catalonia*, n. 27, 2020.

2 UFPA

que participou do processo de criação da revista e assumiu a função de teórico do grupo.

É necessário atentarmos para o fato de que esses dois movimentos de vanguarda se desenvolveram já no final da década de 40, e aqui tomo como base o ano de 1948, momento em que é criada a revista catalã *Dau al Set* e o grupo de artistas que ficou conhecido pelo mesmo nome. Já em Portugal, a organização de um grupo surrealista ocorre em 1947<sup>3</sup>, sob a denominação de Grupo Surrealista de Lisboa, do qual fazem parte muitos dos jovens que se reuniam no café Herminius e que foram colegas na Escola de Artes Decorativas António Arroio. Entretanto, o grupo rapidamente começa a desarticular-se e, na data da realização da primeira exposição, no ano de 1949, este já não contava mais com Mário Cesariny<sup>4</sup>, que dará início à formação de outro grupo chamado Os Surrealistas, conhecido também como Grupo Dissidente. Já no cenário espanhol, o grupo *Dau al Set*, como o próprio nome sugere, se dizia comprometido com a inovação e com a aposta no impossível, a sétima face do dado, traço assinalado por Arnau Puig:

Pues bien, los componentes de *Dau al Set*, coherentes surrealistas, querían llevar a cabo unas jugadas diferentes, unas jugadas al siete, imposibles de que pudieran realizarse, convertirse en efectivas. Sus jugadas – y en la vida todo es un azar, una osadía o una cobardía, como había intentado mostrar Dostoyevski – no podían ser nunca ganadoras porque al jugar, al optar por el Siete, esa cara nunca podía salir. Las jugadas de *Dau al Set*, eran apuestas a lo imposible. No obstante sus miembros jugaban a ese número, a esa imposibilidad consciente. (PUIG, 2008, p.27)

A revista *Dau al Set* circulou de 1948 a 1956 e o grupo reuniu os pintores Modest Cuixart, Joan Ponç e Antoni Tàpies, os poetas Joan Brossa e Juan Eduardo Cirlot, o já citado filósofo Arnau Puig e o pintor Joan-Josep Tharrats, que exercia a função de editor. Assim como o grupo português, este também sofrerá com as desarticulações internas, algo que se reflete

---

3 Lembremos, também, que em 1947 André Breton e Marcel Duchamp organizam a exposição internacional *Le Surréalisme en 1947*.

4 Cesariny deixa o grupo em 1948 através de uma carta escrita « Ao amigo António Pedro », na qual explica que se separava do grupo “por não acreditar que seja Grupo e ainda menos surrealista”. Cf. (CUADRADO, 1998, p. 31).

na instabilidade relacionada à edição da revista, cuja periodicidade, assim como o próprio formato, nunca se mantém constante.

Já sabemos, conforme demonstrou Perfecto Cuadrado no artigo “De silêncios, diálogos y monodialogos: o Surrealismo em Espanha y Portugal” (CUADRADO, 2010) que inúmeras relações foram travadas entre os artistas surrealistas desses dois países vizinhos, mas esses diálogos não abarcaram o grupo Dau al Set. Se, neste ensaio, pretendemos avaliar as múltiplas confluências entre os dois grupos, seria bom esclarecer desde já que não se trata de uma colaboração concreta entre os artistas da revista catalã e os do Surrealismo português, mas que, no entanto, ambos os movimentos seguem o seu curso em paralelismos impressionantes, como tentarei evidenciar aqui. Essa “vizinhança complexa” entre as duas nações ibéricas se espelha, primeiramente, no contexto político, uma vez que no final dos anos 40 Portugal enfrentava há duas décadas a ditadura salazarista enquanto a Espanha se encontrava sob a ditadura franquista. Nesse contexto, a proposta de movimentos artísticos que se apoiavam nos ideais libertários das vanguardas parece necessariamente problemática, como Perfecto Cuadrado também já demonstrou inúmeras vezes, mas mais precisamente em sua antologia *A única real tradição viva. Antologia da poesia surrealista portuguesa* (1998). O salazarismo em Portugal e o franquismo na Espanha representaram um enorme obstáculo em relação ao desenvolvimento das atividades culturais e artísticas, já que havia uma submissão às práticas da censura, o que impedia a livre circulação e exibição das obras. Do lado dos portugueses, não houve a edição de uma revista do grupo surrealista, mas foram impressos alguns cadernos que circularam em pequenas tiragens, como aponta Adelaide Ginga Tchen<sup>5</sup>. No caso dos artistas e escritores catalães, a realização da revista pode ser efetivada em função de Tharrats possuir uma prensa e rodar a revista em sua própria casa, geralmente em pequenas tiragens de 100 ou 150 exemplares que circulavam clandestinamente.

Com o final da Segunda Guerra Mundial, o mundo assistiu à queda dos fascismos, o que renovou a esperança dos intelectuais portugueses de ver terminada a ditadura que se havia implantado no país desde 1926, algo que de fato só ocorreria três décadas depois. Na Espanha, se o regime ditatorial era mais recente, não se pode esquecer o grande

---

5 Tchen menciona a publicação de uma série de cinco *Cadernos Surrealistas*, que circularam na sequência da exposição de Grupo Surrealista de Lisboa, em 1949/1950 (TCHEN, 2001, p. 105-106)

abismo que a Guerra Civil produziu no seio dessa sociedade. Como avalia José Corredor-Matheos,

Sabemos que en aquellos años, concluida la segunda guerra mundial, el surrealismo estaba en retroceso internacionalmente, salvo, claro está, para los artistas que habían logrado un gran prestigio dentro de esta tendencia. Pero no olvidemos cuál era la situación artística, social y política de España a fines de la década de los cuarenta y comienzos de la siguiente. Los artistas vanguardistas habían tenido que abandonar su trayectoria, o mantener en el secreto de su estudio la tendencia que habían practicado en los años treinta, no sólo porque el coleccionista era en general conservador – y esto, no nos engañemos, ya ocurría antes de la guerra civil –, sino porque a esta inclinación del posible comprador se sumaba el rechazo del régimen franquista al arte renovador, por las connotaciones de rebeldía y subversión que apreciaba en él. (CORREDOR-MATHEOS, 2008, p. 13, 14)

O comentário acima aponta para um fator interessante no desenvolvimento desses dois grupos de vanguarda em Portugal e Espanha. Do lado português, a ditadura se arrastava por um período mais prolongado e o momento anterior a ela – momento tipicamente vanguardista que atravessa as décadas de 1910 e 1920 –, não tinha chegado a produzir artistas e/ou poetas que fossem mundialmente conhecidos, como ocorreu na Espanha com Picasso, Dalí e Miró. Não querendo depreciar o papel fundamental da geração de *Orpheu*, que atuou como um verdadeiro movimento de vanguarda no cenário conservador português, é imprescindível lembrar que no final dos anos 40 nenhum artista ou poeta dessa geração tinha obtido fama internacional e o lugar de Pessoa como poeta mundialmente conhecido ainda estaria por vir.

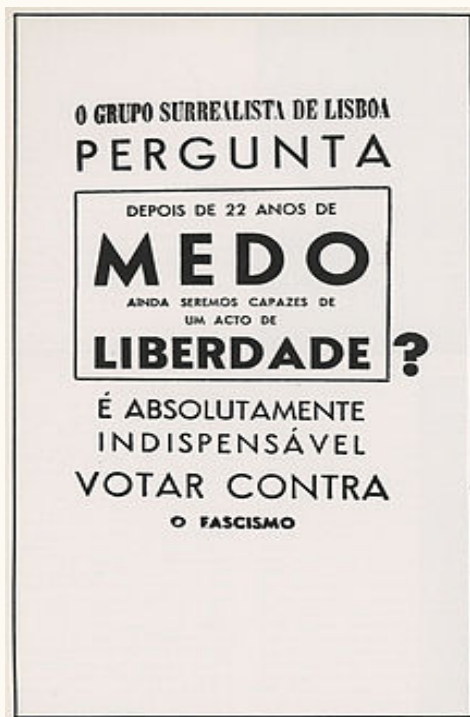
Do lado Espanhol, o primeiro período das vanguardas, anterior à Guerra Civil, havia movimentado de forma convulsiva o cenário artístico, de modo que Dalí e Miró puderam se manter em cena, colaborando, inclusive, nas páginas da revista *Dau al Set*. No entanto, temos que lembrar que nem mesmo Miró escapava das garras do fascismo espanhol, como nos lembra o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto numa entrevista concedida ao documentarista Bebeto Abrantes, publicada na revista *Sibila*:

“Miró morava na França até os alemães ocuparem a França. Então ele voltou pedindo licença ao Franco [Francisco Franco, 1892-1975].

Franco deu a licença com a condição de Miró não fazer escola nem receber gente. [...] Essa turma – Ponç, Tàpies e Cuixart – Miró não recebia, porque eles eram pintores, podia parecer que Miró estava fazendo escola.” (MELO NETO, 2009, p. 27)

Entretanto, no que diz respeito à revista *Dau al Set*, a força politicamente contestadora podia ser observada sob vários aspectos, entre eles a veiculação de muitos textos escritos em catalão, uma língua proibida e perseguida pelo governo de Franco. Esse foi um dos motivos de a revista circular de forma clandestina. Outro, provavelmente, a experiência anterior com a revista *Algol*, editada por Joan Brossa, Joan Ponç e Arnau Puig, e que só conheceu um número pelo fato de ter sido proibida. Do lado português, um dos melhores exemplos da atitude politicamente transgressora desses artistas está na elaboração da capa do catálogo da primeira exposição do Grupo Surrealista de Lisboa. Para marcar esse pensamento de que a arte surrealista é inseparável do próprio gesto de atuação política, a capa do catálogo apresentava um texto de intervenção, no qual se lia uma mensagem que tinha como objetivo aconselhar o voto no general Norton de Matos, candidato da oposição:

**Imagem n.1** – Capa censurada do catálogo da exposição do Grupo Surrealista de Lisboa



É com base nesses ideais que António Maria Lisboa profere uma palestra no encontro realizado no Jardim Universitário das Belas Artes (JUBA) intitulada "A Afixação proibida", em 1949, da qual citaremos o trecho abaixo:

A actividade Surrealista não é [...] uma simples acção libertadora das coisas que chateiam, mas um golpe fundo de cada vez que é dado na realidade presente. Não é de facto uma simples purga seguida de um dia de descanso a caldos de galinha mas revolta permanente contra a estabilidade e cristalização das coisas. Não é um mero exercício para se dormir melhor na noite seguinte, mas esforço demoníaco para se dormir de maneira diferente. (TCHEN, 2001, pag. 114)

Do lado do grupo Dau al Set, Arnau Puig, anos depois, avalia o alcance do movimento em relação ao cenário da época, em termos muito parecidos com os dos artistas portugueses:

En aquella circunstancia incluso cualquier gusano se sentía asfixiado; todo era jerarquía y rango, orden y mando, quedando prohibido todo lo que no fuera expresamente mandado, con una sola excepción, el amiguismo jerárquico, que otorgaba licencias de acción autónoma. Era normal que algún que otro viviente, pues, se saliera por la tangente. Y eso fueron las gentes de Dau al Set (PUIG, 2008, p. 23)

No caso da revista catalã, esse modo de sair pela tangente significava, em certa medida, retomar o projeto vanguardista de Picasso, Dalí e Miró, como aponta Lourdes Cirlot (2008, p. 59), sendo que os dois últimos estarão efetivamente presentes nas páginas da revista. Com relação a Dalí, na edição de dezembro de 1948 aparece um desenho inédito do pintor encabeçando os "Telegramas" de J. V. Foix.

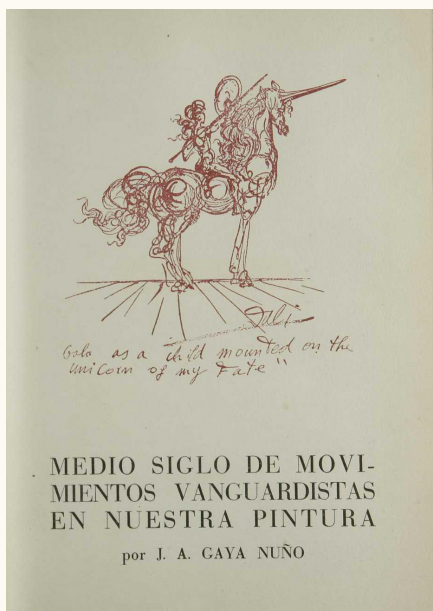


**Imagem n.2** – Desenho de Salvador Dali na revista *Dau al Set* (dezembro de 1948)



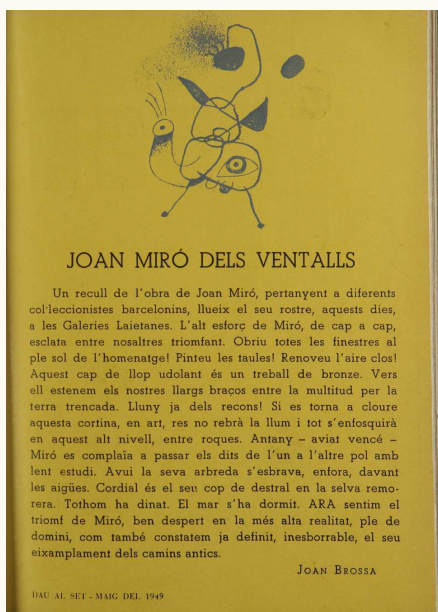
Também na edição de dezembro de 1950, outro desenho de Dali, "Gala as a child mounted on the unicorn of my fate", aparece na abertura de um ensaio de Juan Antonio Gaya Nuño intitulado "Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura".

**Imagem n.3** – Desenho de Salvador Dali na revista *Dau al Set* (dezembro de 1950)



Já Miró, a quem os artistas de Dau al Set, burlando as proibições franquistas, puderam conhecer pessoalmente na ocasião de uma visita a seu estúdio, aparece na revista na edição de maio de 1949, com um texto de Joan Brossa em sua homenagem.

**Imagem n.4** – Desenho de Juan Miró acompanhado de texto de Joan Brossa na revista *Dau al Set* (dezembro de 1949)



O paralelismo que procuro apontar entre os dois grupos segue na relação dos surrealistas portugueses com os pintores Dali e Miró. Dali é mencionado em um poema de Cesariny que leva seu nome: “Salvador Dali/Vieira da Silva”. E Miró no “poema em duas línguas gémeas para joan miró”, que foi escrito numa curiosa mistura de português e espanhol e que desde o título aponta para a relação complexa entre Portugal e Espanha, esses dois meninos que se refletem mutuamente, um sendo o espelho do outro.

Mira miró mira mira

a phormiga  
 madre antiga                    da fadiga  
 que labora la tierra antiga  
 dadivosa                        negro-rosa  
 almirantenientemerosa  
 y almirabolante pira  
    fulgurante

de los niños  
soninem sod

a mirar

Mira miró mira mira  
por ordem de miramar  
o céu a terra [do ar]  
onde um pájaro admira no ar  
Miró a mirar  
(CESARINY, 2004, p. 208)

O jogo de palavras entre o verbo mirar e o nome Miró configura o lugar desses meninos, evocando almirantes que miram, camonianamente situados na cabeça da Europa. Mas, por sua vez, eles são mirados por Miró, que se confunde com o pássaro, tão presente em suas obras, e este, por sua vez, mira do ar, abandonando a conhecida dicotomia entre mar e terra tão presente no imaginário português.

Voltando ao cenário conturbado em que esses grupos tentavam desenvolver as suas atividades artísticas, podemos afirmar que, apesar dos esforços de ambos para escapar da censura e da asfixia, a crença nas possibilidades de transformação da vida e do mundo – que são os verdadeiros objetivos desses movimentos – não consegue sustentar-se por muito tempo, sendo que, no caso português, talvez pelo fato de os artistas não terem sequer a autonomia em relação à circulação de suas produções, como ocorria na publicação independente de *Dau al Set*, o sentimento de impotência parece ter sido muito mais intenso. E no próprio ano de 1949, Mário Henrique Leiria e Pedro Oom começam a demonstrar um ceticismo em relação ao futuro do movimento, por conta da enorme dificuldade enfrentada pelos artistas em decorrência da situação política do país. Um ano mais tarde, Mário Henrique Leiria, João Artur Silva e Cruzeiro Seixas chegarão a afirmar que “em Portugal, não é possível a existência de qualquer agrupamento ou movimento dito surrealista, mas de que apenas poderão existir **indivíduos surrealistas** agindo, por vezes, em conjunto.” (CUADRADO, 1998, p. 16) (grifos do autor)

Não se trata de pensar que a experiência poética seja ineficaz, mas sim de questionar a possibilidade de constituição de projetos coletivos. O fato é que as manifestações individuais vão ganhando cada vez mais relevância e, no mesmo movimento, o grupo vai sofrendo golpes consecutivos que terminam por conduzir à sua dissolução, que se anuncia a partir de 1951. Entre as várias complicações pelas quais seus integrantes passaram, podemos citar a doença e a morte de António Maria Lisboa,

que ocorrerá em 1953; o exílio de Cruzeiro em Angola, e a total ruptura com o grupo da parte de Alexandre O'Neill e Mário Henrique Leiria.

Coincidentemente, o ano de 1951 também revelou uma crise no seio da revista catalã. Joan Brossa critica a linha editorial de Tharrats, que ocupava a função de diretor, e preconiza a morte da revista, minimizando a sua importância. Porém, como enfatiza Sol Enjuanes, "aunque que Brossa anunciaba el cese de su colaboración el mês de noviembre de aquel mismo año publicó "Oracle sobre Joan Ponç" e aún realizaría cinco nuevas aportaciones en cuadernos posteriores." (2018, p. 349). E ao avaliar o papel desse grupo enquanto um movimento artístico de vanguarda, Sol Enjuanes chega a uma conclusão que muito se aproxima daquilo que os críticos apontam em relação ao surrealismo português:

A pesar de no poder ser considerada un gran logro de la vanguardia por sus características intrínsecas, *Dau al Set* adquire una relevância sobresaliente por la precariedad del contexto cultural en el que surgió. Su excepcionalidad es consecuencia del entorno pero cabe añadir su función como vía de investigación y de encuentro de los creadores más inquietos de la Barcelona de la posguerra. (ENJUANES, 2018, p. 358)

Por fim, ainda um último paralelismo entre esses dois artistas que tanto se destacaram nesses dois movimentos, Mário Cesariny e Joan Brossa. É curioso que ambos tenham desfrutado de uma vida longa; Brossa morreu com 79 anos e Cesariny com 83, que ambos tenham se dedicado à pintura e à poesia, explorando todo tipo de recursos visuais que inclusive os conduziram a um pensamento da poesia como "campo expansivo", para seguirmos os passos de Florencia Garramuño (GARRAMUÑO, 2009), ou seja, como transbordamento dos limites mais convencionais do que costumamos pensar como poesia. De fato, Cesariny experimentou criar a partir de inúmeras técnicas, tais como a pintura, a colagem e os objetos, e Brossa, igualmente, usou e abusou de diversos recursos que o conduziram, por fim, à poesia conceitual. Mas o paralelismo mais curioso para o qual quero chamar a atenção é o interesse de ambos pelo tema da prestidigitação. Joan Brossa tem sido associado inúmeras vezes à figura do prestidigitador, não só pelos truques de mágica aos quais ele realmente se dedicou, fazendo apresentações nas ruas e para os amigos, mas também por ser considerado um mago das palavras. Do mesmo modo, na poética de Mário Cesariny são inúmeras as menções à arte do ilusionismo, a começar pelo título de um de seus livros, "Manual de

prestidigitação". A magia é um tema caro aos surrealistas de forma geral, uma vez que, para eles, a poesia, assim como outras formas de criação artística, implica na transfiguração do real – ou, como diria Cesariny, na "reabilitação do real cotidiano" –, daí que o poeta apareça com frequência associado à figura do mago, ou mesmo do mágico. Trata-se sempre, tanto para Cesariny quanto para Brossa, da potência mágica que a poesia tem de metamorfosear a realidade. É justamente essa equivalência entre a mágica e a poesia que o poeta catalão reitera numa entrevista: "He ido descubriendo que no hay diferencia entre un juego de manos y un poema: los dos son una metamorfosis de la realidad, una sorpresa para la persona inteligente" (BROSSA, 1995, p. 128 *Apud*: ROSA, 2010, p.73). Porém, cabe perceber o uso que Cesariny e Brossa farão dessa perspectiva mais geral.

Grande parte dos truques de mágica consiste em fazer desaparecer uma pessoa ou um objeto, para posteriormente fazê-lo reaparecer alhures. Cesariny mencionou essa arte do desaparecimento em um verso de "ars magma": "fazer desaparecer e fazer que apareça" (CESARINY, 2004, p. 135), e também evoca a palavra mágica "Abracadabra" no poema "Autografia II", para realizar esse truque do desaparecimento/reaparecimento:

– Onde está o homem que era um Chevrolet  
casado com uma vírgula de amianto?  
Certo e sabido que anda sobre as águas que o matei sem  
querer  
estas estrelas brilham com tal nitidez  
que acabam sempre por tornar-se suspeitas  
Não importa transfigurá-lo-ei em poderoso egípcio  
Abracadabra!Vram!Abracadabra!  
(CESARINY, 2004, p. 41)

Brossa, por sua vez, jogou com as inúmeras possibilidades de criação a partir do alfabeto, pensando a letra em sua materialidade e nas suas infinitas possibilidades de combinação. O poeta catalão se vale desse procedimento na obra "Elegia al Che", em que as letras que compõem o nome do guerrilheiro aparecem subtraídas de um quadro que contém todas as letras do alfabeto. O aparecimento do nome *Che* se dá, como num passe de mágica, pelo desaparecimento das letras, apontando também para o assassinato do líder revolucionário, ou seja, a subtração de sua vida.

Imagem n.5 – Elegia al Che, (BROSSA, 2005, p. 25)



Também são bastante conhecidos os truques de mágica em que, geralmente uma mulher, tem o seu corpo desmembrado, braços para um lado, pernas para o outro. Esse último truque foi encenado por Cesariny no poema “cena de libertação nos jardins do palácio de Epaminondas, imperador”, de *Manual de prestidigitação*, quando ao menos “um braço sai em liberdade”, vislumbrando ali uma possível saída metonímica para o inferno, o “real absoluto”. Trata-se da possibilidade de burlar a censura num passe de mágica, essa estratégia da arte e da poesia:

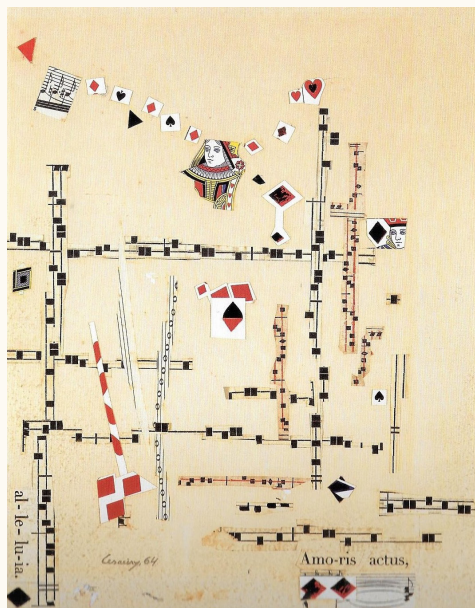
[...]  
Nada que se pareça com centenas de escudos  
ou com a sensação de segurança  
essa forma de anel sobre as melhores cidades  
que estrangula não mata      aperta não afoga  
um braço apenas um braço      hábil solução do conjunto  
um braço sai em liberdade  
(CESARINY, 2008, p. 132)

Por último, para finalizar com um trabalho plástico de Mário Cesariny, gostaria de mencionar a colagem “Al-le-lu-ia, Amo-ris actus”, de 1964, em que o poeta explora a dimensão visual e, ao mesmo tempo, musical da poesia. Nessa imagem, percebemos a presença da Dama e do Valete, assim como de naipes das cartas de baralho. Na obra predominam as cores vermelho e preto, e nela também se distinguem alguns



fragmentos de partituras. Os outros elementos, que associados evocam uma nova partitura, parecem elementos que foram decompostos a partir das próprias cartas de baralho, fragmentos de outro contexto que, agora reagrupados, configuram uma nova imagem. Segundo Michele Coutinho Rocha, trata-se de uma “alusão interdiscursiva” à obra de Joan Brossa (ROCHA, 2017, p. 56). De fato, há uma nítida correspondência entre os dois artistas no que diz respeito à compreensão do ilusionismo como possibilidade poética, sendo o procedimento de corte e colagem, produzindo uma recombinação da matéria inicial (e aqui penso novamente na mulher que é inteiramente recortada e remontada) um dos mais apreciados nos truques de mágica, sendo justamente a reconfiguração do real.

**Imagem n.6** - Al-le-lu-ia, Amo-ris actus, 1964; colagem sobre papel; 35,5 x 27,5 cm, F.C.M., V. N. Famalicão.



Para finalizar, uma nota de tom pessoal: quando me interessei pelo surrealismo português, ao cursar o mestrado em letras por volta do ano 2000, lia esses poemas, manifestos e cartas como algo pertencente a um tempo de coerção e conservadorismo que já estaria bem distante. Agora, ao reler esses textos, tive a estranha impressão de que eles falavam do presente, da situação que a cada dia, com mais espanto e horror, vemos se produzir no Brasil. Por isso, quero terminar fazendo minhas as palavras dos surrealistas, e perguntando se ainda seremos capazes de um ato de liberdade.



## Referências:

BROSSA, Joan. *Poesia vista*. Tradução Vanderley Mendonça. São Paulo: Amauta editorial, 2005.

CESARINY, Mário. *Pena capital*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

\_\_\_\_\_. *Manual de prestidigitação*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008

CIRLOT, Lourdes. "El grupo Dau al Set". In: *El mundo de Dau al Set*. (catálogo de la exposición). Ibercaja (Org.). Valladolid: Tapolínea, S/A, 2008, p. 23-39. Disponible en: <http://www.triarte.es/catalogos/Cat%20Dau%20al%20Set.pdf>

CORREDOR-MATHEOS, José. "Dau al Set, al cabo de médio ciclo". In: *El mundo de Dau al Set*. (catálogo de la exposición). Ibercaja (Org.). Valladolid: Tapolínea, S/A, 2008, p. 23-39. Disponible en: <http://www.triarte.es/catalogos/Cat%20Dau%20al%20Set.pdf>

CUADRADO, Perfecto. "De silêncios, diálogos y monodiálogos: o Surrealismo en Espanha y Portugal". In: *Suroeste 1. Relaciones literarias y artísticas entre Portugal Y España (1890-1936)*. Badajoz: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales /MEIAC, 2010, p. 433-445.

CUADRADO, Perfecto. *A única real tradição viva. Antologia da poesia surrealista portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

GARRAMUÑO, Florencia. "La literatura en un campo expansivo: y la indisciplina del comparatismo". In: *Cadernos de estudos Culturais*. Campo Grande, MS. Ed. UFMS, v.1, n.2. jul./dez. 2009, p. 101-111.

MELO NETO, João Cabral de. "Conversas com João Cabral de Melo Neto". In: *Sibila*. Revista de poesia e cultura, Cotia, SP, v. 9 n. 13, p. 14-138, ago.2009. Entrevista concedida a Bebeto Abrantes. Disponible en: [https://sibila.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2009/04/Joao\\_cabral\\_revista.pdf](https://sibila.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2009/04/Joao_cabral_revista.pdf)

PUIG, Arnau. "Dau al Set, filosofía, sensibilidad y concepto". In: *El mundo de Dau al Set*. (catálogo de la exposición). Ibercaja (Org.). Valladolid: Tapolínea,

S/A, 2008, p. 23-39. Disponible en: <http://www.triarte.es/catalogos/Cat%20Dau%20al%20Set.pdf>

PUYOL, Sol Enjuanes. "Em el Umbral de la Noche: Dau al Set entre las Vanguardias Históricas y el Arte Nuevo. In: *Caracol*, São Paulo, N. 15, jan./jun. 2018, p. 342-361.

ROCHA, Michele Coutinho. "'Dizer no todo': Palavra e imagem na obra de Mário Cesariny". In: *Visualidades*, Goiânia, v.15 n.2 p. 39-68, jul.-dez., 2017, p. 39-68.

ROSA, Victor da. *SEGUNDA ESCRITA: a profanação do objeto em Joan Brossa*. Tese de Doutorado em Teoria Literária. Santa Catarina, Curso de Pós-Graduação em Literatura/Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

TCHEN, Adelaide Ginga. *A Aventura Surrealista*. Lisboa: Colibri, 2001.

BROSSA, Joan. *Añafil 2*. Madrid: Huerga e Fierro editores, 1995, p. 128.

## REIMAGINAR O PASSADO, PENSAR O PRESENTE: *DEUS PÁTRIA FAMÍLIA* (2021) DE HUGO GONÇALVES

Jorge Vicente Valentim<sup>1</sup>

Este texto é para Gabriela Silva e para os alunos do curso de extensão “A novíssima ficção portuguesa”, pelos momentos de partilha de inquietações e sintonias literárias. Citá-los aqui é uma forma de reconhecer os vínculos de amizade e de manter a esperança num horizonte possível.

A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente.

[JEANNE MARIE GAGNEBIN. *Lembrar escrever esquecer*, p. 55.]

A história não se repete, mas rima.

[HUGO GONÇALVES. *Deus Pátria Família*, p. 334.]

Ao elaborar as suas *Seis propostas para o próximo milênio*, Ítalo Calvino elege a rapidez como a segunda peculiaridade que o crítico gostaria de ver estampada nas manifestações literárias do século XXI. Segundo ele, a capacidade de gerir o aspecto temporal na arquitetura composicional das obras constitui uma das propostas mais preponderantes do milênio iniciado nos anos 2000. Para argumentar e justificar tal previsão, o ensaísta italiano opta por um ponto de partida peculiar. Assim, o início dessa lição é demarcado pela história de Carlos Magno e sua paixão pelo anel mágico, e as diferentes formas com que o episódio

---

1 UFSCar/CNPq

é narrado, desde a lenda antiga até os textos de Barbey d'Aurevilli, Petrarca, Sebastiano Erizzo, Giuseppe Betussi e Gaston Paris.

Em todas essas ocorrências, Calvino sublinha a importância do objeto central da narrativa – o anel de Carlos Magno – e como este assume a função de protagonista, porque em volta dele tudo se passa e para ele converge. Ao defender a tese de que “numa narrativa um objeto é sempre um objeto mágico” (CALVINO, 2000, p. 47) e com grande força de sedução, Calvino postula a ideia de que os acontecimentos formadores de uma narrativa não deixam de estabelecer uma interligação entre si, seja pela economia estabelecida na sua costura, seja pela duração com que bordam a trama. Assim, os eventos, “independentemente de sua duração, se tornam punctiformes, interligados por segmentos retilíneos, num desenho em zigzagues que corresponde a um movimento ininterrupto” (CALVINO, 2000, p. 48).

No entanto, ao contrário de enquadrar a rapidez num efeito demarcado pela pura aceleração, Calvino chama a atenção para o cuidado especial de não a entender enquanto um valor *per se*, porque essa mesma agilidade pode ser detectada em outros níveis no domínio do tempo na narrativa, já que este pode ser retardado, circular ou estático.

Segundo ele, o comando do tempo pode ser considerado, na narrativa, a partir tanto da costura dos acontecimentos quanto da forma como estes se comunicam e ajudam na rapidez e na dinâmica da efabulação. Logo, a rapidez demarca-se “pela economia, o ritmo, a lógica” (CALVINO, 2000, p. 49) nas histórias narradas. Nesse sentido, ainda que Calvino não mencione diretamente, no meu entender, é preciso levar em conta o papel do narrador no agenciamento e na articulação do tempo despendido para o desenrolar da trama. Quero com isto dizer que a própria noção do tempo, enquanto aquela “relação entre o começo e o fim, chamado *intervalo*, de determinado movimento”, ou, ainda, enquanto o “cômputo de sua *duração*, bem como a passagem de um intervalo a outro numa ordem que liga o anterior ao posterior, chamada *sucessão*” (NUNES, 2000, p. 17; grifos do autor), não deixa de estar atada à própria atuação do narrador, entidade responsável pela costura dos eventos, pelo encaideamento da durabilidade de cada um destes, pelo desenrolar e pela progressão numa ordem específica a partir da perspectiva adotada pela voz narrante.

A importância do tempo, enquanto ideia e componente da vida humana, é ponto ajuizado e já consolidado pelas diferentes áreas do saber. De acordo com o matemático e historiador britânico G. J. Whitrow

(2005), por exemplo, o tempo constitui um aspecto prevalecente na nossa concepção de mundo. As nossas atividades, mesmo as menores e consideradas menos importantes, são regidas e reguladas cronometricamente. Daí a sua inferência de que, da física à filosofia, da sociologia às ciências tecnológicas, da medicina aos campos da química, a noção de tempo não escapa de campos próximos e, em alguns casos, muito íntimos da subjetividade humana, chegando à conclusão de que: “A essência do tempo é sua natureza transitória” (WHITROW, 2005, p. 178).

No tocante aos estudos literários, no seu *Dicionário de estudos narrativos*, referência incontornável na área, Carlos Reis defende a tese de que a representação do tempo na narrativa, longe de excluir uma série de complexidades, “envolve fatores linguísticos, narrativos e transnarrativos, **normalmente interligados**” (REIS, 2018, p. 506; grifos meus). Ao explicar e diferenciar o tempo do discurso e o tempo na narrativa, o ensaísta português ainda sustenta a posição de que

[...] na história, várias personagens vivem individualmente o tempo, em locais por vezes muito distantes entre si; para que, no discurso, se processe a representação desse tempo plural, **é necessário que o narrador estabeleça prioridades, relatando sucessivamente as ocorrências individuais desses vários tempos** (REIS, 2018, p. 509; grifos meus).

Ora, não me parece gratuito o fato de Ítalo Calvino eleger o conto popular para estabelecer as suas lições de economia na disposição da trama e da arquitetura textual. Aliás, não poderia ser outra a condição da rapidez a não ser a de levar em causa apenas o essencial, dispendendo, portanto, “uma luta contra o tempo, contra os obstáculos que impedem ou retardam a realização de um desejo ou a restauração de um bem perdido” (CALVINO, 2000, p. 50). Por isso, na sua lição sobre a rapidez, ele desenvolve uma linha de raciocínio em que sublinha em paralelo as ocorrências do retardamento. Na minha perspectiva, o tempo torna-se eixo fundamental para compreender essa proposição, na medida em que o texto literário propicia mecanismos de controle do mesmo, seja para adiantar, seja para retardar, tal como ocorre, por exemplo, na digressão, espécie de adiamento, “estratégia para protelar a conclusão, uma multiplicação do tempo no interior da obra, uma fuga permanente” (CALVINO, 2000, p. 59), tal como postulado pelo investigador italiano.

Não gratuitamente, Calvino toma como pressuposto para argumentar sobre a presença da rapidez, como uma das propostas palpáveis na

produção literária do século XXI, o oxímoro latino atribuído ao imperador romano Augustus (*Festina lente* = “apressa-te lentamente”) para perfilar o trabalho intelectual e a execução do ofício do escritor. Segundo ele,

O êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal, que em alguns casos pode realizar-se por meio de uma fulguração repentina, mas que em regra geral implica uma paciente procura do *mot juste*, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado. Estou convencido de que escrever prosa em nada difere do escrever poesia; em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável (CALVINO, 2000, p. 61; grifos do autor).

Em outras palavras, Calvino não descarta “a intensidade e a constância do trabalho intelectual” (CALVINO, 2000, p. 61) na criação estética de um universo narrativo em que a rapidez, não dissociada do seu binômio (a lentidão e seus correlatos, como o adiamento e a digressão, por exemplos), se destaca como uma das marcas caracterizadoras da ficção do nosso milênio.

Na sua concepção, ainda que o conto popular e as formas breves sejam uma tônica para sustentar a “densidade especial” (CALVINO, 2000, p. 62) que estes gêneros textuais alcançam na articulação da extensão e/ou da brevidade de um determinado evento narrativo, ele não exclui a possibilidade de que esta mesma potência seja “alcançada também nas composições de maior fôlego” (CALVINO, 2000, p. 62), como o romance. De fato, tal premissa poderá ser observada não só em muitos casos no cenário da ficção portuguesa das últimas décadas do século XX, mas também em exemplos paradigmáticos da novíssima ficção portuguesa<sup>2</sup>, ou seja, a gestada, nascida e consolidada no século XXI.

Início, portanto, as minhas reflexões sobre o romance *Deus Pátria Família*, de Hugo Gonaçlves, com um convite a uma breve viagem no

---

2 Cabe-me esclarecer de antemão que esta expressão, que não leva em conta a faixa etária do(a)s autore(a)s, mas o seu nascimento no universo da ficção a partir dos anos 2000, foi utilizada e explicada por Gabriela Silva (2016), uma das pioneiras entre nós a se dedicar a este *corpus*. Enquanto a sua terminologia engloba todo um quadro amplo (“a novíssima literatura portuguesa”), prefiro restringir a minha abordagem apenas à ficção, objeto de pesquisa a que venho me dedicando nos últimos anos.

tempo. Para tanto, pensem os leitores na seguinte sequência temporal, a partir da arquitetura romanesca: (1) 1940 – ano central da trama do romance, o 2º do mais sangrento episódio bélico do século XX, Salazar é assassinado, Rolão Preto assume o poder, quatro mulheres de perfis muito próximos são assassinadas com um mesmo *modus operandi*, com elementos rituais da ceia e dispostas com objetos religiosos, os detetives Luís Paixão Leal e Cardoso são os responsáveis pelo desvendar desse mistério; (2) 1920-1934 – primeira grande digressão. Os irmãos Luís e Joaquim Paixão Leal migram para os EUA, depois do desaparecimento do pai, tragado pelo mar na costa portuguesa. Ambos começam a desenvolver visões diferentes do mundo, encenando uma espécie de polarização político-ideológica que os irá separar. Enquanto Joaquim cede aos encantos de uma vida perigosa no contrabando de bebidas alcoólicas, Luís segue o caminho da lei, tornando-se policial e chegando mesmo a prender o irmão. Depois da última operação, para tentar salvar a vida do tio, Paixão Leal devolve a carga apreendida e torna-se ele próprio um foragido. Sua única solução é voltar para Portugal, onde chega antes do eclodir da II Guerra e consegue um posto na força policial, graças à influência de Nuno Athaide, em retribuição a um favor feito; (3) 1917 – última digressão. Um garoto é abusado por um padre, numa pequena paróquia, próxima à Cova da Iria. Depois do episódio, o menino sai correndo, vê Nossa Sra. de Fátima e recebe dela uma mensagem. Próximas dele, três outras crianças acompanham o olhar deslumbrado do garoto, que responde, ao ser indagado por elas, estar ali a ouvir uma mensagem da santa. Ao chegar em casa e revelar a aparição à mãe, esta simplesmente não acredita no jovem que, desolado, descobre que os pastorezinhos de Fátima lhe roubaram a aparição e a condição de verdadeiro portador e guardião das aparições místicas. Anos mais tarde, este jovem irá se tornar um *serial killer* que irá assustar os moradores da região e ocupar as atenções do detetive Luis Paixão Leal, no ano de 1940.

Em linhas gerais, esse é o enredo do mais recente romance de Hugo Gonçalves, *Deus Pátria Família*, escrito e publicado no olho do furacão da pandemia de covid-19. Se o título por si só remete o leitor ao cenário do Estado Novo, a partir da evocação da famosa tríade contida nos murais de Martins Barata, utilizados por Salazar para sedimentar as suas lições ao longo das décadas do século XX, por outro lado, o autor consegue despertar no leitor uma série de curiosidades que não ficam circunscritas ao aspecto puramente histórico.



[Imagem 1: "A lição de Salazar". Fonte: *História da vida privada em Portugal. Os nossos dias*. Coord.: Ana Nunes de Almeida, 2011.]



Situado, portanto, no ano de 1940, mas com faixas temporais dispostas de forma não linear e não cronológica (com digressões aos dois eixos descritos acima), o romance de Hugo Gonçalves inscreve-se numa lista seleta de romances portugueses que, ao longo das décadas posteriores ao pós-guerra, propuseram refletir sobre as heranças e as ruínas deixadas pela destruição, os destroços e traumas herdados das mortes causadas nos diferentes campos de concentração nazistas, o espetáculo do horror causado pelos testemunhos dos que vivenciaram e as imagens fotográficas divulgadas nos anos subsequentes ao término do conflito.

Basta lembrar, por exemplo, de títulos como *A lã e a neve* (1947), de Ferreira de Castro, escrito momentos após o término do conflito na Europa, com uma trama que evoca a problemática social dos homens do interior do Norte de Portugal. A produção de lã e a vida almejada pelos trabalhadores recebem os ecos da guerra, cujas reverberações se misturam com a utopia de uma mudança radical. Assim, no prólogo do romance, o autor esclarece: "No século XX, mais do que sons de flautas pastoris descendo do alto da serra para os vales, subiam dos vales para o alto da serra queixumes, protestos, rumores dos homens que, às vezes, se uniam e reivindicavam um pouco mais de pão" (CASTRO, 1985, p. 14).

Também se inclui neste grupo *O cavalo espantado* (1960), de Alves Redol, contextualizado nos anos anteriores à eclosão da II Guerra Mundial,

na década de 1930, cuja ação, tal como esclarece o autor, “decorre numa Lisboa de aparência sonolenta, entroncamento de foragidos e espiões, vindos à babugem de sol e de sossego” e onde “os protagonistas mal se reconhecem no espelho da hora amarga” (REDOL, 1972, p. 15).

Já nas últimas décadas do século XX e nas primeiras do XXI, *Pedro e Paula* (1998), de Helder Macedo, mesmo sem ser exatamente um romance sobre a II Guerra Mundial, não deixa de perpassar alguns momentos importantes de sua trama ao evento que marcou o século XX; *Jerusalém* (2004), de Gonçalo M. Tavares, investiga o mal e seus efeitos colaterais num universo marcado por fortes heranças dos campos de concentração nazistas; *Enquanto Salazar dormia* (2006), de Domingos Amaral, recupera a trajetória do espião luso-britânico Jack Gil Mascarenhas, a partir de suas memórias, 50 anos depois de atuar na busca por espiões nazistas em terras portuguesas, nos anos mais acirrados da II Guerra Mundial; *Perguntem a Sarah Gross* (2014), de João Pinto Coelho<sup>3</sup>, cuja ênfase recai no ano de 1968, reelabora um recuo vertiginoso aos anos de implementação dos pavilhões de Auschwitz e Birkenau. O olhar cuidadoso e cirúrgico sobre as memórias da II Guerra Mundial e da perseguição aos judeus constitui um viés importante para a compreensão da trama romanesca.

Contemplados em conjunto, na minha perspectiva, são romances portugueses que colocam em xeque a necessidade de se pensar o mundo e o sujeito herdeiros dos momentos sucedâneos à guerra e, em sequência, do próprio pós-holocausto, num exaustivo e necessário exercício de pós-memória<sup>4</sup>, seja para não deixar cair no esquecimento aqueles que viveram essa história e a sentiram marcada com números na própria pele, seja para expurgar uma revivescência do horror e do mal, numa espécie de lição para aprender/apreender como estes se disseminam e

---

3 Finalista do Prémio LeYa com este romance, em 2014, João Pinto Coelho publica ainda mais dois romances sobre os ecos e as reverberações da II Guerra Mundial: *Os loucos da rua Mazur* (2017 – vencedor do Prémio LeYa, deste ano) e *Um tempo a fingir* (2020 – finalista do Prémio da União Européia para a Literatura, de 2021, e semifinalista do Prémio Oceanos, no mesmo ano).

4 Ainda que ensaístas, como Beatriz Sarlo (2007) e Michael Pollack (1989), tenham já instituído a expressão, utilizo aqui o conceito, a partir das postulações de Marianne Hirsch (2008), para quem a pós-memória institui a “natureza atrasada da memória traumática, que alimenta a sua transmissão e adoção” (HIRSCH, 2008, p. 10). Não à toa, a ideia de uma rememoração familiar acaba por ser ampliada para uma dimensão coletiva e social, cujo cerne pode ser encontrado no próprio Holocausto, daí a conclusão de que “o conceito aparece de forma indireta ao pontuar e ao cruzar com a memória de terceiros, por tabela ou mesmo testemunhal” (CARMO, 2015, p. 181).

deixam heranças de trauma. Daí, a relevância na sua verbalização e no aprendizado com os eventos pretéritos.

No caso particular de *Deus Pátria Família*, apesar da referência direta ao ano de 1940 constituir uma evidência na sua composição, capaz de propiciar uma leitura pelo viés do romance histórico, tal como detalhadamente explicado por Maria de Fátima Marinho (1999) – dentro da categoria de “histórias alternativas e subversivas” –, a peculiaridade deste romance de Hugo Gonçalves reside na abertura de caminhos outros de análise, tendo em vista que, para além desse viés, a obra em muito dialoga com o romance policial (se atentarmos, por exemplo, na dupla de detetives Paixão Leal e Cardoso e na evocação ao par Sherlock Holmes e Watson), com o romance *noir* (em virtude das inúmeras referências culturais aos anos de 1920 a 1940), com o romance de formação (o *Bildungsroman*, se pensarmos que a narrativa cobre o espaço da infância até à fase adulta do protagonista), além, é claro, das fortes ligações com os cenários da nossa própria contemporaneidade, marcados pelo renascimento e pela presença de forças antidemocráticas, por discursos de ódio a estrangeiros emigrados (independentemente de suas origens), por manifestações preconceituosas contra as dissidências sexuais (homossexuais, lésbicas, pessoas trans e bissexuais), por intolerância direcionada à defesa de políticas inclusivas etno-raciais e dos direitos humanos, enfim, por expressões escancaradas de uma linguagem fascista, destruindo de forma generalizada qualquer tentativa de diálogo ou de convívio democrático e pacífico.

Ou seja, as aproximações comparativas são inevitáveis, porque são instigadas pelas ocorrências na trama com cenas explícitas de disseminação da xenofobia e do preconceito racial, de perseguição às diferenças, de propagação de planos conspiratórios elaborados por forças controladoras de sistemas autoritários e de propalação de notícias falsas a serviço da vigilância do Estado. Nesse último caso, basta verificar, a título de exemplo, a presença da personagem Jorge Fialho, correspondente do jornal *Diário da Manhã*, na Espanha de Franco, jornalista “abençoado pela Censura” (GONÇALVES, 2021, p. 72) e mantido sob os auspícios do Estado Novo.

No lugar da probidade esperada na verificação meticulosa dos fatos, Fialho surge como uma figura dissimulada e altamente comprometida com a cúpula do poder fascista. Para ele, alimentar as teses de conspiração criadas primeiro por Salazar e depois por Rolão Preto significa não

só estar de acordo com a política xenófoba, racista e preconceituosa, mas também obter um lucro desejável para sua manutenção particular:

Nas suas crônicas e reportagens, o viés pró-Franco e antiesquerdalhos só tinha na quantidade de adjetivos e superlativos com que engrandecia as suas **ficções disfarçadas de jornalismo**. A prosa publicada no matutino atraía **muitos leitores que não duvidavam que as crianças espanholas eram trinchadas para o pequeno-almoço dos comunistas**. Fialho escolhia uma aldeia ao calhas no mapa e, num quarto de pensão em Sevilha, descrevia o fumo das espingardas dos republicanos após o fuzilamento de uma brigada de voluntários portugueses da Falange. **Tudo inventado. [...] Para melhor justificar a repressão das liberdades, o Estado Novo precisava de expor a desordem que a Primeira República criara. Quanto maior a pústula, maior a necessidade de um punho forte que espremisse o pus** (GONÇALVES, 2021, p. 72-75; grifos meus).

A passagem acima evidencia de modo flagrante o estado de censura imposto pela política de Salazar, seguida pelo populismo de Rolão Preto. Na verdade, esse quadro efabulado por Hugo Gonçalves recria o cenário de medo e vigilância do Estado Novo, quando os “dirigentes da Ditadura Militar, e do Estado Novo dela saído, cedo se aperceberam da importância de disciplinar a circulação dos discursos” (ROSAS, 1992, p. 439). Daí, compreende-se a perspectiva adotada pelo narrador em devassar as intimidades do jornalista e em expor a sua frivolidade, seja no tratamento da matéria noticiada, seja na sua total falta de comprometimento e de postura ética.

Das “ficções disfarçadas de jornalismo” ao conteúdo inventado, com um discurso que instiga o ódio dos seus leitores, Fialho vai sendo apresentado como um autêntico produtor de *fake news*, com a conivência do poder instituído, que amplamente o apoia com privilégios e retornos confortáveis para a sua vida. A contrapartida deste baseia-se na manutenção do discurso assertivo sobre os defeitos do sistema republicano, a decadência e a indecência moral da Primeira República, fabricados pela verve ficcional de Fialho.

Mas, no meu entender, o grande trunfo desse romance de Hugo Gonçalves reside na forma com que constrói o protagonista, Luís Paixão Leal. Apresentado, já nos capítulos iniciais, como um detetive da Polícia de Investigação Criminal, ao lado do parceiro Cardoso (uma espécie de

Watson), Paixão Leal é logo distinguido pelo traço que o caracteriza como homem e como agente da lei, qual seja, a sua capacidade de super memória, sendo portador de hipertímia<sup>5</sup>:

Tal como a câmara fotográfica que mandou vir dos Estados Unidos, a capacidade de Paixão Leal para armazenar imagens e factos é, entre os colegas da Polícia, parte da pátina americana do detetive. Um médico em Nova Iorque disse-lhe tratar-se de um distúrbio raríssimo e ainda por estudar. Desde os quinze anos que a memória lhe permite recordar com precisão pormenores de cada dia vivido. O que muitos considerariam uma dádiva não deixa de ser uma aflicção clínica. Os limites da memória humana existem por um motivo, não são uma falha evolutiva, antes um sistema de proteção existencial. É preciso esquecer para seguir adiante. Ao invés, quem se lembra de tudo, como Paixão Leal, corre o risco de nunca sair do mesmo lugar. (GONÇALVES, 2021, p. 17).

Não deixa de ser instigante o fato de a personagem principal sofrer dessa condição neurológica, sobretudo, pelo fato de a doença só ter sido diagnosticada bem recentemente. Apesar da existência de casos isolados já relatados nos EUA, no século XIX (RIEFF, 2012), somente nos anos 2000, a neurologia conseguiu perfilar em detalhes os sintomas específicos da hipertímia, descrevendo-a como um “caso incomum de memória autobiográfica” (PARKER, CAHILL & MCGAUGH, 2006, p. 35). Ou seja, enquanto indivíduo do contexto da II Guerra Mundial, mais especificamente no ano de 1940, o protagonista de *Deus Pátria Família* é estrategicamente criado com uma super memória, porque esta favorece à própria construção da narrativa.

A condição de Paixão Leal, tal como o narrador faz questão de frisar, consiste na sua capacidade de “**recordar** com precisão pormenores de cada dia vivido” (GONÇALVES, 2021, p. 17; grifo meu), com uma exatidão fotográfica. Aqui, o verbo empregado para tratar da força mnemônica da

---

5 Trata-se de uma condição de saúde neurológica, em que o indivíduo é incapaz de esquecer determinados eventos de sua trajetória, conseguindo descrever em detalhes todos os momentos ocorridos em uma data indicada. De acordo com David Rieff, “La hipertímia es una rara enfermedad definida como ‘memoria autobiográfica inusual’. La revista *Neurocase* identifica sus dos características principales: si el individuo pasa ‘un período anormalmente largo pensando en su pasado personal’, y si el individuo ‘tiene una capacidad extraordinaria para recordar hechos específicos de su pasado personal’” (RIEFF, 2012).

personagem indica pontualmente a característica dessa condição, afinal, não se trata apenas de lembrar ou rememorar, ainda que tais ações sejam associadas aos gestos do protagonista, mas *recordar*, verbo que, não à toa, na sua raiz etimológica (*res* = coisa + *cordis* = coração), sublinha o ato de resgatar as coisas do coração, porque somente nele elas poderiam estar guardadas. Logo, o protagonista de Hugo Gonçalves recupera as datas, os eventos e os objetos culturais e históricos pelos vieses racional e afetivo. Aliás, tal faculdade, nos momentos de autodescoberta na infância da personagem, é compreendida como algo que ultrapassa a simples racionalização histórico-cronológica: “Mais do que a acuidade factual ou a nitidez fotográfica das lembranças, **o processo decorria física e emocionalmente**” (GONÇALVES, 2021, p. 257; grifos meus).

Ou seja, não se trata de uma coisificação ou maquinização do cérebro da personagem, colocando-o numa condição desumanizante. Ao contrário, se todas as suas reações memorialísticas são movidas por decorrências físicas e emocionais, então, compreende-se a absorção desse mesmo efeito na própria arquitetura da obra. Basta verificar que o ano de 1940 não é descrito dia após dia, na sua totalidade, como se estivéssemos diante de uma narrativa diarística, ortodoxamente disposta. De “Sexta-feira, 14 de junho” (GONÇALVES, 2021, p. 13) a “Sexta-feira, 13 de setembro” (GONÇALVES, 2021, p. 445), as datas são seletivamente escolhidas, havendo em cada uma delas, um evento, um acontecimento, uma passagem importante para o protagonista. A principal indicação temporal condutora da trama (“– 1940 –”; GONÇALVES, 2021, p. 9) surge de forma gradativa e condensada, graças às datas selecionadas pela memória ficcional do narrador sobre as criaturas e a trama. Em contraposição a esse movimento de compressão do ano de referência em datas resumidas, cada um dos dias escolhidos emerge com uma nitidez de descrições e detalhes, que somente o raciocínio ao lado de algum tipo de emotividade poderia suscitar.

Ora, já aqui, é necessário observar que esse movimento de atenção, dilatação, distensão e seleção dos eventos, a partir dos anos e das datas reitera aquele mesmo efeito narrativo, sublinhado por Ítalo Calvino, como “um sortilégio que age sobre o passar do tempo, contraindo-o ou dilatando-o” (CALVINO, 2000, p. 49). Ou seja, a partir da construção da perspectiva de um narrador com uma super-memória, o romance de Hugo Gonçalves comprova que a rapidez, tal como descrita por Calvino, constitui um mecanismo revigorante na construção das mais atuais efabulações.



Vale ainda destacar que o foco narrativo do romance de Hugo Gonçalves não se alicerça numa auto ou numa heterodiegese, ou seja, não é o próprio Paixão Leal, dono de uma super memória e portador de uma hipertimésia, o responsável pela narração e pela disposição das datas eleitas e das ações relativas aos dias indicados para condensar o ano de 1940. Na verdade, trata-se de uma homodiegese que explora as mesmas potencialidades do seu protagonista, colando-se à perspectiva mnemônica deste e, tal como a criatura central da trama, adota os mesmos procedimentos de recuperação no seu gesto de contar: “Fecha os olhos e, conforme aprendeu ao longo dos anos, **faz desfilar o calendário da memória**” (GONÇALVES, 2021, p. 51; grifos meus).

Talvez, por isso, ao expor a febre dos discursos persecutórios e das teorias da conspiração, o ódio disseminado a todos os estrangeiros, com uma especial atenção aos judeus, associados às hordas comunistas e perseguidos por Hitler na Alemanha e o controle da censura sobre os órgãos de informação, o narrador de *Deus Pátria Família* não convida o leitor apenas a reimaginar esse passado de terror, medo, violência e morte. O exercício motivador é o de também pensar o nosso presente, exatamente naquele movimento de que nos fala Jeanne Marie Gagnebin (2009), citada em epígrafe. Aliás, é o próprio irmão de Paixão Leal que, num diálogo com o detetive, retomando uma frase atribuída a Mark Twain, alerta: “A história não se repete, mas rima” (GONÇALVES, 2021, p. 334). E, ao rimar toda a complexidade de problemas percebidos nas malhas do ano ficcionalizado de 1940, com as fraturas dos tempos atuais, não estará o autor em sintonia com aquele processo necessário, apontado por Gagnebin? Afinal, a fábula de *Deus Pátria Família* consolida, também, a experiência de dar uma “atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente” (GAGNEBIN, 2009, p. 55).

Sem querer roubar o prazer da leitura, é preciso já alertar que, como uma obra que namora com o romance policial, a trama de *Deus Pátria Família* não poupa o *serial killer* de um desfecho merecido. Todo o trauma sofrido pela indiferença da mãe, muito mais preocupada em vender o seu corpo em nome de um benefício financeiro próprio, pela violência física perpetrada pelo amante desta e pelo abuso sexual, quando criança, orquestrado pelo Padre Martinho, a quem Benjamin via como um porto seguro, acaba por explodir no seu ódio deliberado sobre as mulheres que, de certo modo, faziam lembrar a figura materna.



Na verdade, Benjamin é um assassino em série que sofre uma série de traições: da mãe, que o entrega à própria sorte; do padrasto, que não o reconhece como membro da família; do padre, que rompe com os laços de confiança estabelecidos e profana o seu corpo em nome de um prazer individualista; e dos três pastorezinhos de Fátima, que lhe roubam a aparição da santa em favor próprio.

Sua saída em executar as mulheres que satisfaziam o seu ritual macabro acaba deixando pistas para os detetives. E, aqui, mais uma vez, o romance de Hugo Gonçalves concretiza os fenômenos da rapidez como uma proposta possível para a ficção do século XXI (CALVINO, 2000). As pequenas estatuetas esculpidas pelo criminoso para um presépio não só remetem à sua vida pretérita, mas acabam desencadeando o seu futuro: a descoberta de sua identidade como o assassina das mulheres e a sua prisão. Tal como aqueles “objetos mágicos” (CALVINO, 2000, p. 47), explicados por Calvino, capazes de dilatar e comprimir o tempo, num exercício de conjugação da rapidez com a digressão, são as imagens esculpidas que apontam para a descoberta do passado de Benjamin e a prática do feminicídio<sup>6</sup> como uma resposta aos eventos traumáticos de sua infância.

Se a entrega do assassino nas mãos do agente da Polícia de Moralidade poderia sugerir uma vitória dos membros do Estado Novo na garantia da ordem, por outro lado, é exatamente esse gesto de Luís Paixão Leal que despista as atenções dos órgãos repressores para a fuga de sua mulher judia para os Estados Unidos, revelando que, na verdade, os louros da vitória nunca param sobre a cabeça dos verdadeiros merecedores.

---

6 Mais conhecido nos tempos atuais, sobretudo, pela formulação de leis que visam à proteção de mulheres, não só em situação de vulnerabilidade, mas em todas as circunstâncias a que são submetidas (basta lembrar que, no Brasil, o feminicídio passa a vigorar no código penal, em virtude da Lei 13.104/2015), já em 1992, Jill Redford e Diana E. H. Russel (1992) utilizavam essa terminologia para explicar o assassinato numa larga escala de mulheres por homens, pelo simples fato de serem mulheres. Num outro texto, onde Russel co-assina com Jane Caputi, ambas declaram o feminicídio como um “terrorismo sexual contra mulheres” / “sexual terrorism against women” (CAPUTI & RUSSEL, 1992, p. 13). Levando em consideração o gesto da personagem assassina, não me parece incoerente enquadrar os crimes nessa categoria, ainda que o ano demarcado da ação e a nomeação do crime apontem para um provável anacronismo. No meu entender, este se faz necessário para compreender a trama para além do tempo dos acontecimentos narrados e para evocar tais ocorrências no nosso próprio momento atual.

Assim, na última cena, Hugo Gonçalves aposta numa reconciliação do seu protagonista com o um passado também marcado por fortes imagens e perdas. Talvez, por isso, o derradeiro encontro alude a um possível ponto de esperança no meio das incertezas e do futuro impreciso:

Atravessam as montanhas da serra, passam por árvores e sombras, engolem curvas atrás de curvas até que o carro entra num carreiro que desemboca numa pequena casa branca manchada pela maresia. Joaquim tira os baldes de tinta branca e as brochas da bagageira. Depois de almoço, irão cair as paredes.

O rugido parece-lhes um maremoto. Olham para a costa e veem os aviões da Luftwaffe a rasar as escarpas. A suástica na parte inferior das asas e na cauda. Muito em breve, estes caças terão de intercepar os bombardeiros britânicos que venham incendiar Lisboa.

Luís abre a porta e diz:

«Pode-se?»

«Estão atrasados», responde Bernardina. A mãe já pôs a mesa e tira a panela do lume. «Vá, sentem-se, que isto frio não presta.»

Os filhos obedecem e Joaquim vai servir-se. Bernardina dá-lhe uma palmada na mão.

«Nesta casa ainda há regras.» A mãe baixa a cabeça e fecha os olhos: «Nós Vos agradecemos, Senhor, pelo alimento que tiveste a bondade de nos dar. Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo.»

Joaquim sorri para Luís.

Bernardina benze-se:

«Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo.»

E, a uma só voz, os irmãos Paixão Leal dizem:

«Amém.» (GONÇALVES, 2021, p. 449-450).

Interessante observar que muito diferente do cartaz “A lição de Salazar”, a cena íntima de partilha entre Luís, Joaquim e Bernardina promove uma outra comunhão doméstica onde nem a alienação e nem o rigor excessivo parecem vigorar. Ainda que a presença de Deus surja na prece conduzida pela mãe, antecedida pela afirmação de existência de regras na casa onde se encontram, o olhar e o sorriso partilhados pelos irmãos desintegram a severidade da entidade divina e favorecem uma informalidade saudável, abençoada pela camaradagem entre eles.

Também a Pátria surge ironicamente rasurada na cena acima, com o vôo cortante dos aviões da Luftwaffe a anunciar a ameaça iminente do ataque dos britânicos, diante da aderência de Rolão Preto à política de ocupação nazista. Tanto num caso, quanto no outro, longe de uma visão celebratória do passado, Hugo Gonçalves fornece uma percepção acidamente irônica, porque o Portugal de *Deus Pátria Família* emerge pintado como um espaço europeu atrasado, marcado pelo fanatismo e pelo misticismo, economicamente cercado e dependente das forças bélicas estrangeiras, sem qualquer indício daquele “Jardim da Europa à beira-mar plantado” (RIBEIRO, 1863, p. 4).

É na sintonia e na ousadia de um sorriso partilhado, que essa outra Família reivindica o seu espaço de resiliência. Recusando aquele ruralismo didático e conservador do cartaz de Martins Barata, evocado no título do romance, e desmontando o pacto de severidade e a falta de sintonia afetiva, Luís, Joaquim e Bernardina demonstram que, com perfis muitos fora dos padrões esperados, a família Paixão Leal pode ser um caso exemplar de que, com pequenos gestos e com uma formação muito incomum da célula familiar, é possível dar alguns passos para se atingir a liberdade.

Em suma, não deixa de ser instigante a forma com que Hugo Gonçalves vai paulatinamente construindo as principais criaturas da trama de *Deus Pátria Família*, imprimindo em cada uma delas um pormenor e uma minudência, capazes de lhes conferir contornos lapidares: Luís Paixão Leal é o detetive obcecado em resolver o mistério dos assassinatos em série, mesmo que, para isso, tenha de lançar mão de um recurso de mudança de acusação para obter o resultado almejado; Joaquim Paixão Leal é o irmão mais novo que contrasta com as ideias do mais velho, estabelecendo com ele um contraponto necessário para se alcançar o equilíbrio; Domingos é o tio que, temporariamente, substitui a ausência da figura paterna e que incita no jovem Luís a capacidade de argumentar e desenvolver o pensamento crítico; Benjamin Benavente é o *serial killer* com um passado marcado por profundas tragédias pessoais e complexidades familiares que, num acúmulo, o levam para o caminho de um misticismo deturpado e obliterador da natureza dos seus gestos criminosos.

A partir dessa constatação, é possível inferir que cada uma delas (e mesmo as personagens secundárias) é rigorosamente trabalhada pelo cinzel da mão do escritor, guardando na sua composição aquela mesma “expressão necessária, única, densa, concisa, memorável” (CALVINO,

2000, p. 61), de que nos fala Ítalo Calvino. Gosto de pensar, portanto, que, tal como as inúmeras referências artísticas, culturais, políticas e históricas, as próprias criaturas configuram-se também como objetos mágicos, no sentido de que cada uma delas carrega uma “força especial, torna-se como o pólo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis” (CALVINO, 2000, p. 47). Afinal, no conjunto, não são elas que compõem o macro quadro de um Portugal num imaginário ano de 1940?

Por isso, acredito que a proposta de rapidez se adequa perfeitamente à leitura da obra na medida em que tanto o ano de 1940 surge com uma economia desenhada pelas datas definidas, pelos objetos artísticos que vão condensando o ano que se quer fixar, quanto as digressões temporais relativas aos irmãos Paixão Leal e a Benjamin Benavente vão adiando a procura do protagonista pelo *serial killer* e, concomitantemente, fornecendo informações precisas e pródigas para compreendermos não só os passados individuais de cada personagem, como também o contexto epocal coletivo de um Portugal estadonovista. Aliás, aquelas contribuem para uma efetiva dilatação do tempo, porque se impregnam e expressam as correntes ideológicas da época salazarista e, ao mesmo tempo, expõem os seus valores, os seus gostos e seus aspectos mais íntimos.

Logo, todos os eixos temporais oferecem uma sensação ambígua de concentração e rapidez e, ao mesmo tempo, de digressão, suspensão e adiamento. Assim, o início da trama *in media res*, com Luís adulto já regressado a Portugal, não constitui um meio gratuito, posto que, com tal disposição, as atenções voltam-se exatamente para o ano de 1940, espécie também de objeto mágico que desencadeia a tecelagem da trama narrativa, dele se afastando, mas a ele sempre retornando.

“Apressa-te lentamente”, ensina-nos a máxima latina (“*Festina lente*”) atribuída a Augusto e utilizada por Ítalo Calvino (2000) para sublinhar o caráter ambíguo da rapidez. Como a leveza, que não dispensa o seu binômio oposto (o peso, a dureza), mas o atrai, a proposta da rapidez evoca a suspensão e seus correlatos (a digressão, a divagação, a expansão a uma faixa temporal pretérita). Na minha visão, essa ambiguidade contribui para a leitura da obra não apenas em comparação com o ano que tenta fixar e com uma super memória que tudo procura absorver, mas também em ligação direta com o nosso tempo presente, isso porque a opção do autor aposta numa trama que subverte as malhas da oficialidade histórica e estabelece um diálogo com outras narrativas,

cuja ênfase recai em ou desencadeia-se a partir de um passado distópico para, através deste efeito, interrogar o presente<sup>7</sup>.

A arquitetura romanesca centrada no ano de 1940 sublinha uma economia salutar, muitas vezes desenhada pelos objetos artísticos evocados, e as digressões temporais vão adiando a procura do protagonista pelo *serial killer* e, ao mesmo tempo, fornecendo informações precisas e pródigas para compreendermos os passados das personagens. No meu entender, essa mesma ambiguidade contribui para a leitura da obra não apenas em comparação com o ano que tenta fixar e com uma super memória que tudo procura absorver, mas também em ligação direta com o nosso tempo presente.

Isto porque a opção do autor aposta numa trama que subverte as malhas da oficialidade histórica e estabelece um diálogo com outras narrativas, cuja ênfase recai em ou desencadeia-se a partir de um passado distópico para, através deste efeito, interrogar o presente. Assim, *Deus Pátria Família* não apenas propõe uma viagem no tempo para reimaginar o passado, mas também suscita uma reflexão cuidadosa e necessária sobre o nosso presente.

Basta lembrar que feminicídio, xenofobia, anti-semitismo, fanatismo religioso, machismo, radicalismo político e homofobia, termos facilmente apreendidos ao longo das páginas do romance, não são expressões restritas aos tempos da II Guerra Mundial. Talvez, por isso, os pensamentos de duas personagens ganham ares assustadores diante da tonalidade profética e da forma como podem se adequar em contato com a nossa contemporaneidade. O primeiro deles é de Rebeca: “Apesar das luzes acesas da capital, vive-se na Idade das Trevas” (GONÇALVES, 2021, p. 142). E o segundo está numa das falas da personagem Isaías, lembrada por um de seus companheiros de luta. Ao citar o jovem Isaías, judeu “idealista e ponderado” (GONÇALVES, 2021, p. 232), que planejava um espaço de liberdade para o seu povo num dos antigos territórios ocupados por Portugal no continente africano, Zebulom faz ecoar uma das falas mais cirúrgicas sobre o nosso tempo presente, em

---

7 Helena Vasconcelos (2021) chama a atenção para esse grau de proximidade proposto nas entrelinhas do romance. Para a jornalista portuguesa, *Deus Pátria Família* pertence a uma pródiga família literária, onde constam *The man in the high castle / O homem do castelo alto* (1962), de Philip K. Dick, e *The plot against America / Complotô contra a América* (2004), de Philip Roth. Além destes, eu ainda acrescento: *The difference engine / A máquina diferencial* (1990), de William Gibson e Bruce Sterling, e *Man in the dark / Homem na escuridão* (2008), de Paul Auster.

que as “democracias ainda morrem, mas por meios diferentes” (LEVITSKY & ZIBLATT, 2018, p. 16):

«Ao contrário das falsas promessas dos totalitarismos, a democracia nunca será um trabalho acabado, mas uma luta diária pela liberdade e pelo funcionamento equânime das instituições. A democracia exige compromissos em detrimento de imposições monolíticas. Não é um fito, mas uma viagem sem conclusão. Nunca poderemos ser totalmente livres, mas podemos perder a liberdade que temos. Nunca teremos a democracia pela qual esperamos e nem por isso devemos desistir de a procurar.» (GONÇALVES, 2021, p. 232).

É certo que as duas citações acima tem uma consonância coerente com a trama criada por Hugo Gonçalves, posto que são discursos de duas personagens judias, uma em constante estado de exôdo, outra em luta contínua por um espaço de coabitação e convivência pacífica do seu povo, e ambas sem qualquer possibilidade de desistência, em virtude do avanço do antisemitismo. No entanto, se deslocados de 1940 para 2022, a constatação do medo assumido de Rebeca e os temores os desejos estampados na fala de Isaiás parecem perfilar não os presságios e os anseios dos judeus espalhados pela Europa à procura de um ponto de acolhimento e salvação, diante da extensão dos tentáculos nazistas e das perseguições desenfreadas nos espaços ocupados pela Gestapo, mas as preocupações mais atuais em virtude dos desafios impostos aos sistemas democráticos.

Daí, a desconfiança do narrador, desde o início da trama, diante de um cenário de horizontes nebulosos e temerários: “Este é o século em que as ideologias logram aquilo que só a religião alcançou: convencer as massas da existência de um Paraíso. Os mecanismos são idênticos, substituindo-se Deus por um líder providencial” (GONÇALVES, 2021, p. 91). Nesse ambiente de dúvidas, não são gratuitas, portanto, a criação de líderes sebastianistas, como Salazar e Rolão Preto, e a proliferação de teorias conspiratórias em que o outro se torna o inimigo a ser combatido e exterminado: “Contra os *bretões*, marchar, marchar, entendem? Contra os *bretões*! Não contra os alemães, não contra os espanhóis, não contra os italianos. Mas contra os *bretões*” (GONÇALVES, 2021, p. 159).

A criação ficcional de um Portugal tomado pelo fanatismo e pelo obscurantismo ganha sustentação, inclusive, com a materialização da personagem responsável pelos assassinatos, afinal, Benjamin é aquele

que mata movido por uma sensação de que a justiça está sendo feita pelas suas mãos e, ao mesmo tempo, explora as oportunidades do crescimento do comércio religioso, em nome de uma crença exacerbada e que beira o paroxismo coletivo. Não à toa, o narrador alerta para o fato de que “Em tempos ambíguos e descontrolados, o rebanho procura a segurança do que é mágico, a certeza do que é sacrossanto” (GONÇALVES, 2021, p. 438).

Logo, a trama efabulada instiga, a partir do ano de 1940, a uma reflexão comparada com o nosso tempo, na medida em que, como bem esclarece Helena Vasconcelos, investe numa

[...] exposição clara dos efeitos nefastos do populismo que toma proporções desmesuradas e perigosas em tempos de crise, quando o medo toma conta das pessoas e a insegurança provocada pelas ameaças reais ou imaginárias se transforma num monstro que assombra a vida quotidiana. [...] Deus é uma ilusão para incautos, a Pátria é um pesadelo e a Família é uma utopia, incapacitada de sobreviver num modelo ajustado à propaganda do regime. Tudo serve uma visão distorcida e malévola de uma sociedade, de uma política, de um tempo das trevas (VASCONCELOS, 2021).

Concordo, portanto, com a jornalista portuguesa, quando ressalta a potência do romance de Hugo Gonçalves, enquanto uma obra que circula por vários gêneros e ainda, a partir de um passado alternativo, leva o leitor a um confronto direto com temas e situações que estão muito próximos do nosso presente, não sem suscitar o assombro e a inquietação, enquanto mecanismos capazes de retirar-nos do conforto e colocar-nos no campo mais imediato da mudança.

Concluo as minhas reflexões com a certeza de que *Deus Pátria Família* não poderia faltar num evento, em que o tema condutor gira em torno de questões abordadas pelo romance: “Texto, tempo, imagem: interlocuções”. Isto porque, na composição textual de *Deus Pátria Família*, Hugo Gonçalves coteja o passado e, igualmente, reivindica um enfrentamento com as inquietações do nosso tempo presente, indo ao encontro de um efetivo exercício de *memoração* de imagens vivas, porque, na esteira do pensamento de J.M. Gagnebin, somente “essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente” (GAGNEBIN, 2009, p. 57).



Acredito, por fim, que *Deus Pátria Família* pode ser considerado um dos grandes romances do século XXI português, não apenas por causa de sua dimensão expansiva e pela forma com que permite dialogar com a proposta de rapidez de Ítalo Calvino (2000), mas também porque se equaciona de forma coerente com aquele sentido convencionalizado por Umberto Eco, posto que, no meu entender, Hugo Gonçalves é um daqueles autores que “sempre sabe[m] em que momento deve[m] acelerar, frear e de que maneira dosar esses movimentos de pedal no quadro de um ritmo de fundo que permanece constante” (ECO, 1985, p. 37-38).

Se “A história não se repete, mas rima” (GONÇALVES, 2021, p. 334), como nos faz crer a personagem Joaquim Paixão Leal, então, tudo nos leva a considerar a trama criada por Hugo Gonçalves como um bordado ficcional cujos fios estabelecem uma série de consonâncias e de rimas com as primeiras décadas do século XXI, tornando-se uma fábula não apenas sobre o passado, mas também (e, talvez, principalmente?) sobre o nosso presente e o porvir.

## Referências:

ALMEIDA, Ana Nunes de (coord.). *História da vida privada em Portugal. Os nossos dias*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2ª edição. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAPUTI, Jane & RUSSELL, Diane E. H. Femicide: terrorism against women. In: REDFORD, Jill & RUSSELL, Diane E. H. (Ed.). *Femicide. The politics of woman killing*. New York: Twayne Publishers, 1992, p. 13-23.

CARMO, Cláudio do. Da memória à pós-memória: ilações políticas e a ficção literária contemporânea. *Cerrados*, Brasília, no. 40, ano 24, p. 173-185, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/download/25589/22505/50865> Acesso em 25 de setembro de 2021.

CASTRO, Ferreira. *A lã e a neve*. Lisboa: Guimarães Editores, 1985.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Tradução de Leticia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GONÇALVES, Hugo. *Deus Pátria Família*. Lisboa: Companhia das Letras, 2021.

HIRSCH, Marianne. The generation of postmemory. *Poetics today*, Durham, v. 29, no. 1, p. 103-128, Spring 2008. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/29/1/103/20954/The-Generation-of-Postmemory> Acesso em 27 de setembro de 2021.

LEVITSKY, Steven & ZIBLATT, Daniel. *Como as democracias morrem*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2018.

MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 2000.

PARKER, Elizabeth S.; CAHILL, Larry; MCGAUGH, James L. A case of unusual autobiographical remembering. *Neurocase*, East Sussex, v. 12, no. 1, p. 35-49, 2006.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, no. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: [https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria\\_esquecimento\\_silencio.pdf](https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf) Acesso em 25 de setembro de 2021.

REDFORD, Jill & RUSSELL, Diane E. H. (Ed.). *Femicide*. The politics of woman killing. New York: Twayne Publishers, 1992.

REDOL, Alves. *O cavalo espantado*. 3ª. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.

REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

RIBEIRO, Thomaz. *D. Jayme*. 2ª ed. Lisboa: Typ. da Sociedade Typographica Franco-Portuguesa, 1863. Disponível em: [https://www.google.com.br/books/edition/D\\_Jayme\\_poema\\_por\\_Thomaz\\_Ribeiro/](https://www.google.com.br/books/edition/D_Jayme_poema_por_Thomaz_Ribeiro/)

[mONEAAAAcAAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&dq=%22A+Portugal%22+Tomaz+Ribeiro&pg=PA1&printsec=frontcover](https://mONEAAAAcAAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&dq=%22A+Portugal%22+Tomaz+Ribeiro&pg=PA1&printsec=frontcover) Acesso em 02 de outubro de 2021.

RIEFF, David. *Contra la memoria*. Traducción de Aurélio Major. España: Penguin Random House Grupo Editorial, 2012. Disponível em: [https://www.google.com.br/books/edition/Contra\\_la\\_memoria/od1Qg\\_m\\_xXo-C?hl=pt-BR&gbpv=0](https://www.google.com.br/books/edition/Contra_la_memoria/od1Qg_m_xXo-C?hl=pt-BR&gbpv=0) Acesso em 20 de setembro de 2021.

ROSAS, Fernando (coord.). *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Nova História de Portugal. Lisboa: Presença, 1992, vol. XII.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVA, Gabriela. A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita. *Revista Desassossego*, São Paulo, v. 8, no. 16, p. 6-21, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/122430>

VASCONCELOS, Helena. Em tudo havia medo. *Público/Ipsilon*, Lisboa, no. 11.429, 11 de agosto de 2021, p. 25.

WHITROW, G. J. *O que é tempo? Uma visão clássica sobre a natureza do tempo*. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

## **“SEREMOS ALGO MAIS QUE MELODIAS COMPLEXAS?” MÚSICA E LITERATURA EM *NEM TODAS AS BALEIAS VOAM*, DE AFONSO CRUZ**

Luci Ruas<sup>1</sup>

“Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso, não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos.”

(Graciliano Ramos, em Carta para a irmã Marili. Rio, 23.11.1949)

Gosto sempre de começar minhas reflexões sobre determinado texto a partir de dois elementos que sempre me pareceram de grande importância: o título e as epígrafes. Desde logo, o título desse romance de Afonso Cruz soou-me estranho, ao mesmo tempo que provocador: baleias não voam, pois não? Mas o título é restritivo: quem sabe, contrariando a natureza, algumas, com suas generosas toneladas, conseguem esta façanha? Mas não. Decerto, as baleias vêm à tona d'água respirar, mas logo mergulham e se mantêm longo tempo submersas por conta do funcionamento de seu aparelho respiratório. De fato, “A capacidade de voo dos cetáceos não é o assunto deste livro. Em *Nem Todas as Baleias Voam*, Afonso Cruz disserta sobre temas universais através de um mosaico de personagens, com uma missão da CIA como pano de fundo.” Trata-se evidentemente de uma metáfora, ainda que levemos algum tempo para encontrar a primeira referência ao cetáceo, referência que, ao longo do texto se vai alargando, dando pistas capazes de compor uma figura mais definida, ou talvez mais propriamente, a alegoria da absurda aventura de um homem, agente da CIA, com tendências de sadismo, não

---

1 UFRJ

digno de chamar-se um Homem, tão repugnantes são seus princípios e suas atitudes.

Ao mesmo tempo, essas imagens alertam para a oposição trágica entre liberdade e prisão, entre morte e precária vida, para o sentido ou o sem-sentido da existência, para o tema do amor e da morte, tão caro a certos comportamentos românticos, de que, sem dúvida, padece o protagonista, Eric Gold (talvez uma referência ao músico canadense Glenn Gould), quando se vê privado da companhia de Natasha Zimini, sua mulher e encarnação da própria música; para a busca incessante desse sujeito que de repente se vê só, e caminha, com uma inacreditável esperança de suprir uma falta e satisfazer seu desejo de encontrar a mulher que partiu não se sabe por quê nem para onde, para a ausência de humanidade que se concretiza na violência e no sadismo, na tortura e na cínica proposta que um agente da CIA faz a esse artista, um músico, um pianista, um expoente do jazz e dos blues. Somos levados ao tempo da Guerra Fria, nesse curto século XX, em que Eric Hobsbawm, em *A Era dos Extremos*, nos oferece um novo olhar crítico sobre esse curto século (em oposição ao longo, e penso que ainda vigente, em alguns aspectos, século XIX) e descreveu-o como o mais terrível dos séculos e o mais veloz de todos, um século de guerras, de nascimento e fenecimento de utopias de conhecimentos mas, ao mesmo tempo, do predomínio de ignorância e medo.

Quanto às epígrafes do romance, são três e apontam caminhos para a leitura. A primeira é retirada de uma carta escrita por Reiner Maria Rilke a Hausenstein, que, "em 1921, publicou em Munique o livro *Kairuan ou uma história do pintor Paul Klee e da arte dessa época*, e enviou um exemplar a Rilke" (Nota do tradutor). Entre as considerações iniciais de Rilke, os elogios que faz ao biógrafo, à profundidade da análise que permite melhor compreender a obra do pintor, afirma que, na biografia, "o que se tenta é realizar um corte único na situação presente do artista" (e aí nos encontramos no romance de Afonso Cruz, como veremos, já que a arte é uma presença constante, não só como abordagem temática e filosófica, mas também como elemento constitutivo essencial das personagens e da própria narrativa). Na carta, Rilke nos fala do desespero de Cézanne, na tentativa "de voltar a unir, a qualquer preço, o objeto e sua significação". Sobre o pintor pós-impressionista e precursor do cubismo, pintor de paisagens e de naturezas mortas, diz que, a despeito do seu triunfo, o que parece legível na obra do pintor francês é a palavra "fatalidade". O livro de Hausenstein é, para Rilke, um testemunho de como um homem

pode chegar a alturas extraordinárias, se se mantiver fiel aos seus dons e ao quanto puder resistir a empregar meios de expressão que não tenham a exatidão a ser atingida. Mas o que efetivamente me interessa é o trecho que serve de epígrafe. Rilke parecia ter adivinhado que o desenho de Klee era “transcrição de música”. Essa interação e “convivência” interartes preocupava o poeta, porque, para ele, implicava dar as costas à natureza. Em que essa preocupação ecoa no romance de Afonso Cruz?

A segunda epígrafe, assinada por Martin Gardner, recorre a uma teoria do pensamento popular, contestada por Aristóteles, em *De Anima*, “segundo a qual a alma é uma ‘harmonia do corpo, com uma melodia tocada numa lira’”. Gardner defende que essa analogia não está de todo errada e propõe que “um átomo é mais parecido com uma melodia do que com uma mesa. Mas, como uma mesa é composta de átomos, não significará isso que a matéria não passa de uma melodia mais complexa? Seremos, como perguntava Símiias de Tebas<sup>2</sup>, algo mais do que melodias complexas?” E aí encontro parte do título da comunicação que hoje lhes apresento e remete ao protagonista, Erik Gould e, por extensão, ao próprio homem. Uma harmonia do corpo se completa com uma melodia tocada, não numa lira, mas ao piano, e que, ao se quebrar, também destrói o próprio corpo. Ou, como defende Sócrates, é a alma o princípio que governa o corpo, “A alma é o princípio que governa o corpo. Mas a harmonia é governada pelo material constituinte do instrumento musical. Por analogia, isso faria com que se considerasse o corpo como governante da alma.” Afinal, o corpo governa a alma ou é governado por ela? Ou um e outra se alimentam dessa troca que se estabelece entre esses princípios distintos, opostos mesmo, mas complementares?

A terceira epígrafe sai do livro de Erik Satie – *Memória de um amnésico* – e aponta para a repugnância que provoca no sujeito “um si bemol

---

2 Simias (ou Simmias) foi um filósofo grego originário de Tebas, conhecido apenas por algumas referências de Diógenes Laércio, que lhe atribui vinte e três diálogos, e principalmente de Platão, que o menciona em vários diálogos sempre junto a Cebes. Aparentemente, foi um discípulo da Critolao pitagórica em Tebas, mas depois mudou-se para Atenas, onde fez parte do círculo socrático. Tanto Simias quanto Cebes, estiveram presentes nos últimos momentos da vida de Sócrates, como menciona Platão no Fédon, um diálogo em que Simias defende a teoria órfico-pitagórica da alma como harmonia (Fédon, 86b-d). “A alma é como uma harmonia das partes do corpo. Se o corpo é destruído, a harmonia não pode sobreviver.” Sócrates se contrapõe a essa ideia, já que, para ele, “A alma é o princípio que governa o corpo. Mas a harmonia é governada pelo material constituinte do instrumento musical. Por analogia, isso faria com que se considerasse o corpo como governante da alma.”

de tamanho médio”, quando examinado num “fonoscópio”, aparelho destinado ao estudo da voz e dos órgãos fonadores, ou que regista os sons da voz. É um comentário que causa estranheza, pelo contraste que estabelece com as anteriores. Parece que a harmonia é posta em questão, quando o som é submetido à análise de uma máquina. Satie compôs um tipo de música inovadora e original, na qual incorporou sons de máquina de escrever, sirene e tiro de pistola, e que foi objeto de escândalo. Foi mentor do grupo chamado Les Six, uma banda de vanguarda que reagiu contra a influência do romantismo e do impressionismo na música. Não era simplesmente um pianista mas um criador, um artista, que punha em xeque as formas tradicionais da música.

Parece que o que reúne as três epígrafes gira em torno dos conceitos de harmonia, de melodia, de tradição e de vanguarda, a relação entre corpo e alma, o que prepara o leitor para a narrativa desconcertante com que se vai deparar. O romance se estrutura em três partes: uma “Abertura”, uma longa sequência de episódios que não mantêm entre si umnexo de continuidade. São fragmentos, alguns bastante curtos e ágeis, outros mais lentos, organizando-se em blocos entremeados por um relatório – “O relatório Gould” – publicado em folhas cinzentas em que dialogam duas personagens sem nome – porque podem ter muitos: o homem de chapéu cinzento de pele de coelho e o homem sem chapéu. Os blocos formados por fragmentos de narrativas não se distribuem de modo regular. São 10 fragmentos do Relatório Gould, que nos vão dando uma imagem da personagem que é espionada por esses dois homens, e sequências não regulares, formadas por sete, ou três, dois ou cinco episódios em que se vão dando a conhecer as demais personagens, que não são muitas, mas exercem um papel importantíssimo na vida de Erik, ou de seu filho Tristan, além de inúmeras referências à arte, a testemunhos de guerra, a episódios de extrema violência, de antissemitismo, de nazifascismo, de comentários sobre a situação de guerra em que viviam. A essa sequência de episódios (que compõem uma estrutura poliédrica, no qual as personagens – Gould e o filho Tristan – se movem, na tentativa de encontrar um centro e, ao encontrá-lo, deslindar o intrincado mistério que envolve suas vidas) segue-se um Epílogo, o que nos dá a sensação e estarmos diante de um texto dramático de dimensão trágica. Como se pode verificar, Nem todas as baleias voam não é um romance de estrutura destrinchável, não é, nem poderia ser, linear.

Essa Abertura, que bem poderia ser o primeiro movimento de uma ópera, ou a sua profonia, ou de um concerto, aponta é um relato de



dimensão histórica que marcou o pós-guerra e se estendeu até o final da década de 70: a Guerra Fria, travada entre os Estados Unidos e a então União Soviética. Assim começa o romance:

De todas as operações conhecidas da CIA, a agência de informação norte-americana, entre as ridículas e as tenebrosas, há uma que se destaca, pelo facto inusitado de a arma usada ter sido a música, mais concretamente o jazz. Trata-se de um programa criado em mil novecentos e sessenta e oito, depois do falhanço da Baía dos Porcos<sup>3</sup> e da operação Northwoods<sup>4</sup>. (NTBV<sup>5</sup>, p. 13)

São fatos, noticiados pela imprensa e bastante conhecidos. Falhada essa tentativa, a CIA inventou outra, que lhe parecia mais sutil: o programa Jazz Ambassadors, “com o qual se pretendia, através da música, melhorar a percepção internacional dos Estados Unidos da América, à época especialmente negativa. Em plena guerra Fria, organizaram-se diversos concertos do outro lado da Cortina de Ferro, com vários talentos do jazz”. Entre eles, Louis Armstrong, Benny Goodman, Duke Ellington. Diz o narrador que que esses músicos, todos negros, deveriam mostrar ao mundo que os Americanos não eram racistas. Para ele, que tem razão em seu sarcasmo, “foi uma das ideias mais fantásticas da Humanidade”. Afinal, “a música tem um enorme poder transformador, quase imediato. É uma das poucas artes, senão a única, capaz de nos fazer mexer o corpo [...] de provocar a catarse ou o êxtase”. (NTBV, p. 14) Com o que parece ser um remate irônico para uma situação histórica absolutamente falhada, que não foi capaz de reverter a distopia do que

---

3 A Invasão da Baía dos Porcos (conhecida em Cuba como La Batalla de Girón) foi uma tentativa frustrada de invadir a costa sudoeste de Cuba empreendida em abril de 1961 por um grupo paramilitar de exilados cubanos anticastristas (a chamada Brigada de Asalto 2506). O grupo fora treinado e dirigido pela CIA, com apoio das Forças Armadas dos Estados Unidos. O objetivo da operação era derrubar o governo socialista de Fidel Castro.

4 Em março de 1962, pouco depois do fiasco da baía dos porcos, o governo americano ainda buscava desesperadamente alguma forma de remover o estado comunista em seu quintal. Líderes militares propuseram então ao secretário de defesa a mirabolante Operação Northwoods. Envolvia a encenação de uma série de falsos ataques terroristas, alguns dos quais sobre solo americano e envolvendo a morte de civis, que seriam então atribuídos a Fidel Castro. A ideia era conseguir apoio popular para uma invasão a Cuba. A Operação Northwoods foi rejeitada em 1962.

5 Todas as referências ao romance de Afonso Cruz serão identificadas por esta sigla: NTBV.

se vivia então, nem dirimir a violência – muito ao contrário, estimulou-a, nos países da América Latina, nós bem o sabemos – que os movimentos autoritários iam disseminando, o narrador afirma que “a esperança que esteve na sua base, ainda que utópica, não deixa de ser maravilhosa: a possibilidade de uma guerra poder terminar num baile em vez da explosão de uma bomba de hidrogênio”. Estaria falando sério? Penso que não. As seguidas invasões do Oriente Médio, a Guerra do Vietnã, a invasão do Afeganistão entre outros acontecimentos deixaram enormes cicatrizes que ainda hoje provocam dor. É exatamente aí que o narrador nos põe diante da sua personagem, não antes de dizer da importância do blues, a sua recusa em “pentear a realidade”, de como a música diz diretamente ao meio e ao modo como foram educados, de como foram pisados e de como venceram. Em sua apresentação, afirma que “uns fizeram pacto com o Diabo, como Robert Johnson, outros cantavam na Igreja Baptista. Ou ambas as coisas. Os versos “Pedi-lhe água / Ela trouxe-me gasolina”, se dirigidos à realidade, dão um retrato loquaz de suas vidas”. Poderiam mascarar a realidade, mas preferiram a amarga ironia, para pôr diante dos nossos olhos e ouvidos o que sentiam.

Erik Gould vai sendo construído e surge de entre essas figuras extraordinárias, e de tal modo, que o percebemos como figura real, não personagem de uma ficção que dá os seus primeiros passos, mas talvez de um blues, de que ouvimos os primeiros acordes. Ou o primeiro concerto a solo, no mesmo bar em que Billy Holiday “cantara sobre pretos linchados e pendurados em árvores”, porque “Nessa altura, o racismo americano fazia que os pomares frutificassem cadáveres”. Foi com Billy Holiday que a personagem aprendeu a acariciar as teclas, a beijar o teclado do piano, como se os dedos fossem objectos sensuais, a acariciar a melodia, mas também foi com ela que aprendeu a tocar “Eu cometi um crime, Senhor, eu precisei”, “não só como quem faz sexo, mas também como quem espeta uma faca” - diz-nos o narrador. O crime era o de ter nascido e ser pobre e passar fome. O fecho dessa abertura não se dá como uma apoteose, mas como irônica aceitação das regras do jogo, não sem antes fazer referência à familiaridade perversa que congrega dor e felicidade, esse matrimónio aflitivo entre duas experiências superficialmente antagónicas, verdadeiro oxímoro que subjaz ao Universo.

Afonso Cruz pertence a uma geração de novíssimos escritores que começam a publicar a partir dos anos 2000, movida pelo desejo de romper muros e barreiras no mundo globalizado. Sua pretensão, como a de outros dessa geração é o humano, visto numa perspectiva transnacional.

No entanto, ao buscar uma exemplo para ilustrar esse conjuro entre dor e felicidade, vai encontrá-lo entre os poetas portugueses, prova de que a aventura humana, por universal que seja, reflete a herança cultural do território a que pertence o artista. Seu exemplo vem de Guerra Junqueiro:

Junqueiro chamou à dor o “substrato último da Natureza, o fundo irredutível do Universo”, acrescentando-lhe, claro, a possibilidade de ser transformada em algo mais luminoso: “Não há beleza esplendente que não fosse dor caliginosa. A flor é a dor da raiz, a luz, a dor das estrelas.” Acrescentou: “Homens de gosto colecionam quadros ou estátuas. O meu amigo coleciona dor. [...] No seu laboratório químico existe apenas um reagente que dissolve tudo: lágrimas.” (NTBV, p. 15)

Essa dor marca todas as passagens do romance. Está em Erik Gould, que a experimenta a partir do desaparecimento da mulher. Está em Tristan, o filho, que perambula pela cidade em busca de notícias da mãe desaparecida. Está em Isaac Dresner, sobrevivente ao holocausto, que não consegue mais pôr o pé no chão, desde que viu rolar a seu pé o amigo morto pelo nazismo.

Entre a Abertura e o conjunto fragmentário que constitui o romance, há uma única foto, com uma legenda: “Erik Gould, Paris, 1964”, em que nos chama a atenção o claro / escuro da imagem. Afinal, Erik Gould existiu! Ou não? Em entrevista concedida à própria editora, no ano seguinte ao da publicação do livro (2015), perguntam-lhe: “O protagonista, Erik Gould, tem direito a uma foto. Não é ficcional?” (Diário de Notícias, 26/11/2016) Ao que responde, à maneira de Flaubert: “Sou eu, depois do photoshop.” A irônica resposta, que pode corresponder ou não à imagem gravada na foto em preto e branco, ocupa o espaço limiar, entre a história e a ficção, para mergulhar, em seguida, no espaço poliédrico da narrativa. E por que digo poliédrico? Porque, estando o filho Tristan na casa do amigo judeu, Isaac Dresner, este homem que coxeia porque pôr o pé no chão faz com que se lembre da dor que sentiu quando, durante a guerra, viu a cabeça do amigo rolar e tocar o seu pé (pôr os pés no chão é então experimentar outra vez a dor), dá ao menino uma lição de como perceber o espaço tridimensional do mundo, de como redesenhar o atlas e lá buscar rotas de viagem que o olhar adivinha, em que o corpo saia do lugar onde se encontra, num tempo sem cronologia. Tristan é uma personagem de natureza sinestésica: tem a capacidade de visualizar sentimentos. É com a família de Isaac Dresner que Tristan passa boa

parte do tempo, enquanto o pai se ausenta para os concertos e para a procura incessante de Natasha. Isaac, por seu turno, um editor-livreiro, que edita e experimenta o sucesso editorial com a publicação do livro de um escritor sem nome.

(Mais tarde descobre-se que o escritor anônimo nada mais é que o agente da CIA, justamente aquele que contrata Gould para levar a música americana ao Leste europeu.)

É a lição de Platão, que o velho Isaac mostra ao menino, que muito simbolicamente assistia ao filme Casablanca, como a experimentar, na tela, a sensação de separação, de perda e de solidão:

O trecho é longo, mas necessário:

- Ainda pensas na morte, Tristan?

O rapaz acenou com a cabeça.

- Medo?

Tristan fez que não com a cabeça.

- Não consegues explicar?

- Acho que gosto dela.

Dresner aproximou-se. Respirou fundo e fungou. Voltou os olhos para o livro que tinha aberto.

- Este é o Sefer Yetzirah, Tristan, é um coração platónico, é a descrição mais antiga que conheço da relação entre a estrela de seis pontas e o espaço tridimensional. Sei que isto não te diz nada, mas para mim, quando o meu avô Dovev me alertou para o facto, foi uma epifania, uma revelação. Nunca mais olhei para um livro, nem para a vida, usando apenas duas ou três dimensões, passei a ter por ferramenta um mecanismo pluridimensional, um artefacto mental que tentarei explicar-te como funciona. E talvez tu também te desmanches, como me aconteceu há tantos anos, e voltes a organizar-te de uma nova maneira, mas capaz de olhar para o mundo e de o ver como quem mergulha com um escafandro em direção ao interior dos objectos, dos corpos, das almas, da vontade. Conheces a estrela do nosso povo, Tristan?

Isaac Dresner desenhou uma estrela de seis pontas:

- As pessoas olham para ela como se tivesse apenas duas dimensões, mas repara, Tristan, é um sólido platónico, um octaedro.

Isaac Dresner fez mais alguns desenhos:

- Vês? É o coração do espaço, as suas dimensões. Quando olhas para uma coisa plana e lhe dás outras dimensões,

descobres que não podemos ser tão finos como uma folha de papel, que há mais profundidade do que aquela que que normalmente observamos. Ver, ver à volta das coisas, é um fato de mergulho, é um escafandro. Serve para mergulhar e respirar na profundidade. Julgas que vais morrer, Tristan, mas vais, um dia, apenas mudar radicalmente de perspectiva. Ninguém é tão fino que possa desaparecer. Tristan, deixa-me oferecer-te a perspectiva, que é isso que nos salva a todos. Foi Platão que me deu a mim, era eu um rapaz da tua idade, vivia em casa dos Pearlman, a guerra ainda não tinha dado cabo de tudo. Um dia peguei num livro da biblioteca dessa casa e abri-o, e, pela boca de Cebes, li que não passamos de uns alfaiates a fazer roupas, a vestir umas, a despir outras. Podes queimar o filme e destruir o Rick Blaine, mas o Bogart continua a beber *dry martinis*.

Isto, para dizer depois que o passado e o futuro são uma ilusão, que “tudo é ao mesmo tempo”, “que o tempo não passa”.

A lição de Isaac Dresner parece nos dar uma entre muitas das chaves que há, para a leitura desse romance, que extrapola a folha fina do papel para ganhar múltiplas dimensões e expandir-se não como um planisfério, mas como uma possibilidade de leitura em profundidade, poliédrica. Nesse sentido, *Nem todas as baleias voam* parece desenhar-se como um romance de formação.<sup>6</sup> Dresner dá ao menino a noção de perspectiva que nós, leitores que somos, estamos acostumados a perceber, embora nem sempre consigamos interpretar os sinais que emanam da dor do sujeito que nos fala. Movido pela dor, pela perda da mãe num espaço improvável, pela ausência do pai, que só tem olhos para a ausência da

---

6 O pioneirismo na cunhagem dessa designação de gênero coube a Karl Morgenstern (1770 –1852), que numa série de conferências proferidas na Universidade de Dorpat (atualmente Tartu, capital da Estônia) ressaltou o significado crucial da ideia de “formação” não só para o herói Wilhelm Meister como também para seu criador e, não menos importante, para os leitores. Com efeito, logo na conferência inaugural, em 12 de dezembro de 1819 (“Sobre a essência do romance de formação”), Morgenstern se mostra plenamente consciente de estar usando o termo *Bildungsroman* pela primeira vez na história da literatura: “Ele deverá se chamar romance de formação, em primeiro lugar por causa do seu assunto, porque ele representa a formação do herói em seu começo e em seu desenvolvimento, até um certo estágio de aperfeiçoamento; mas, em segundo lugar, também porque, exatamente através dessa representação, ele fomenta a formação do leitor, numa medida mais ampla do que qualquer outra espécie de romance” (MAZZARI, 2018, p.5-8.)

mulher que ama, o menino, que tem a tristeza no nome, embora também evoque o nome Tristão, personagem mitologia céltica e personagem da ópera revolucionária de Richard Wagner, *Tristão e Isolda*, encontra na morte a sua companheira fiel, que o segue e cada vez mais se aproxima dele. O tempo se estreita e o fim parece tornar-se mais próximo. Porque Tristan não consegue traduzir em palavras o que sente, a solidão e o desamparo que experimenta. Porque, se o soubesse, diria “estar à espera de que a felicidade come[çasse] a crescer como os bebês no útero das mães” (NTBV, p. 41) Enquanto isso, o livro de Geografia era o lugar onde traçava sua rotas imaginárias, um caminho por onde a mãe teria passado e deixado um rastro qualquer, um perfume, um olhar sobre a parede, que o levasse ao encontro dela ou a trouxesse até ele. Queria atenuar o sofrimento do pai. Na verdade, deslocava para o pai aquilo que era o seu próprio sofrimento – espelhamento e reciprocidade – que o próprio pai, com o olhar voltado para si mesmo, não conseguia ver.

A lição de Dresner, produto não apenas do pensamento platônico, mas do modo como o pensamento do filósofo o auxilia na releitura da imagem da estrela de seis pontas – a estrela de David – que deixa de ser uma figura plana para se transformar num octaedro, o que pode ser lido como uma alegoria da estrutura do próprio romance. Dresner apresenta a Tristan o *Sefer Yetzirah*, “um coração platônico”, “a descrição mais antiga [...] da relação entre a estrela de seis pontas e o espaço tridimensional”.

Mas voltemos ao início, quando Gould se autoflagela, experimenta no sangue a dor da perda e transforma o piano não no espaço do afago, da delicadeza do toque, mas do martelar desesperado sobre as teclas, ao mesmo tempo em que pensa, caminhando pelo insólito, num poder encantatório, que, como os encantadores de serpentes, fizesse a mulher voltar. Martiriza-se e encontra na dor uma espécie de alegria, porque “[sente-se] como um pianista que toca só com uma mão, que sente o tempo passar, mas continua a ser metade de si mesmo. “Chego até a rezar” – diz. E continua: “Sou infinitamente ateu, mas toco piano como se rezasse”. O seu olhar sem perspectiva não lhe permite ver para além de si mesmo, do piano e da memória da ausente, enquanto conversa com o amigo e pretende impor ao filho que sonhe com a mãe, para ter o que lhe contar. Desse ponto de vista, e apenas desse (Gould é um homem apaixonado e não é sádico – é obsessivo, na sua procura incansável), Gould parece aproximar-se do homem de chapéu cinzento que – vai descobrir-se mais adiante – raptou Natasha, mantém-na presa, tortura ou ameaça torturá-la para que lhe conte histórias que se transformam

em livros que um escritor anônimo – ele mesmo sem nome, pastiche de Sherlock Holmes falhado – sadicamente consegue escrever e sadicamente entrega a Dresner, dono de uma livraria cujo nome motivado nos leva a Dostoievski: *Humilhados & Ofendidos*. Ele mesmo, o inspetor que no espaço cinzento das páginas do Relatório Gould, fruto das investigações da CIA, pretende usar o músico como um dos embaixadores do jazz. Dresner também é editor e sua editora tem um nome não menos motivado: Eurídice! Eurídice!, esse grito de Orfeu que a perde, mas pode eternizá-la em canto, (cf. Maurice Blanchot). Parece alegorizar o processo de construção do próprio romance, não o do inspetor, mas o de Afonso Cruz. Dilacerado pelo tempo, Orfeu acolher-se a uma gruta de onde podem emanar os sinais de um amor que busca vencer as limitações do tempo e os impulsos ambíguos de Eros e Tântatos, para tornar-se ágape. Discute-se, aí, a relação morte/vida apresentada nesse romance de Afonso Cruz, em que a amada, embora alimente a busca incessante do músico e de seu filho, passa a ser apenas matéria textual/ musical, mais nada. Todavia, é deste “nada” que se faz a celebração da plena experiência de ser, para assim viver o Ser no Tempo de forma plena e múltipla.

Mas a sensibilidade que tem para a dor e a obsessão fazem com que Dresner intua que o livro do desconhecido guarda algo de sinistro, que tem alguma coisa ulterior, “uma espécie de carne que vem com as palavras, como se elas tivessem sido espremidas de um corpo em sofrimento, não consigo explicar. Uma verdade que está incluída na própria ficção.” (NTBV, p. 27) – é o que diz ao amigo Omerovic, sobrevivente do Holocausto, do capital, dos programas de televisão “Sobrevivi. E tenho vindo à tona como uma baleia”. É a primeira vez em que há referência às baleias, na narrativa. E mais uma vez, quando Gould se encontra com o inspetor da CIA, e este lhe promete que, se colaborar, pode ser que Natacha reapareça. Quando o músico o inquire, demonstrando a sua ansiedade, responde que são capazes até de fazer uma baleia voar. E todavia as baleias não voam e até ao fim a mulher não retorna.

As notícias que este agente escabroso por seu gesto lhe traz são de natureza oposta, embora digam respeito ao mesmo tema, a morte. Omerovic, ao contrário, fala de um museu onde crianças em estado terminal escolhem guardar os objetos que dão sentido à sua vida e que, para as crianças, merecem ser salvos. E é a caixa de sapatos o objeto capaz de salvar Tristan do desfecho trágico da vida. A outra notícia é um índice: um *serial killer* rapta pessoas, submete-as a uma tortura infinita e depois abandona os corpos no lixo. Como fascista que é, o espião da CIA



aparece às personagens pela primeira vez quando se faz escritor à custa da morte dos que elege para vítimas da sua incapacidade. Porque quem escreve não é necessariamente um escritor.

À medida que a narrativa avança, vamos tomando conhecimento de uma biografia de Erik Gould, uma que nos é apresentada pelo narrador, outra que o homem sem chapéu conta ao de chapéu cinzento. Ao que tudo indica, as duas histórias se perspectivam de modo distinto, mas se complementam. Gould é um génio, seja no jazz, seja na música erudita, e desenvolve um modo especial de tocar piano, “algo único na história da música”; é um amante extraordinário, mas só será capaz de se relacionar com aquela cuja harmonia corporal se traduzir em harmonia musical. Tocá-la será, portanto, executar uma melodia única. De fato, o caminho trilhado por Gould evidencia a importância que a música desempenha na sua vida de compositor. Quando, na narrativa, descreve-se o primeiro encontro entre Gould e Natasha, tem-se a nítida sensação de que corpo e música se fundem sinestésicamente em forma de cor e som, como verdadeira tatuagem gravada nesse corpo, escrita de notas e palavras que garante ao texto a sua poesia:

Sem usar caneta, quero que escrevas o teu nome na minha pele, mas a tinta terá de ser uma improvisação ao piano dedicada ao meu antebraço.»

– Antebraço?

– Era aí que ela queria o autógrafo, Sir.

– Notas de piano impressas na pele? Isso não é impossível?

– Absolutamente impossível, Sir, acho que a intenção era meramente poética.

– Isso é poético? (CRUZ, 2016, p. 65).

Seria Gould um homem romântico, quando enuncia esse desejo quase utópico? Creio poder dizer que sim. Nessa verdadeira simbiose entre literatura e música, é possível reconhecer a palavra de Enio Squeff, quando afirma a importância da música para os românticos (SQUEFF, 2017, p. 139). Essa simbiose Gould a encontra em Natasha. Desaparecida, Gould busca-a obsessivamente, como Orfeu buscou a sua Eurídice. Ao sair, telefona para casa para ver se alguém o atende, mas é inútil. Atira cartas em garrafas ao mar, na esperança de que cheguem a um porto qualquer. Como todas as narrativas, esta também encontra o seu ponto de equilíbrio, mas é preciso mudar de perspectiva. Olhar em outra direção. E Gould, que havia viajado para um concerto, já tendo se aliado

(aparentemente) ao inspetor da CIA, diz ao filho que vai pensar nele durante o tempo em que viajar. Ao pensar em ligar para casa, liga para a casa do amigo Dresner, onde Tristan se encontra e o menino atende. Volta com o pai para casa. Ouve o ambiente, ouve os pianos em silêncio, ouve o mundo a suar, a lutar por resistir.

Ouçamos o texto:

Gould olhou em direção dela [a morte], não a via, mas sentia uma melodia triste vir do canto da sala, uma harmonia antiga, antiga como o Universo, uma melodia que lhe cabia contrariar. Era isso que fazia ao piano. Contrariar todas as leis, criar novas, tão novas que lhe faziam tremer os lábios, leis que corroborassem um ideal mais justo, que impedissem a voragem indiscriminada do universo, que ensinassem a Deus a portar-se como Deus. Podemos atirar garrafas e isso não ter qualquer efeito, mas atiramo-las. Isso confere-nos uma dignidade divina, de quem não se deixa vencer pela tirania da realidade, de quem faz coisas absolutamente simples para obter um resultado absurdamente complexo. (NTBV, p. 257).

Talvez devesse voltar às epígrafes, mas, por ora, posso contentar-me com a ideia de que somos seres realmente complexos. A verdade, porém, é que uma mudança radical se opera na vida de pai e filho e a composição de acordes menores passa a ser feita de acordes maiores. Trai-se o si bemol da escala maior, e natural. E se não há a cura da ausência, há pelo menos um novo olhar, que afasta a morte e dá novo sentido à vida "- Sinto-me melhor, salutífero" (palavra que Tristan aprendera no dicionário da mãe que ocupava um espaço na caixa de sapatos). Nem todas as baleias voam é um romance que se escreve

E todavia há ainda um epílogo, como uma espécie síntese de tudo o que nessa narrativa se diz. E que desmente a ideia de que Gould teria sido um porta-voz da CIA nos países por onde andou. Suas composições foram dissecadas por peritos, para descobrir mensagens destrutivas, como afundar submarinos, invadir países e dominá-los. Recolhidas as cartas atiradas ao mar, o que descobrem é que tanto elas, poéticas que eram, tal como a música, não eram mais que mensagens de amor, da parte de Gould uma verdadeira geografia do corpo amoroso, da parte de Tristan, na única carta que escreve, uma mensagem ao pai, pedindo-lhe um lugar reservado de afeto. A CIA – é claro – desiste de Gould. O inspetor sofre a maior derrota de sua vida profissional. Mas o escritor, aquele que tortura os corpos, continua a fazer sucesso.

Afinal, esta é a história de Erik Gould, um jazzman que respira música por todos os poros, e talvez a tenha até por dentro, na própria alma. A CIA estuda-o e, ao fim de inúmeros relatórios, chega à conclusão de que ele é a pessoa ideal para uma missão com o nome de código Jazz Ambassadors, urdida para levar ao bloco de Leste comunista a influência libertadora ocidental através da música. Essa operação diplomática, expliquemos desde já, existiu mesmo, e foi prolongada para lá da Guerra Fria.

Na verdade, Afonso Cruz engana-nos com esta missão e, em *Nem Todas as Baleias Voam*, acaba por nos guiar para temas como o amor e a morte, a arte ou a solidão. Gould partilha com o filho, Tristan, um dom insólito: a sinestesia. A ele dá-lhe para ver música por todo o lado e senti-la com outros sentidos, atribuindo cores às notas. O filho vê os sentimentos, os seus e os dos que o rodeiam, na forma de pessoas. Outras intrigas se cruzam numa teia de considerável imaginação. Erik lamenta o desaparecimento súbito do amor da sua vida, a russa Natasha, mãe de Tristan. Na verdade, Natasha será o móbil de um grande complô que vai acompanhar a missão do músico ao Leste...

Para terminar, queria fazer uma aproximação que não sei bem se é válida: a de que esse texto também pode ser lido como uma *rapsódia*.<sup>7</sup> É bom lembrar que, na antiga Grécia, eram os rapsodos que levavam a toda parte a produção poética dos aedos. Cobia-lhes divulgá-las.

Ora, Erik Gould, a personagem, conhecia tanto de música erudita como de blues, assim como o seu autor. Não teriam ambos percorrido

---

7 No âmbito da música, dá-se o nome de rapsódia ao tema que se compõe a partir da união livre de diversas unidades rítmicas e temáticas, que não têm relação entre si. Nos séculos passados, compositores como Johannes Brahms e Franz Liszt criaram rapsódias que se tornaram populares.

Para que se entenda melhor esse conceito de rapsódia, esse é o termo empregado a uma obra que possui um único movimento, mas que tem a sua estrutura acontecendo de maneira livre, em que se faz a conexão de vários "episódios" com características distintas. Uma outra definição seria a de que ela é quase uma espécie de improviso musical, já que nela há não apenas variações de intensidade e de ritmo, mas também variações de tonalidade. Uma característica que quase sempre se faz presente numa rapsódia é que ela contém elementos que são extraídos de óperas.

Uma outra definição para uma rapsódia seria que ela é quase que uma espécie de improviso musical. Já que nela há não apenas variações de intensidade e de ritmo, mas também variações de tonalidade, etc. ([https://www.google.com/search?q=O+que+%C3%A9+um+rapsodo&rlz=1C1JZAP\\_pt-BRBR908BR908&oq=O+que+%C3%A9+um+rapsodo&aqs=chrome..69i57j0i15i22i30j0i22i30.7627j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8](https://www.google.com/search?q=O+que+%C3%A9+um+rapsodo&rlz=1C1JZAP_pt-BRBR908BR908&oq=O+que+%C3%A9+um+rapsodo&aqs=chrome..69i57j0i15i22i30j0i22i30.7627j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8))

um caminho complexo, onde o sofrimento e a alegria se mesclam, Gould percorrendo uma trilha onde o disfórico predomina e as utopias cedem lugar ao distópico, até descobrir o seu lugar de resistência? Afonso Cruz não teria, como escritor, criado a sua personagem humana a partir da sua própria resistência ao mundo onde a mercadoria se sobrepõe ao humano? Não teriam ambos construído, à maneira de um George Gershwin, a sua *Rhapsody in Blue*, em que o erudito e o jazz se encontram, seja em forma de música, para Gershwin, seja em forma de escrita literária, para Afonso Cruz? A obra de Gershwin está dividida em três partes, embora não estejam assim identificadas. O romance de Cruz, também: a abertura, os diálogos entre os agentes da CIA (são sete, e se limitam ao relatório Gould), que entremeiam o discurso do narrador e a narrativa propriamente dita. Não teriam ambos construído, nesse diálogo, a sua Rapsódia em blues?

“Tenho milhas a percorrer antes de dormir/ E não abandonar os poetas nos parques” (CRUZ, 2020, p. 90-91), diz-nos Afonso Cruz em *Vamos comprar um poeta*, porque, se a arte é inútil, “é na inutilidade que está o altruísmo e aquilo que o ser humano considera naturalmente mais nobre” (CRUZ, 2020, p. 83). Gould também percorreu milhas em busca da sua Natasha. Tristan também percorreu caminhos insólitos em busca do que o aproximasse do pai.

Música e literatura, apesar de artes distintas, são correlatas poeticamente e historicamente. Tanto a letra musical enquanto narrativa, quanto a experiência literária sonora são importantes aliadas. São produções culturais únicas e distintas que se complementam, como uma espécie de sumo delas, ou de “última instância da subjetividade”, como queria Hegel -, deve ter parecido uma evidente hipérbole, principalmente aos literatos, ao assinarem embaixo a recomendação de Verlaine, “la musique avant toute chose”. (SQUEFF, 1997, p. 140)

## Referências:

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CRUZ, Afonso. *Nem todas as baleias voam*. Lisboa: Cia. Das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *Vamos comprar um poeta*. Lisboa: Editorial Caminho, 2020.

HOBBSAWM, Eric J. *Era Social do Jazz*. Trad. de Ângela Noronha. São Paulo: Paz & Terra, 1989.

\_\_\_\_\_. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991* / Eric Hobsbawm; tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. — São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MAZZARI, Marcus Vinícius [Org.]. Editorial. *Literatura e sociedade*. São Paulo: USP, Vol. 27, p.5-8, jan.-jun., 2018

SQUEFF, Enio. Música e literatura: entre o som da letra e a letra do som. *Literatura e sociedade*, v. 2, n. 2, p. 139-148, 1997.

# CAMILO ROMANCISTA: NEM INGÊNUO, NEM SENTIMENTAL

Luciana Namorato<sup>1</sup>

## Introdução

Em uma série de palestras proferidas na Universidade de Harvard em 2009 e mais tarde reunidas no volume *The naive and the sentimental novelist*<sup>2</sup>, publicado em 2010, o escritor turco e prêmio Nobel de literatura Orhan Pamuk (1952-) examina o sedutor e misterioso assunto da arte do romance. Pamuk argumenta que uma das características marcantes do romance moderno (ou literário) seria precisamente sua habilidade de permitir ao leitor “compreender o mundo através de uma lógica não cartesiana”, ou seja, “acreditar simultaneamente em ideias contraditórias” (2012, p. 24). Para melhor compreender este paradoxo central ao romance moderno — em cujo cerne se contempla a interrelação entre arte, literatura e vida —, Pamuk recorre às reflexões de Friedrich Schiller (1759-1805) registradas em “Poesia ingênua e sentimental” (1795-1796), ensaio em que o filósofo e poeta alemão descreve dois tipos de sensibilidades poéticas: a ingênua e a sentimental. Pamuk explica que, para Schiller, o poeta ingênuo “não tem dúvida de que o seu discurso, as suas palavras, os seus versos retratam a paisagem geral, a representam, descrevendo e revelando adequadamente e plenamente o significado do universo — dado que esse significado não está longe do poeta nem

---

1 Indiana University – Bloomington

2 A obra foi lançada no Brasil como *O romancista ingênuo e o sentimental*, com tradução de Hildegard Feist, pela Companhia das Letras, em 2011, e em Portugal como *O romancista ingênuo e o sentimental*, com tradução de Álvaro Manuel Machado, pela Editorial Presença, em 2012.

lhe é ocultado”; o poeta sentimental<sup>3</sup> (também denominado emocional ou reflexivo), em contraste, “não tem a certeza de que as suas palavras abranjam toda a realidade, se é que chegam sequer a atingi-la, se é que a sua linguagem corresponde ao significado que o poeta pretende dar-lhe” (2012, p. 19-20).

Pamuk estende ao romance as observações de Schiller, originalmente tecidas sobre a poesia, e reconhece nos escritores e leitores do gênero romanesco uma gradação semelhante entre uma sensibilidade ingênua, própria aos que evitam (ou são incapazes de) reconhecer os artifícios envolvidos na criação literária, e uma sensibilidade reflexiva, característica de autores e leitores atentos processos de *criação* literária, ou seja, interessados em perceber, examinar e regozijar-se com a *arte* (ou a artificialidade) da narrativa, assim como o fracasso desta em equivaler ao real. De fato, a situação ideal seria aquela em que o romancista é ao mesmo tempo ingênuo e reflexivo: “Quanto mais um romancista conseguir ser simultaneamente ingênuo e sentimental [...], melhor ele escreve” (PAMUK, 2012, p. 55).<sup>4</sup> Ser um grande romancista pressupõe, deste modo, a habilidade de criar uma narrativa que projeta uma função-leitor capaz de transitar com facilidade entre ingênua e reflexiva. O exercício da sensibilidade ingênua conduz o leitor a acreditar, entre outras inferências, que a narrativa é sinônimo do real, enquanto a prática da sensibilidade reflexiva o leva a atentar para o caráter inventivo da narrativa.

O romance moderno se sustenta, ainda de acordo com as observações de Pamuk, exatamente sobre esse equilíbrio — frágil, mas fascinante — entre a ingenuidade e a reflexividade, ou seja, sobre a capacidade simultânea de entreter a ilusão de que a obra é sinônimo da realidade e ao mesmo tempo invenção.<sup>5</sup> Durante a leitura de um romance, o leitor

---

3 Schiller utiliza o adjetivo “sentimentalisch” para descrever uma sensibilidade consciente, que se afasta da simplicidade ao deixar-se levar pela emoção e pela reflexão. “Sentimentalisch” é com frequência traduzido ao português como “sentimental”, opção que pode mostrar-se confusa por remeter a outras acepções do vocábulo, como “aquele de demonstra ou dá importância aos sentimentos” ou “excessivamente amoroso”. Por essa razão, utilizo também o termo “reflexivo”.

4 Semelhante juízo pode ser aplicado ao leitor: quanto mais este conseguir ser simultaneamente ingênuo e reflexivo, melhor ele lê. A esse respeito, na avaliação de Pamuk, há dois tipos de leitores imunes ao prazer de ler um romance: aquele que o lê totalmente como ficção, e aquele que lê um romance como retrato fiel da realidade.

5 Outro traço distintivo do gênero, entre os vários listados por Pamuk, seria a pressuposição de que todo romance possui um “centro”, uma espécie de mensagem codificada que o leitor avidamente busca, com vistas a projetá-la sobre o mundo e obter pistas



se pergunta até que ponto a história contada é uma experiência real e até que ponto é fruto da imaginação de seu autor. O poder da arte do romance provém, em grande parte, de um processo de mão dupla, em que o leitor alterna o exercício de considerar a narrativa como equivalente ao real<sup>6</sup> e de considerá-la como fantasia. Curiosamente, é nos momentos em que o leitor mais se aproxima da narrativa como se esta equivalesse ao “real” que ele mais põe em dúvida sua veracidade; e é nos momentos em que o leitor mais se aproxima da narrativa como se esta fosse mera “invenção” que ele melhor vislumbra seus elementos verídicos. Como explica Pamuk, o leitor

interroga-se sobre até que ponto a história que o escritor nos conta corresponde a uma experiência real ou é pura imaginação. [...] Ler um romance é interrogarmos constantemente, mesmo nos momentos em que nos entregamos mais profundamente à leitura: até que ponto isto é fantasia e até que ponto é realidade? Um paradoxo lógico existe entre, por um lado, a experiência de nos perdermos na leitura do romance e acreditar, ingenuamente, que tudo aquilo é real e, por outro lado, a atitude de uma curiosidade sentimental-reflexiva sobre a parte de fantasia que o romance contém. Mas o poder inesgotável e a vitalidade da arte do romance advêm da sua lógica interna própria e da sua autoconfiança ao lidar com este tipo de conflito. (2012, p. 24)

Não existem regras fixas quanto à fração de ficcionalidade que compõe um romance. Na verdade, é justamente a falta de acordo perfeito entre leitor e autor sobre a ficcionalidade da trama que funciona como força propulsora do gênero. Ler um romance significa, deste modo, aceitar o desafio de acreditar ao mesmo tempo em ideias contraditórias. No que é isso, mas também é aquilo.

---

sobre o significado da vida ou da experiência humana. A esse respeito, é provável que a crença na aplicabilidade das lições do romance sobre a vida do leitor se origine precisamente do impulso, por parte do leitor, de considerar que todo do romance contém uma parcela de elementos verídicos.

- 6 A atualidade da pergunta “Isso realmente aconteceu?” diante da narrativa é comprovada pelo grande interesse, nas últimas décadas, por subgêneros do romance que desestabilizam as fronteiras entre realidade e invenção, complicando conceitos como a veracidade e a verossimilhança, como é o caso dos subgêneros biografia romaneada e autoficção.

## Camilo Castelo Branco: nem ingênuo, nem sentimental

O escritor português Camilo Castelo Branco (1825-1890) encarna de forma magistral o romancista ingênuo e o romancista reflexivo. Em seus romances, ora intima o leitor a suspender descrenças, ora o incita a duvidar da veracidade do que lê. Camilo inocula o vício da verdade no que apresenta como criação, com a mesma facilidade com que injeta o vício da ficção em paratextos que funcionam como provas do verídico. Camilo se irmana ao narrador dos seus romances, somente para em seguida dele se diferenciar. O trânsito magistral do autor entre ingênuo e reflexivo encontra-se intimamente associado à obsessão de Camilo por introduzir em seus romances questões relacionadas à verossimilhança, à verdade, e à relação entre vida e ficção. A força propulsora da narrativa camiliana deriva do cultivo da indefinição sobre o quanto há de real e de invenção em seus romances. Para a manutenção desta indefinição, contribuem tanto os comentários metaficcionais do narrador sobre a veracidade e a verossimilhança da narrativa, como os vários elementos paratextuais nesta incluídos.

Camilo romancista: nem ingênuo, nem sentimental. Ou, amenizando a desorientação terminológica, Camilo romancista: nem ingênuo, nem reflexivo, precisamente porque ingênuo e reflexivo. Ou seja, Camilo romancista: ingênuo e reflexivo, porque a arte do romance consiste em permitir aflorarem no leitor tanto um ingênuo arrebatamento, como uma consciência vigilante. Observemos alguns detalhes deste jogo proposto por Camilo.

### O (auto)biografismo na obra de Camilo

A dramatização da interseção entre realidade e invenção encontra-se vinculada à extrema visibilidade dos narradores camilianos. Isso acontece porque, na maioria de seus enredos, não é somente o *narrador*, mas é também o *autor* quem irrompe a todo instante. Como observa Helena Buescu, as intromissões dos narradores têm o efeito “de produzir a imagem de um ‘intruso’ que, embora sabendo-se fora do universo romanesco de primeiro plano (o das personagens), considera viável e pertinente o estabelecimento de relações quase imediatas desse plano consigo próprio”, ou seja, com o autor, Camilo (1990, p. 13).

O escritor se faz presente em suas narrativas de diversas maneiras e em variados níveis de intensidade. O exemplo mais extremo dessa

presença ocorre, sem dúvida, em *Memórias do cárcere* (1862)<sup>7</sup>, romance em primeira pessoa, de base autobiográfica e memorialista, em que Camilo relata a sua experiência pessoal, assim como a de outros reclusos, na Cadeia da Relação do Porto, onde esteve detido por mais de um ano, após ser pronunciado por adultério em 1860. No prefácio à segunda edição do romance, o autor corrobora a identidade entre a voz narrativa e a voz autoral ao sublinhar as consequências diretas da publicação da obra sobre sua imagem pública:

O título dera esperanças, que o texto desmentira. Afizera-se o venerando público à ideia de que as *Memórias do cárcere* eram uma diatribe eriçada de injúrias, sarcasmos e glosas ao escândalo, que desgraçadamente as dispensava, tão à luz do sol se desnudara arrastado por praças e tribunais. Saiu o livro, mentindo às esperanças de muita gente, que o esperava à feição de sua vontade para ter o prazer de me condenar. O resultado foi condenarem-me, porque raras vezes estas páginas se enlamearam no assunto lastimável que as sugeriu. (CASTELO BRANCO, 2005, p. 17)

Mas não é somente em obras memorialísticas que o escritor Camilo Castelo Branco se faz presente. Vários de seus romances históricos e contemporâneos, assim como suas narrativas mais curtas, incluem um segundo nível narrativo, para além da trama principal, que consiste em uma espécie de moldura, na qual o “eu” do autor/narrador, a dialogar com o “tu” do leitor, projeta a imagem do escritor. Ou seja, ao nível narrativo da trama, acrescenta-se o nível da escrita da trama. A coexistência, em paralelo, desses dois níveis narrativos contribui para embaçar ainda mais os limites entre realidade e invenção. É o que ocorre, por exemplo, em *Vinte horas de liteira* (1864), em cuja introdução Camilo apresenta a obra como uma coletânea de histórias a ele contadas por um amigo seu, António Joaquim.

Em *Amor de perdição* (1862), a gênese do romance também se conecta à experiência pessoal do escritor empírico. É o que se apreende da passagem de *Memórias do cárcere* em que Camilo relata haver baseado a composição do protagonista de *Amor de perdição* na biografia de seu

---

7 As datas de publicação das obras de Camilo Castelo Branco se referem ao ano em que primeiro chegaram ao público, seja como folhetins, seja como livros.

tio paterno, Simão Antônio Botelho, efetivamente degredado para a Índia, mas cujo fim era desconhecido pelo autor:

Desde menino eu ouvia contar a triste história de meu tio paterno, Simão Antônio Botelho. [...]

Lembrou-me naturalmente, na cadeia, muitas vezes meu tio, que ali deveria estar inscrito no livro das entradas, e no das saídas para o degredo. Folheei os livros desde os de 1800, e achei a notícia com pouca fadiga [...]. Sabia eu que em casa de minha irmã estavam acantoados uns maços de papéis antigos, tendentes a esclarecer a nebulosa história de meu tio. Pedi aos contemporâneos que o conheceram notícias e miudezas, a fim de entrar de consciência naquele trabalho.

Escrevi o romance em quinze dias, os mais atormentados da minha vida. (CASTELO BRANCO, 2005, p. 243).

Camilo se insere em seus romances não somente ao assumir a voz do narrador, mas também ao moldar personagens a partir de traços de sua personalidade e de sua biografia, assim como da personalidade e da biografia de familiares, amigos e conhecidos. Alexandre Cabral entrevê a transfiguração romanesca de Camilo e Ana Plácido, por exemplo, nos protagonistas da trilogia do “Ciclo da felicidade”, que inclui os três romances que têm por tema central os amores de Guilherme do Amaral: *Onde está a felicidade?* (1856), *Um homem de brios* (1856) e *Memórias de Guilherme do Amaral* (1863) (CABRAL, 1988, p. 500). Já em relação a *O romance dum homem rico* (1861), é o próprio Camilo quem, em *Memórias do cárcere*, convida o leitor a enxergar, na protagonista Leonor, ecos de Ana Plácido, com quem se relacionava na época da escrita do romance: “É o livro a que eu mais quero [...]. Estava ao meu lado um coração que eu ia desenhando naquela *Leonor*, da mão da qual eu me deixaria cair no abismo, se para cada homem pudessem abrir-se as fauces de dois abismos”, revela o autor (CASTELO BRANCO, 2005, p. 242).

Em *O romance dum homem rico*, o autor empírico também se insere na trama. Camilo o faz através da narrativa de seu encontro, em um comboio, com o padre Álvaro Teixeira, personagem principal do romance, de quem o escritor teria supostamente recebido o manuscrito que dera origem à obra. Ademais, como observa Aquilino Ribeiro “Álvaro Teixeira, em muitos pontos, é ele [Camilo]” (1974, p. 19). De modo semelhante ao que ocorre em *O romance dum homem rico*, em *Coração, cabeça e estômago* (1862) Camilo se insere na trama não apenas como o autor/editor

esboçado na “Advertência do autor”, mas também como inspiração para o protagonista, Silvestre da Silva, que pode ser lido como *alter ego* do escritor. Conclui-se, deste modo, que, em paralelo à construção da trama camiliana, erige-se a imagem do autor ele mesmo. Compõe-se, assim, uma obra repleta de momentos em que a vida e a escrita se aproximam e se mesclam, para em seguida se separarem, somente para, mais adiante, partilharem uma vez mais de um espaço comum.

Estaria eu afirmando que a obra de Camilo é autobiográfica? Sim e não. Sem dúvida, seria ingênuo demais professar uma leitura transparente de qualquer trama novelística guiada estritamente pela biografia — para não mencionar a ingenuidade envolvida em presumir a plena veracidade de qualquer registro biográfico. O fato é que, enquanto a moderna teoria da literatura preza por distinguir o autor do narrador, muito se perde em termos de interpretação e fruição literária. Mas divago... E retomo: estaria eu então afirmando que a obra de Camilo é autobiográfica? Sim, no sentido de construção de biografias (ou autobiografias) imaginadas, fantasiadas, ficcionais. No ensaio “Enlaces e desenlaces da biografia”, Helena Buescu interpreta a dramatização da aproximação entre vida e ficção como um elemento-chave para a compreensão do projeto literário de Camilo Castelo Branco. Para Buescu, a aproximação entre vida e obra na novelística camiliana insinua, a todo tempo, que “Um mesmo tipo de mundo, regido pelos mesmos princípios, habitado por personagens semelhantes, se reflete inequivocamente na vida (que a escrita retoma, várias vezes, de forma explícita) e na escrita (que a vida parece, também por vezes, sabiamente repetir)” (1990, p. 15-16). Viver e escrever esboçam-se, assim, como dois modos possíveis de lidar com o real e reverterem um para o outro, processo que ratifica a afiliação de Camilo à estratégia romântica de fazer convergir projeto de vida e projeto de escrita.<sup>8</sup>

## O narrador hipervisível

Examinemos agora um dos elementos-chave da aproximação entre vida e obra na produção novelística de Camilo: o narrador. Somente em

---

8 Nas palavras de Buescu, “Se Camilo [...] ‘encena’ na realidade episódios claramente aparentados com a sua produção ficcional, e se esta não se liberta por vezes de uma forte componente autobiográfica, é também porque a estratégia romântica concebe a convergência entre projecto vivencial e projecto de escrita como claramente pertinente” (1990, p. 19).

uma pequena minoria de seus romances, o narrador se oculta. Na maior parte deles, instaura-se uma voz narrativa marcante, que constantemente explicita a situação de enunciação literária e que a todo tempo convoca a figura do leitor (ou, particularmente, da leitora). Como observa Cleonice Berardinelli no ensaio “Pela mão do narrador”, nos romances *Anátema* (1850) e *O que fazem mulheres* (1858), por exemplo, constrói-se um narrador extremamente atuante, que “narra menos do que digressiona, opina e exclama” (1994, p. 223). A respeito de *O que fazem mulheres*, Berardinelli ressalta: “O livro tem páginas repassadas de emoção, situações dramáticas, reflexões enternecidas, diálogos tensos, mas a tensão do leitor se afrouxa, a lágrima seca, ao som da voz do narrador” (1994, p. 235). Para além do mero prazer lúdico que o narrador proporciona ao leitor, suas intervenções explícitas desempenham também a função de tornar opaca a narrativa. Na obra de Camilo, a presença marcante da voz do narrador encontra-se a serviço da ironia romântica, uma vez que “a emergência de uma voz enunciadora” destrói “a ilusão de espontaneidade da criação artística” (DUARTE, 1994, p. 102). Essa voz narrativa marcante impede o leitor de tomar como inquestionavelmente verdadeiro o que lhe é apresentado, uma vez que ela ressalta o caráter fragmentário, incompleto e relativo da narrativa. Detenhamo-nos um pouco mais sobre a passagem anteriormente citada: “a tensão do leitor se afrouxa, a lágrima seca, ao som da voz do narrador”. As palavras de Berardinelli salientam uma das principais marcas da ficção camiliana, o ir e vir entre a ficção e a vida. Trata-se da inserção, no edifício ficcional, de portas que se abrem e se fecham, de modo a permitir ao leitor entrar no pacto ficcional e deste sair, somente para mais tarde entrar no pacto biográfico e deste sair, e assim por diante, em um ciclo incessante. São portas que conectam vida e invenção, ou seja, o que já existe e o que está a ser criado.

Por meio de narradores marcantes, Camilo move o leitor entre o real e o ficcional, complicando assim o trânsito entre o verídico e o inventado. Em *A queda dum anjo* (1865), por exemplo, romance em que a voz narrativa se instaura de modo extremamente visível, as dúvidas levantadas pelos comentários irônicos do autor-narrador não são jamais resolvidas. Como observa Maria de Lourdes Ferraz, “A verdade do ironista não é uma verdade acabada, definitiva, mas uma verdade (im)possível, paradoxalmente ambígua, uma verdade em crise ou conflito consigo própria” (1987, p. 29). De fato, apesar das várias intervenções do narrador de *A queda dum anjo* em salvaguarda da veracidade de seu relato — “Tenho

aqui à minha beira o demônio da verdade, inseparável do historiador sincero”, defende-se o narrador (CASTELO BRANCO, 1999, p. 99) — conserva-se na mente do leitor a semente da dúvida. Isto acontece porque a instância narrativa/autoral faz uso de hipervisibilidade e hiperatividade precisamente *também* para abdicar de sua posição de autoridade. Em *A queda dum anjo*, o narrador frequentemente deixa entrever a natureza limitada de sua compreensão dos eventos. É o que se percebe, por exemplo, na seguinte passagem, em que a voz narrativa relata a conclusão de uma dramática confissão do protagonista, o morgado Calisto Elói, acompanhada de seu choro profuso:

Calou-se o morgado. Ifigénia encarava nele com certo assombro e estranheza de pessoa que não pode, nem quer conhecer dos sentimentos que a alvoroçam. O inesperado remate deste diálogo figurou-se-lhe a ela a passagem de um romance que se não preza de muito verossímil. *Porém, como quer que a viúva do general Ponce de Leão fosse grandemente lida em novelas francesas, o caso não lhe pareceu tão extraordinário como ao leitor e a mim, quando mo referiram.* (CASTELO BRANCO, 1999, p. 162, minha ênfase).

A voz narrativa constata que Ifigénia possui um conhecimento adicional, se comparada ao narrador e ao leitor, e por isso não se deixa convencer pelas lágrimas de Calisto. Expõem-se, deste modo, os limites do conhecimento do narrador e do leitor do romance. Em *A queda dum anjo*, o leitor se vê convencido pelo narrador tanto a acreditar em suas avaliações, como a delas também duvidar.

## **O jogo verdade/invenção: implicações**

O complexo jogo entre o real e o ficcional na obra de Camilo explica algumas dificuldades de aproximação a sua obra, mais especificamente a seus romances históricos. É fato que Camilo não segue o principal preceito do romance histórico oitocentista: o apagamento da figura do narrador, em nome da eliminação de todo e qualquer vestígio de que a narrativa consistiria em uma criação ficcional. O que prevalece nos romances históricos de Camilo é, por outro lado, o registro da consciência dos obstáculos à recuperação do passado, ou seja, uma problematização das relações entre história e ficção e, como consequência, do próprio gênero romance histórico. Como ressalta Gregory McNab,



os romances de Camilo contestam o impulso totalizante do romance histórico da sua época. Na definição do campo histórico, a falta de detalhes de “cor local” problematiza a capacidade evocadora do narrador. Na elaboração do discurso, a presença de lacunas explicativas encaixa uma descontinuidade no texto. E na procura de autorização, a utilização de fontes complica o estabelecimento de credibilidade. (1993, p. 168)

A propósito, o constante investimento de Camilo em manter vivo o jogo entre realidade e invenção não apenas dificulta a inserção de suas narrativas históricas dentro do cânone do romance histórico oitocentista ocidental, mas também impede uma clara distinção entre seus romances históricos e seus romances contemporâneos ou de atualidade.<sup>9</sup> Isso ocorre principalmente porque os romances de Camilo classificados como “de atualidade” contêm inúmeras chamadas ao histórico (no sentido de verídico), enquanto seus romances que carregam o atributo de “históricos” se recusam a manter constante a ilusão de veracidade.

Vejamos, por exemplo, a novela sentimental *O retrato de Ricardina* (1868), cuja ação decorre entre o fim da década de 1820 e os últimos anos da década de 1840. Ainda que a obra possa ser classificada como um romance de atualidade, Camilo ancora sua intriga no acontecimento histórico do assassinato dos lentes de Coimbra que, em 1828, preparavam-se para ir a Lisboa saudar Dom Miguel. O chamado à verdade, em *O retrato de Ricardina*, registra-se não somente por meio de referências a episódios da história portuguesa, mas também através da voz do autor-narrador, que, no prefácio, intitulado “A quem ler”, declara haver convivido com algumas das pessoas retratadas no romance: “O autor conheceu alguns personagens e soube como se passaram as coisas aqui referidas” (CASTELO BRANCO, 1989, p. 15). O apelo ao verídico também se faz presente em *A enjeitada* (1866), romance que se passa

9 A respeito da aproximação entre o romance histórico e contemporâneo de Camilo, João Paulo Braga Correia da Silva ressalta: “Factos históricos, quer de épocas mais recuadas, sobretudo entre o séc. XVI e o séc. XVIII, [...] quer da época mais recente (início do séc. XIX), termo a partir do qual situou o início da acção dos seus romances de actualidade, [...] foram explorados por Camilo com a mesma função essencial na narrativa histórica ou na narrativa de tema actual” (2011, p. 165). Ainda a esse respeito, no ensaio “Por uma geografia do romance realista”, Monica Figueiredo observa que tanto nos romances históricos como nos de atualidade, Camilo não descreve paisagens, mas privilegia, em seu lugar, a composição de uma “geografia humana” que ultrapassa os limites de um realismo descritivo ao promover “um salto pra dentro da subjetividade” (2016, p. 36).

no período da Segunda Invasão Francesa a Portugal<sup>10</sup> e que avança até a contemporaneidade. Camilo explica na dedicatória que o romance é desenvolvimento de uma história verídica a ele narrada pelo juiz da Relação do Porto, Manuel de Freitas Costa, a quem a obra é consagrada:

Neste romance encontra V. Exc.<sup>a</sup> o desenvolvimento da história que me comunicou. Se algumas cores do quadro substituí por outras, obedeci a umas regras de arte que prescrevem ao romancista a dura lei de recompor o que parecia estar bem feito das mãos da Natureza. [...] Aqui na nossa terra, excelente, mercê de Deus, em muitos sentidos, requer-se melindroso jeito nisto de contar vícios. (CASTELO BRANCO, 1990, p. 5)

Nesta passagem, ainda que Camilo ressalte as modificações por ele impostas ao relato de Manuel de Freitas Costa, fica patente sua ênfase nas origens verídicas do enredo de *A enjeitada*.

Enquanto, por um lado, os elementos verídicos desempenham papel marcante nos romances de atualidade de Camilo, por outro lado, a intervenção ficcional se registra como fundamental para a composição de suas narrativas de base histórica. É o que se percebe nas obras a que o próprio Camilo adicionou a classificação de "romance histórico": *O Judeu* (1866), *O olho de vidro* (1866), e a trilogia *O Regicida* (1874), *A filha do Regicida* (1875) e *A caveira da Mártir* (1875-1876). Nelas a trama verídica expõe brechas ficcionais e reiteradamente se entrega ao serviço de reflexões sobre a época contemporânea ao momento da escrita. Para a composição de *O Judeu*, por exemplo, Camilo fundamenta-se em fontes relevantes para narrar a vida do comediógrafo português António Jose da Silva (1705-1739), assim como a de outras personagens também inspiradas em pessoas reais. O autor faz uso, inclusive, de notas de rodapé que remetem o leitor a obras ou a documentos por ele consultados. No entanto, como observa Castelo Branco Chaves, Camilo "não cuidou em ler o processo inquisitorial do *Judeu*", de modo que o romance inclui também conjecturas e fantasias (1980, p. 53).

---

10 Apesar de o enredo de *A enjeitada* retroceder até a primeira década do século XIX, a obra tampouco cabe na categoria de romance histórico, pois nela "os acontecimentos reais só existem para situar no tempo e no espaço, não havendo qualquer preocupação na reconstituição das forças sociais e humanas que permitiram determinada transformação" (MARINHO, 1999, p. 76).

Reflitamos, por fim, sobre a correlação entre o processo de amalgamento da realidade com a invenção, posto em prática por Camilo, e as discussões a respeito da veracidade e da verossimilhança que ecoam em sua obra. Nela, o leitor depara-se continuamente com comentários que defendem a veracidade do relato, ou que distinguem veracidade e verossimilhança. Nesses momentos, o narrador — ou o autor — declara optar sempre pelo verídico, mesmo quando isso significa abrir mão do verossímil. Mas o que quer Camilo insinuar com essas declarações?

Discordo da explicação de David Frier, que compreende tal estratégia como fruto da obsessão do escritor de “fazer seu mundo imaginado corresponder em tudo às leis do real”, ou como de seu desejo de “escapar ao tipo de literatura que não leva em conta os aspectos práticos da vida humana” (1994, p. 218-219). Diferentemente, interpreto as intervenções do narrador Camiliano em defesa do verídico de seu relato menos como um desejo de fazer corresponder a ficção ao real, e mais como a afirmação de sua proposta de romance como um amálgama vida-criação, ou realidade e invenção. Uma vez que o romance já é comumente compreendido como obra de ficção, ou seja, como um produto *inventado* por um escritor, resta a Camilo afirmar sua veracidade, de modo a manter vivo o jogo verdade/criação. Vale a pena mencionar que as discussões sobre o “verídico” e o “verossímil” na ficção camiliana *confundem* muito mais do que *esclarecem* o assunto, o que vai ao encontro da convicção de Camilo de que o mundo conhecido informa o mundo imaginado, tanto quando o mundo imaginado informa o mundo conhecido. Se não há realmente medidas para determinar o que pode ou não acontecer, como definir o verossímil e o verídico? Em resposta à dificuldade de responder, com qualquer certeza, essa pergunta, a obra de Camilo sublinha a inviabilidade de distinguir completamente o verossímil do inverossímil, o verídico do fabuloso, a realidade da invenção. Conforme nota Sérgio Nazar David, o romancista de Seide tinha como diretriz “compor uma literatura que fosse não cópia, mas sim representação da realidade. Deu-nos o ‘retrato,’ mas também o ‘salto’ já possível [...] para a análise crítica e a superação das estruturas sociais inaceitáveis” (2012, p. 78). Para Camilo, não é apenas impossível, mas também é indesejável desirmanar real e ficção. De outra maneira, como conceber o literário como ensaio relevante para o biográfico? Como saltar das páginas de ficção em direção a uma visão crítica — e porventura transformadora — da sociedade?

É verdade que Camilo perturba as definições de mimese e verossimilhança, e oferece, quase sempre bradando, soluções. Mas notemos

que se trata de soluções provisórias, uma vez que o escritor jamais reescreve o conceito de mimese — nem os conceitos de ficção, de história, ou de (auto)biográfico — de modo definitivo. E assim o faz porque, para Camilo, a literatura precisa esbarrar no histórico, no biográfico, no autobiográfico, ainda que com nenhum destes terrenos se confunda. Na novelística camiliana, o mergulho nas águas a princípio claras da ficção envolve sempre, eventualmente, agitar os detritos da *bio*. Isso porque, para Camilo, é justo nas águas turvas da ficção, perturbadas por sedimentos de vida, que o literário registra seu valor — de revolver o real, de confundir verdade e invenção, de propor novas realidades.

Camilo romancista: nem exatamente ingênuo, nem exatamente sentimental.

## A título de arremate

Esta breve imersão na obra de Camilo Castelo Branco deriva-se de um interesse pelas afinidades literárias entre sua obra e a de outros dois autores: o também português Almeida Garrett (1799-1854) e o brasileiro Machado de Assis (1839-1908). Garrett, Machado e Camilo: uma tríade em cuja obra, como já observara Berardinelli, “é do autor que se fala” (1994, p. 224). Ao permitirem-se falar como autores, falar de si como autores, Garrett, Machado e Camilo propõem *o viver e o escrever* como dois modos possíveis — e contíguos — de lidar com o real, de inscrever-se no real, de no real intervir. A vida, assim, irrompe aqui e ali nas páginas de ficção; enquanto a ficção adentra a vida, como mais uma possibilidade.

Na obra desta tríade, vida e ficção estão, como a Capitu menina dentro da Capitu mulher, uma dentro da outra, como a fruta dentro da casca. Trata-se do par vida e ficção como modelo da dialética que marca os grandes romances (Seria Calisto Elói, de fato, um anjo que cai?). Vida e ficção como modelo da dialética que caracteriza a mirada de um grande autor, como é o caso de Almeida Garrett, capaz de compreender, como propriamente observa Ofélia de Paiva Monteiro, que o liberalismo “não era, nem podia, nem devia ser um *termo* [no sentido de finalidade ou conclusão], mas um meio para novo passo em diante” (1971, p. 356). Vida e ficção como modelo da dialética que sustenta uma grande tradição literária, como é o caso da tradição luso-brasileira oitocentista, em meio à qual Garrett, Machado e Camilo bem compreenderam que o romance não é o terreno onde se registram conclusões. Trata-se da prática da arte do romance não como termo do que se passa fora de suas páginas, mas

como uma via de mão dupla, em que a marcha da vida rumo à ficção corre em paralelo à marcha da imaginação em direção ao real.

## Referências:

BERARDINELLI, Cleonice. Pela mão do narrador. Comissão Nacional das Comemorações Camilianas (Org.). *Congresso internacional de estudos camilianos (24-19 de junho de 1991): actas*. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994, p. 223-236.

BUESCU, Helena Carvalhão. Enlaces e desenlaces da biografia. O caso de Camilo. *Prelo. Revista da Imprensa Nacional-Casa da Moeda*, vol. 18, janeiro/março 1990, p. 11-19.

CABRAL, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa, Caminho, 1988.

CASTELO BRANCO, Camilo. *A enjeitada*. Obras escolhidas de Camilo Castelo Branco. Vol. 13. Lisboa: Círculo de Leitores, 1990.

CASTELO BRANCO, Camilo. *A queda dum anjo*. Porto: Civilização, 1999.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Memórias do cárcere*. Lisboa: Planeta de Agostini, 2005.

CASTELO BRANCO, Camilo. *O retrato de Ricardina*. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1989.

CHAVES, Castelo Branco. *O romance histórico no romantismo português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980.

DAVID, Sérgio Nazar. Mimese e moral em Camilo Castelo Branco. *Colóquio Letras*, vol. 181, setembro 2012, p. 77-87.

DUARTE, Lélia Parreira. Artes e manhas da ironia camiliana em *A queda dum anjo*. *Luso-Brazilian Review*, vol. 31, nº 1, 1994, p. 97-113.

FERRAZ, Maria de Lourdes A. *A ironia romântica: Estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

FIGUEIREDO, Monica. Camilo Castelo Branco e Machado de Assis: por uma geografia do romance realista. OLIVEIRA, Paulo Motta & PAVANELO, Luciene Marie (Orgs.). *Camilo Castelo Branco e Machado de Assis em diálogo: para além do romantismo e do realismo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 27-37.

FRIER, David. O problema da certeza em Camilo. Comissão Nacional das Comemorações Camilianas (Org.). *Congresso internacional de estudos camilianos (24-19 de junho de 1991): actas*. Coimbra: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994, p. 213-222.

MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.

MCNAB, Gregory. Camilo e a problematização do romance histórico. *Luso-Brazilian Review*, vol. 30, nº 1, verão 1993, p. 167-173.

MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva. *A formação de Almeida Garrett: experiência e criação*. Vol. 2. Coimbra: Atlântida, 1971.

PAMUK, Orhan. *O romancista ingénuo e o sentimental*. Trad. Álvaro Manuel Machado. Lisboa: Presença, 2012.

RIBEIRO, Aquilino. *O romance de Camilo*. Vol. 3. Lisboa: Livraria Bertrand, 1974.

SILVA, João Paulo Braga Correia da. *Retórica da ficção: a construção da narrativa camiliana*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2011.

# NEM SÓ COM CAMÕES E NOBRE DIALOGOU BANDEIRA

Maria Aparecida Ribeiro<sup>1</sup>

## 1. Recusa e assimilações

Apesar de condenar o fato de os poetas brasileiros procurarem “macaquear a sintaxe lusíada” (BANDEIRA, 1958, v. I, p.188), o que faz parte da visão modernista que buscava independentizar-se literariamente de Portugal, Bandeira mostra o seu amor pela língua portuguesa. Claro que uma língua sem fronteiras, onde caiba a língua do povo, “língua certa do povo / língua errada do povo / porque ele é que fala gostoso o Português do Brasil” (BANDEIRA, 1958, v. I, p. 200); onde se abriguem “todas as palavras sobretudo os barbarismos universais”, “todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção”, todos os empréstimos (para que não se tenha de “averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo” (BANDEIRA, 1958, v. I, p. 188). Afinal, disse ele: “[...] no Português que falo e escrevo hoje, mesmo quando me utilizo de formas brasileiras, aparentemente mais rebeldes à tradição clássica, eu sinto as raízes profundas que vão mergulhar nos cancioneros” (BANDEIRA, 1958, v. I, p. 175). Daí que talvez se possa ver na sua poesia usos camonianos, fragmentos de Antônio Nobre, dicções de Eugênio de Castro. À apropriação dessas formas chamaremos, como Antoine Compagnon (1996), trabalho de citação.

## 2. Bandeira e a Língua Portuguesa, por ele mesmo, com o auxílio de Mário de Andrade e Ribeiro Couto

Foi certamente com Mário de Andrade que Bandeira mais discutiu seu uso da língua portuguesa. Na correspondência trocada entre os

---

1 Universidade de Coimbra, CLP



dois escritores, já em 1922, pode-se notar essa preocupação: Manuel vê, em poemas da *Pauliceia Desvairada*, “exageros coloridos” que não lhe parecem “bastante conscientes” para se lhe imporem. Diz também exasperar-se com as rimas e ecos interiores de Mário e se pergunta se as rimas de seus poemas livres farão o mesmo efeito em seus leitores. (cf. MORAES, 2001, p. 70). Também é motivo de exasperação um “certo resíduo passadista” e os neologismos, que lhe parecem “ter um ar muito novo, ainda quando legítimos, como o temático *arlequinal* tão expressivo” (MORAES, 2001, p.70), mas que, apesar disso, considera, numa outra carta, ainda de 1922, “inatacável quer do ponto de vista filológico, quer do artístico”, “expressivo”, “uma pirueta de Nijinski” (MORAES, 2001, p.74). E também “passadista confesso”, como o amigo se diz no “Prefácio Interessantíssimo”, afirma gostar de palavras velhas, de palavras de étimo desconhecido ou resultantes de corruptelas profundíssimas” (MORAES, 2001, p.70).

Esse gosto bandeiriano pelo Português antigo também aparece em carta de 17 de junho de 1929, como reação à língua forçada de Mário na *História da Música*: “Só me danei de vez em quando com os brasileirismos indiscretos, propositais, colocações de pronome acintosas (fico com a gana de escrever português quinhentista)” (MORAES, 2001, p. 422). Aliás, Bandeira, nessa mesma carta, se alegra com o fato de haver dado “um sabor de soneto clássico português” (MORAES, 2001, p. 423) às traduções que fez de Elizabeth Barrett Brown.

Em 29 de dezembro de 1924, a escolha de “Olaia”, palavra antiga da Língua Portuguesa, utilizada por Bandeira no “Solau do desalmado”<sup>2</sup>, é criticada por Mário porque, “tira toda e qualquer neutralidade e liberdade”, encaixando a rima “a muque” na poesia” (MORAES, 2001, p. 172). O autor de *Macunaíma*, porém, não se fica por aí: diz mesmo que o fato de Bandeira achar ‘o que te não via’ “saboroso e musical” só prova que o amigo “está muito lusitano” e que “até entre portugueses” essa forma é “mais de escrever do que de falar”; que é “pedante”; que “ninguém fala assim ou escreve no Brasil a não ser por preconceito e imitação” (MORAES, 2001, p. 172).

O gosto pelo antigo ainda persiste em 1939, quando o poeta pernambucano escreve de Petrópolis a Mário, dizendo ter estado todo o dia, chuvoso, lendo a *Crônica de D. Fernando*. Embora o que afirma deleitá-lo

---

2 E veja-se aqui, com a composição de um solau, mais uma opção de Bandeira pelas formas poéticas antigas.

seja o “pão pão, queijo queijo” de Fernão Lopes — isto é, as referências à conjunção carnal de D. Fernando com a infanta Leonor, filha de Henrique Trastamara, quando o cronista se vale do ditado popular “juntas de foder non eram pera crer” (MORAES, 2001, p. 651) —, convenhamos que não foi esse o motivo de ter escolhido o livro, mas sua atração pelas palavras velhas (talvez ainda uma remanescência do simbolismo).

O emprego dos diminutivos é percebido por Mário como um traço do lusitanismo de Manuel, embora ache o seu uso “uma coisa deliciosa”. Mas o autor paulista entende que os diminutivos no Brasil têm uma forma mais carinhosa que em Portugal, por receberem influência africana, uma herança do “fundo amoroso do negro”. Bandeira emprega, por exemplo, em “Estrada”, “bodezinho”; Mário cita exatamente o nosso “bodinho”, numa crítica sutil à escolha do amigo. Comovido porque o paulista diz que “ele exprime por diminutivos tudo o que ama. Quando a gente encontra um diminutivo já sabe, o poeta está num assomo de ternura” (MORAES, 2001, p. 167 n157), Bandeira conta que isso tem origem na forma como sua mãe falava no que era dele ou para ele, depois que adoeceu.

E, porque o autor de *Macunaíma* o critica pela influência lusitana que transparece em seus versos, responde Bandeira que ela existe “de fato” e que “se apoia em fundamentos estéticos” (MORAES, 2001, p.166). E indo mais longe, mostra que alguns dos lusitanismos apontados por Mário são provincianismos e, não lusitanismos. No entanto, admite o “d’ação”, apontado por Mário, em “Desesperança”, como um lusitanismo “absolutamente inútil” (MORAES, 2001, p.171), e muda a expressão para “de ação”. Outro lusitanismo criticado pelo paulista que faz o pernambucano alterar o que escreveu é o “para ao pé”, empregado no poema “Quando minha irmã morreu”. Diz o primeiro que “é horrível”, “deve ser lusitanismo”, “é feio em si e lembra paraopeba” (MORAES, 2001, p. 232). Considerando a primeira expressão empregada um *pis-aller*, isto é, um tapa-buraco, Bandeira troca-a, escrevendo “ao pé” (também um lusitanismo), que acha dar ideia de estar “tão juntinho” e diz que “é popular” (MORAES, 2001, p. 237).

Procurando sempre os lusitanismos, Mário, em carta de 25 de janeiro de 1925, acusa Manu de afetado, por escrever “policiadamente, com jeito de Portugal”, acrescentando que, no poeta pernambucano, “a influência e formação lusas são muito fortes” (MORAES, 2001, p. 183). Escrevendo sobre essa dicção lusitana o autor da *Paulicéia Desvairada* cita versos de “A canção das lágrimas de Pierrot”, onde “Se lhe dá lesta

à socapa” tem por rima “uma tapa”. O paulista, por causa do feminino empregado por Bandeira, um lusitanismo para ele, diz: “que nós no Brasil vestimos de calças e ficou um tapa enérgico, de pulso rijo de mulato” (MORAES, 2001, p. 167 n 147). Bandeira, porém, responde que isso não é lusitanismo, “mas provincianismo” (MORAES, 2001, p.166).

Por outro lado, se elogia as redondilhas e octossílabos do amigo, Mário critica o seu alexandrino, que acusa de “ruim, sacolejado, com esse jeito lusitano de bater o primeiro hemistíquio quase sempre em agudo ou de separar por ali os membros logicamente analisados da frase” (MORAES, 2001, p. 167 n 151).

Manuel Bandeira, porém, também mostra a sua forma de encarar a Língua Portuguesa nesta provocação que faz a Mário de Andrade: “Escrevo-lhe às pressas para saber os endereços do Paulo Magalhães e do Couto de Barros. Mande-mos [Mande-mos é pra desacatar a *Gramatiquinha da fala brasileira*]” (MORAES, 2001, p. 540). E ainda se utiliza, para dar exemplos ao amigo, de autores portugueses. É o caso de Alexandre Herculano, que tem convocada uma frase de *Lendas e Narrativas* para comentar a razão da silepse — considerada “corriqueira” por Manuel — em texto de Mário: “Lastimem, moçada!”. Para melhor mostrar que a silepse já existia há muito no Português de Portugal, cita um exemplo de Vieira, retirado da gramática de Eduardo Carlos Pereira, e outro de J. Freire (MORAES, 2001, p. 258).

Gil Vicente é convocado para dizer que, no Ceará, Mário de Andrade tem um homônimo “fi-de-puta ruim” (MORAES, 2001, p. 538). No artigo “Duas Traduções para Moderno Acompanhadas de Comentário,” da seção “Mês Modernista” do jornal *A Noite*, publicado em 1925, Bandeira parodia Sá de Miranda e Bocage. E Antônio Nobre é tão do seu agrado que, além de ofertar ao amigo paulista um exemplar de *Só*, o pernambucano chega a compor, em sonho, um poema onde cruza versos de “Ó virgem que passais pelo poente” com palavras suas (BANDEIRA, 1958, v.1, p.493).

Mas a simpatia pelos portugueses, o emprego de expressões lusitanas e o recurso ao léxico e à sintaxe do Português de Portugal não se fica apenas pela correspondência com Mário de Andrade e pelos anos 20. Escrevendo de Haia, no ano de 1936, num livro de homenagem aos cinquenta anos do poeta, Ribeiro Couto observava:

Se não fosse pouco o espaço eu gostaria de me referir mais longamente aqui a um vício que foi dos seus primeiros anos: o vício do lirismo português. A influência de Eugênio de Castro, mais do que a de Antônio Nobre,

quase nula e na qual insistiram os críticos) foi manifesta em versos da *Cinza das Horas* e do *Carnaval* [...] Exemplo também da sua útil convivência com a poesia portuguesa é o soneto que dedicou a Camões. [...]

A sólida cultura filológica de Manuel Bandeira, com uma extensa leitura dos clássicos, levou-o a tomar posição, com autoridade e experiência, na questão da língua portuguesa no Brasil. Seria com certo exagero que ele escreveria: '... língua errada do povo... língua certa do povo, / por que ele é que fala gostoso o Português do Brasil'

O poeta que com tanta paixão defende a língua errada do povo (que ele não escreve senão de raro em raro, e por *libertinagem*, ainda há poucos anos, no *Carnaval*, compunha o delicioso "Solau de desamado" [...]) (COUTO, 1936, p. 202)

Já numa carta endereçada a Bandeira, enviada de Belgrado, com data de 10 de maio de 1950, o amigo desde os tempos do Curvelo escreve, parafraseando versos de "Evocação do Recife": "'Mande dizer-me' (isso não é português gostoso do Brasil, Mestre!) Mande me dizer é que seria português gostoso do sobredito Brasil". Noutra carta, datada de "Paris, 28 de setembro de 1958", Couto declara que gostou do "soneto camoniano 'Já não me entendo mais...'", e continua, parafraseando agora versos da "Poética" do amigo: "Lindíssimo soneto. Do melhor Manuel Bandeira — aquele Manuel clássico, que responde sempre dos vulcânicos territórios poéticos por ele percorridos com pé seguro (lirismo da libertação)".

### 3. Os poetas portugueses em Bandeira

Apesar de condenar o fato de os poetas brasileiros procurarem "macaquear a sintaxe lusíada", o que faz parte da visão modernista que buscava independentizar-se literariamente de Portugal, Bandeira mostra o seu amor pela língua portuguesa. Claro que uma língua sem fronteiras, onde caiba a língua do povo, "língua certa do povo / língua errada do povo / porque ele é que fala gostoso o Português do Brasil" (BANDEIRA, 1958, v. I, p. 200); onde se abriguem "todas as palavras sobretudo os barbarismos universais", "todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção", todos os empréstimos (para que não se tenha de "averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo" (Bandeira, 1958, v. I, p. 188). Afinal, como já aqui se observou, disse ele: "[...] no Português que falo e escrevo hoje, mesmo quando me utilizo de formas brasileiras,

aparentemente mais rebeldes à tradição clássica, eu sinto as raízes profundas que vão mergulhar nos cancioneiros” (BANDEIRA, 1958, v. I, p. 175). Ao homenagear num soneto a figura de Camões, recorda aquele cujo canto, ao ecoar, não deixará que a língua portuguesa morra sem poetas nem soldados. E isso porque Camões foi seu mestre no manejo da língua poética, como declara no *Itinerário de Pasárgada* com relação ao uso das rimas pobres e dos hiatos — a ponto de “Hiato”, incluído em Carnaval, celebrar essa aprendizagem (cf. BANDEIRA, 1958, v. II, p. 30 e 28).

Com relação a Antônio Nobre, além da aprendizagem (cf. BANDEIRA, 1958, v. II, p. 29) há uma identificação pessoal. O soneto dedicado pelo poeta brasileiro ao português (“A Antônio Nobre”) mostra uma proximidade de destinos, pelo sofrimento que a tuberculose causou a ambos. Bandeira, porém, naquela humildade que lhe é característica e para a qual David Arrigucci (1990, p. 12) chamou a atenção já no título de seu excelente livro, acha que, ao contrário de Nobre, não foi bom nem será bafejado pela Glória.

Essa proximidade biográfica foi igualmente assinalada, e de forma mais explícita, no ensaio sobre o autor de *Só*:

Em Clavadel tivemos ambos, Antônio Nobre e eu, a revelação brutal de nosso verdadeiro estado. Eu sabia bem que era um doente, mas ignorava a extensão de minhas lesões. Nobre, não. O boletim do bacteriologista denunciando a existência insuspeitada de bacilos deixou-o sucumbido (BANDEIRA, 1958, v. 2, P. 1308).

Mas as afinidades entre os dois poetas não passa apenas pela tuberculose e por terem vivido em locais e tempos em que o sino marcava o ritmo e os acontecimentos da vida das pessoas (lembramos que no Recife da infância de Bandeira, os sinos também anunciavam os incêndios). Havia na poesia de Antônio Nobre, que Bandeira considera “a última grande influência da poesia lusa no Brasil” (BANDEIRA, 1958, v. II, p. 1083), coisas que o encantavam:

frescuras de sensações e emoções, versatilidade surpreendente de ritmos, rica imaginação criadora de imagens, aquela funda comunhão com seres e coisas, certa mistura de inocência, capricho e fanfarronada, como nas crianças, a volúpia do sofrimento, a *self-pity*, o

seu nacionalismo e religiosidade tão próximos do sentimento popular (BANDEIRA, 1958, v.II, p.1321)

E se da poesia de Nobre a tristeza do poema "Memória", incluído em *Só*, ecoa, talvez ainda por motivos de semelhança biográfica na "Epígrafe" de *A Cinza das Horas*, em *Ritmo Dissoluto* Bandeira relê "Os Sinos" do poeta portuense. Abreviando em apenas três momentos (nascimento, angústia do fim e morte) as várias ocasiões assinaladas no poema de Antônio Nobre (noivado, nascimento, morte, novena, comunhão para os doentes), o poeta brasileiro substitui também o "Dling! dlang! dling! dlong! [...] Dlong! dling! dling! dlong!" (NOBRE, 1974, p. 85-88) por outras harmonias imitativas que constituem rima a outros versos de seu poema e, ao mesmo tempo, refletem a alegria, a angústia e a dor dos momentos que escolheu. Por outro lado, Nobre relaciona o dobrar dos sinos com ocasiões que imagina em seu futuro (casar, batizar a filha, fazer que ela vá à ladainha com a mãe...) e imprime ao texto um sentimento pessimista; BANDEIRA (1958, v.I, p.12) liga os diferentes sons dos sinos a fatos concretos de sua vida (a morte da mãe, da irmã, do irmão, dúvidas quanto ao seu fim), mas reveza alegria, angústia e tristeza, consoante a ocasião.

Sá de Miranda também ganha espaço na poesia de Bandeira. O soneto "O sol é grande"<sup>3</sup>, conhecido apenas pelo *incipit* como normalmente acontece com as composições entre XVI e XVIII, é retomado num título que traduz o calor desusado na estação do ano focada por Miranda: "Elegia de Verão". Incluída em *Opus 10*, quando Bandeira já de há muito abolira as formas fixas, ela principia com dois versos recortados do poeta quinhentista, fora da sequência em que se apresentam no original, e onde o eu lírico já começa por observar, como o português, as mudanças (agora, na língua): "O sol é grande. Ó coisas / Todas vãs todas mudaves! / (Como esse 'mudaves', / que hoje é 'mudáveis' / E já não rima com aves!" (BANDEIRA, 1958, v. I, p. 387).

Retomando o tema da mudança, tão caro aos poetas do Renascimento e que Sá de Miranda foca, referindo um calor desusado, numa estação que "só ser fria", Bandeira, num olhar que lhe é costumeiro, compara o seu presente e o seu passado, confrontando, no caso, o verão que vive com os que viveu. Os verões antigos, do seu tempo de

3 Recordemos os versos de Miranda (1942, v. I, p. 318): "O sol é grande, caem có'a calma as aves / do tempo em tal sazão, que soe ser fria / Esta água que d' alto cai acordar-m'ia / Do sono não, mas de cuidados graves // Ó cousas todas vãs, todas mudaves [...]"



menino, aluno do Colégio Pedro II e morador de Laranjeiras, vêm marcados pelas “carambolas ácidas, quentes de mormaço”, pela “água morna das caixas-d’água vermelhas de ferrugem” e pelas cigarras (BANDEIRA, 1958, v. I, p. 387). O verão vivido no presente é assinalado também pelas cigarras que “zinem em Laranjeiras”, mas que não são as mesmas ouvidas por Bandeira na infância e às quais, retomando a desconfiança do poeta português (“Qual é tal coração que em vós confia?” (MIRANDA, 1942, p. 318), o Bandeira adulto diz inconformado: “Não sois as mesmas que ouvi menino. / Sois outras, não me interessais... // Dêem-me as cigarras que ouvi menino” (BANDEIRA, 1958, v. I, p. 387)

No prefácio que escreve aos *Sonetos Completos e Poemas Escolhidos de Antero de Quental*, Bandeira, grande admirador do poeta açoriano, escreve: “Costuma-se apontar Eça como o modernizador da prosa portuguesa. Basta, porém, a carta ‘Bom senso e bom gosto’ para provar que, se houve uma reforma da prosa portuguesa, ela já estava evidente no famoso escrito de Antero” (BANDEIRA, 1942, p.13). No entanto, apesar disso, é num conto de Eça de Queirós, que o autor de “Evocação do Recife” vai buscar o título e mesmo o tom de um de seus poemas; não a contundência ou mesmo a ironia eciana (porque Bandeira é, aliás, cultor da *blague*, modalidade de humor bem mais leve), mas a renovação trazida pelo amor. Se no conto de Eça, “O Suave Milagre”, há um sentido social, já que o motivo essencial é o amor de Cristo pelos humildes, no poema homônimo de Bandeira, esse amor dá lugar ao sentimento pessoal: a pobreza do lar do conto eciano é substituída pela tristeza que a “casa colonial de telhas côncavas” assume na ausência da “adolescente e clara mocidade” de sua moradora; o tom de esperança que fica no ar a partir do final do conto com o milagre da aparição de Jesus ao menino paralítico ganha desenvolvimento no poema: pelo retorno de sua moradora, “santa padroeira”, visto como um “milagre” pelo poeta, a casa volta a ser “alegre, hospitaleira”; nela, “abriram rosas” e “o jardim refloriu” (BANDEIRA, 1958, v.I, p. 67).

Por influência de Eugênio de Castro, um dos preferidos no tempo de *A Cinza das Horas*, como declara o próprio Bandeira (1958, v.I, p. 1163), o poeta escreveu “Rimancete”. Como o autor de *Oaristos*, também ele se vale de formas poéticas usadas na antiga poesia portuguesa, muitas delas de cariz popular: “Baladilha arcaica” (*Carnaval*), “Cantar de amor” e “Cossante” (*Lira dos Cinquent’Anos*), “Solau do desamado” (*Cinza das Horas*), “Cantiga de Amor” (*Mafuá do Malungo*), trovas, madrigais e



rondós. O “Rimancete” inclui-se nessa série e inspira-se no “Rimance”, que Eugênio recolhe em *Silva* (1894) e dedica a Ramalho Ortigão.

O poema português, de caráter narrativo como requerem os romances, a começar pelo título que retoma um arcaísmo linguístico, traça um ambiente medieval: torre, donzela que fia, mãe vigilante e cavaleiro ousado. Meia-noite é a hora escolhida para que Ausenda receba o namorado em seu “camarim real”. Os estágios da entrega não são apenas descritos pelo narrador como também pontuados por um diálogo entre a mãe e a moça (Ausenda). Nessa conversa (uma espécie de interrogatório que a mãe faz à filha), evidenciam-se a dissimulação e a desfaçatez da rapariga, a última bem evidente nos versos finais: “— Quem anda mordendo seios, / Filha, aqui, ao pé de mim?/ — É o jardineiro que morde / frutas verdes no jardim” (CASTRO, 2001, t.1, p. 179).

No “Rimancete” (o diminutivo talvez se deva ao fato de Bandeira construir um poema bem menos extenso ou, talvez ainda, à humildade do poeta recifense diante de seu “mestre” coimbrão), há o mesmo tom narrativo, também pontuado pelo diálogo, agora entre moça e amado. No entanto, não se verifica a entrega carnal, mas a espiritual e, ao contrário da dissimulação, o que se acentua na moça é a sua virgindade, o seu pudor. A atitude de cortesia amorosa do rapaz, que se humilha ante a donzela, e nos seus “olhos lavados em pranto” dão ao poema o tom medievalizante.

Ledo Ivo encontra em Bandeira ainda um outro poema em que vê, no último terceto, “puro Eugênio de Castro” (IVO, 1986, p. 11); trata-se de “A ceia”, incluído em *Carnaval*. Engana-se o acadêmico, levado talvez pelo gosto pelos efeitos da luz e pela presença de perfumes: no soneto, o que ecoa são os versos de “A sesta de Nero”, de Olavo Bilac, fato para o qual, de forma genérica, já havia chamado atenção o próprio Bandeira (1958, v. II, p. 47):

Sob o pretexto de que no Carnaval todas as fantasias se permitem, admiti na coletânea uns fundos de gaveta, três ou quatro sonetos que não passam de pastiches parnasianos ('A Ceia', 'Menipo', 'A Morte de Pã' e mesmo 'Verdes Mares', que este até o Pedro Dantas, meu fã nº 1, considera imprestável), e isto ao lado das alfinetadas dos 'Sapos'.

De fato todo o texto de “A Ceia” lembra em muito “A Sesta de Nero” do parnasiano Olavo Bilac. Poder-se-ia mesmo parafrasear Lêdo Ivo e dizer que o último terceto é puro Bilac. Se não, vejamos: “Enquanto, a

acompanhar os lascivos trejeitos, / Entre os seios líriais de uma matrona, o Papa / Deixa cair, rindo, um punhado de confeitos” — registra Bandeira (1966, p. 114); “Formas quebram, dançando, escravas em coréia / E Nero dorme e sonha, a fronte reclinando / Nos alvos seios nus da lúbrica Popéia” — escrevera Bilac (1985, p. 35).

Não se pode dizer se inspirado ou não em Eugênio de Castro, Bandeira compõe “A maçã”, poema escrito em Petrópolis e datado de fevereiro de 1938, e incluído em *Lira dos Cinquent’Anos*. Embora por essa época já não fosse leitor assíduo do poeta de Coimbra, o recifense dá-lhe um título idêntico ao de uma composição incluída em *Depois da Ceifa* (1901), livro que reuniu composições escritas entre 1894 e 1896, desaproveitadas por Eugênio noutras recolhas, mas não repudiadas por ele. Em ambos os poemas, os autores observam na maçã traços de degeneração e de fecundidade, entre os quais a cor “doirada” e “divina”, no texto coimbrão; “vermelha” e “do amor divino”, no brasileiro. Diz Castro (2007, t. III, p. 131):

Repara, Fílis: a maçã doirada,  
Que ainda há pouco na macieira ria,  
Mostrando a cor divina da ambrosia,  
Ei-la no chão caída, encarquilhada.  
Onde está essa graça perfumada,  
Que o oiro e o próprio sol escurecia?  
A devorá-la, correm à porfia  
As formigas, em turba alvoroçada.

Já Bandeira (1958, v. I, p. 282) observa:

Por um lado te vejo como um seio murcho  
Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda  
o cordão placentário  
És vermelha como o amor divino.  
  
Dentro de ti em pequenas pevides  
Palpita a vida prodigiosa  
Infinitamente [...]

Em ambos os poemas observa-se o ciclo da vida: em Eugênio de Castro vem representado pelo fato de a maçã em decomposição servir de alimento às formigas; em Bandeira, pela lembrança do pedúnculo, que

liga o fruto à sua origem, e pelas sementes, que originarão outros frutos. E com um “infinitamente”, o poeta chama a atenção para o permanente processo de renovação vital, motivo já retomado de Sá de Miranda.

Num olhar mais amplo, pode-se dizer que o poema de Eugênio enquadra-se numa fase de gosto neoclassicizante, já que o eu lírico dialoga com Fílis e fala da Natureza. Já Bandeira, que vê a maçã como um corpo feminino, dá vida, com seu olhar, a uma espécie de natureza morta, forma de composição de que costuma fazer uso e para a qual chamaram a atenção Antonio Candido e Gilda de Mello e Sousa (<sup>11</sup>1986, p. lx). O fato é sublinhado por Davi Arrigucci Jr. (1990, p. 21) quando se detém nos versos finais do poema: “E quedas tão simples / Ao lado de um talher / Num quarto pobre de hotel” (BANDEIRA, 1958: v.l, 282). O crítico brasileiro considera que essa forma de olhar que une, “num único instante lúcido e fixo”, numa espécie de “*alumbramento*”, “os interiores da maçã, do quarto e da consciência”, revela o “sublime oculto” do fruto (ARRIGUCCI JR, 1990: 24).

Camões, Nobre, Eugênio de Castro, isto é, a maior parte dos poetas até agora citados figuram em “Improviso”, poema dedicado pelo autor brasileiro aos poetas de Portugal. Além deles, D. Dinis, Gil Vicente, Bocage, Garrett, João de Deus, Junqueiro, Cesário Verde, Sá Carneiro, Pessoa “e seus heterônimos”, lista que Bandeira completa com “a tantos mais, a todos mais”, também recebem loas. No entanto, apesar parecer parar por aí, o poeta pernambucano acrescenta um verso, que surge isolado: “Glória a Teixeira de Pascoais”. Alguém se poderia perguntar se Pascoais entra aí para ser destacado ou apenas para rimar com mais. A explicação é bem outra.

O poema foi escrito a pedido de Joaquim Montezuma de Carvalho, estudante de Direito na Universidade de Coimbra e filho de Joaquim de Carvalho, professor da mesma Universidade e diretor de sua Imprensa. Apesar de se não poder consultar a correspondência enviada pelo jovem coimbrão ao poeta recifense<sup>4</sup>, um cartão dirigido a Joaquim Montezuma,

---

4 Impossível encontrar as cartas de Montezuma para Manuel Bandeira, uma vez que este, diferentemente de Drummond, não organizava sua correspondência. É que as cartas recebidas pelo pernambucano, ficaram, depois de sua morte, sem ser organizadas ou mesmo devidamente guardadas, na casa de Maria de Lourdes Heitor de Sousa, a prima com quem ele viveu em seus últimos tempos. E isso durante 10 anos, pois a doação à Fundação Casa de Rui Barbosa se deu em 3 de janeiro de 1978 (FCRB: 1989, p. 11). Além disso, pode ter acontecido que parte dessa correspondência estivesse dentro de livros,

datado de 12 de abril de 1951, aponta para uma encomenda a Bandeira e a outros poetas<sup>5</sup>, que, pelos vistos, estava atrasada:

Joaquim Montezuma de Carvalho, um abraço de Manuel Bandeira.

Ao receber sua carta de 6 do corrente, rabisquei este improviso em louvor dos poetas de Portugal. Telefonei ao Jorge de Lima, ao Drummond de Andrade e ao Bopp, que prometeram mandar alguma coisa. Telefonei também à Cecília. Não estava em casa, mas o marido disse-me que ela havia enviado a colaboração pedida.

Rio, 12-4-51

M.B. (BANDEIRA, 2007: 13-14)

Na realidade, Bandeira era admirador de Teixeira de Pascoaes. Embora o nome do autor de *Marânus* possa aí ter entrado também porque era amigo de Montezuma de Carvalho, que fora quem lhe encomendara o texto, há outras ocasiões na correspondência com então estudante da Universidade de Coimbra em que o poeta se refere a Pascoaes, ora para informar que propôs à Academia Brasileira de Letras que lhe conferisse as "palmas acadêmicas"<sup>6</sup>, ora para dizer que teve "inveja dos Cortesão" (Jaime e Maria da Saudade<sup>7</sup>), de Murilo Mendes, de António Luís Moita e do próprio Montezuma, sabendo-os na "bucólica paz de São João do Gatão", na companhia de Pascoaes<sup>8</sup>. Juntamente com a carta (Petrópolis, 12/2/1953) em que lamenta a morte do poeta português, Bandeira envia um recorte do *Jornal do Comércio* com a reprodução das palavras que pronunciou por essa ocasião na Academia (BANDEIRA, 2007, p. 19). Em correspondência com data próxima (2/3/1954), pergunta se Montezuma

---

que ficaram no apartamento da Av. Beira-Mar e que foram deixadas em testamento, pelo próprio Bandeira, à Academia Brasileira de Letras.

- 5 A encomenda deve ter sido para o livro *A Teixeira de Pascoaes: homenagem da Academia de Coimbra pela voz de escritores portugueses e brasileiros*, Coimbra, Associação Acadêmica de Coimbra, 1951, que teve uma tiragem de 655 exemplares, e é mencionado por Bandeira em correspondência datada de 2/6/1951.
- 6 Proposta subscrita por Cassiano Ricardo e Cláudio de Sousa (cf. carta de 2/06/1951, in BANDEIRA, 2007, p. 15).
- 7 Maria da Saudade é referida por Bandeira em *Mafuá do Malungo*, num dos poemas que constituem dedicatórias de primeira edição e noutra composição de "Outros poemas" (cf. BANDEIRA, 1958, v.I, p. 540 e 547)
- 8 Cartão datado de outubro de 1952 (BANDEIRA, 2007, p.17)

e Moita receberam os recortes e refere Teixeira de Pascoaes como “grande poeta” (BANDEIRA, 2007, p. 20). Mas, entre Pessoa e Pascoaes, opta por Pessoa, como declara na entrevista que lhe faz Montezuma de Carvalho para o Suplemento “Artes e Letras” do jornal *O Primeiro de Janeiro* (BANDEIRA, 2007, p. 106).

#### 4. Considerações Finais

Vê-se por aí que as afinidades e interlocuções de Bandeira com poetas portugueses não passam sempre por aqueles a quem dedicou versos. Com Camões, a afinidade e a homenagem decorrem certamente do gosto pela língua portuguesa. Em Sá de Miranda, encontrou as palavras antigas e a observação das mudanças, que o levaram ao seu tempo de menino. Em Bocage, motivo para exercitar o seu humor. Com Nobre, as afinidades vêm da fixação na infância, na tuberculose e até na coincidência da passagem por Clavadel. Aliás, o pernambucano diz, em *Flauta de Papel* que seus maiores “perseguidores” (BANDEIRA, 1958, v. II, p. 492) foram Camões, Nobre, Cesário Verde, Pessoa... Mas, curiosamente, não fala em Antero, em cuja escola — “que é a escola de Camões, a escola de Petrarca, a escolar de Dante” — se pôs “para fazer uns dois ou três bons sonetos” (BANDEIRA, 1958, v. II, p. 1421). Vê-se nessa atitude mais uma interlocução, que parte da ligação de Bandeira ao soneto.

De Antero, Bandeira preparou a edição de *Sonetos Completos e Poesias Escolhidas* (1942). Além disso, volta e meia se refere ao poeta português: cita o último verso de um soneto do poeta, na crônica “Meu sobrinho Prudente” (BANDEIRA, 1958, v. II, p. 492), assim como o hiato que o açoriano utiliza no poema “Consulta” (BANDEIRA, 1958, v. II, p. 803). Antero, por não ter sonetos descritivos, também é exemplo para afirmar que é uma “deturpação da natureza” desse tipo de composição fazê-la “instrumento de narrativa, de pintura, e descrição” (BANDEIRA, 1958, v. II, p. 979). Mencionado ainda noutros “Ensaio Literários”, o autor de *Odes Modernas*, quando de seu centenário, merece uma conferência de Bandeira (BANDEIRA, 1958, v. II, p. 1233-1253).

Se a ligação de Bandeira a Antero, Camões e Nobre é confessa e os versos em homenagem a Pascoaes feitos a pedido de Montezuma de Carvalho, embora o poeta brasileiro diga admirá-lo a ponto de propor à Academia Brasileira de Letras que lhe conceda as palmas acadêmicas, que dizer da interlocução mostrada com Eugênio de Castro? Apontada por Ribeiro Couto, e aqui comentada no poema “A Maçã”, talvez tenha

sido apagada da memória de Bandeira porque Eugênio nunca lhe respondeu a uma carta escrita de Clavadel, pedindo-lhe que o ajudasse a publicar em Portugal os seus *Poemetos Melancólicos*.

## Referências:

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, 2.v.

BANDEIRA, Manuel. *Cartas a Joaquim de Montezuma de Carvalho*. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2007.

BILAC, Olavo. *Poesias*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1985.

CASTRO, Eugênio de. *Obras Poéticas* (reprodução fac-similada dirigida por Vera Vouga). Porto: Campo das Letras, t. I, 2001; t. III, 2007.

COUTO, Ribeiro "De menino doente a rei de Pasárgada". *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Oficinas Tipográficas do Jornal do Comércio, p. 189-210, 1936.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho de citação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996. Trad. de Cleonice P. B. Mourão.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. CENTRO DE LITERATURA BRASILEIRA. *Inventário do arquivo Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, 1989.

IVO, Lêdo. "A lição do Outono". *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, nº 91, p. 7-11.

MIRANDA, Francisco de Sá. *Obras Completas*. Texto fixado, notas e prefácio pelo Prof. M. Rodrigues Lapa, v.I, Coleção de Clássicos Sá da Costa. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 2. ed., 1942.

MORAES, Marco Antônio de Moraes, org. *Correspondência. Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/IEB, 2000.

NOBRE, António. *Só*. Porto: Livraria Tavares Martins, 16. Ed., 1974.

SOUZA, Antonio Candido e Gilda de Mello e. "Introdução". Manuel  
Bandeira. *Estrela da Vida Inteira* (poesias reunidas e poemas traduzidos).  
Edição comemorativa do nascimento do bardo (1886-1986). Rio de Janeiro:  
José Olympio, 1986, lx-lxxvii



# "SOCIOLOGIA DO PORCO" OU A SEMÂNTICA DA COMIDA EM CAMILO CASTELO BRANCO

Maria Cristina Pais Simon<sup>1</sup>

Dis-moi ce que tu manges, je te dirai qui tu es.  
Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*.

Ao contrário do romance, o ato de beber e de comer está presente no teatro, como crítica social e como fonte de cómico, desde a comédia grega e romana da Antiguidade; no século XVI é retomado na *Commedia dell'Arte* e no século XVII por Molière. Considerado como prosaico, encontro-lo somente no romance de cavalaria da Idade Média, sobretudo no do ciclo arturiano, e no século XVI, no pastiche que dele faz Rabelais nas aventuras dos gigantes Garguntua e Pantagruel, ou no romance libertino do século XVII.

É realmente nos primeiros anos de oitocentos, sobretudo em França, modelo da Europa, que se assiste à intelectualização da gastronomia e à publicação de todos os géneros de textos sobre a questão, do livro de receitas ao almanaque, passando pela publicidade e tratados de higiene alimentar, bem como a um crescente desenvolvimento do restaurante, a partir do século XVIII; de facto, o assunto interessava particularmente a burguesia ascendente que pretendia afirmar os seus códigos. Semelhante fenómeno ocorre em Portugal na segunda metade do século XIX<sup>2</sup>.

---

1 Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3

2 A partir de meados do século XIX passam a ser publicados em Lisboa e no Porto numerosos livros de receitas entre os quais se distinguem pela sua popularidade: *Manual do Fabricante da Manteiga* (1856); *Manual do Destilador* (1857); *A Cosinheira Elegante* (1870-1871); *Novíssima Arte de Cozinha* (1889); *Manual da Conserveira* (1890); *Manual da Cosinheira* (1890); *O Cosinheiro Popular das Famílias Portuguezas e Brasileiras* (1890) que contém receitas do século XVIII; *Manual de Receitas e Segredos Uteis* (1891); *O cozinheiro indispensável* (1894).

Os almanaques, muito em voga no século XIX, especializam-se também na culinária; eis alguns títulos: *Almanak do Cosinheiro; O Guia da Cosinha, Copa e Mesa para 1859* (1858); *Almanach do Cosinheiro e do Copeiro para o anno de 1871* (1870); *Almanach do Cosinheiro Licorista e Conserveiro para 1872* (1871); *Almanach das Senhoras Portuguezas e Brasileiras para 1888* (1887); *Almanach das cosinhas para 1899* (1898).

Para um público mais alargado, publica-se entre 1874 e 1876 o *Almanach dos Bons Pitéos* para os annos de 1875, 1876 e 1877;

O *Almanach da Familias para 1894* (1893), é dos únicos que chama a atenção para a higiene alimentar das crianças.

Abundam também os manuais de civilidade; no final do século *A arte de Viver na sociedade* (1895), de Maria Amália Vaz de Carvalho, tem um enorme sucesso, bem como os compêndios dedicados à juventude, principalmente os de Carlos da Silva que publicou dois curtos textos em que estipula o comportamento que meninas e rapazes devem ter à mesa: *Codigo Infantil. Regras de Civilidade para meninas. Compendio adoptado nos principaes collegios da capital e das provincias*, 8ª ed., Lisboa, 1893. *O Perceptor da Infancia. Regras de Civilidade para os Meninos. Compendio approved pela Junta Consultiva da Instrução Publica e adoptado nos principaes collegios de Portugal e do Brasil*, 6ª ed., Lisboa, 1896.

Muitos jornais têm uma rubrica gastronómica, outros, como o *Annunciador. Jornal de Annuncios ou O Gratis. Jornal de Annuncios e de Comercio*, principalmente, informam sobre a abertura de novos cafés e seus consumos. Em 1852, o Marrare, o Café do Freitas, o Café Suisso anunciam a venda de neve, sorvetes, carapinha, e a existência de gabinetes para senhoras e eventos privados.

Cf Joël Serrão, A. H. de Oliveira Martins (dir.), *Nova História de Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 2004. Fernando de Sousa, A. H. de Oliveira Martins (coord.), vol. IX, *Portugal e a Regeneração*, cap. IX, "Aspectos da vida quotidiana", p. 411-425.

Distingue-se nesta época, entre outros grandes cozinheiros, João da Mata que, antes de abrir restaurante em Lisboa, trabalhou nas melhores casas do país, sendo a última a do visconde da Várzea da Ordem. Tinop evoca-o no capítulo VIII de *Lisboa de outrora* deste modo: "João da Mata era filho do velho cozinheiro João da Mata, rival dos mais célebres cozinheiros do seu tempo: Domingos Carena, Manuel José Barreiros, o *Manuel do Lumiar*. [...] Em 1848, estebeleu-se com restaurante na rua do Alecrim, esquinando para o Cais do Sodré.

No ano de 1851, o imortal cozinheiro renovou-o 'com todo o gosto parisiense', anunciava êle no *Diário do Govêrno*.

O notável restaurante figurou na comédia em 5 actos *Lisboa à noite*, imitada da *Paris quidort* (sic) por Mendes Leal e representada no Teatro de D. Maria II em 1851, cujo 3º acto se intitulava *Uma ceia no Mata*.

Em 1858, o Mata mudou-se para a loja e 1º andar do prédio agora ocupado pelo Monte-Pio Geral. Aí se deu o célebre banquete, presidido pelo Duque de Saldanha [...]. O restaurante do Mata acabou em 1864. E o grande manipulador de petiscos, não querendo ficar inactivo, abriu um hotel no Chiado, onde está hoje o *Turf-Club*. Estabeleceu depois outro restaurante num 1º andar da rua do Outeiro, e um hotel no palácio do largo do Chiado, fronteiro à Casa Havanesa. Mais tarde, reuniu todos estes estabelecimentos num só, o Grande Hotel do Mata, instalando-o no palácio do Calhariz (actual Caixa Geral de Depósitos). Aí se hospedaram D. Pedro II, imperador do Brasil, os condes de Eu, Sarah Benardt (sic), e outras notabilidades.

Do Calhariz mudou o seu hotel para a Avenida da Liberdade, nº 55, dando-lhe o título de Grande Hotel de Lisboa. Em 1886 e 1888 esteve aqui a eminente cantora Adelina

A comida é anunciada, como tema literário, nos anos de 1820 por Balzac no conto fantástico *Falthurne* (1822-1824) em que diz: “Nos romances atuais, os autores preocupam-se pouco com estômago dos seus heróis. Lançam-nos em corridas, aventuras [...] sem nunca terem fome. [...] É, na minha opinião, o que desacredita mais essas obras. Come-se em *René*? Descrevam lá a época, em todas as épocas se janta”<sup>3</sup>. É, porém, na segunda metade de oitocentos, realista e naturalista, que refeições de todos os géneros integram com Flaubert, e sobretudo com Emílio Zola, o romance como autêntico motivo literário e adquirem, na ecónomia das obras, um sentido metonímico, ou seja, definidor da realidade individual e social; a nova estética pretende, de facto, abordar tudo o que fora até aí excluído das letras e que fazia intrinsecamente parte da vida material.

Camilo Castelo Branco, que tão bem conhecia estes autores que tinha na sua livraria, acredita também na necessidade da “franqueza da alusão alimentar” salientada por Roland Barthes em *Sade, Fourier, Loyala* (p. 129)<sup>4</sup>, como afirma n’*O Romance de um homem rico*: “Não quero que o leitor diga que ninguém sabe o que comem os heróis dos meus romances. Eu tenho a sinceridade de fazer comer, com vulgar sem-cerimónia, não só os heróis de más manhas, mas ainda os santos...” (p. 67).

Esta análise da semântica da comida em Camilo Castelo Branco baseia-se num *corpus* constituído por treze textos de natureza diferente, uns do princípio da carreira literária e outros mais tardios: *A filha do arcediogo* (1854), *Cenas contemporâneas* (1854-1855), *Cenas da Foz* (1857), *Doze casamentos felizes* (1861), *Coração, cabeça e estômago* (1862), *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado* (1863), *Os brilhantes do brasileiro* (1869), *Novelas do Minho* (1875-1877), *Eusébio Macário* (1879), *A corja* (1880). A estas obras humorísticas juntam-se novelas de cunho

---

Patti.” In: João Pinto de Carvalho (Tinop), *Lisboa de outrora*. Ed. lit., coord. e not. de Gustavo de Matos Sequeira e Luís de Macedo, Lisboa: Grupo dos Amigos de Lisboa, 1939.

João da Mata publicou *Arte de Cozinha* em 1876, e em 1872 *Arte de Servir á Mesa ou Preceitos Uteis a Creados e Donos de Casas*.

- 3 Tradução da autora do artigo. Honoré de Balzac, *Falthurne*. Œuvres complètes, t. I. Paris: Club de l’Honnête Homme, 1956, p. 53. A paginação entre aspas após as citações remete para obras indicadas na bibliografia final.
- 4 Sobre esta questão, Roland Barthes afirma: “Poder-se-ia classificar os romances em função da franqueza da alusão alimentar: com Proust, Zola, Flaubert, sabe-se sempre o que comem as personagens; com Fromentin, Laclos e até Stendhal, não. O pormenor alimentar ultrapassa a significação, é o suplemento enigmático do texto (da ideologia).” (p. 810).

mais dramático como *O Romance de um homem rico* (1861), *Vulcões de Lama* (1886), além de *Serões de São Miguel de Ceide. Crónica mensal de literatura amena - Novelas, polémica mansa, crítica suave dos maus livros e dos maus costumes* (1885-1886).

Constate-se, de início, que a referência à comida contribui muito frequentemente para a estruturação dos relatos, pontua a evolução narrativa como marcador temporal, parametriza e sugere aspetos do relacionamento das personagens entre si, assinala transições entre diferentes momentos do texto, da seguinte forma: "No dia seguinte houve jantar nupcial" (*Eusébio Macário*, p. 112), "Estava o almoço na mesa", "a seguir pede à filha o almoço" (*Coração, cabeça e estômago*, p. 25, 244), "À hora do chá", "no fim do jantar" (*O Romance de um homem rico*, p. 58, 60), "o arcediogo, suposto não vivesse com elas, almoçava e jantava com sua filha, ceava com uma senhora viúva [...]... e, depois da ceia..." (*A filha do arcediogo*, p. 75).

Mas a alimentação é sobretudo neste *corpus*, e como a considerou Barthes em *Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine*, e antes dele o Realismo e o Naturalismo, linguagem, símbolo e signo, condicionados por imperativos de ordem histórica, etnográfica, política, ..., ou seja, fenómenos culturais e sociais que, excedendo a sua significação, acrescentam "um suplemento enigmático de sentido" (BARTHES, 2002, p. 810) ao que o autor pretende significar, ultrapassando, deste modo, a sua primeira função de saciar necessidades fisiológicas.

Assim sendo, veja-se o contexto em que se inserem as obras em análise. Os parâmetros temporais são os anos de 1840, 1860; o cenário é a cidade do Porto e, com maior frequência os meios rurais do Minho e Trás-os-Montes, cuja ecónomia assenta exclusivamente na agricultura, na criação de gado, e no pequeno comércio. Nestas terras "económicas, pacatinhas" (*Eusébio Macário*, p. 83) a bitola pela qual se mede a abastança é o comestível: n' *O filho natural* o Casal de Paços é "arrendado por dez carros de milho" (p. 246), em *Maria Moisés* uma quinta vale "oito carros de milho, quatro pipas de vinho, e dez almudes de azeite" (p. 63-64), e a propriedade do sargento-mor de *Coração, cabeça e estômago* rende "quinhentas medidas de centeio, meia pipa de azeite, vinte carros de castanha; sustentava três juntas de bois, e quatro irmãos padres." (p. 228-229).

De igual modo, neste "país da madressilva e da laranjeira" (*O degredado*, p. 99), a linguagem da gente do povo que tem, por vezes, nomes relativos à ruralidade ou a géneros alimentícios - Enxertado, Filhoses,

Pepino, Pucarinha – está permeada de expressões que remetem, direta ou indiretamente, para o comestível: “aqui anda dente de coelho” (*A filha do arcediogo*, p. 16), “dinheirame como milho”, “rico como um porco”, “arrotar novidades” (*Cenas contemporâneas*, p. 115). “Bacorejar” é empregado no sentido de pressentir, “enchourçar”, no de estar apertado e “coisa papa-fina”, designa o que é elegante (*Eusébio Macário*, p. 57, 70, 76, 88, 104). É também a metáforas, comparações, e ao campo semântico da alimentação que recorre ironicamente o autor narrador para sugerir contextos ou perfis humanos: n’*O cego de Landim* a velha Joana Tecla é seduzida pelo velhaco Monteiro numa “tarde de tirar amores do olho de uma couve lombarda”, ao som do coaxar das rãs e do cantar do cuco (p. 151); a fidalga do Castelo tem “durezas de verde, como as frutas do madureiro” (*Eusébio Macário*, p. 57); a morgada de Atei é “fresca e indigesta como a melância” (*Gracejos que matam*, p. 34), e as meninas de terras de Basto “eram cheias como as abóboras – abóboras meninas” (*O filho natural*, p. 222), enquanto as do Barroso são “cabeludas como cabras [com] borbulhas escarlates como roscas de cerejas” e têm “penugens de fruta mimosa” (*Eusébio Macário*, p. 17, 23). Expressões como “taças de creme”, “romã aberta” (*Vulcões de lama*, p. 14) “carnes suculentas” (*Cenas da Foz*, p. 88), “boa fatia”, “bom bocado” ou “frangas” (*A viúva do Enforcado*, 184) caracterizam e designam frequentemente “mulheres de apetite” (*Eusébio Macário*, 77, 113, 144, 145).

Referente de primeira ordem, presente de todos os modos, a comida é, na economia das obras, um determinante e um distintivo social. A abordagem de Camilo é, neste aspeto, similar à de Zola que na saga dos *Rougon-Macquart* pretende descrever os meios sociais também através da alimentação relacionando dois eixos que denomina *l’or et la chair* - o ouro e a carne - ou seja, a obsessão de enriquecimento e a pulsão alimentar, metonímicas da sociedade francesa do Segundo Império.

Para ilustrar o primeiro tópico, o económico, o autor narrador camiliano limita-se a mencionar, na alimentação da gente pobre, o caldo e o pão, alimento bíblico de base, que estabelece *ipso facto* um paralelismo entre e bons sentimentos, o que conquista a benevolência do leitor e fala à sua sensibilidade, principalmente quando a retórica sublinha a carência do mínimo vital: “tinha seguro o pão de seu filho”, “esmolar pão” (*A morgada de Romariz*, p. 244, 184), “mendigar um bocado de pão” (*A filha do arcediogo*, p. 105), “tomara eu pão” (*Maria Moisés*, 77), “fome de pão” (*A viúva do enforcado*, p. 284), “matar a fome” (*O cego de Landim*, p. 156), “morrer à fome” (*Os brilhantes do brasileiro*, p. 46). São precisamente estes

os motivos que n'A *viúva do enforcado* são alegados para convencer certo rapaz a ir para "frade duns que chamam borras" pois "têm que trincar no refeitório" (p. 155). Em *Coração, cabeça e estômago*, o sargento-mor que se nega a dar à filha o devido dote para casar assegura, no entanto, ao futuro genro: "Come, bebe e veste da casa" (p. 244). N'Os *brilhantes do brasileiro* o crime de adultério deve ser punido pela clausura, contanto que o sustento seja garantido à mulher: "Você administra-lhe de comer e beber num convento, e não quer mais saber dela." (p. 29).

"Os ricos comem três vezes e os pobres uma", assevera uma das personagens de *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado* no capítulo intitulado "As delícias portuenses do peixe frito antes da civilização...". E, de facto, quanto mais carregada é a sátira, mais salientada é a obsessão alimentar, a pulsão, caricaturada através de personagens que vivem mais para comer do que comem para viver, como sublinha o Harpagon de Molière, "por desforra", "à tripa-forra", expressões muito correntes nas obras. Por esse motivo, o fado cantado por Fístula, filho do boticário Eusébio Macário, e em que é questão de Fortuna e de Desgraça, se termina muito prosaicamente por: "Ai torradas com manteiga, / Torradas não quero mais, / etc." (*Eusébio Macário*, p. 122). Porém, como Brillat-Savarin que distingue na *Fisiologia do paladar* o *gourmand* do *gourmet*, Camilo marca diferença entre o comilão e o comedor, estereótipo mais raro, encarnado pelo comendador das *Novelas do Minho*, de quem diz: "Na mesa, era de uma elegância frugal que desmentia a procedência. Olhava para o bife com um fastio tal e tamanha tristeza, que fazia lembrar Tertuliano, quando, meditando na metempsicose, olhava para o boi cozido e dizia: 'Estarei eu comendo meu avô?' " (*O comendador*, p. 96).

Para o comilão, ao contrário, comer e beber são o maior dos gozos, o que antes de Barthes já Brillat-Savarin sublinhara, e Camilo ilustra através de personagens como o cego de Landim que "Ouvia ler as *Artes da cozinha*, conhecia Brillat-Savarin, enchia-se do fino sentimento dos guisados [...] Se um cego ilustre deplorava o paraíso perdido, outro cego parecia tê-lo encontrado na cozinha." (p. 139). Comer e beber são também uma filosofia de vida que se resume no conselho de Fístula ao brasileiro Bento-o-gordo: "Coma e beba; a vida é um pagode, uma asneira alegre que se vai numa gargalhada." (*Eusébio Macário*, p. 73), ou no que ouve, Silvestre, protagonista de *Coração, cabeça e estômago*, a um amigo a quem fala de literatura: "Ainda estás nisso, pobre zote!? Esquece-te, brutaliza-te, faz-te estômago, se queres viver à imagem do Deus, que faz os homens neste tempo." (p. 258-259).



Quem são os comilões? Padres hereges, lúbricos e ociosos, pais de família rudes e ambiciosos, “brasileiros de profissão” (*A corja*, p. 78) titulados, comerciantes enriquecidos, matronas analfabetas e “senhoras agora feitas baronesas” (*Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado*, p. 12), “raparigaças” “carmino bom sangue” (*O degredado*, p. 129; *A Morgada de Romariz*, 201), beatas supersticiosas, e alguns fidalgotes de fim de raça; todos de “viloa natureza” (*Coração, cabeça e estômago*, p. 93), conservadores e brutos.

Que significa para eles a comida? A resposta está neste parecer de Pierre Bourdieu em *La Distinction*:

O gosto na questão da alimentação depende também da ideia que cada classe tem do seu corpo e dos efeitos da comida sobre o corpo, ou seja, a força, a saúde e a beleza, e das categorias que utiliza para entender esses efeitos, podendo alguns deles ser escolhidos por uma classe e ignorados por outra [...] Cultura tornada natureza, ou seja, incorporada, classe tornada corpo, o gosto contribui para fazer o corpo de uma classe [...] Daí ser o corpo a objetivação mais irrecusável do gosto de classe, que se manifesta de diferentes modos. Primeiro pelo que é aparentemente mais natural, isto é, as dimensões (volume, altura, peso, etc.), e as formas (redondas, quadradas, rígidas, ágeis, direitas, encurvadas) da sua conformação visível... (p. 210).

No que respeita à forma, a gordura, sinónimo de riqueza, é um signo de legibilidade fundamental no texto camiliano. São gordos os deputados, os regedores e outros políticos, os comerciantes ricos do Porto, os membros do clero, as aldeãs “frescalhonas”, as quarentonas bem casadas, e bem evidentemente os brasileiros entre os quais se distingue Hermenegildo, apresentado desde as primeiras linhas d’*Os brilhantes do brasileiro* como o “brasileiro gordo e dos mais gordos da cidade eterna” (p. 1). “Roliço”, “bojudo”, “redondeza”, “redonda pessoa”, “adiposo”, “odre cheio”, são as expressões utilizadas nos retratos caricaturais em que se evidenciam papeiras barrigas e papos, três no caso de António José da Silva n’*A filha do arcediogo* (p. 136); peitos e abdómenes, que em Silvestre formam um arco (*Coração, cabeça e estômago*, p. 258). No feminino, gordura é formosura, como mandam os cânones da época, pelo que de entre a “majestade das carnes” e das “gorduras carminadas” (*O degredado*, p. 131) das “sebáceas belezas de 1850”, e das raparigas “cheia[s] de vida estúpida [...] onde borbulhava o sangue cenórico de felicíssimas



digestões de cabeça de porco com feijão branco.” (*Cenas da Foz*, p.14), “adiposas” e “polposas”, sobressaem seios “ondulantes”, “grandes”, “altos”, “exuberantes”, “extraordinariamente volumosos”, como “promontórios” (*Coração, cabeça e estômago*, p. 23; *Os brilhantes do brasileiro*, p. 36; *O degredado*, p. 131).

Por conseguinte, quem não come “fraco homem é”, como assegura Tomásia a Silvestre em *Coração, cabeça e estômago* (p. 232). De facto, a magreza, além de ser sinónimo de doença e de indigência, é também o traço identitário das personagens negativas, pelo que o romancista afirma em *Eusébio Macário*: “O demónio foge dos anémicos e cloróticos; despreza-os quando os reduz a isso; daí os santos e as santas, as magras Teresas de Jesus e Margaridas de Cortona, os esburgados Antões e Pacómios anacoretas.” (p. 136). De entre os magros distinguem-se Fístula,

“Lázaro maltrapilho [...] com clavículas esqueléticas mordidas das herpes e dos vampiros das noites vinolentas, cheias de delírios devassos e indigestões de iscas de cebolada.” (*Eusébio Macário*, p. 18); a mãe desnaturada de *Cenas da Foz*, “serpente” de “Orelhas, nariz, queixo, e todos os distritos da cara (nesse tempo eram comarcas) era tudo aguçado e verrugoso, como uma molhada de nabos velhos, em que as fitas amarelas da touca representassem a rama das nabiças.” (*Cenas da Foz*, p. 14); as esposas infelizes, os franzinos “filhos de casas opulentas e velhas raças” (*O filho natural*, p. 272); certas beatas; a maior parte dos estudantes de Coimbra; os poetas, de modo geral, e os românticos, em particular, bem como as suas musas, meninas românticas, “tirada[s] das canelas”, que “nascem gastas como antes morriam as macrobias” (*Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado*, p. 21, 65, 168).

“Comia-se muito” no Porto de outrora pois “a cidade heróica estava muito mais andiantada em policiamento que hoje”, afirma o autor narrador de *Coração, cabeça e estômago* (p. 166).

O que se comia? O romance camiliano permite a reconstituição exata dos hábitos alimentares e dos menus das quatro refeições diárias: almoço de manhã cedo, jantar pelas onze horas ou meio-dia, merenda, e ceia por volta das nove horas da noite. Ao contrário da gente fina de Lisboa reputada comer somente alface (*Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado*, p. 126), e dos pobres que, no melhor dos casos, se contentam com caldo duas vezes por dia com uns feijões e água da fonte (*A morgada de Romariz*, p. 175), e exceto o peixe (tirando o bacalhau), consumido geralmente frito nas hortas do Reimão ou de Val-Bom onde vêm recrear

“famílias do Porto, já distintas por abastança comercial” (*Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado*, p. 11), ou como petisco nas tabernas, nas “legítimas nutrições” (*Cenas da Foz*, p. 114) entram todos os seres do reino animal, pois a carne é considerada como o mais nutritivo dos alimentos, principalmente o “boi”<sup>5</sup>, de que se assimila a força tourina. Muito temperados, em vinho e alhos ou velho Porto, recheados, guisados, assados sobre escabelos de presunto e travesseiras de chouriço, são acompanhados pelo imprescindível feijão branco e outros farináceos. Na “mesa farta” também nunca faltam os enchidos, bem como as doçarias. Entre as refeições consomem-se pastéis de Santa Clara, cavacas, bolachas, torradas, papas, leite de vaca ou de cabra...

Vejam os alguns exemplos de refeições. Para o almoço das sete horas da manhã serve-se em *Coração, cabeça e estômago* “sopa d’ovos, salpicão, batatas ensopadas com toicinho, e toicinho cozido com batatas” (p. 230-231). N’*A Filha do arcediogo* o jantar ligeiro do protagonista cujos amores infelizes lhe fizeram perder o apetite é descrito do seguinte modo:

O jantar do senhor António, neste dia, foi rápido e pequeno, porque o coração refluíra-lhe quase toda a sensibilidade do estômago. O senhor António limitou-se a comer obra de arrátel e meio de cozido de perna, uma travessa de arroz com rodela de linguiça, uma cõncava pelangana de cordeiro ensopado com batatas, uma tigela de chorudo caldo com sopas que se levantavam entumecidas quatro polegadas acima do nível da tigela, um quarto de ceira de figos de comadre, alguns copos de vinho à proporção, e mais nada. A senhora Angélica, assustada do fastio de seu irmão, pouco mais comeu. O amor espiritualizara a organização do nosso amigo o senhor António José. (p. 152-153).

Os “banquetes opíparos” (*O cego Landim*, p. 139) são frequentes para comemorar de bodas e aniversários; em *Eusébio Macário*, o brasileiro de torna viagem utiliza-os para seduzir os Macários: “O Bento projectara que a irmã convidasse a Custódia para sua casa no Porto, honestando assim a passagem da botica para o palacete. Depois – cuidava – ela, o irmão, o pai, todos se acomodariam facilmente com jantares fortes...” (p. 75-76). Os períodos eleitorais dão igualmente lugar a fartos

---

5 Note-se que em Portugal a carne bovina é chamada “carne de vaca”, e não de “boi”. Neste caso, o emprego do masculino reforça as qualidades nutritivas deste alimento.

repastos oferecidos por “fidalgos da indústria”, como precisa o autor n’*O filho natural*: “Naquele tempo uma consciência de eleitor rural regulava entre dois pintos e quartinho, com jantar de cabrito guisado e vinho à descrição.” (p. 233).

Sendo a escolha dos alimentos determinada por motivações psico-sensorais e simbólicas, como afirma em *Nutrition humaine* Jean Tremolière, um dos fundadores da escola nutricionista francesa, promoção social implica necessariamente sofisticação alimentar, como se observa na mesa dos barões de Rabaçal onde são servidos pratos franceses cozinhados pelo melhor cozinheiro do Porto, formado no João da Mata, e anteriormente ao serviço do conde de Farrobo: “bacalhau recheado à Richelieu”, “empadas *au gratin*”, “*vol-au-vent* de borrachos, e a perna de carneiro à *la Bordelaise*”, “*blanquette* de galinha à *l’escarlate truffées*”..., mas do que mais gosta Felícia, irmã do barão e antiga “fêmea do abade”, é de “dobrada com molho de alcaparras e [de] feijão branco à *la maître d’hôtel*”, e Custódia, com a sua “fisiologia patavina”, sentindo “subirem-lhe das profundezas do seu estômago uns vivos apetites mordentes daquelas coisas de ‘nomes pândegos’, dizia; sentia curiosidades de paladar, titilações nas glândulas salivares que lhe cuspinhavam na boca. Queria comer daquilo tudo. Era a evolução a fazer-se da futura baronesa do Rabaçal, gorda, pandorga, gulosa.” (*Eusébio Macário*, p. 99-100).

“Era então moda da vinolência” (*Coração, cabeça e estômago*, p. 125),

e como se come assim de bebe. A água, bebida de pobre, pode ter consequências funestas como no caso de Álvaro de Abreu que “morreu medicinalmente” após ter ingurgitado as águas sulfúricas de Caunterets a conselho de médicos franceses (*Gracejos que matam*, p. 57).

Café, e chá, sobretudo, são sinal de distinção, pelo que são pouco mencionados nos romances humorísticos, ao contrário do que acontece no dramático *Romance de um homem rico* ou na *Patologia do casamento*, em *Cenas contemporâneas*. O facto de, depois do jantar nupcial, Custódia, bem como seu pai, tomarem pela primeira vez chá sublinha e confirma a sua promoção a baronesa do Rabaçal (*Eusébio Macário*, p. 119; *A corja*, p. 11). Nos meios populares, o chá suscita a maior desconfiança como indica o seguinte diálogo entre Tomásia e Silvestre em *Coração, cabeça e estômago*:

– Estou afeito a almoços leves de café ou chá.

- Credo! Vossemecê bebe chá por almoço?!
- Pois então!
- Ora essa! Cá em casa há chá, que o compra meu tio padre João, mas é para as dores de barriga. À minha boca nunca ele foi, em boa hora o diga! (p. 232).

O chá consumido pelo povo confunde-se com a tisana feita com plantas colhidas localmente; valeriana para o nervoso (*O filho natural*, p. 224); arruda para “mulheres opiladas, amarelas, congestionadas, histéricas, com grande peso nas virilhas e zumbidos nas orelhas”; grãos do funcho em caso de aflições digestivas e espamódicos; tília «para os chás das velhas que impam e arrotam com grandes borborigmos de gases, e dizem que têm flato.”, e muitas outras longamente evocadas em *Eusébio Macário* (p. 19-21).

Mas a bebida que, na realidade, preferem os homens e as mulheres das mais diversas condições são as alcóolicas; bebe-se muito em todos os meios, inclusive nos asilos de alienados, como se lê nos *Serões de São Miguel de Ceide* (p. 113). O ‘sexo forte’ mata constante e copiosamente o bicho com aguardente, conhaque, genebra, “escralava[vam] os fígados com absinto” (*A viúva do enforcado*, p. 195), “satura[vam] as [...] massas adiposas” com abundante vinho nacional e, por vezes do estrangeiro (*A filha do arcediogo*, p. 7). “Bebiam por alguidares”, resume o autor narrador de *Coração, cabeça e estômago* (p. 126), que utiliza com frequência termos como “emborcar” e “gorgolões” para referir semelhantes libações.

Maduros ou “verdetes”, os vinhos curam todos os males e entram na composição das mezinhas caseiras, pelo que ao abade Justino, “muito gasto e poído dos atritos sensuais”, receita o boticário Eusébio Macário “vinho do Porto [...] e carne assada na brasa para esse bucho quanta lá couber; e sopas de vinho, e de femeaço pouco...”, aliás, o padre devasso só “sossegava com dois gorgolões de genebra que bebia de uma botija que tinha à cabeceira entre o Breviário e a cônica...” (*Eusébio Macário*, p. 22, 23). Assim se aliviam também os desgostos de amor, os da viuvez, e os “rancores políticos”; assim se comemoram os momentos felizes, o amor correspondido, os reconhecimentos e o regresso de um ser amado, como se lê n’*O filho natural*, n’*A filha do arcediogo*, ou em *Basílio Fernandes Enxertado* cujo protagonista confessa: “Amo-a! Sabem vocês o que é amar com o coração num banho de vinho do Porto?” (p. 28).

A exploração redundante do tema vai completando gradualmente a caricatura e conferindo aos textos características de farsa particularmente evidentes nas descrições de momentos festivos como o que comemora a

chegada de Bento-o-Gordo à terra natal em que “num regozijo de vinho folião [...] o povo, o grande animal expansivo, que ri às vezes com o fino sentimento do burlesco, dava na barriga palmadas de uma exultação hílare e bruta.” (*Eusébio Macário*, p. 63, 64). Outro exemplo significativo é o “jantar de despique, de uma fartura extraordinária” dado pelo comendador Bento por ocasião do aniversário de Custódia Macário a convivas “com grandes posses de estômago para os vinhos capitosos, escandecentes”, lavradores ricos, doutores, brasileiros, abades, oficiais, todos bem informados de que “ele ia subir a barão e dispunha de uma fortuna impenetrável à crítica”. Durante a função, abrilhantada pelo “estralejar dos foguetes e o estampido das bombas [...] morteiros e o rufar das caixas [...] os sinos, à disposição dos garotos. A filarmónica do Arco, [que] de meia em meia hora, tocava polcas, mazurcas, o hino da Carta e o de Pio IX.”, e para a qual estava também prevista a representação, bastante significativa, de um entremez de entrudo, a *Abelha-mestra* (Custódia?), Eusébio, “pai turbulento de comédia palhaça”, lança-se, “com gesto de suficiência, limpando os beiços avinhados à toalha”, num discurso ridículo pontuado por louvores aos Cabrais e erros de gramática... os fidalgos de raça riem à socapa (*Eusébio Macário*, p. 84-86). Para atingir o seu objetivo de crítica de uma sociedade cínica que confia aos mais grosseiros as distinções e os cargos mais elevados, contanto que sejam ricos e poderosos - Eusébio Macário e Silvestre recebem o hábito de Cristo, os brasileiros são comendadores e titulados - cena termina-se pela focalização dos distintos convidados perdidos de bêbados: “Saíram de roldão para a eira, fumando charutos caros do Bento, desabotoados sobre o estômago, todos cheios de arrotos, pedindo café e conhaque, parando com indecisões suspeitas, com as pernas muito abertas, lassos, molanqueiros, olhando-se uns aos outros de lado com os olhos entortados de obliquidades chinesas, numa borracheira alegre.” (*Eusébio Macário*, p. 91).

Que consequências têm semelhantes excessos? O protagonista de *Coração, Cabeça e estômago* deixa-as escritas nos seus últimos versos:

Cabeça e coração senti na vida.  
No estômago busquei uma alma nova  
E encontrá-la pensei... Crença perdida!

Mulher aos pés o coração me sova;  
Foge ao mundo a razão espavorida;  
E por muito comer eu desço à cova! (p. 270-271).

Com efeito, ao longo da novela *Silvestre resvala da cabeça para o estômago*, a que é dedicada a maior parte do romance; é uma “consequência funesta da má direcção que ele deu aos projectos, raciocínios, e sistemas da cabeça.” Tornando-se a barriga “o órgão mais sensível à eloquência”, é “em nome do estômago, como Menenio Aggripa no monte sagrado” que o “Girardin português”, que já não lê senão a *Fisiologia do paladar* de Brillat-Savarin e a *Gastronomia* de Bouchet, se exprime nas reuniões políticas. Muitos são os que, como Silvestre, sucumbem rendidos à “ignóbil víscera”, num “miserável desprendimento das outras vísceras mais nobres”, como afirma Basílio Fernandes Enxertado (p. 58); o seu boticário e comensal, vitimado por uma indigestão de almôndegas (p. 50, 164, 174, 224, 259, 260); Hermenegildo, ceifado por dores hepáticas e estomacais no capítulo XXI d’*Os brilhantes do brasileiro*, e Joaquim Pereira que, na sequência de uma bebedeira de genebra e de uma congestão cerebral “teve a felicidade de morrer embriagado” (*A viúva do enforcado*, p. 234, 253).

“Comer é uma necessidade fisiológica independente da alma” afirma o escritor n’*O filho natural*, pelo que realça sobretudo nas suas personagens - fora de parte o físico resumido a intestinos, abdômenes, buchos, panças, bofes, bocios, fígados - doenças causadas pelos excessos de comida e de bebida: congestões diversas, dispepsia, gota, timpanites, obstruções, flatulências, cólicas, e não somente nas obras dos anos de 1870, 1880 - *Novelas do Minho*, *Eusébio Macário*, *A corja* - em que, por influência da escola realista, pôs a “fisiologia onde os românticos punham a sentimentalidade” (*Eusébio Macário*, p. 12). Reduzidas, em detrimento do intelecto, a tubos e aparelhos digestivos, como bem demonstra a evolução do protagonista de *Coração, cabeça e estômago*, ou o nome do filho de Eusébio Macário, *Fístula*, as personagens são muito frequentemente apresentados a sestar de “carnes desfalecidas”, e a digerir na grande e única preocupação de “laxar tripas” (*Eusébio Macário*, p. 48).

As indigestões e seus efeitos, a que pouco se interessou a literatura<sup>6</sup>, são repetitivamente consignados, e os “arrotos muito cheios de gases e estrondos” (*Eusébio Macário*, p. 17), o “estridor de mastigação” (*O*

6 Karl Joris Huysmans (1848 – 1907), foi um dos raros escritores que, para exprimir o seu profundo pessimismo quanto à sociedade do seu tempo e descrever a “universal torpeza”, evocou obsessivamente a indigestão causada pela anti-gastronomia, principalmente em obras como *A vau-l’Eau* (1880), *Sac au dos* (1878), *En Route* (1895).



cego de Landim, 155), o “vomitório enérgico” (*Os brilhantes do brasileiro*, 131, 167), ritmado, em particular, as novelas de cunho humorístico. O comerciante portuense Hermenegildo ilustra perfeitamente semelhantes atribuições no seguinte passo d’*Os brilhantes do Brasileiro*:

Comeu uma farta gamelada de carne seca com feijão preto, bebeu à proporção vinho de Bordéus, adoçou os bócios com uma tigela de maracujá, e estendeu-se no flácido colchão para sestar. Pouco depois rugia, apanhando os refêgos do estômago que latejava, e contorcendo-se sobre o fígado. Era uma cólica. [...] Um vomitório enérgico arrancou das cavernas daquela sentina a morte envolta em ondas de feijão preto. (p. 167).

Os “opíparos jantares”, cujos menus nunca estão descritos, são sobretudo uma oportunidade narrativa para salientar a lubricidade das personagens pela associação entre luxúria e comida e bebida, como já se observa no romance libertino da época clássica; assim, as funçanatas do barão do Rabaçal dão lugar a “grande liberdade de chalaças, fados e glosas de quadras obscenas” (*Eusébio Macário*, p. 72), e as de D. Martinha, comparada a uma bacante, são descritas do seguinte modo em *Coração, cabeça e estômago*:

Aos domingos, a sra. D. Martinha honrava os hóspedes ao jantar com a sua presença. Eram banquetes esses jantares, obrigados a vinho de Setúbal [...] A jovial dama erguia-se sempre escarlata até às orelhas, e lançava-se a um sofá tão voluptuariamente alquebrada, que seria muito para amar-se, se a hipótese consentisse que ela tivesse dentro do seio tanto coração como vinho de Setúbal. Vi-a dançar a *jotta* com requebros de escandecente despejo; não era menos lúbrica no lundum chorado; e, não sei se de experiência, se de instinto, saracoteava-se tão peneirada nas evoluções do fado, que eu estava pasmado do que via. (p. 72).

“Ceavam e digeriam serenamente. [...] Acordavam alegres, para continuar as funções animais. Viviam para crédito da fisiologia [...] Nesta vida vegetal havia ternuras cupidíneas como as das cilindrias e acácias fluorescentes; e, quando extravasavam da órbita fisiológica, jogavam a bisca de três; mas ordinariamente entretinham-se mais com o burro.”. Estas linhas de desfecho d’*A morgada de Romariz* (p. 212), estabelecem, além da associação entre glotonaria e lubricidade, um paralelismo entre



excesso alimentar e bestialidade, o que é relevado na expressão popular “comer como uma besta”. É em *Eusébio Macário*, romance “com todos os tiques da escola realista” (p. 7) que a “paixão furiosa” (p. 49) está mais patente pois a erotização da fauna e da flora, “cheia de mistérios amorosos e de uma grande espiritualização sensual.”, pormenorizadamente descrita, estende-se às personagens:

Havia molezas e estonteamentos abafadiços no ar cheio de sensualidades mordentes. [...] pardais abandonados [...] davam pios hilariantes de bandidos canalhas; cerejas bicais vermelhavam as suas provocações sorridentes como beijos rubros de mulheres vitalizadas de lascívia aquecidas de bom sangue; [...] varas de porcos com grunhidos regalados [...] banhando-se como odaliscas epiléticas de volúpios escandecidas; [...] A Natureza estava cheia de mistérios amorosos e de uma grande espiritualização sensual.” (p. 16-17).

As freguesias tornam-se devassas como bordéis, afirma o autor narrador nesta obra e, pelos campos, Justino, futuro domínico, “saltava valados sombrios à laia de sátiro, como tigre faminto do palmar, e enviava-se fremente às pastoras, dando-lhe abraços bestiais, hercúleos, e ferradelas cupidíneas, dissolventes, nos cachaços sensuais penugentos.” De Eusébio, homem maduro e viúvo, diz também que “tinha incêndios temporários na sua organização sanguínea; assestavam-no cupidos luxuriosos, de entre os seios de moças chorudas, desempenadas, com derrengues de cintura muito voluptuários”. Sua filha, a Custódia da botica, em cujo vestuário domina o simbólico encarnado, caracteriza-se pela lascívia que, n’*A corja*, evolui para depravação, como requerem os preceitos do Naturalismo; tem “tonalidades cupidíneas, irritantes. [...] desejos animais”, “cheiros de mulher suspeita”, em virtude das leis da hereditariedade: “Ela tinha no sangue um ardor de extravagâncias, uma herança viciosa de sua mãe, a Canelas, que dançava fandangos desonestos...”. Assim seduz Bento em quem as “comidas fortes, muito adubadas, recozidas no vinho palhete, punham[-lhe] no sangue irritações juvenis, ímpetos.”, e que no capítulo VI da obra, figura no sonho da moça sob os traços de um elefante “ajaezado de telas ricas de ouro e púrpura”, um “paquiderme, cintilante como uma miríade de estrelas nas profundezas do céu, trombejando-a com muita dulcificação cariciosa” (*Eusébio Macário*, p. 24-25, 17, 65, 71).

Nesta novela, Camilo afirma: "O povo sem o coberto do medo do inferno era pior que os animais", e mais adianta acrescenta a propósito da família Macário: "Adubos tão crassos devem rebentar em vegetações ferocíssimas." (p. 62, 146). De facto, carente de espiritualidade, inculta, dominada por instintos e necessidades fisiológicas, a humanidade camiliana resvala para um estado primário que o romancista exprime de vários modos, e em particular por metáforas como "cavalgadas", "besta", "javardo", "tubarão", "serpente", "ovelha", ou "pássaro monstruoso antideluviano" (*Eusébio Macário*, p. 65). Em *Coração, cabeça e estômago*, Silvestre figura o seu percurso de idêntico modo, e diz:

Eu comparo o cair das alturas do coração à queda que se dá dum garboso cavalo[...] O cavalo despenha-nos, e, com as crinas eriçadas, refolga e arqueia-se com gentis corcovos. O burro, depois que nos sacode pelas orelhas, não é raro escoucear-nos. É o mesmo, se a comparação vos quadra, nas quedas do amor, e nas quedas do raciocínio. (p. 221-222).

No físico dos homens moralmente bestializados sobressaem "proeminências malares", "protuberância[s] occipit[ais], bossas", "cores soezas" que os assemelham a bois, a asnos e ao "macaco de Darwin" (*Eusébio Macário*, 49, 115, 24; *O filho natural*, p. 220). Hercúleos, com "grandes brutalidades montesinhas" dão "uns longes de Sileno", enfrentam, quando tomados de aguardente, os lobos do mato, julgando-se "reis da criação", grunhindo, rugindo, urrando, rosnando, numa "alegria zulu, brutal", como o abade Justino (*Eusébio Macário*, p. 37, 38, 87).

Que objetivo persegue o romancista com esta caricata observação da comida e dos seus efeitos? A resposta a esta pergunta encontra-se na Advertência de *Eusébio Macário*:

Mas é necessário a quem reedifica a sociedade saber primeiro se ela quer ser desabada a pontapés de estilo para depois ser reedificada com adjectivos pomposos e advérbios rutilantes. Para isso, o primeiro avanço é pô-la nua, escutar-lhe as lepras, lavar grandes actas das chagas encontradas, esvurmar as bostelas que cicatrizaram em falso, escoriá-las, muito cautério de frases em brasa. É o que se faz nesta obra violenta de combate, destinada a entrar pelos corações dentro e a sair pelas mercearias fora." (p. 14).

Foi precisamente o que pretendeu Emílio Zola nos vinte volumes da saga dos *Rougon Macquart – História natural e social de uma família sob o Segundo Império*.

Tirando jocosamente partido de uma “humanidade sofredora como um estômago desconcertado” (*Coração, cabeça e estômago*, p. 224), e exprimindo-se em nome de “nós, os velhos” (*O degredado*, p. 213), Camilo procede, como já se entendeu, a uma acerba crítica do Portugal provinciano, e não só, do tempo dos Cabrais. Falando do país, diz n’*O degredado*: “A Idade Média portuguesa, pelo que respeita à obscuridade da vida social, terminou há quarenta anos” (p. 118), e n’*O comendador* expõe a D. António da Costa a dificuldade de Portugal em entrar nas vias do progresso: “ImagineV. Ex<sup>a</sup> o que terá feito o esmeril do progresso a descodear e a brunir este gentio há três séculos!” (p. 69). O contexto destas obras é uma sociedade decadente. O antigo Portugal da tradição, da religião e dos fidalgos de raça está a desmoronar-se; outro se levanta, materialista e oportunista, mundo às avessas como num entrudo permanente e legitimado. Conservador, Camilo, põe em causa n’*O filho natural* a política vigente, nestes termos: “Os fidalgos de terras de Basto vão-se acabando [...] A degeneração do fidalgo de Basto promoveu-a o sistema representativo. O acto eleitoral foi a rampa traiçoeira por onde aqueles partidários do trono absoluto escorregaram à democracia.” (p. 217-219). No *Eusébio Macário*, o estiolamento do mundo velho é imputado a “todas as liberdades permitidas pela Carta.” (p. 23), e à política cabralista: “os títulos estão de rastos”, dizem os próprios brasileiros brasonados, pois “os Cabrais os vendiam a cavalgaduras como o Bento.” (p. 95).

Nos *Serões de São Miguel de Ceide*, o autor afirma que “Em Portugal só há três indústrias: agricultura, burocracia e brasileiroismo.” (p. 161); o brasileiro apresenta-se, de facto, no conjunto da obra camiliana como o grande fator de desestabilização social e como um paradoxo intrínseco: detém o poder económico de que advém o poder político e a primazia social que cabia outrora à nobreza, mas não tem origens, estatuto pelo que é a imagem perfeita da sociedade que Camilo condena. É precisamente esse, o significado da presença do velho fidalgo de Abadim no banquete oferecido pelo comendador Bento:

... estava em contratos com o comendador sobre a venda do seu prazo do Rabaçal, uma quinta de casa solarenga do século XV, edificada sobre as ruínas de outra em que vivera no século IX ou X, Santa Senhorinha e S. Gervásio de quem ele se dizia parente; mas vendia a quinta

legendária, porque o comendador, com a pressa de comprar propriedade que o investisse de baronato iminente, pagava o Rabaçal pelo duplo do valor. O fidalgo aceitara o convite para jantar... (*Eusébio Macário*, p. 84).

Mas o “cancro do estômago social” (*Coração, cabeça e estômago*, p. 224) é causado por outros disfuncionamentos sociais como a emigração, o analfabetismo, a criminalidade imputada ao alcoolismo, e o vício generalizado, como se lê nos *Serões de São Miguel de Ceide*:

A cada canto se jornal se insinua que o saber soletrar uma página de letra de imprensa e escrever sem ideias nem ortografia uma carta, melhora a condição do sujeito, civiliza e corrige o instinto do vício e do crime. Seria bom argumentar os factos. Vila Nova de Famalicão é a mais estúpida comarca da província do Minho, depois de Soajo. Na aldeia em que vivo há vinte anos, não há um aluno de escola. Nas outras do concelho, de longe a longe, aparece um mestre de primeiras letras, sem discípulos. Pois em todo o Minho, exceptuado Soajo, não há comarca em que a estatística da criminalidade seja menor, e mais significativa de uma avançada civilização. [...] Ensinem esses homens a ler, e perguntem-lhes se são mais felizes na sua indigência.” (p. 160-161).

A relaxação dos costumes e “o impudor moderno de hoje em dia.”, são em grande parte causados pela corrupção do clero e pelo facto de as mulheres, tradicionais pilares da Igreja, se terem alheado da religião, como é afirmado em *Eusébio Macário*: “Que isto de mulheres nestas aldeias são todas umas cróias; de religião nem tanto como isto – e mostrava o bordo da unha do dedo polegar? - Tanto faz missionários como nada; desmoralização geral desde o palácio até à cabana, como muito bem diz o Portugal velho.” (p. 35, 61).

A esta censura também não escapam as influências estrangeiras: “A peste, que infeccionou os costumes destas aldeias, não sei decidir se veio das cidades para aqui, se foi daqui para lá. [...] Tudo me leva à persuasão de que me acho na segunda Paris...”, confessa o autor a D. António da Costa n’*O comendador* (p. 69, 70).

A alimentação francesa, em particular, “depauperou a opulência do sangue herdado” nas desossadas meninas de hoje ganhas ao Romantismo, o que compromete o futuro do país: “Que frutos quereis que desentranhem estas árvores meladas e desmeduladas? Frutos secos

e outoniços, filhos enervados.”, lamenta o autor narrador de *Coração, cabeça e estômago* (p. 170);

“Corrupção alastrada” (*Vulcões de lama*, p. 15), tanto mais que, de fora, sopra ainda o “bafo pestilencial do romance” que arrebatava as meninas do mundo real e da sua legítima missão de esposas e mães:

Liam e morriam para a verdade, e para a natureza legítima. [...] Foi o romance que degenerou as raças, porque lá de França todas as heroínas, em 8° e a 200 réis ao franco, vêm desfinhadas, tísicas, em jejum natural, tresnoitadas, levadas da breca. Nunca se dá que os romancistas nos digam o que elas comem, quantas horas dormem, quantos cozimentos de quássia tomam para dessaburrar o estômago, qual género de alimento preferem [...] Mal haja uma literatura que transtorna fundamentalmente a digestão e o sono, estes dois poderosos esteios da saúde, da graça, da formosura, e de tudo que é poesia e gozo neste mundo!... Que degeneração!

Oh mulheres do Porto, oh virgens saudosas da minha mocidade, oh santas da natureza como Deus as fizera, que é feito de vós, que fizeram de vós os romances, e o vinagre, e a lua, e o pó de telha, e as barbas do colete, e os jejuns, e a ausência completa do boi cozido, que as vossas mães antepuseram às mais legítimas e respeitáveis inclinações do coração!?” (*Coração, cabeça e estômago*, p. 167-170).

Tais são os aspetos de uma sociedade às avessas de que a comida é a metonímia e cujo futuro não pode ser senão o que o romancista anuncia nestes termos n’*Os brilhantes do Brasileiro*:

A meu ver, o fim do mundo está-se anunciando na delgadeza, secura e descarnamento das fêmeas. Virá uma geração em que mulher e homem se defrontem, não já para se quererem e amarem, senão para discutirem igualdade de direitos entre espírito e espírito, entre osso e osso. Chegado o género humano a essa extremidade, acabou-se este globo, que me parece ser o mais ordinário de todos. (p. 37).

Aliás, o tom sarcástico com que evoca, nas *Cenas contemporâneas*, o progresso como condição *sine qua non* da estabilização do país, demonstra bem que para o autor já se trata de uma ilusão perdida:

E portanto, a província de Trás-os-Montes vai ser aquecida pelo foco civilizador. Um dia, os povos do Marão, agrupados nas cristas das serranias, verão lá em baixo passar o traço negro do carril, e cuidarão que um demónio, na cauda dum raio, lhes talhou as campinas, no dia tremendo das vinganças do Senhor!

Mais tarde, os pávidos moradores da Campeã, ilustrados pela literatura repentina, e pelos artigos de fundo, virão, de socos e coroa, nas asas do carril, aplaudir os cavaleiros, saborear um ponche no Guichard, e influir sèriamente no futuro da empresa lírica.

Então, sim! Mondrões, Vilarinho de Cotas, e Canelas terão uma associação industrial, uma caixa filial, um gabinete de leitura, e um centro promotor das classes laboriosas. O cavador, na hora da sesta, lerá, na vinha, de barriga ao ar, o *Times*, e Benjamin Constant. O proprietário, entregue às subtilezas económicas que distinguem o cabedal da renda, andará em guerra literária com o seu vizinho da aldeia próxima, por causa duma falsa interpretação aos sofismas de Bastiat. Nesse dia, serão banidos os estúpidos da face da terra. O proletariado, filho da estupidez, não virá coberto de farrapos pedir um bocado de pão, no banquete social, por conta do futuro fomento. Pouco há-de viver quem não vir isto. (p. 166-167).

É precisamente por o progresso do país relevar da utopia, que na novela «Dinheiro! Dinheiro!» de *Cenas contemporâneas*, o autor narrador, depois de evocar o vergonhoso “crime de pobreza”, ressalva, dizendo com idêntico sarcasmo: “Foi em Pequim! Salvei a moral pública! Cante-se o hino!” (p. 162).

Para concluir este esboço da “sociologia do porco”<sup>7</sup>, lembremos o objetivo que Camilo Castelo Branco pretende atingir, e que expressa n’*O degredado*: “Este opúsculo é um fragmento do meu *Nobiliário*. Quando a obra vier a lume, terei esboçado o perfil do meu país neste quartel do século XIX. No ano 3000, a história das actuais traças e manchas portuguesas será estudada no meu *Nobiliário*.” (p. 97). Para tal, e como os eus pares, retém a comida como motivo literário retomando passo a passo a *Fisiologia do paladar* de Brillat-Savarin, bem como os motivos mais

---

7 Título de uma conferência pronunciada em 1885, no Porto, pelo Doutor Ricardo Jorge, médico e amigo de Camilo Castelo Branco, no âmbito de uma série de palestras sobre a higiene social. In: *Higiene social aplicada à nação portuguesa: conferências feitas no Porto*, Porto, Civilização, 1885.

significativos de autores estrangeiros: estereótipos físicos e morais do comedor e do comilão, gostos alimentares consoante os meios sociais, considerações fisiológicas...

Porém, a originalidade do autor advém da ironia e do sarcasmo com que aborda o tema, reformulando a seu modo Brillat-Savarin, distinguindo-se de um Balzac, de um Zola, de um Eça, ou um pouco mais tarde de um Proust, autores que exploram o assunto para ilustração de personagens, de estatutos sociais. Em Camilo, a aproximação é diferente e inédita, é a classe que faz o homem e a "sociedade estragada" (*A corja*, p. 136) e imoral a que pertence, por isso ironiza nas *Cenas da Foz* dizendo sob forma testamentária: "o meu romance, enfim, aconselha a todo o mundo que coma e beba e durma o melhor que puder." (p. 112).

### **Obras de Camilo Castelo Branco:**

*A filha do arcediogo*. 9ª ed., conforme a 3ª, última revista pelo autor, Lisboa: Parceria António Maria Pereira, Lda., 1971.

*Cenas contemporâneas*. 6ª ed., conforme a 2ª, última revista pelo autor, em confronto com a 1ª, Lisboa: Parceria António Maria Pereira, Lda., 1970.

*Cenas da Foz*. 9ª ed., conforme a 3ª, última revista pelo autor, em confronto com a 1ª, Lisboa: Parceria António Maria Pereira, Lda., 1971.

*Doze casamentos felizes*. 5ª ed., Lisboa: Parceria António Maria Pereira, Lda., 1915.

*Coração, cabeça e estômago*. 5ª ed., conforme a 2ª, última revista pelo autor, Lisboa: Parceria António Maria Pereira, Lda., 1967.

*Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado*. 5ª ed., conforme a 2ª, última revista pelo autor, Lisboa: Parceria António Maria Pereira, Lda., 1946.

*Os brilhantes do brasileiro*. 9ª ed., conforme a 2ª, última revista pelo autor, Lisboa: Parceria António Maria Pereira, Lda., 1972.

*Novelas do Minho*. 2 vols., Porto: Lello & Irmão - Editores, 1980.

*Eusébio Macário. Sentimentalismo I*. Porto: Lello & Irmão - Editores, 1980.



*A corja. Sentimentalismo II.* Porto: Lello & Irmão - Editores, 1980.

*Romance de um homem rico.* Prólogo de Tomás Ribeiro. Porto: Lello & Irmão - Editores, 1981.

*Vulcões de lama.* Porto: Lello & Irmão - Editores, 1981.

*Serões de São Miguel de Ceide. Crónica mensal de literatura amena. Novelas, polémica mansa, crítica suave dos maus livros e dos maus costumes.* Porto: Lello & Irmão - Editores, 1980.

## Referências:

ARON, Jean-Paul. *Le Mangeur au XIXe siècle.* Paris: Les Belles Lettres, 2013.

BANCQUART, Marie-Claire. *La fin de siècle gourmande, 1880 – 1900.* Paris: PUF, 2001.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola.* Œuvres complètes, t. III, Paris: Seuil, 2002.

\_\_\_\_\_. *Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine.* Œuvres complètes, t. III, Paris: Seuil, 2002.

\_\_\_\_\_. *Mythologies.* Paris: Seuil, 1957.

BAUDRIER, Andrée-Jeanne (dir.). *Le roman de la nourriture.* Colloque de l'Université de Picardie. Besançon: PUCC, 2003.

BONNET, Jean-Claude. *La gourmandise et la faim. Histoire symbolique de l'aliment (1730-1830).* Paris: LGF, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *La Distinction.* Paris: Editions de Minuit, 1979.

BRAGA, Isabel Drumond. *Portugal à mesa. Alimentação, etiqueta e sociabilidade, 1800-1850.* Lisboa: Hugoin, 2000.

BRILLAT-SAVARIN, Jean Anthèlme. *Physiologie du goût.* Paris: Flammarion, 1982.

FERRO, João Pedro. *Arqueologia dos hábitos alimentares*. Introdução de A. H. de Oliveira Marques, Lisboa: D. Quixote, 1996.

GANTSCHI-LANZ, Catherine. *Le Roman français à table: nourritures et repas dans le roman français, 1850-1900*. Paris: Slatkine, 2006.

GILET, Philippe. *Le goût et les mots: littérature et gastronomie – 14e – 20e siècles*. Paris: Payot / Rivages, 1987.

MARQUER, Bertrand, ROY-REVERSY, Eléonore (dir.). *La cuisine à l'œuvre du XIXe siècle: regards d'artistes et d'écrivains*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2014. <https://www.fr/livre/?GCOI=27000100806320&fa=sommaire>. Acesso em 12 de novembro de 2021.

PIAROTAS, Mireille, CHARENTON, Pierre (dir.). *Le Populaire à table. Le boire et le manger au 19e et 20e siècles*. Saint Etienne: Publications de l'Université de Saint Etienne, 2005.

SCLUP, Michel (dir.). *A bouche que veux-tu. Menus, propos gastronomiques et littéraires des Lumières à la Belle époque*. Neuchâtel: Bibliothèque publique de l'Université de Neuchâtel, 2004.

TAVARES, Ana Cristina. *La nourriture dans le roman réaliste du XIXe siècle: réalité et symbole*. Lille: ANRT, 1998.

TREMOLIERE, Jean. *Nutrition humaine*. Paris: Encyclopédie de la Pléiade, 1969.

VAQUINHAS, Irene. «Quand les rondeurs cessèrent d'être un canon de beauté... Voies d'un nouveau modèle esthétique (fin du XIXe siècle - début XXe siècle)». In: PAIS SIMON, Maria Cristina (dir.). *Marginalités au féminin dans le monde lusophone*. CREPAL, HS n° 5, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2019, p. 157-173.

# A PRESENÇA DA PROSA DE FICÇÃO PORTUGUESA EM JORNAIS DA AMAZÔNIA TOCANTINA NO SÉCULO XIX

Maria Luiza Rodrigues Faleiros Lima<sup>1</sup>

## Introdução

Fundada em 24 de dezembro de 1635, Cametá é uma das cidades mais antigas do estado do Pará, hoje com 382 anos. Localizada em um platô à margem esquerda do imponente rio Tocantins, possui uma grande tradição e importância histórica e cultural, além de muita beleza natural, que advém de suas praias, igarapés, florestas e ilhas. São várias as menções à cidade nos jornais publicados na Província do Grão-Pará. Durante esta pesquisa, encontramos mais de 5 mil notas, a maior parte em relação às viagens e vapores que saíam ou chegavam à cidade. Um número tão grande nos permite averiguar sua importância em um contexto regional e também nacional, como será visto nesta seção.

Tendo isso em vista, surgiu o interesse de investigar a história da cidade por meio dos periódicos publicados em Cametá no século XIX, haja vista que a referida cidade era considerada um centro difusor de cultura perante a Província do Grão-Pará, já que no período da Cabanagem chegou a ser, embora por pouco tempo, a capital da Província paraense.

Desta maneira, o objetivo desse trabalho foi recuperar a prosa de ficção com temática portuguesa, publicada nos jornais durante o século XIX em Cametá/PA, haja vista que a referida cidade era considerada um centro difusor de cultura perante a província do Grão-Pará. Assim sendo, nosso trabalho discorre sobre a ficção veiculada, enquanto forma de expansão cultural e atuação portuguesa nessa região. Ressaltamos que a presença dessas obras foi um fator de grande importância nos jornais

---

1 UFPA

brasileiros e, indubitavelmente, contribuiu para a expansão de leitura, além de instigar escritores brasileiros a publicarem suas prosas.

## Metodologia

Além da pesquisa bibliográfica, fez-se necessária uma investigação no Setor de Microfilmagem da Biblioteca Arthur Vianna, do Centur, em Belém-PA, haja vista que a referida biblioteca se constitui em um dos maiores acervos de jornais do século XIX, do Norte do país, além disso, pesquisou-se na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e no Museu Histórico de Cametá, além de consulta a alguns escritores e historiadores da cidade, como Alberto Moia Mocbel, Haroldo Barros e Salomão Laredo.

Ao pesquisarmos a história da cidade de Cametá na imprensa periódica estabelecemos o marco temporal da pesquisa, como tendo seu início em 1848, data de veiculação do primeiro jornal cametaense, intitulado *O Teo Teo*, e finalizando em 1903, data em que se finalizou a publicação de *A Escrava Isaura*, último exemplo de prosa de ficção nos jornais da cidade.

Apesar de termos notícia de, pelo menos, trinta e nove jornais que circularam na cidade durante o século XIX, conforme consta na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, apenas sete foram preservados e podem ser consultados. Dessa forma, após minucioso trabalho de classificação de todo o material e análise de cada uma das 392 edições encontradas, foi construída uma tabela com toda a prosa de ficção publicada, totalizando cinquenta e quatro textos veiculados em seis periódicos diferentes.

## Referencial teórico

Durante o século XIX foi efervescente o movimento da imprensa no Brasil, com significativa circulação de periódicos nas principais cidades do país. Além do Rio de Janeiro, capital da Corte naquele momento, na província do Grão-Pará, o movimento cultural foi intenso e as manifestações em jornais e revistas foram presentes em todo território. Segundo Costa (2008, p.10), “o nascimento da imprensa no Pará se deu, concomitantemente, à chegada de ideias liberais advindas da Europa por meio de estudantes paraenses que de lá retornaram com a bagagem cheia de ideais revolucionários”, entre esses jovens estava Felipe Patroni (1794-1866), que acabou por fundar o primeiro jornal do estado, *O Paraense*,

em 1822. Além dessa folha, de curta duração, várias outras surgiram e a imprensa ficou difundida igualmente na cidade de Cametá.

Atualmente, tem-se notícia de, pelo menos, quarenta jornais que circularam entre os leitores daquela região, segundo a *Revista do Instituto Histórico de Geográfico Brasileiro* (1908), no tomo consagrado à Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário da Imprensa Periódica no Brasil. Esse número de jornais publicados em Cametá demonstra a importância da cidade no contexto regional e, até mesmo, nacional, uma vez que a divulgação de periódicos é um grande indicativo para fazer circular a cultura local e instruir e entreter seus cidadãos.

Apesar da distância geográfica entre Cametá e a capital da Província, Belém, a forte presença da imprensa e o grande número de publicações na cidade permite afirmar que o interior paraense, em particular, a região mencionada, valorizava a cultura letrada e não se mantinha à margem do que estava acontecendo no restante do país em matéria literária. As informações mencionadas e analisadas nos capítulos anteriores permitem corroborar a fala de Barbosa (2007) de que:

Outro importante aspecto da circulação da cultura letrada que os jornais revelam com bastante propriedade diz respeito à integração entre as províncias e a circulação de livros e periódicos. Esta e as outras pesquisas em jornais têm desmentido a concepção corrente, segundo a qual as províncias viviam culturalmente isoladas e, no máximo, mantinham contato com a Corte, ou a capital da República. Ao contrário, os jornais e periódicos revelam que havia um movimento intenso entre as províncias, o que incluía a troca de jornais, o recebimento de livros, a crítica literária, tudo isso apresentado em notas que, por si só, já constituem fonte de documentos e de pesquisas para uma história da leitura no Brasil que não se limita às fontes bibliográficas tradicionais (BARBOSA, 2007, p. 83-84).

Foi essa integração entre a Província do Grão-Pará e o interior que possibilitou que a imprensa chegasse a Cametá. Nos jornais cametaenses encontramos diversas publicações de autores brasileiros e estrangeiros, perfazendo um total de cinquenta e cinco exemplos de prosa de ficção. No que diz respeito à temática portuguesa, encontramos dois exemplos de prosa de ficção, que, apesar de terem autoria desconhecida, tem como cenário a cidade de Lisboa e personagens históricos lusitanos: *O Segredo de uma Confissão* e *O Poder de um Retrato*.

Esse número elevado de publicações veiculadas corrobora a afirmativa de que, após a Independência do Brasil, uma grande fonte de interesse foi a presença dos folhetins nos jornais. Esse gênero literário foi uma importante ferramenta de atualização cultural em nosso país, segundo Meyer (1996) em *Folhetim, uma história*:

“Deste caótico passeio em busca do folhetinzão europeu no Brasil fica a certeza de ter ele deixado marcas indeléveis, e não só nos construtores do romance nacional.” (MEYER, 1996, p. 313).

Assim sendo, ao analisarmos os títulos publicados na cidade de Cameté, encontramos essa influência do folhetim europeu, uma vez que, no que diz respeito à temática portuguesa, encontramos dois exemplos de prosa de ficção, que, apesar de terem autoria desconhecida, tem como cenário a cidade de Lisboa e personagens históricos lusitanos: *O Segredo de uma Confissão* e *O Poder de um Retrato*, que serão analisados a seguir.

## Resultados e discussão

### *SEGREDO DE UMA CONFISSÃO, ROMANCE ANÔNIMO*

Publicada em sete capítulos no jornal *O Jasmim*, iniciando em 29 de novembro de 1874, o romance intitulado *Segredo de uma confissão – Romance Original* – não teve sua autoria divulgada no jornal. O primeiro capítulo, intitulado *A carta*, apresenta a jovem Amélia, que está infeliz ao ler uma carta de seu amado, pois ele afirma que sabe que o pai da jovem está decidido a dá-la em casamento a um militar, mas, apesar disso, irá no dia seguinte pedir a mão dela em casamento. Se a resposta for negativa, ele entraria para um convento. A criada, Josefina, tenta acalmar a moça dizendo que ela deve resignar-se à vontade de seu pai e que ele deve ter seus motivos para negar o pedido, mas ela tem certeza de que o verdadeiro motivo do pai:

É esse que amo ter pouca fortuna, e não ter família. Meu pai é excessivamente (palavra ilegível). Nunca dará sua filha a um homem, cuja origem não conheça. E amanhã... amanhã, quando ele me for pedir para sua esposa, eu antevejo qual será a resposta de meu pai; ele lhe dirá “nunca”; e eu serei obrigada a casar com esse militar orgulhoso, e sufocar todas as penas em meu coração, e a ser

eternamente desgraçada (*O Jasmim*, n. 94, 29/11/1874, p. 1).

Esse diálogo, segundo o narrador, se passou em um quarto de uma bela casa de Lisboa, capital de Portugal. O segundo capítulo, *Recusa e despedida*, retoma no dia posterior ao da carta, e mostra Roberto, pai de Amélia, recebendo a visita de Eduardo, o amado da moça. O moço afirma que é caixeiro da casa de Jeronimo Alves Guimarães, uma das mais abastadas da capital, e que tem condições de sustentar sua amada, mas infelizmente, não possui uma família. Como previsto, o pai se recusa terminantemente a conceder a mão de sua filha em matrimônio ao jovem, afirmando: "Infeliz!... Julgo-o bela pessoa, e até virtuoso; mas... um enjeitado... nunca será esposo de minha filha" (*O Jasmim*, n. 96, 06/11/1874, p. 1).

Ao ter a mão de Amélia recusada, Eduardo fica indignado: "É o não ter família que faz com que o senhor recuse dar-me a sua Amélia? Deve porem lembrar-se que as ações fazem os homens; e que apesar de não ter parentes sou honrado." (*O Jasmim*, n. 95, 06/11/1874, p. 1). Apesar muito triste devido à recusa, ele decide que não irá se vingar e nem tentará contra sua própria vida, mas irá entrar para um convento.

Ao ingressar na instituição religiosa, Eduardo busca alívio na leitura das Sagradas Escrituras. Ao se dirigir a um armário depara-se com vários cadernos, entre eles, um intitulado *Algumas de minhas confissões mais notáveis*. Nele havia o resumo de várias confissões, uma delas narra:

Viviam nesta capital dois esposos; e havia oito meses que possuíam um doce fruto de seu amor: chama-se Eduardo Teixeira. Sua mãe, Joaquina Ramos, recolhendo-se um dia para sua casa não achou o seu querido filho: ele havia sido roubado por uma mulher a quem seu marido havia prometido unir-se, procurando vingar desta sorte o seu amor desprezado; teve ocasião, de acordo com uma criada, e o conduziu à Misericórdia, alguns anos depois ela confessou seu crime, e Joaquina foi procurar o menino àquela casa; este porém havia saído dali, levando consigo a medalha e retrato que o acompanhava, a fim de que com aqueles sinais, poder, por acaso, um dia achar a sua família (*O Jasmim*, n. 97, 28/12/1874, p. 2).

Tal confissão permite a Eduardo recuperar a história de sua família. Sua mãe, em seu leito de morte, confiou ao padre que possuía grande fortuna, que devia ser entregue a seu filho, quando ele aparecesse. O



sinal de reconhecimento seria a medalha que a criança havia levado consigo ao ser sequestrada, objeto que estava na posse de Eduardo.

O jovem então dirige-se à casa de Roberto para pedir novamente a mão de sua filha em casamento. O pai afirma que havia se arrependido de não ter permitido o enlace, pois sabia das qualidades do jovem, mas já havia dado permissão a um outro homem, Rafael, para se casar com a moça. Antes de saber o que se passava com os sentimentos de Eduardo frente a uma nova decepção, Rafael chega à casa em uma maca, pois uma bala havia atingido o militar. Há aqui um dado importante para a narrativa, que é a afirmação de Roberto que ocorria uma “crise melindrosa na capital”. Tal fato permite situar o enredo no tempo cronológico da história, Eduardo foi sequestrado aos oito meses de idade em 1814 e o tempo atual da narrativa se passa em 24 de julho de 1833, dessa forma, a narrativa se passa durante o período da Guerra Civil Portuguesa, que durou de 1828 a 1834.

Apesar de saber que vai morrer, Rafael encontra-se feliz por ter lutado bravamente por seus ideais de militar. Em seu leito de morte, permite a Roberto ceder a mão de sua filha a outro homem que poderá fazê-la feliz. O derradeiro episódio, *Patriotismo e Felicidade*, mostra a decisão de Eduardo, em um gesto que demonstra um forte caráter e amor à pátria, de se alistar nas fileiras dos caçadores, onde Rafael havia deixado uma lacuna.

A atitude de Eduardo demonstra uma valorização do nacional, característica do Romantismo Português. Durante a guerra Eduardo foi honrado por seus superiores e, em pouco tempo, é promovido a oficial inferior, havendo se destacou na ação do dia 10 de outubro de 1833. No ano seguinte, na batalha de Almoester, foi ferido, mas se reestabeleceu prontamente. Finalmente, no dia 11 de julho de 1834, Amélia pôde se reencontrar com seu amado e um mês depois estavam casados e felizes.

### *O PODER DE UM RETRATO, ROMANCE ANÔNIMO*

Tendo também como cenário a cidade de Lisboa encontramos outro romance publicado no mesmo jornal, no ano de 1875, em cinco capítulos, intitulado *O Poder de um Retrato – Romance Original*. O primeiro capítulo, *Amor de Mãe*, começa mostrando uma casa comum da cidade de Lisboa. Encostada à janela que tinha vista para um palácio está uma jovem de pouco mais de dezoito anos, “formosa como uma virgem de Rafael, alva como o mais fino mármore” (*O Jasmim*, n. 101, 26/01/1875, p. 3).

A personagem, chamada Leonor, contemplava um rapaz, Álvaro, um estudante de Medicina, que parecia insensível a seu carinho. Seu rosto “era nobre e simpático, mas parecia que um profundo combate se desenvolvia em seu peito, e dava ao seu caráter um aspecto melancólico” (*O Jasmim*, n. 101, 26/01/1875, p. 3). Entre eles havia um berço, com uma criança de treze meses, filho do casal. Álvaro nesse momento afirma que deseja levar o filho embora:

– Leonor, vós para mim sois a mesma bela... encantadora: consagro-vos o mesmo amor; mas hoje venho pedir-vos um sacrifício; eu o exijo por força, ou por vontade. Eu quero levar meu filho!... Não julgueis que pretendo tratar contra a sua existência... não: ela me é bastante cara; quero tê-lo em minha companhia e nada mais. (*O Jasmim*, n. 101, 26/01/1875, p. 3)

Em seu desespero, Leonor tenta argumentar com Álvaro, afirmando que ele chegou em sua vida, a fez apaixonar-se e entregar sua honra a ele, resultando disso o filho de ambos, mas o homem não esmorece em seu propósito, termina o relacionamento, entrega uma bolsa de dinheiro, promete mandar um pagamento todos os anos e leva o bebê embora.

O segundo capítulo se passa dezoito anos depois, nas salas do palácio do Conde de Rosendal, nobre fidalgo francês, onde está tendo lugar uma reunião com figuras da nobreza de Portugal, dentre eles, Vasco da Gama e Gil Vicente. Personagem imortal da Literatura, Gil Vicente, nascido no ano de 1465, é considerado o pai do teatro português, foi o responsável por modificar esse gênero no país. A ele são creditadas 44 peças, entre as mais famosas estão: o *Auto da Visitação*, encenado perante a rainha D. Maria; o *Auto da Barca do Inferno*, o *Auto da Barca do Purgatório* e o *Auto da Barca da Glória*.

Já Vasco da Gama foi um importante navegador português do período das Grandes Navegações, nascido em 1469. Foi ele que comandou a frota que chegou às Índias, possibilitando que a Coroa e a burguesia portuguesa obtivessem lucros expressivos, quebrando o monopólio de cidades como Gênova e Veneza. Como vemos, há aqui uma preocupação em fornecer uma contextualização histórica de dois personagens significativos da história de Portugal, assim como o período áureo das navegações ultramarinas.

Maria de Rosendal, também presente nessa reunião, era a filha do dono da casa, bela moça, bem-vestida, considerada uma deusa da formosura pelo narrador, era admirada de perto por Pedro, a quem retribuía um

sorriso, indicativo de que havia um romance entre eles, iniciado antes da partida de Pedro em uma das viagens de Vasco da Gama.

A alegria pela volta de Pedro era intensificada pelo fato das duas famílias aprovarem a relação, e o casamento já estava sendo tratado por seus pais. A edição seguinte exhibe a sequência do romance, com o capítulo *A mãe e o filho*. Um mês havia se passado desde a festa, e na casa do conde Álvaro, pai de Pedro, os preparativos para o casamento de Maria e Pedro estavam sendo feitos. Durante um passeio pelo sítio da Alfama em direção a seu palácio, o jovem avista um casebre que indicava pobreza e miséria, onde se encontra uma senhora muito humilde. Como vemos, há aqui um indício de que a narrativa seria de autoria portuguesa, pois o autor parece ser alguém que tinha conhecimento muito extenso e aprofundado sobre os cenários portugueses, uma vez que cita um dos bairros mais famosos de Lisboa, capital portuguesa.

Ao parar para conversar com a mulher, Pedro pede para que ela conte a origem de sua desgraça, que narra:

– São passados vinte anos. Eu era jovem nessa idade em que o amor é o único pensamento, houve um homem por quem senti uma violenta paixão. [...] Dessa união tivemos um filho; era os meus encantos, era junto a ele que passava parte de meus dias, a contemplá-lo quando dormia o seu sono de inocente. [...] Uma noite, noite fatal, o meu amante me disse que pretendia seu filho, roguei-lhe, pedi-lhe de joelhos que mo deixasse, que não mo roubasse minha única consolação; mas ele foi surdo a meus rogos, e levou meu filho para sempre! (*O Jasmim*, n. 105, 04/03/1875, p. 1-2).

O jovem pede então para que a senhora fale o nome do homem que levou seu filho embora, ela respondeu que seu nome era Álvaro. A senhora possuía também um retrato do homem, e ao mostrá-lo a Pedro, esse reconhece seu pai. Emocionado, o moço promete levar sua mãe daquele lugar em breve e vai para seu palácio.

A última parte, *A Reparação*, mostra o confronto de Pedro com seu pai, em busca de respostas após a conversa com sua mãe. Ele começa por contar toda a história que ouviu mais cedo. No coração de Álvaro voltavam todas as memórias da época em que era jovem e havia amado aquela mulher. Ele então pede para ver Leonor, e afirma que o que havia motivado a separação tinha sido a grandeza de seu nome, as convenções sociais. O conde pede o perdão de Leonor, que o aceita, uma vez que

ainda o amava. No dia seguinte, Pedro e Maria estão prontos para o seu casamento, quando Álvaro e Leonor aparecem elegantemente vestidos para o seu próprio enlace. A prosa de ficção termina com essa tentativa de reparação do passado por parte do Conde Álvaro, ao fazer da mulher, a quem uma vez abandonou e a quem tomou o filho, sua esposa e condessa.

## Considerações finais

Ao fim deste trabalho, acreditamos ter sido possível demonstrar que estudar a história da Imprensa no interior da Província do Grão-Pará faz-se cada vez mais importante, pois pudemos demonstrar que a cidade de Cametá encontrava-se em consonância com o resto do país, quanto às publicações nos periódicos. Em uma época em que a tecnologia ainda era bastante deficiente, as condições de vida precárias e o acesso ao conhecimento dificultado, o fato de termos encontrado apenas na cidade referência a 39 periódicos demonstra que, de fato, o interesse da população em ler e transmitir a cultura, e, conseqüentemente, a literatura era grande.

Se, conforme afirma Candido (2000, p. 23), o sistema literário só pode ser constituído quando há “a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros”, observamos pelo que foi exposto neste trabalho que as condições na cidade de Cametá eram propícias para a circulação da prosa de ficção e demais gêneros literários, uma vez que havia os produtores literários dispostos a publicarem nos jornais e um o público capaz de ler e entender a linguagem dessas obras. Desse modo, a imprensa na época era uma grande facilitadora da circulação da cultura letrada.

Ademais recuperar exemplos de prosa de ficção de autores estrangeiros, como *O Poder de um Retrato* e *Segredo de uma Confissão*, ratifica a proposição de que a referida cidade se mantinha atualizada e capacitada para acompanhar as tendências que percorriam a Corte e mesmo a Europa. Tendo isso em vista, a pesquisa que se levou a cabo é apenas o começo de um trabalho que deve ser aprofundado, uma vez que ainda há várias ramificações possíveis que não puderam ser exploradas tão a fundo quanto se gostaria.

Ao final do trabalho, é possível que se tenha recuperado e reescrito um pouco da memória do município de Cametá, sua cultura e tradição tanto histórica quanto cultural e literária, além de possibilitar que outros pesquisadores possam utilizar tal conhecimento em trabalhos futuros, perpetuando assim, a história dessa importante cidade do interior paraense.

## **Referências:**

BARBOSA, S.F.P. *Jornal e Literatura: a Imprensa Brasileira no Século XIX*. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.

CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

COSTA, M.L.G. *Gazeta Oficial: Periódico Noticioso Literário do Século XIX*.

Belém: UFPA, 2008. 97f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de PósGraduação em Estudos Literários, Instituto de Letras e Comunicação, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

REVISTA DO INSTITUTO HISTORICO E GEOGRAPHICO BRAZILEIRO. Tomo consagrado à Exposição Commemorativa do Primeiro Centenário da Imprensa Periódica no Brazil. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908.

MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

## **Fontes primárias:**

Periódico *O Jasmim* (1873)

## INSULANA E ZARGUEIDA: VARIAÇÕES ÉPICAS SOBRE O MESMO TEMA

Maria Teresa Duarte de Jesus Gonçalves do Nascimento<sup>1</sup>

A passagem pela Madeira, das naus a caminho da Índia, e a referência que à ilha se fazia na estrofe 5, do Canto V d' *Os Lusíadas*: "Passamos a grande Ilha da Madeira,/Que do muito arvoredado assim se chama,/Das que nós povoamos, a primeira,/ Mais célebre por nome que por fama", tinha deixado o mote para a poetização em canto épico do empreendimento.

Distantes de quase dois séculos, entre si, a *Insulana*, datada de 1635, da autoria de Manoel Tomás, foi publicada em Amberes, e a *Zargueida*, de 1806, viria a lume em Lisboa, pela pena de Francisco de Paula Medina e Vasconcelos, ambas elegendo, como temática comum, o descobrimento da Madeira e a celebração do seu herói.

*Insulana* e *Zargueida*, como derivações que são – uma de Ínsula, com referência ao lugar, e outra, de Zargo ou Zargo, o herói descobridor – ilustram bem duas das opções salientadas por Cândido Lusitano como passíveis de serem seguidas pelos "melhores Poetas" para a denominação das epopeias, quando diz ter "por mais nobre aquele título, que se deduz do Heroe, que do lugar", como abaixo recordamos:

Quanto ao Titulo ha sua variedade nos melhores Poetas. Huns o derivaraõ do Heroe, outros do lugar; como fez Virgilio, pondo *Eneada*, deduzindo este Titulo da pessoa, e Homero pondo *Iliada*, Alludindo ao lugar, que foy *Ilio*, ou Troya; porém em quanto a mim, tenho por mais nobre aquelle Titulo, que se deduz do Heroe, que do lugar (FREIRE, 1759, p. 186)

Madeirense, a Medina e Vasconcelos, haveria seguramente de animar o desejo de cantar a ilha e a sua origem, anseio de que Manoel Tomás comungaria, ele que, sendo natural de Guimarães, homenageava,

---

1 Universidade da Madeira e Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos

assim, a terra em que há largos anos vivia. Terá nela sido acarinhado? São dados que não possuímos, se exceptuarmos a queixa do próprio, relativa aos escolhos que lhe entravaram a investigação, para a composição da *Insulana*, comprometida pela negação do acesso às fontes constituídas pelos Tomos das Mercês no Senado do Funchal (*Prólogo ao Leitor*) ou a informação de Inocêncio da morte infausta do poeta às mãos do filho dum ferrador, em 1665 (SILVA, 1862, p. 119)<sup>2</sup>.

Nem Manoel Tomás, nem Francisco de Paula Medina e Vasconcelos eram estreates nas lides literárias. O primeiro, conforme nos faz saber por dois dos paratextos da *Insulana*, havia já publicado pelo menos duas obras, de índole religiosa: *Poema del angélico doutor S. Tomás*, em Lisboa, de 1626, e *Rimas Sacras dedicadas a Todos os Santos*, em Antuérpia, de 1635 (no mesmo ano que a *Insulana*). Na ausência de informações complementares, prestadas pelos próprios autores, sirvam-nos as que colhemos em Inocêncio da Silva, e que nos dão conta de uma fecunda produção poética, a que ambos se entregaram, tendo, inclusivamente, composto, cada um deles, mais uma epopeia: *O Phaenix da Lusitania, ou Aclamação do Serenissimo Rei de Portugal, Dom João IV, do Nome*, de 1649, e *Georgeida*, de 1819, de Manoel Tomás e Medina e Vasconcelos, respectivamente.

São desiguais na extensão, a *Insulana* e a *Zargueida*. Significativamente mais longa a primeira, dividida em dez livros, num total de 1462 oitavas, ela é também dotada de um extenso e diversificado aparelho paratextual, seja o constituído pelos testemunhos coevos de admiração votada ao autor, expendido em poemas escritos em língua portuguesa, latina e francesa, sejam os de responsabilidade autoral, a saber, a dedicatória a Joam Gonçalves da Câmara, Conde da Vila Nova da Calheta, o *Prólogo ao Leitor* e a *Advertência*.

Salientemos, nestes últimos, o conhecido *topos* da modéstia em discurso epidíctico de rendido preto ao Conde, onde ainda se denota a observância da epopeia ao preceito horaciano da não dilatação do discurso, quando se arriscar a perda da clareza (*A Joam Gonçalves da Camara*: ii-v) ou os preceitos aristotélicos seguidos para a adição dos episódios à acção (*Prólogo*: s.p.).

Com sensivelmente metade da extensão da *Insulana*, a *Zargueida* reparte as suas 730 oitavas por dez Cantos, precedidos de uma

---

2 Mais alguns dados de ordem biográfica, incluindo os de natureza conjectural podem ser lidos em *Ensaio Biographico Critico* (Silva, 1854)



dedicatória em verso ao Conde de Vila Verde, D. José Manuel da Câmara, então, Governador Civil e Capitão General da Madeira, onde Medina e Vasconcelos ressaltará tomar para si a prevalência da "Natureza", sobre o "Preceito" – ou não estejamos já quase no dealbar do Romantismo. Igual direcção parece tomar o Prólogo, onde além da "Natureza", nele assoma o termo "Imaginação".

Neste contexto, não é de estranhar que a sombra tutelar de Horácio que ocorre por três vezes nestes dois paratextos, surja se não em posição de frontal ruptura, pelo menos, em caminho de desvio.

Dois sonetos concluem os paratextos, numa interacção dialógica entre o autor (*Ao Senhor Manuel Maria de Barbosa du Bocage*) e Bocage (*Resposta ao Soneto antecedente*) a cuja "Sábria Crítica Prudente" se acolhe o épico. Homero e Camões, que ressoam na evocação que Bocage faz no seu soneto de homenagem a Medina e Vasconcelos, vêm encarecer o valimento poético do autor da *Zargueida*.

São precisamente Bocage e Camões, além de Gabriel Pereira de Castro e Elpino Nonacriense, aqueles que assumidamente Medina e Vasconcelos afirmará serem citados em versos que se "encontrarão cedilhados" (*Prologo*, XII).

Diga-se, contudo, que esta prática não sendo sistemática, quase nunca remete para uma explicitação da fonte, ao leitor cabendo esse papel se quiser atestar a relação intertextual.

De qualquer modo, estamos muito longe do desafio colocado pela *Insulana*, texto que se ancora numa vasta rede de citações, cujos fios parecem tantas vezes enredar-se, se não mesmo às vezes quase quebrar-se na busca da fonte que lhes deu origem. Tudo porque, talvez mais do que a imprecisão ou incompletude das notas apostas ao texto, quase sempre, o que está em jogo é a ausência de citações directas que, se existissem, em muito facilitariam a localização da obra para a qual remetem.

Na verdade, na maioria das vezes, somos confrontados com simples alusões, tanto mais difíceis de reconhecer quanto aquilo que nos é indicado, se não se cinge apenas à menção ao autor, como tão frequentemente acontece – veja-se, a título de exemplo puramente ilustrativo e redutor, o de Ovídio – noutras, mesmo, quando a nota contemple o título da obra, depressa se constatará quão longo será o caminho a percorrer para quem porfiar na demanda. Observe-se o caso referido na estrofe 9 do Livro I, em que se aponta para as *Epístolas* de Bernardo de Claraval, que sabemos serem cerca de cinco centenas. A encontrar numa delas, importará talvez, uma linha semântica que se aproxime da "honra do

mundo verdadeira” a que alude Manoel Tomás. Do mesmo modo, percorrer a *Cidade de Deus* de Santo Agostinho, para a busca duma vaga referência à virtude, é tarefa que não se tem afigurado fácil.

Com muito mais frequência, ainda, o engenho do leitor é posto à prova, quando arrostando com as agudezas de estilo de Manoel Tomás é chamado a detectar a fonte de uma vaga alusão que a imitação transformou pela prática da inspiração pessoal.

Exercício fecundo, a remeter para outro trabalho que não este que agora aqui trazemos, poderá ser o da inquirição das fontes privilegiadas por ambos os autores, sobretudo, quando estamos perante um género, que sabemos ser profundamente devedor de influências greco-latinas.

Sem nos podermos deter nesse propósito que constituiria um desvio ao rumo que traçámos, preferiremos, então, ver que caminho Manoel Tomás e Medina e Vasconcelos seguiram na tematização da celebração do descobrimento da Madeira.

Do ponto de vista estrutural, ambas as epopeias recorrem à conhecida divisão em proposição, invocação, dedicatória e narração, a qual não ocorre *in media res*.

A propósito desta última opção, lembramos Cândido Lusitano, que falando da *Insulana* e da ordem nela seguida, assim afirma:

A ordem, que observou Lucano, e o nosso Manoel Thomaz na sua *Insulana*, não ha duvida, que fó propriamente convém ao Historiador; porque segue o estylo da Narração direita, e natural. A ordem artificial he, que he propria dos Poetas; porque devem narrar em primeiro lugar algumas coisas, que são primeiras, outras devem pospollas, outras devem-se omittir em huma occasiaõ, e reservarse para outra melhor, como claramente ensina Horacio na sua *Poetica*. (FREIRE, 1759, p. 207-208)

Sobre essa escolha, nada nos diz Manoel Tomás, nem mesmo quando se refere a João de Barros e ao modo como o segue “na verdade da historia” (Prologo, *s.p.*), que poderia justificar o critério da linearidade tomada.

Quanto à especificidade do conteúdo da proposição da *Insulana*, vertida em duas estrofes, nela encontramos a exaltação do herói e dos seus merecimentos, feita através, de um processo de acumulação de lexemas como fama, nome, glórias, grandeza, a que se adicionam outros, num processo constituído essencialmente pela combinação de nome + adjectivo (“animo valeroso”, “galhardo brio”, “singular braveza”, “forte

peito”, etc.) todos eles, tendo como determinativo o “capitão famoso” que será o sujeito da segunda estrofe. É nesta que se encontra a referência à “Princesa das Ilhas descoberta”, enunciado da acção cometida por Zargo: “deu ao ceptro lusitano a Princesa das ilhas descoberta.” (THOMAS, I, 2)

Na Proposição da *Zargueida*, também ela constituída por duas estrofes, o poeta seleciona a primeira delas para evocar as condições propícias ao nascimento do canto, encontrando-se já a Pátria em paz, facto que remete para o contexto bélico das Invasões francesas.

Na segunda estrofe, fica declarada a analogia com Camões, de um modo que cremos ser ambivalente: pela natureza da criação épica que partilham e pelo herói que canta Medina e Vasconcelos e a quem designa como 1º Gama.

Parece, assim, aberto o caminho para o sentido iniciático desta viagem com implicações de âmbito pragmático-semântico, mas também simbólico. Este empreendimento de Zargo, por antonomásia “primeiro Gama”, franqueará as portas à demanda futura pelo desconhecido, aqui parecendo residir a sua mais-valia.

A Medina e Vasconcelos não escapará esta virtualidade do herói para em torno dela criar um enredo mitológico que conferirá à personagem de Baco especial densidade. Baco é um deus dividido entre o favor que quer prodigalizar aos portugueses, sendo ele a favorecer a empresa lusitana, e o temor que a Madeira abra portas ao Oriente e, consequentemente, nele se deslustre a fama que sempre vira reconhecida em si.

A acção épica multiplica-se em vários episódios de natureza mitológica, tendo sempre como figura omnipresente a de Baco, que roga a Júpiter que lhe conceda o governo da Madeira que outorgará aos navegadores lusos; que pede a Neptuno que impeça a chegada de Gama à Índia; que luta com Pan pelo domínio da ilha, e que, finalmente, acolhe Zargo e os seus companheiros após a viagem de descoberta.

E ao deus das pampíneas vides a quem competirá precaver os nautas, à sua chegada à Madeira, contra o Deus Pan, caberá, também, antecipar em auspiciosa promessa a fecundidade da ilha nas “cepas viçosas” (Vasconcellos, IX, 23) que lhe granjearão fama.

Eu sou, ó Zargo, a tutelar Deidade!  
Da fértil Ilha, que aportar procuras;  
Desejo-te a maior prosperidade,  
Que podem ter humanas Criaturas. (*idem*, 20)

E é a preponderância da mitologia na *Zargueida* uma das diferenças maiores relativamente à *Insulana*. Referimo-nos, não, à presença da mitologia, enquanto detentora de um papel meramente ornamental, porque essa função está largamente cumprida em Manoel Tomás, de um modo que supera o de Medina e Vasconcelos, mas quanto a este o que importa considerar é que as acções do plano humano estão claramente dependentes do divino.

Na *Zargueida*, os deuses são o elemento maior a propulsionar a intriga épica, determinando o seu rumo, e os destinos dos homens, como sustenta Júpiter no Canto I.

Deoses do Olympo, Deoses Soberanos y  
Sem Nosso Patroocinio, certamente  
Não poderáo os miseros huminos  
Tentar altas empresas felizmente (Thomas, I, 13)

Mesmo assim, as lutas pelo poder entre Baco e Pan, desenhando-se apenas no plano divino não chegam a ter qualquer impacto nem na dinâmica da viagem, nem no seu sucesso.

Já no que diz respeito à *Insulana*, aquilo que podemos verificar é que é sobretudo ao nível do conhecimento das coisas futuras e da sua revelação que se salda grande parte da intervenção dos deuses ou de outras entidades dotadas de poder transcendente.

É no final do Livro IV, na estrofe 111, que se relata como o Capitão encontrou um edifício de cedro em puro ouro marchetado e, dele saindo, um Velho em cuja caracterização de aspecto “venerando” lemos ressonâncias de um outro Velho d’*Os Lusíadas*, o do Restelo, de igual modo adjectivado.

Complementarmente, na pergunta formulada por esta entidade, os ecos que até nós chegam, sendo de novo os camonianos, são, agora, os do Gigante Adamastor.

Quem te trouxe com tantos Lusitanos  
a lugar tam remoto e escondido?  
A quem nunca pizaram pés humanos  
despois que este, por Deos criado há sido,  
Só eu, que por segredos Soberanos/  
A ele fui no mundo promovido,  
Pera sem reçar na terra assaltos  
Ser guarda fida de secretos altos. (Thomas, IV, 118)

Não se igualam, contudo, os seus discursos. Aqui, pela voz deste Velho, não se vitupera a ambição, nem se castiga a ousadia do empreendimento e a transgressão do interdito, com profecias, temerosas e trágicas. Aqui, louva-se o capitão Zargo “Novo Insigne, e Heroico Viriato, /Em ânimo maior que o Poeta Ciro e o que das quirinais leva o boato. (THOMAS, IV, 119), aqui premeia-se o “esforço mais que humano” com a antevisão das glórias futuras.

Do Livro V, até ao IX, a epopeia seguirá direita na linha do tempo futuro, e pela voz alegórica do Velho, Zargo ouvirá contar das bondades da ilha (clima, vegetação, espécies piscícolas, fundação de vilas), descendência sua e feitos notáveis na ilha, primeiro, em África, depois. Mas depois, também saberá do crescimento em espiritualidade e em santidade de alguns, como o Beato Fr. Pedro da Guarda, a quem se dedica todo um livro.

Mudando-se a voz profética, caberá, ainda, a Proteu nos dois últimos cantos, a enunciação das glórias de alguns dos descendentes dos companheiros de Zargo, desta vez, a que se seguirão louvores à ilha e às suas qualidades naturais, riquezas piscícolas, detalhadamente enunciadas, frutos, flores, cana e vinho, secundados pela enumeração dos progressos da ilha ao nível das edificações e das artes liberais.

Do ponto de vista temporal e da acção, constata-se que, na *Insulana*, o presente é claramente preterido relativamente à enunciação futura.

Tenha-se em conta e concordemos com o que afirma, a propósito, José Maria da Costa e Silva: “Por este motivo nos cansa o tempo durante Cantos inteiros com a narração profética de todas as accções, e proezas dos descendentes das casas nobres da Madeira, tanto na Africa, como na Ásia; os seus matrimónios, as suas desavenças” (SILVA, 1854: p. 67).

Isto não significa que a *Zargueida* tenha descurado a enunciação proléptica, apenas que, lhe deu uma forma mais condensada, se tivermos como ponto de comparação a trama mitológica que esta epopeia privilegia e em que se alonga.

Se ainda assim diferem na organização e selecção da matéria épica, convergem os dois autores na origem da acção narrativa: a lenda de Machim e Ana de Harfet, dois amantes que, saídos de Bristol, no Séc. XIII, teriam aportado à Madeira, onde viriam a morrer um após outro, debilitados pela viagem e pela tempestade sobrevinda.

É no contexto do processo de heroicização de Zargo, envolvido em accções de milícia marítima, quer contra Castelhanos, quer contra Mouros, que se narrará como o piloto Juan de Amores na *Insulana*, dito Morales

em *Zargueida*, sendo feito prisioneiro pelo Luso, lhe dará a conhecer a história dos amores de Ana de Harfet e de Machim e do seu desfecho trágico em ilha à qual teriam aportado, após fuga de Bristol. Sublinhe-se a coincidência da colocação desta narrativa no mesmo ponto da epopeia e nelas ocupando o episódio número considerável de oitavas – Livro II, para a *Insulana* (est. 4- 152) e Canto II, para a *Zargueida* (est. 8- 85).

Reconhecendo e respeitando o valor de Zargo, empenhar-se-á o referido piloto, nas duas epopeias, em estimular o descobrimento da ilha. “Vamos, vamos tentar a augusta empresa/(...) Redobre-se o valor, que a ti se aferra/ A fim de que inda hum dia, ó Zargo, seja/Tua Gloria Immortal digna de inveja.” (est. 77) – dirá Morales; e Juan d’ Amores: “Como gloria que tenhas merecida/ Tem Capitão a empreza por segura. (THOMAS, II, 54)

Na falta de indicação dada por Manoel Tomás e por Medina e Vasconcelos sobre as fontes seguidas para este relato não estamos em medida de adiantar qualquer certeza que sustente se foi ao Manuscrito de Valentim Fernandes que tiveram acesso, à *Relação de Alcoforado*, às *Saudades da Terra* ou à *Terceira Epanáfora Amorosa* (esta, que, pela data de publicação, de 1654, só poderia ser lida por Medina e Vasconcelos). Preferimos, então, destacar o modo como as duas epopeias sedimentam a ideia do conhecimento prévio da ilha, por parte dos dois amantes ingleses e dos seus companheiros de viagem.

É, sem surpresa que, em ambas as epopeias, a Zargo e aos seus companheiros se depara a jazida dos dois amantes – e quanto à *Insulana*, até já conhecia o leitor, desde um dos seus paratextos a inscrição na lápide tumular.

Interessa-nos aqui realçar como independentemente dos naturais aspectos comuns: enamoramento e fuga do par amoroso, viagem marítima precipitada e impreparada, tempestade e adversidades em terra e sofrimento adveniente, morte primeira de Ana de Harfet, seguida da de Machim, a *Zargueida*, em sintonia com a época literária em que se insere, imprime um forte cunho plangente ao episódio. Tragédia, sofrimento, lágrimas e cinzas retratam o acontecido com as cores do pré-romantismo que o Canto X ainda mais vem acentuar, quando se dá o encontro entre Zargo, compungido pela morte infausta e o túmulo dos dois amantes:

Porém que scena horrível se apresenta  
Aos tristes olhos meus, oh! Ceos sagrados!  
Eu vejo, eu vejo a Morte macilenta/

Sobre o seu Throno d'ossos esburgados  
Tendo na dextra a fouce truculenta,  
Tinta em sangue d'humanos lacerados,  
Parece, que preside à sepultura  
Em que os Symbolos jazem da ternura! (VASCONCELLOS,  
X, 19).

E o *locus horrendus* intensificar-se-á de novos elementos na estrofe seguinte com os "Fantasmas pavorosos" que rodeiam a sombra de Ana de Harfet.

Seguir-se-á o devido preito ordenado pelo Capitão, dando ordens para que se erija um altar, onde se celebrará missa.

Mais cedo, na *Insulana*, porque neste Livro, que é o IV, desembarca Zargo já na ilha – na *Zargueida*, apenas, no Canto X – também o encontro dos nautas se dará com o túmulo dos amantes infelizes. Diversamente de Medina e Vasconcelos, Manoel Tomás faz sobressair a espiritualidade dos nautas em manifestações de fé e de agradecimento ao Criador pelo sucesso da viagem.

Simbolicamente, também, assim o poderemos entender, em ambos os casos, é como se estivéssemos perante o gesto devoto e reverente de quem, por via da notícia dos trágicos amores, pôde alcançar o conhecimento da ilha e partir em busca daquela que será a "a princesa do Oceano (Tomás, X, 59)", "das Ilhas Lusas a Princeza" (VASCONCELLOS, V, 62), um lugar exaltado pela fecundidade e beleza em ambas as epopeias.

A ilha, antes de o ser, fora, a partir da narrativa do piloto, ainda só uma ideia: "Mãe Natureza/Mimosas produções pródidas encerra" (VASCONCELLOS, I, 87), ou sonho, em Ninfa aparecida a Zargo, "Em deleites segundo Paraízo" (Thomas, III, 95). Depois, a ilha surgiria em graça antevista e grandiosa prometida a Baco, na *Zargueida*. Antes de Zargo nela aportar, ainda, a ilha é já materialização idílica, em águas cristalinas de fontes e ribeiras, arvoredos, flores e frutos, em profusão enumerados, mas também de amores noutros versos cantados, como aqueles que nos vêm lembrar a camoniana ínsula divina: "Oh! Que famintos beijos mutuamente/Se darão entre a flórida verdura" (VASCONCELLOS, V, 37).

Após a chegada à ilha, o reconhecimento inicial de Zargo, em ambos os poemas, feito a partir de Machico, que aí fora onde aportara Machim, primeiramente, confirmará, intensificando, o que já havia sido pensado, sonhado ou antecipado sobre a ilha. E, mais demoradamente na *Insulana*, depois, da descrição inicial do lugar, que excede em



naturalidade o artifício do Jardim das Hespérides, o de Adónis, o de Ciro ou o de Semíramis, é pela mediação do olhar do Capitão luso que, ao longo do Canto IV, se vão sucedendo quadros de natural beleza, ao longo da costa, acompanhados dos topónimos que doravante tomarão.

A Madeira, sendo em várias vezes exaltado o seu papel propiciatório de novas conquistas, tem tudo para trazer glória a quem a descobriu. E para os heróis que se cantam até ao final se requereria o prémio merecido, mas o tom e as palavras da *Insulana*, tão próximas das d'*Os Lusíadas*

Baste Polymnia, baste, porque a lyra  
Tenho de largo som destemperada  
De ver que o premio justo se retira  
Da virtude que deve ser louvada;  
O favor, à que mais o Engenho aspira,  
Com menos gloria a vida dá premiada,  
Quando priva a cobiça com fraqueza  
De hum generoso animo a Natureza. (THOMAS, X, 133)

deixam em aberto a hipótese de a glória ficar guardada “pera a sepultura” (THOMAS, X, 134).

As últimas estrofes dirigem-se à Pátria, glorificada por tais heróis, à ilha, com este poema cantada e aos sucessores dos heróis celebrados, em que se inclui o Conde da Vila Nova da Calheta se dirigem as últimas estrofes. Que possa a emulação dos feitos precedentes fazer nascer um novo canto – é a mensagem final da *Insulana*.

Bem diferente é o final apoteótico da *Zargueida*, no que diz respeito à consagração dos heróis. À sua chegada ao Tejo, correm habitantes a recebê-los, em alegria; Ulisseia, de quem se haviam despedido à partida, anuncia agora o prémio que D. João I concederá, com a inequívoca certeza de que “Os Ceos, os Justos Ceos jamais deixarão/ As heroicas Acções sem recompensa” (VASCONCELLOS, X, 55). Pode, pois, o poeta depor a tuba, que a sua missão está cumprida, enquanto aguarda por maior génio para cantar o Príncipe Luso.

Também finalizando nós, esperamos ter deixado perceptível nesta abordagem de síntese, aquilo que nos pareceu ser a convergência de olhares dos dois épicos sobre o mesmo tema, cuja variação está essencialmente dependente da inspiração pessoal e das épocas literárias em que as duas epopeias foram compostas.

## Referências:

- ALCOFORADO, Francisco. Relação. In MELO, D. Francisco Manuel de. *Descobrimento da Ilha da Madeira – Ano 1420: Epanáfora Amorosa*. Texto crítico de José Manuel de Castro. Lisboa: edição de autor, 1975, p. 81-95.
- CORREIA, João David Pinto. Da História à Literatura – ainda o descobrimento da Madeira. In AAVV. *Actas III Colóquio Internacional de História da Madeira*. Funchal: Centro de Estudos de História do Atlântico, 1993, p. 201-206.
- FERRO, Manuel. Arquipélago de Sonho, Miragem do Paraíso. A Madeira na Épica Portuguesa do Barroco e Neoclassicismo. *Biblos: Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, Vol. 6, 2008, p. 265-304.
- FREIRE, Francisco Joseph. *Arte Poetica, ou Regras da Verdadeira Poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tratadas com juizo critico*. Tomo II. Lisboa: Na Offic. Patriarcal de Francisc. Luiz Ameno, 1759.
- LIVRAMENTO, Marco Nuno de Sousa. *Machim, um herói fundador: algumas notas sobre o tratamento da lenda de Machim ao longo dos tempos*. Funchal: Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 2011.
- LIVRAMENTO, Marco. Machim, um herói fundador, ou a polifonia de uma história REBELO, Helena (coord.). *Lusofonia: tempo de reciprocidades: actas / IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Porto: Afrontamento, vol. I, 2011, p. 303-318.
- MELO, D. Francisco Manuel de. *Descobrimento da Ilha da Madeira – Ano 1420: Epanáfora Amorosa*. Texto crítico de José Manuel de Castro. Lisboa: edição de autor, 1975.
- SILVA, Inocêncio Francisco da. *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Tomo Terceiro. Lisboa: Imprensa Nacional. 1859, p. 24-26.
- SILVA, Inocêncio Francisco da. *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Tomo Sexto. Lisboa: Imprensa Nacional. 1862, p. 119-120.

SILVA, José Maria da Costa e. *Ensaio Biographico-critico sobre os melhores Poetas Portuguezes*. Tomo VII. dado à luz pelo editor João Pedro da Costa. Lisboa: Na Imprensa Silviana, 1854.

THOMAS, Manoel. *Insulana*. Em Amberes em caza de Ioam Mevrsio Impressor, com todas as licenças necessárias, 1635.

VASCONCELLOS, Francisco de Paula Medina e. *Zargueida, Descobrimento da Ilha da Madeira, Poema Heroico*. Lisboa: Na Oficina de Simão Thaddeo Ferreira com licença da Meza do Desembargo do Paço, 1806.

# ENTRE A APORIA E A EPIFANIA: A FIGURAÇÃO DA PERSONAGEM EM VERGÍLIO FERREIRA

Raquel Trentin Oliveira<sup>1</sup>

## Introdução

A delimitação do corpus em análise neste texto veio do acaso de um compromisso acadêmico assumido – escrever verbetes para o *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa* – que se iniciou com as obras mais conhecidas e apreciadas de Vergílio Ferreira, *Aparição* (1ª publ. 1959) e *Para sempre* (1ª publ. 1983), e terminou – por enquanto – com obras mais esquecidas, pelo menos pela crítica brasileira, como *Manhã Submersa* (1ª publ. 1954) e *Cântico Final* (escr. 1956/publ. 1960)<sup>2</sup>. Meu interesse na leitura dessas obras manteve-se bem direcionado à compreensão dos dispositivos *retórico-discursivos*, de *conformação acional* ou *comportamental* e de *ficcionalização* (REIS, 2015), relacionados às *motivações* (EDER, JANNIDIS, SCHNEIDER, 2010)<sup>3</sup> que regem a figuração dos

---

1 UFSM

2 Como a maioria das obras referidas são de Vergílio Ferreira e como algumas edições usadas aqui não apresentam data de publicação, preferi utilizar abreviaturas para identificar de modo mais claro os títulos das obras do autor: MS (*Manhã Submersa*), AP (*Aparição*), CF (*Cântico Final*), PS (*Para Sempre*), FS (*Da fenomenologia a Sartre*), MO (*Do mundo Original*).

3 Na introdução do livro *Characters in fictional worlds*, Sheneider, Eder, Jannidis (2010) defendem o conceito de motivação como mais amplo e mais consequente do que o de ação, que costumava reger a análise da personagem nos modelos formalistas: segundo os autores, não são apenas as ações atualizadas das personagens, representadas em cena, que movem a lógica da história, mas também suas intenções mais íntimas, desejos inconfessados, objetivos, sentimentos e impulsos. Durante a leitura, explicamos as ações das personagens, a natureza de sua interação com as demais atribuindo a elas certas motivações. Uma vez conhecidas as motivações, esperamos determinadas ações. É por isso que, conforme os autores, a motivação tende a ser o motor e o centro de uma história, transmitindo seu tema e influenciando significativamente sobre as reações emocionais do leitor.

protagonistas, enfoque que foi deixando cada vez mais claras algumas obsessões temáticas de Vergílio Ferreira – já indicadas pelos estudiosos mais fiéis do autor – relativas, sobretudo, à filosofia existencialista. Para embasar esse cotejo entre literatura e filosofia, utilizo também como apoio os ensaios *Da Fenomenologia a Sartre* (1ª ed. 1962) e *Do mundo original* (1ª ed. 1957).

António dos Santos Lopes (por alcunha, Borralho) é o protagonista-narrador do romance *Manhã submersa*. Como prometido na obra *Vagão J* (“Quem vem pôr um fim à história dos Borralhos? [...] Talvez, António Borralho, tu a escrevas um dia”, FERREIRA, 1946, p. 228), António toma a pena para continuar essa história, mas não exatamente voltado para a vida (agrária, injusta e sacrificada) da sua família, mas para a sua própria, “vivida desde o sangue” (MS, p.9), conforme explica numa espécie de introdução, onde sinaliza, em última instância, a própria metamorfose estética da obra vergiliana – de uma concepção neorrealista para uma existencialista. Como narrador, domiciliado em Lisboa, já perto dos seus 35 anos, António relembra e escreve seu percurso existencial como seminarista, mais ou menos entre os 12 e 15 anos: “Falo agora à memória destes últimos vinte anos e pergunto-me que destino atravessou a minha vida além desse pavor” (p.15). Como personagem, movimenta-se e debate-se entre a sua aldeia de origem, Castanheira (casa da mãe, de D. Estefânia, uma espécie de madrinha rica), e o seminário, próximo à Covilhã, numa divisão que a própria formatação capitular do romance muitas vezes sublinha.

O pintor Mário é o protagonista do romance *Cântico final*. Figurado por um narrador heterodiegético que adere à sua perspectiva na maior parte da narrativa, a personagem é representada em dois tempos principais, em capítulos geralmente alternados: os cerca de dez anos em que trabalhou como professor em Lisboa até descobrir um câncer e manteve relações especialmente com outros artistas e intelectuais, e os últimos dois anos de sua vida, na aldeia, na “velha casa” dos pais, já falecidos, onde espera a sua morte.

Alberto Soares (*Aparição*), escritor e professor de Letras, também se apresenta desdobrado em dois tempos principais: o tempo da recordação e o tempo da vivência da história. Só com a esposa, na velha casa da aldeia da Beira, já deserta dos pais, é na história vivida em Évora anos antes, enquanto lá lecionava, que o narrador-protagonista tenta “descobrir a face última das coisas e ler aí” a sua “verdade perfeita” (AP, p.9).

Paulo, o bibliotecário viúvo e aposentado do romance *Para sempre*, de Vergílio Ferreira, como António e Alberto é também um narrador ensimesmado e atua em dois níveis temporais principais: o tempo da narração, a tarde de agosto de retorno à casa de infância; o tempo lembrado, composto por experiências vividas mais ou menos remotamente que abrangem praticamente todos os ciclos da sua vida, a infância, a juventude, a maturidade, dando destaque às suas relações profissionais e familiares, especialmente com a esposa Sandra e a filha Alexandra.

**Quadro comparativo – eixos estruturais dos enredos em análise**

		Passado (tempo da história principal, tempo lembrado)	Presente (tempo do narrar e/ou do lembrar)
<b><i>Manhã Submersa</i></b> (publ. 1954)	António Narração autodiegética/ Focalização interna	Seminarista	Funcionário de escritório
		12 a 15 anos	35 anos
		Entre a aldeia materna e o seminário	Lisboa
<b><i>Cântico final</i></b> (escr. 1956, publ. 1960)	Mário Narração heterodiegética/ Pred. focalização interna	Pintor e professor	Pintor
		Entre 40 e 50 anos (cerca de 10 anos de história)	Cerca de 50 anos (dois anos de história/narração)
		Lisboa	Aldeia dos pais
<b><i>Aparição</i></b> (1959)	Alberto Narração autodiegética/ Focalização interna	Professor de Letras Escritor	Aposentado Escritor
		Por volta de 30 anos	Alguns anos depois
		Évora	Aldeia
<b><i>Para sempre</i></b> (1983)	Paulo Narração autodiegética/ Focalização interna	Bibliotecário	Aposentado
		Do menino ao homem maduro	Cerca de 70 anos
		Aldeia/cidade	Aldeia

Olhando brevemente esse quadro sintético, podemos realizar algumas ponderações iniciais. Entre os enredos dos quatro romances, notamos uma preocupação do autor em ficcionalizar fases de vida, que, em *Para sempre*, estendem-se desde a infância até a velhice, como se essa obra, uma das últimas do autor, traçasse um balanço mais completo

de um ciclo existencial, na medida também que reflete sobre a proximidade da morte. Nesse ciclo, enredam-se motes e motivos comuns da vida de um homem – a escolha da profissão, o exercício do trabalho, as amizades, os relacionamentos amorosos, a paternidade etc.

*Cântico final* é o único romance que apresenta um narrador heterodiegético, ainda que a focalização interna no protagonista e o valor da sua memória permaneçam. Entre outros recursos, a escolha dessa estratégia narrativa permite a Vergílio Ferreira extrapolar a perspectiva restrita e construir, por exemplo, um capítulo final, após a morte de Mário, em que se ressalta o que permaneceu da existência do pintor depois do seu falecimento: os quadros, um filho, as lembranças dos amigos. As demais narrativas são mediadas por narradores-personagens-focalizadores (BAL, 2021), cujas recordações, emoções, sensações, reflexões são decisivas para a composição da trama.

Notamos também o predomínio de uma oscilação da narração entre diferentes lugares e uma ênfase no retorno do narrador à casa da aldeia, de onde partem as lembranças de diferentes protagonistas. Isso acontece mesmo em *Cântico final*, ainda que não seja o protagonista a narrar a sua história. Apenas em *Manhã submersa*, em que António é ainda bastante jovem, não há esse regresso ao lar dos pais, mas uma mudança de lugar (do seminário para Lisboa) também acontece e a reflexão sobre o próprio passado se mantém. A mudança de lugar, o regresso às origens, o deparar-se com objetos que restaram do passado e a partir deles restaurar um tempo primordial favorecem o desenvolvimento da noção de que as personagens não estão exatamente no espaço: são o espaço funcionalmente no modo original de se relacionarem com o que as cerca (FS, p.110). E o modo afetivo, sensorialmente impressionado que perpassa a representação da percepção, frisa a interface incindível que se estabelece entre homem e espaço, coerente com o preceito de Merleau-Ponty da intercomunicação entre o sujeito e o objeto, evocado por Ferreira (FS, p.60)

São quatro narrativas em que os passados dos protagonistas constituem a matéria principal das suas figurações, como se o autor sublinhasse ficcionalmente o que enfatizou filosoficamente: “a impossibilidade de conceber uma consciência sem Passado” (FS, p.97). Paralelamente, notamos uma ênfase progressiva no presente do protagonista (narrador) e uma mistura, cada vez mais flagrante, entre os tempos. Se, em *Manhã submersa*, temos uma narrativa bastante linear em termos de progressão



e cronologia da história, em *Para Sempre*, a oscilação e a mescla temporal é constante.

Em *Manhã submersa*, António explica, numa espécie de prefácio, o que lhe levou a narrar sua história no Seminário e, no último capítulo, apenas resume alguns fatos subsequentes que se aproximam do seu contexto atual de narração. Em *Aparição*, do mesmo modo, esse presente aparece enfatizado no início e no fim da narrativa, onde o narrador demarca as circunstâncias e as motivações da sua escritura. Em *Cântico final*, a atualidade da história é estendida por mais ou menos dois anos, em que acompanhamos o protagonista na sua espera e preparação para o fim, já que retorna à casa dos pais quando descobre um câncer, e a narração desse tempo aparece em capítulos que se alternam com a narração do passado. Em *Para sempre*, todos os capítulos partem do presente do narrador protagonista e do seu perambular pela casa da aldeia, que desperta as suas lembranças e o faz viajar pelo tempo. Neste romance, as lembranças dos momentos vividos no passado emaranham-se com as percepções da atualidade do narrador, perdem-se os limites claros entre os tempos, coerente com a concepção heideggeriana, resumida por Ferreira, de que “o passado se reabsorve no nosso presente, modalizado por esse presente que somos” e que se constitui “através das relações que a partir dele estabelecemos com o passado e o futuro” (FS, p. 112). Aliás, o próprio Paulo assiste seus outros eus – o Paulo menino, o Paulo adolescente – levantarem-se e interpela-os como se insolitamente resuscitados na atualidade da história.

Essa atualização do passado que se evidencia de maneira mais desenvolvida em *Para sempre* já se insinua mesmo em *Manhã submersa*. Em *Aparição*, em sintonia com o seu próprio preceito de que “o tempo não existe senão no instante que sou” (AP, p.190), Alberto relembra o passado, bem como antecipa certos eventos da história, conforme lhe *aparecem* no presente; assim também deixa o momento da narração evidenciar-se em meio aos acontecimentos antigos.

Outro ponto comum na construção das quatro narrativas é a importância das outras personagens para a figuração dos protagonistas. Fica muito claro que a individualização das personagens depende das relações – de semelhança ou de diferença – que elas estabelecem com as demais e isso toma uma dimensão muito mais ampla e conseqüente do que é convencional no romance. Ou melhor, os protagonistas configuram-se no encontro-confronto com outras personagens, conforme explicita Alberto a certa altura: “Medito-me a mim próprio na pessoa

deles”, no “ser estranho de cada um” (AP, p.76). Assim, as cenas de diálogo, geralmente, representam o conflito de dois ou mais pontos de vista sobre um mesmo assunto – a morte, Deus, a arte, etc –, repercutindo nos momentos de solidão dos protagonistas a ponto de contribuírem para o autoconhecimento de cada um. Isto é, as percepções do mundo – de Mário, Paulo, Alberto e António – enfatizam o problema do outro, que é tão caro à filosofia existencialista, a noção de que a concepção de um eu inexoravelmente é a concepção de um tu, nas palavras de Vergílio Ferreira (FS, p.115). Entre a representação desses encontros, imiscuem-se momentos de profunda solidão e ensimesmamento: “o máximo de nós visita-nos na solidão, ou seja quando radicalmente impossível se afirma o sermos outros” (FS, p.117). É na solidão e no silêncio que enfim o homem se descobre e de algum modo encontra a sua autenticidade na união com todos (FS, p.84), no ser-eu-com (FS, p.119)

Essa dinâmica narrativa pautada na interiorização da história – isto é, na repercussão dos acontecimentos e das relações interpessoais sobre a consciência e as emoções do eu – na oscilação entre moradas e instantes de vida e no valor da memória ressalta o caráter temporal da experiência humana (no sentido fenomenológico), representado por todos os protagonistas.

Nessa incursão sobre o ser no tempo, os quatro romances – selecionados como que aleatoriamente aqui, é bom lembrar – complementam-se, podendo ser tratados como faces de uma mesma unidade, embora relativa, ainda que *Para sempre* seja publicado duas décadas depois do contexto de produção dos demais títulos, os quais saem em sequência. Aliás, *Para sempre* é entendido justamente como um romancesíntese na excelente abordagem dos romances do autor, realizada por José Rodrigues de Paiva (2006). Temas que são representados de modo lateral em alguns romances ganham vulto e intensidade em outros. Por exemplo, a relação do homem com Deus é o motivo estruturante de *Manhã submersa*, mas António também enfrenta a aprendizagem do sentido da morte, logrado pela experiência da morte do outro (esta que é tema nuclear em *Aparição* e *Para sempre*); aprendizagem que é apresentada até as últimas consequências em *Cântico final*, já que o próprio protagonista vem a morrer. A relação com Deus, por sua vez, vai ser tratada como um tema lateral nos outros romances, mas constituinte também da identidade de todos os demais protagonistas.

Nada mais expressivo para representar a relação controversa com Deus do que a história de António, movida pela luta entre forças externas

(familiares, sociais), que lhe impõem a formação sacerdotal, e motivações internas (a falta de vocação, o anseio de liberdade), que resistem a esse destino. Já no capítulo de abertura, que conta da sua primeira viagem ao Seminário, conhecemos um menino bastante ansioso e assustado:

“Tudo para mim era estranho e ameaçador” (MS, p.12). O pavor de Antônio se justifica, na história, sobretudo, pelas várias situações de violência a que ele e os colegas seminaristas são submetidos, sujeitados a uma disciplina militar e a um sistema de ensino arcaico, baseado na competitividade agressiva e na exposição humilhante dos mais fracos. Em resposta a essa lógica afetiva extremamente agressiva para sua identidade em formação, Antônio se fortalece na amizade com alguns companheiros de “desgraça”: Gama, seu parceiro de viagem e de solidão, é o primeiro que lhe confessa não ter vocação e que assume francamente a vontade da revolta, quando deita fogo no Seminário: “tinha uma inveja surda do meu amigo, que assim pudera libertar-se de tudo” (MS, p.118). Gaudêncio, além de provocar em si uma dúvida essencial (“E se Deus não existisse?”, MS, p.192), deixa-lhe o ensinamento mais doloroso – do enfrentamento da morte, da perda de um ente querido –, quando sucumbe a uma epidemia gripal. Ao enterrar o amigo, Antônio como que soterra também seu medo e renasce com “uma vontade animal de conquistar a vida” (MS, p.207). Então, em meio aos festejos da Páscoa na casa de sua madrinha, num ato de loucura, explode uma bomba na sua própria mão, automutilando-se, mas assim livrando-se definitivamente da sua vida no claustro.

Antônio figura, portanto, o processo de formação, de autoconhecimento, de um jovem que, gradativamente, vai opondo-se à disciplina religiosa e moral recebida e tomando as rédeas da própria existência – processo que se conclui na sua atitude de contar e refletir sobre esse passado. Todos os demais protagonistas aqui enfatizados refletem sobre o sentido de Deus e demonstram ter superado, em certo ponto de suas vidas, a crença no poder de uma divindade que lhes foi inculcada por imposições familiares e sociais. Em *Aparição*, o doutor Moura, com quem convive Alberto, acredita na instituição católica e no dogma para lhe tomar conta da vida e da morte (AP, p.28), enquanto o professor sustenta que “Deus está morto”, “Deus se me gastou”, é absurdo” (AP, p.34) e, em certa altura da história, conta como foi sua transformação de uma educação católica para a descrença plena na existência de Deus (AP, p.70). Em *Para sempre*, “atacado de religião desde a infância” pelas tias, Paulo muito cedo desenvolve “obsessões heréticas” e pratica uma devoção

mais mecânica do que autêntica. Ainda assim, a lei católica oferecia-lhe “uma maneira de ser como as regras da civilidade” (PS, p.168), uma forma de dar sentido à vida. A convivência com a irreligiosidade de Sandra e a perda precoce dela, no entanto, parecem ser decisivas para que assuma um “ateísmo evoluído e majoritário” (PS, p.83). Em *Cântico final*, Mário também mostra-se agnóstico e, num ato simbólico do seu próprio poder criador, pinta a imagem da mulher que ama na capela da Senhora da Noite, sobrepondo o corpo erótico dela ao da Virgem.

Enfim, desde António, é como se fosse necessário aos protagonistas viver a morte de Deus, para reverterem-se aos seus próprios limites e encontrarem-se consigo, recuperarem todos os problemas na dimensão da vivência e da liberdade, conforme defende Vergílio Ferreira (FS, p.78). Reverter-se aos próprios limites é por em evidência o problema da morte: “a verdade do homem implica imediatamente a sua justificação em face do que o nega radicalmente, a morte” (FS, p. 78). Como continua alegando o autor, “Se o homem não tem quem o justifique, a sua grandeza amplia-se incrivelmente”, assim “imaginar a morte não tem que ver forçosamente com melancolia:

“pode ter que ver apenas com a grandeza ou o desejo de uma autenticidade” (FS, p.79). Coerente com essa perspectiva filosófica, a morte é eixo temático basilar das quatro narrativas, especialmente das três últimas. Incidentes fatais, mortes de todo tipo e de todas as naturezas (dos animais, da criança, do velho, do jovem, na guerra, por acidente, por adoecimento, por homicídio, por suicídio) se multiplicam nos enredos de Vergílio Ferreira e se transformam no problema existencial principal de suas narrativas: “adequar a vida (que é um pleno de ser, um absoluto, uma positividade necessária) com a morte (que é uma nulidade integral, uma pura ausência, um nada-nada)” (AP, p.78), como sintetiza Alberto. Nelas, ganham ênfase, sobretudo, a morte dos pais, a morte do ser amado e a possibilidade da própria morte, antecipada constantemente pelos protagonistas também pela convivência com o envelhecimento (notadamente em PS) e com a doença (o câncer em CF). Os três trechos a seguir são exemplares da ideia de que “Antecipando-se a si, o homem descobre a morte como limite, e pode antecipar o vivê-la, o enfrentá-la”, nas palavras de V. Ferreira (FS, p.85).

Em *Aparição*, representa-se a interrogação angustiada de Alberto frente ao corpo inerte do pai, recém falecido:

Então bruscamente ataca-me todo o corpo, as vísceras, a garganta, o absurdo negro, o absurdo córneo, a estúpida inverossimilhança da morte. Como é possível? Onde a realidade profunda da tua pessoa, meu velho? Onde, não os teus olhos, mas o teu olhar? Não a tua boca, mas o espírito que a vivia? (p.33)

Em *Cântico final*, Mário sonha com a própria morte após uma conversa com um amigo sobre guerra e execuções políticas:

Senti as balas estalarem-se no peito, nos dentes, no crânio, um ataque brutal a todo o corpo de uma massa de murros, e nos olhos uma cor vítrea e amarga partir-se em arestas vivas, como fragmentos de raios. O corpo endurecido pula, estremece [...] e por fim a desistência profunda de tudo, numa massa de abandono e de silêncio.

Estranhamente, porém, Mário viu-se morto [...] tinha as mãos cheias de sangue que lhe tinham aberto o peito. (p. 84-84)

Em *Para sempre*, Paulo projeta o próprio enterro mediante imagens que se imiscuem à lembrança do enterro da mãe:

O cortejo põe-se em movimento [...] à frente vou eu no caixote de pinho [...] O cemitério é longe, há tempo de se meditar que o homem é mortal [...] O coveiro ao pé da cova aberta, as mãos apoiadas ao cabo da pá, pronto todo ele a fazer-me desaparecer a minha nulidade [...] Lá estou. Fechado de resignação, gosto de te ver assim. Mais minúsculo talvez, retraído a um fragmento de estrume. Em todo caso, feliz. Sem prolongamentos de sonho, projectos, memórias – feliz. Sem qualquer agitação [...] A terra cai fofa às pazadas, o homem afadigado. Estou eu e ele e eu que já não estou. Na terra final dos mortos. Minha vocação humana. (p. 87)

De um tom mais grave para um mais cético, tais situações põem em evidência a condição humana de ser-para-a-morte, essa "brusca verdade incandescente e tão inverossímil" (como diz Mário, CF, p.122), e fazem os protagonistas depararem-se com a urgência de achar o seu lugar na verdade da vida (nas palavras de Paulo, PS, p. 188), lançarem-se na procura alucinada, como confessa Mário, de um valor que a povoasse (CF, p.43): "Ora o que acima de tudo se visa no ser-se para a morte é recriar, por antecipação uma autenticidade para a vida" (FS., p. 86), ou melhor,

“a importância da morte não deriva da importância da morte: deriva da importância da vida” (FS, p.81). O milagre da vida (que assim se revela justamente por que já não se tem quem faça milagres, FS, p.81) mostra-se em “raros instantes de fulgor” (nas palavras Mário, CF, p.209).

Sinal de um “apelo invencível de vida e de harmonia” (MS, p.217) é a “estranha e bela rapariga” que António vislumbra nas ruas de Lisboa, envolta em um halo de maravilha e perfeição, “súbita revelação de uma esperança que perderá”, como ele diz, no desfecho da narrativa. Também é assim que se revelam aos olhos dos protagonistas Sofia, de *Aparição*; Elsa de *Cântico final* e Sandra, de *Para sempre*.

É mais ou menos sob o mesmo halo que Sofia aparece a Alberto: “como numa expectativa de teatro, apareceu Sofia. Tinha um vestido branco, colado como borracha, e um corpo intenso e maleável [...] uma luz inquieta iluminava-lhe os olhos” (AP, p.26). “e eu sentia que tudo o que é vivo na terra estava ali presente em seu corpo” (AP, p.38). Essa vitalidade “excepcional” (AP, p.38) e sedutora de Sofia provoca em Alberto “excitação”, um “apelo voraz” sobre todo seu ser, despertando seus desejos mais clandestinos e incontrolláveis. No entanto, Sofia mostra-se rebelde, respondendo com “absoluta liberdade” à vida: “se todos fôssemos só o que nos apetece” (AP, p.39), não se deixando manobrar por padrões sociais, nem se sujeitando à vontade de Alberto, assim a relação dos dois se resume a alguns fugazes, mas intensos encontros.

Em *Cântico final*, a admiração de Mário volta-se à “bela bailarina” Elsa que lhe encanta e atormenta: “Mário sentia a bailarina ocupar-lhe bruscamente o espaço cerrado de sua angústia; e era depois como se se evolasse, irreal e divina, e deixasse aí a plenitude de uma alegria intocável” (CF, p.46). A partir dessa aparição, pintar o retrato de Elsa torna-se a maior obsessão de Mário: “pintar aquilo, não bem Elsa, mas o que a transcendia, o sinal obscuro da pureza de um limite, o instante da divindade de um corpo belo tão efêmero” (CF, p.49). Em seus encontros com Elsa, fica ainda mais clara a força de atração dela sobre ele, assim como acontece entre Sofia e Alberto: “E Mário tomou-a, apoderou-se dela, angustiando em cada fibra do seu corpo. Doíam-lhe as vísceras, os ossos. Uma multidão de séculos de aflição e raiva centrava-se-lhe em cada célula, uma fúria iluminada rasgava-lhe a mão do sofrimento” (CF, p.61). No entanto, quando Mário insiste no projeto de assumirem um relacionamento estável e de terem um filho, Elsa parte para nunca mais, coerente com o seu ideal de inventar e esgotar a vida em cada instante (CF, p.150), mas permanece na memória de Mário até o derradeiro instante de vida:

“Elsa dançava de novo [...] exprimia e divinizava para sempre, o seu rasto de harmonia, da vivência ardorosa, da esperança (CF, p.226).

Essa vontade de eternizar o encontro amoroso e manter intocada a imagem da beleza feminina é o que motiva, sobretudo, o narrador de *Para sempre*. A relação com a esposa Sandra, já falecida no momento da narração, é eixo temático principal da narrativa de Paulo. À Sandra, Paulo devota um amor-erotismo arrebatado: “Prazer total, de tudo quanto está no corpo desde o mais baixo das vísceras até à agonia de uma iluminação divina” (PS, p.207). Bastante expansivo emotivamente, o protagonista enfrenta a gravidade dela, “dominada controlada frígida de correcção” (PS, p.199), diferença que o desafia a desvendá-la: “Queria ter-te toda e parecia que alguma coisa me fugia e não entrava no domínio da minha posse, da minha absorção” (PS, p.205). Frustrado nesse intento, Paulo transforma a amada na ideia de absoluto inatingível, “terrível beleza intocável”, “graça aérea imaterial” (PS, p.206). Essa tendência à mitificação reforça-se com a viuvez, e a narração funciona também como um modo de resgatar o instante primordial da perfeição amorosa, reinventar a beleza depois da fealdade e decrepitude experimentadas na doença e na morte da mulher.

Portanto, no relacionamento dos protagonistas com essas mulheres, ganham relevo o momento impactante do primeiro encontro; o efeito da beleza delas sobre os amantes, capaz de pôr-lhes o sangue em alvoroço; a vontade da posse e do deslindamento do ser desejado/amado e, ao mesmo tempo, a frustração dessa vontade, diante de figuras femininas altivas e livres; finalmente, o movimento de idealização e de mitificação pela memória dos protagonistas. De modo geral, também essa representação reflete outros preceitos da filosofia vergiliana, resumidos ou adaptados das suas referências filosóficas: a comunicação essencial é atingida apenas por uma espécie de graça ou em instantes de graça; a dificuldade de acedermos ao outro, ou de que o outro aceda a nós; e a noção de que o máximo de presença no amor coincide com um máximo de ausência, dos amantes mutuamente como dos amantes consigo (FS, p.117).

Esses instantes de graça se revelam e podem perdurar, segundo a narrativa de Vergílio Ferreira, pela arte: “o que havia no amor, na promessa e na amargura, a aparição inicial do alarme e do sangue – a arte o evidenciava e corporizava e transmitia” (diz Mário, CF, p.210). O valor da arte para a vida é assim o tema mais caro do romance *Cântico final*, em que o pintor sabe-se condenado à morte. Consciente da gravidade do



seu contexto histórico (o enredo se passa, aproximadamente, entre os anos 40 e 50 do séc. XX), Mário concebe a arte como “a grande defesa do homem, o grito indestrutível contra todos os terrores” (CF, p.107). Essa noção, que até certo ponto evoca o papel social do artista, é vivida pelo pintor mais como um compromisso íntimo, capaz de dar significado à sua própria existência: “Eu pinto para *estar vivo*. Anexar alguma coisa mais ao *instante* da arte, do amor!” (CF, p.153). Simbólica dessa concepção, é a reforma da velha capela da sua infância, onde sacraliza, pela pintura, a imagem de Elsa, como que restaurando um tempo original e assumindo, agnóstico que era, o gesto de uma divindade criadora. “Se a arte é divina, Deus está ali” (CF, p.216), como se recuperasse um sentido do sagrado que a morte de Deus sepultou. A partir dessa sua última obra,

Mário vai serenando aos poucos e termina extasiado pela “beleza de um limite atingido” (CF, p.218).

Num sentido semelhante, nas últimas linhas de *Aparição*, Alberto chega a algumas conclusões: “o que sei é que o homem deve construir o seu reino, achar o seu lugar na verdade da vida [...] Não me perguntem como consegui-lo [...] Talvez a tua música Cristina, ainda a mover as pedras” (AP, p.188). Essa metáfora das pedras é evocada com bastante ênfase já na introdução da obra: “Sinto, sinto nas vísceras a aparição fantástica das coisas, das ideias, de mim, e uma palavra que o diga coalha-me logo em pedra. Nada mais há na vida que o sentir original, aí onde mal se instalam as palavras, como cinturões de ferro, aonde não chega o comércio das ideias cunhadas, que circulam, se guardam nas algibeiras (AP, p.9). Nesse sentido, a música tocada ao piano pela menina Cristina, dada no exórdio como uma possibilidade para “mover as pedras”, guarda, para Alberto, a capacidade de uma epifania: “Tudo o que era verdadeiro e inextinguível, tudo quanto se realizava em grandeza e plenitude, tudo quanto era pureza e interrogação, perfeito e sem excesso, começava e acabava ali, entre as mãos indefesas de uma criança” (AP, p.29). Do mesmo modo, a bailarina Elsa dança: para “destruir o peso do corpo”, “libertá-lo das pedras” (CF, p.149).

Em *Aparição*, *Cântico final* e *Para sempre*, os protagonistas procuram libertarse de verdades impostas, que lhes resumam de fora, esforçam-se por “restituir a tudo a sua autenticidade original”, buscam recuperar-se “no limite do estar sentindo, do estar a ver pela primeira vez aquilo que endureceu e arrefeceu em ideias” (FS, p.106). Essa motivação é exercitada na poesia por Alberto, não entendida como “um mundo de letra impressa, uma estúpida invenção de passatempo ou de vaidade”: mas,

antes, como “uma comunhão com a evidência, uma reencarnação na verdade das origens” (AP, p.27). Do mesmo modo, o ato de recolher-se à silenciosa casa aldeã, de Paulo, Alberto e Mário, relaciona-se à vontade de depurar-se de todo conhecimento abstrato acumulado, de toda “barulheira infernal do mundo” (como diz Paulo, PS, p.235). Esse processo de depuração, em *Para sempre*, materializa-se num discurso paródico e sarcástico que o narrador destina a concepções religiosas, filosóficas, políticas, morais, etc., concebidas como verdades absolutas. Do mesmo modo, Mário mostra-se francamente incomodado com a imposição de normas estéticas e com as brigas de escolas literárias representadas por seus amigos.

Alberto, Mário e Paulo, avessos a tais presunções, recuperam “certa gravidade do homem profundo” e assumem uma posição de “interrogação alarmada” (CF, p. 40), que avança, sobretudo, na solidão e no silêncio. É nessa condição que as três histórias terminam. Recolhidos a si, entregues à metafísica da serra, à escuta enlevada da “voz da terra” (PS, p. 123), a arte é então a melhor forma de comunicação com o misterioso e o inefável. Simbólico disso, Paulo, que abandonou o violino quando concluiu os estudos, reencontra-o perdido entre os velhos objetos da casa e toca ainda uma vez: “a melodia enche o silêncio da casa, enche todo o meu passado que a procura. Toda a terra vibra nela, todo o universo se explica numa palavra final (PS, p.301).

Enfim, a vivência da arte – da música, da pintura, da poesia – mostra-se assim nos romances de Vergílio Ferreira como uma forma de abeirar-se do sentir original e de lutar contra as palavras gastas, o empobrecimento da experiência, a “esquematização de tudo o que num sistema é esquemático, é não vida, é cadáver”. Ainda, é uma forma de vislumbrar “o espanto de tudo, o insólito de tudo” (FS, p.107) e aprofundar o próprio instante, “numa espécie de suspensão do tempo” (FS, p.114).

Portanto, os romances considerados aqui, embora apresentem contextos próprios e histórias de vida singulares, permitem perceber um substrato filosófico que alimenta as motivações das personagens e indica a força da perspectiva do autor (OLIVEIRA, 2019), a estruturar, sub-repticiamente, tais narrativas. Embora cientes disso, é preciso reconhecer: pensar a obra de Vergílio Ferreira não esclarece exatamente o que lhe é essencial – dado que o que é essencial não é para pensar, mas para sentir”, em outras palavras, “o leitor só aceita a verdade e as razões da comoção que sofrer” (MO, p.89).

## Referências

- BAL, Mieke. *Narratologia*. Trad. Elizamar Rodrigues Becker et al. Florianópolis: Ed. UFSC, 2021.
- EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf. *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin: De Gruyter, 2010.
- FERREIRA, Vergílio. *Vagão J*. Lisboa: Portugália, 1946.
- FERRERA, Vergílio. *Aparição*. Lisboa: Verbo, 1971.
- FERRERA, Vergílio. *Manhã submersa*. Lisboa: Bertrand, 2007.
- FERRERA, Vergílio. *Cântico Final*. Lisboa: Portugália, s.d.
- FERRERA, Vergílio. *Para sempre*. Lisboa: Quetzal, 2008.
- FERRERA, Vergílio. *Do mundo original*. Lisboa: Quetzal, 2009.
- FERRERA, Vergílio. Da fenomenologia a Sartre. In: FERREIRA, Vergílio; SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. 2ª ed. rev. Lisboa: Presença, 2008.
- OLIVEIRA, Raquel Trentin. A absolvição do autor nos estudos narrativos contemporâneos. *Gragoatá*. Niterói, v.25, n. comemorativo, p. 415-429, julho 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/34213/25384>
- PAIVA, José Rodrigues de. *Vergílio Ferreira: Para sempre, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2006.
- REIS, Carlos. *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2015.
- REIS, Carlos (coord.). *Dicionário de Personagens da ficção portuguesa*. Coimbra: Universidade de Coimbra, s.d. Disponível em: <http://dp.uc.pt/>

# LITERATURA PORTUGUESA E SUA TRADIÇÃO ENCICLOPÉDICA<sup>1</sup>

Rodrigo Valverde Denubila<sup>2</sup>

## Introdução

A discussão apresentada centra-se na hipótese de que um caráter enciclopédico qualifica a Literatura portuguesa. Justificando essa percepção, focalizamos a produção de alguns autores, como Fernão Lopes, Luís de Camões, Bernardo Gomes de Brito, Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, Agustina Bessa-Luís, entre outros. No campo teórico, estão em destaque as ponderações sobre a enciclopédia – realizadas por Peter Burke (2003), Maria Esther Maciel (2009), Olga Pombo (2012) e Maria das Graças de Souza (2015); sobre a Literatura portuguesa – feitas por Óscar Lopes e António José Saraiva (1982), Agustina Bessa-Luís (2010), Eduardo Lourenço (2016) e Helder Macedo (2017); e, por fim, sobre a História – empreendidas por Oliveira Martins (1991) e Rui Ramos (2015).

Com base nos críticos e autores acima mencionados, o desenvolvimento argumentativo exposto intersecciona aspectos psicossociais, culturais, históricos e literários – elementos esses aglutinados na concepção de identidade. Demais, há uma lucubração acerca das relações entre Literatura e História, assim como sobre o ato enciclopédico. No debate proposto, frisamos que o gênero enciclopédia difere do ímpeto enciclopédico e do “romance como enciclopédia aberta”, conforme sugerido por Italo Calvino (1990) em *Seis propostas para o próximo milênio*.

Duas questões fundamentais surgem, amparadas pelo nosso pressuposto-guia: i) Qual a implicação literária da sensação de “ameaça” à

1 Artigo vinculado ao Projeto de Pesquisa “Portugal e países africanos de língua portuguesa: entre teoria, história, crítica e criação literária”.

2 Universidade Federal de Uberlândia – rodrigo.denubila@ufu.br.

autonomia política de Portugal? ii) Qual o efeito do contato com o outro dada a mediação feita pela expansão marítima? Entre a hipótese de uma tradição enciclopédica e os argumentos advenientes dessas interrogações, acreditamos existir a relação de causa e consequência, o que evidencia a maneira como autores de momentos diversos inventariam, copilam e transmitem pontos qualificadores do “é” do ser português.

## **Percursos enciclopédicos ou o é do ser português**

Por que identificamos a feição enciclopédica como um qualificador da Literatura portuguesa? Antes de esboçarmos alguma possibilidade de resposta, leiamos este apontamento sobre a formação da nacionalidade portuguesa presente em *História de Portugal*, de Rui Ramos, Bernardo Vasconcelos e Nuno Gonçalo Monteiro (2015, p. 171):

No começo do século XV, e sobretudo após a celebração de paz com Castela em 1411, Portugal manteve-se e reforçou-se como reino independente, então com mais de duas centúrias e meia. Apesar das vicissitudes da sua História e, nomeadamente, do recente conflito com o grande vizinho castelhano, as fronteiras estavam fixadas, a monarquia sobrevivera a diversas crises, a nova dinastia impusera-se e saíra vitoriosa do prolongado embate militar que se seguira à morte de D. Fernando em 1383. Neste já longo percurso, desenhara-se e vincara-se mesmo um conjunto de factores de coesão e de identidade que não devem ser encarados como dados *a priori*, mas como resultado da História. Da História política, desde logo assimilável à da própria realeza; mas também de elementos tão diferenciados, como a complementaridade económica entre regiões que cada vez mais se articulavam entre si, ou o papel ordenador e agregador dos principais núcleos urbanos – cujo papel fora decisivo no apoio ao mestre de Avis e, depois, na sua aclamação como rei em 1385 – ou, ainda, o reforço das relações entre grupos sociais com dinâmicas e interesses próprios, mas que se constituíam como protagonistas neste processo de formação do reino e de construção dos seus factores identitários.

Para dar mais subsídios à argumentação empreendida, retomemos a abertura de *História de Portugal*, quando Oliveira Martins (1991)

descreve Portugal e afasta a concepção de “pureza étnica”<sup>3</sup> concernente à formação do território português. Nesse movimento, enquanto tece o seu balaço dos fundamentos da nacionalidade, o historiador oitocentista pontua que a

[ . . . ] história comum funde, não cinde; e quando vemos, depois de sete séculos, diferenças tão marcadas, a observação dos homens leva-nos a crer que, com efeito, em Portugal faltou uma unidade de raça, sobrando, pelo contrário, uma vontade enérgica e uma capacidade notável nos seus príncipes e barões. (MARTINS, 1991, p. 21)

Devido à percepção de ausência de princípio unitário vinculado à etnia, Oliveira Martins (1991, p. 27) interroga:

Há ou não uma nacionalidade portuguesa? Questão absurda, assim formulada. Evidentemente há, se nacionalidade quer dizer nação. Se por nacionalidade se entende, porém, um corpo de população etnogenicamente homogêneo, localizado numa região naturalmente delimitada, insistimos em dizer que tal coisa se não dá connosco. Se por nacionalidade se entende, finalmente, essa unidade social que a história imprime em povos submetidos ao regime de um governo, de uma língua, de uma religião irmãs, como nós o temos sido durante sete séculos, evidentemente a resposta só pode ser uma.

Na segunda acepção, para a identidade nacional existir, um dos pontos-chave destacado é que ela precisa ser escrita, porque esta transmite unidade. Retoma-se, assim, o gesto fundador da escrita da nacionalidade lusa identificado na produção de Fernão Lopes. Nesse sentido, destacam-se dois entendimentos que nos ancoram: o primeiro é de Agustina Bessa-Luís (2010, p. 43), presente em *Fama e segredo na história de Portugal*: “Com os cronistas e historiadores dá-se início à época do romance. Um dos melhores romancistas que enveredou pelos caminhos

---

3 É interessante destacar como, no século XIX, marcado pelos ideais de “pureza” e “superioridade” entre as raças, Oliveira Martins (1991, p. 19, grifos do autor) acentua a miscigenação como marca do território português: “Até hoje, todas as sucessivas tentativas para descobrir a nossa *raça* têm falhado. Latinos, celtas, lusitanos e, afinal, moçárabes têm passado: ficam os portugueses, cuja *raça*, se tal nome convém empregar, foi formada por sete séculos de história.”

labirínticos da História foi Fernão Lopes”; o segundo, de Helder Macedo (2017, p. 266), em “Oito séculos de literatura”:

As crônicas de Fernão Lopes iniciaram uma notável tradição da literatura histórica, com uma ênfase crescente, embora não exclusiva, na História imperial que incluiu argutos observadores com experiência directa do Império, como Gaspar Correia (1495-1564), Fernão Lopes de Castanheda (1510-1559) e Diogo do Couto (1542-1616), e que teve em João de Barros (c. 1496-1570) um moderno investigador de fontes documentais.

As citações circunscrevem que, desde os primórdios, a literatura portuguesa aproximou-se da História. É preciso interrogar o motivo pelo qual isso ocorre, o que, concomitantemente, ajuda-nos a tracejar as sendas desse percurso literário enciclopédico. Entre os motivos possíveis de serem elencados, Literatura e História coadunam-se para demarcar a existência de autonomia política, histórica e cultural do território português, e, pois, para delimitar a “unidade social que a história imprime” (MARTINS, 1991, p. 27). Demais, essa unidade social não se dá como fato histórico em si, mas sim como uma historiografia e, em última instância, como um discurso que transmuta fatos em acontecimentos, e estes, em elementos formadores que instauram a apontada unidade social. Por exemplo, a Batalha de Aljubarrota de fato aconteceu, mas a escrita referente a esse combate entre Dom João I de Avis e João I de Castela torna-se responsável por enchê-la de carga simbólica, e, conseqüentemente, por transmutá-la em acontecimento, como ilustra este excerto retirado da *História de Portugal*, de Oliveira Martins (1991, p. 23):

É um preconceito fazer do conde D. Henrique o fundador consciente da independência de uma nação, quando o conde apenas cuidava de uma independência pessoal e própria. O sentimento de independência nacional, a ideia de que os reis são os chefes e representantes de uma nação, e não os donos de uma propriedade que defendem e tratam de alargar, bem se pode dizer que só data da dinastia de Avis, depois do dia memorável de Aljubarrota.

Na relação entre fato, acontecimento e escrita, vê-se a unidade envolvida na construção da identidade nacional portuguesa – para retomarmos a segunda acepção destacada por Oliveira Martins (1991) –, bem como a centralidade de Fernão Lopes nesse cenário – segundo sublinham Agustina Bessa-Luís (2010) e Helder Macedo (2017). Se, mediante a perspectiva do historiador do Oitocentos, a existência lusa se deu pelo



acaso, a continuidade da decorreu da demarcação simbólica e escrita dos acontecimentos-chave que criaram a unidade da Nação, e, por seu turno, o imperativo da existência de autonomia política, histórica e cultural frente ao outro. A exemplo do que consta na historiografia sobre Leonor Telles, constata-se essa problemática, pois a rainha regente foi alçada à categoria de “vilã histórica”, principalmente na pena de Fernão Lopes, cujos textos a descrevem como não tendo lutado pela continuidade da autonomia política portuguesa após a morte do seu marido, Dom Fernando I.

No transcurso de oito séculos de História, numa das mais antigas perspectivas do espaço europeu, a independência política de Portugal esteve ameaçada em outros momentos. Por outro lado, cada um dos ultimatoss sofridos aumentou a percepção, no tocante a Portugal, da existência autônoma desse território, a qual precisava ser escrita para distingui-lo, demarcá-lo, transmiti-lo e defendê-lo.

Ter História significa ter tempo coletivo armazenado devido não somente à escrita, mas também à seleção do que deve ser registrado. A historiografia propicia unidade, particularidade e diferenciação, por mais que não haja origem monolítica, já que – para recuperar a asserção de Oliveira Martins (1991, p. 21) – a “história comum funde, não cinde”. Ou seja, há associação e fusão para criar a estabilidade da identidade, pois que a História não pode dividir no sentido de abalar os fundamentos da nacionalidade, o que não implica reconhecer os muitos esquecidos da História.

Em paralelo a essa reflexão, é preciso destacar que o ato enciclopédico envolve o desejo de “estabilidade previsível dos conhecimentos tradicionalmente fundados que definem sua cultura” (POMBO, 2012, p. 44), e, ademais, a “lei da cumulatividade e inovação constante” (POMBO, 2012, p. 45). Destarte, a estabilidade, a acumulação e a inovação estruturaram a recolha enciclopédica. Em *O círculo dos saberes*, Olga Pombo (2012, p. 43) assinala que “a palavra enciclopédia é termo latinizado do grego *eukukliospaideia*, círculo perfeito do conhecimento, percurso completo de aprendizagem”. Hoje, a ideia de um círculo perfeito e completo não mais existe; todavia, o aspecto maximalista e abrangente permanece.

Neste momento, é necessário sublinhar que a enciclopédia, enquanto gênero discursivo, tem suas regras específicas de estruturação, como o índice remissivo e a concepção de um texto descontínuo. Quando utilizamos os termos “ato”, “traço”, “feição” ou “aspecto enciclopédico”, entendemos o desejo de recolha e de seleção do máximo de

elementos – não apenas vinculados a acontecimentos históricos – estabelecidos como essenciais:

O que a enciclopédia pretende não é tanto conter em si a totalidade imensa e indeterminada da produção literária e dos conhecimentos constituídos, mas ir ao encontro de tudo o que neles há de essencial, discriminar o que neles é importante, anular redundâncias, eliminar insignificâncias, sintetizar a informação dispersa e caótica. (POMBO, 2012, p. 45)

Nesse sentido, um dos aspectos principais para reconhecermos determinada obra como enciclopédia consiste em perceber o desejo do autor de reunir o máximo de saberes disponíveis, amplitude essa que acontece pelo intermédio de seleção e organização. Há, pois, “exigência de selectividade, estabelecendo demarcações entre o que é e não é importante, entre o que é e não é pertinente, entre o que vale e não vale para ser contido nas suas páginas, entre o que merece e não merece ser conservado, compilado, transmitido” (POMBO, 2012, p. 46).

Selecionando e demarcando o que é e o que não é central, escritores auxiliam na criação da unidade. Assim, se livros de História, monumentos, topônimos e obras literárias retomam os mesmos acontecimentos e as mesmas figuras históricas, então uma mensagem se arquiteta com base naquilo que é selecionado, pormenorizado e transmitido; daí, identificado como elemento demarcador de uma nacionalidade e de um modo de ser particular, quer de um indivíduo, quer de uma nação. Entre fatores políticos, econômicos e sociais, ocorre a unidade social que auxilia na promoção da identidade nacional. E, para além disso, a autognose, a escrita de si como nação, a aproximação entre Literatura e História, assim como o inventário de uma cultura independente fomentaram o lado enciclopédico qualificador de importantes obras da Literatura portuguesa e, pois, de seu percurso.

Cremos, portanto, que a feição enciclopédica acontece, primeiramente, pela sensação de ameaça à autonomia política e territorial. Ao haver se aproximado da História desde a produção de Fernão Lopes, a Literatura portuguesa iniciou a sua tradição enciclopédica. Entende-se, pois, que esse traço qualificador representa uma atitude política para demarcar existência de entidade soberana, forte e autônoma. Diante de diferentes ameaças externas à soberania, era preciso lutar, quando necessário, não só com as armas, mas também com a escrita.

Sem nos aprofundarmos, destacamos as ações de Leão e Castela, assim como as francesas. Se há Ourique, Salado e Aljubarrota, há, outrossim, Alcácer-Quibir, dinastia filipina, invasões napoleônicas e ultimato britânico. Nesse contexto, a missão de Fernão Lopes vai além da de legitimar a ascensão ao trono lusitano de Dom João I da Casa de Avis pelo argumento da “vontade divina” – manifestada no desejo do povo luso de ter como rei o filho bastardo de Dom Pedro I. As *Crônicas* de Fernão Lopes inventariam, recolhem e armazenam não só a História, mas também a cultura, o ideário, o saber de um povo, o que exorta o movimento enciclopédico. Das *Crônicas* em diante, de um lado, autores suplantaram a destruição temporal graças aos seus monumentos de papel; de outro, marcaram a autonomia de uma unidade social transmutada em entidade nacional, que se faz e que existe também por meio da escrita literária.

Se as *Crônicas* de Fernão Lopes são um monumento literário fundador da nacionalidade portuguesa, da relação entre Literatura História e de uma tradição enciclopédica, ou seja, se elas reúnem o que deve ser conservado, compilado e transmitido, *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, continuam esse ato, conforme no-lo atestam Óscar Lopes e António José Saraiva (1982, p. 346) na *História da literatura portuguesa*:

Camões não quis apenas fazer uma enciclopédia histórica, mas também uma enciclopédia naturalista, contrapartida quanto possível real do antigo maravilhoso homérico. Para isso, descreveu impressionantemente regiões, situações estranhas e fenómenos naturais mal conhecidos, enquadrando tudo na cosmologia ptolemaica, ainda corrente na época. [. . .] Esta notação do mundo faz também de *Os Lusíadas* a obra mais elaborada da literatura naturalista portuguesa de Quinhentos, com o seu ponto de partida e o seu ponto de chegada bem caracterizados: de um lado, como ponto de partida, comparações que, na pegada dos autores clássicos e dos bestiários medievais, usam as coisas da natureza como simples emblemas de qualidades ou defeitos morais; do outro lado, o melhor equivalente moderno da tensão épica, a surpresa maravilhada perante os novos mundos que se abrem ao mundo já banalizado, uma surpresa e pitoresco comuns aos relatos postos em crónica por Zurara, à Carta de Vaz de Caminha, a tantos passos dos itinerários e diários de bordo, e à Peregrinação de Mendes Pinto. (LOPES; SARAIVA, 1982, p. 346, grifos nossos)

Apesar da extensão da citação supracitada, nós a consideramos fundamental, porquanto sinaliza o elemento enciclopédico como o qualificador de uma das obras basilares da Literatura portuguesa. Quanto ao narrador camoniano, ele faz seleção e descrição de aspectos geográficos, históricos e culturais à medida que tece a narrativa centrando-anum dos momentos cruciais da História lusa – a expansão marítima. Óscar Lopes e António José Saraiva (1982) acentuam que *Os Lusíadas*, mais do que alinhados à História, vinculam-se ao sentido de “seleção” e de “recolha”, as quais, por sua vez, remetem à conservação dos saberes e das coisas do mundo implicados no ato enciclopédico, conectado à “situação cultural, civilizacional e epistemológica do seu tempo” (POMBO, 2012, p. 46). No que se refere à do Quinhentos fundamenta-se nas consequências da expansão marítima, conforme assinala Helder Macedo (2017, p. 270-271):

O Portugal quinhentista foi um feixe de tensões contraditórias, e Lisboa, como o principal porto europeu do comércio do Oriente, era um vasto mercado de produtos exóticos, de ideias novas e comportamentos marginais. Consumiam--se drogas, a prostituição masculina rivalizava com a feminina, a violência proliferava. Judeus e mouros traficavam lado a lado com cristãos vindos de toda a Europa. Questões de fé eram debatidas publicamente. Mais de 10% da população de Lisboa era negra. Os marinheiros contavam suas inverossímeis experiências com gentes e em mundos até então desconhecidos pelos outros povos europeus.

Neste itinerário pelos rumos da História e da Literatura portuguesa, a expansão marítima merece destaque, porque o contato com o outro implicou a determinação de si, a qual chega a ponto de fazer com que o aspecto colonial se torne qualificador do existencial, ou seja, definidor do “é” do ser português. E isso promove a hiperidentidade, segundo o entendimento de Eduardo Lourenço (1990, p. 9, grifos do autor), em *Nós e a Europa ou as duas razões*, uma vez que “a identidade, em um sentido óbvio, é um *pressuposto*”. Noutras palavras, um objetivo algo a que se aspira, como o Quinto Império, se pensarmos em *História do futuro*, de António Vieira, obra marcada pelo “nacionalismo profético” (MACEDO, 2017, p. 281).

O pressuposto da identidade lusa alavancado à hiperidentidade relacionou-se ao ideário expansionista empreendido pela dinastia de Avis. Todavia, para este existir enquanto meta, teve de ser recolhido,

escrito e transmitido. Daí, a expressão consiste numa pressuposição identitária, haja vista que aquela auxilia a plasmar esta. Logo, a manifestação expressiva implica o aparecer de algo, o que supõe demarcação de fronteiras as quais fazem com que um ente seja identificado consigo e não com outrem. Por intermédio delas, estabelecem-se diferenças, por exemplo, entre portugueses e etíopes.

Em “Locais de cultura”, introdução de *O local da cultura*, Homi Bhabha (2013) entende as fronteiras como o vincar de um além histórico, geográfico e cultural. Assim, a tradição surge como “forma parcial de identificação” (BHABHA, 2013, p. 21). No que respeita à identificação lusa, ela profundamente se vale dessa enciclopédia histórica e naturalista, que são *Os Lusíadas*, no dizer de Óscar Lopes e António José Saraiva (1982). Portugal constrói-se e particulariza-se ante a alteridade europeia – que pode ameaçar a soberania nacional – e diante do outro das colônias. Ainda enfocando textos centrados no empreendimento expansionista português, além de *Os Lusíadas*, há as monumentais e enciclopédicas obras *Décadas da Ásia*, de João de Barros; *Peregrinações*, de Fernão Mendes Pinto, e *História trágico-marítima*, de Bernardo Gomes de Brito.

Entre ameaças militares acarretando sentimento de possível perda de autonomia política e contato com alteridades extrínsecas ao território europeu, Portugal veio vencendo o destino e continuando a existir. Em meio a tal processo, foi escrevendo-se, conservando-se, compilando--se, inventariando-se e, literariamente, demarcando sua particularidade à medida que saberes se transmitiam de um tempo a outro. Se, no que precedeu a expansão marítima, o ato enciclopédico significava a construção da unidade identitária da nação pela recolha do máximo de elementos, já surgiu, no período colonial, uma melhor existência, arquitetada pelo contraste; no Oitocentos, retomou-se a demarcação existencial de uma cultura e de um povo – que se fez forte e autônomo –, até mesmo como consequência de novas ameaças, tais como a invasão napoleônica, em 1807, e o Ultimato britânico, em 1890.

O Romantismo retoma o ato enciclopédico como maneira de fazer recordar aos cidadãos portugueses que “poucos países do tamanho de Portugal criaram uma cultura própria tão rica e tão diversa, mesmo quando estavam a negá-la” (MACEDO, 2017, p. 288). Assim, a necessidade de escrever a nacionalidade ou (e) identidade lusa se fortalece, tanto devido aos acontecimentos políticos quanto à circulação dos ideais românticos, de modo que o indivíduo e a pátria são dois dos imperativos

desse amplo e importante movimento estético-filosófico. Em seu “Da literatura como interpretação de Portugal”, Eduardo Lourenço (2016, p. 102) assinala:

[. . .] desejamos insinuar que a nossa história literária dos últimos cento e cinquenta anos (e se calhar todas as nossas outras «histórias») poderão receber desta ideia simples, a saber, que foi orientada ou subdeterminada consciente ou inconscientemente pela preocupação obsessiva de descobrir quem somos e o que somos como portugueses, uma arrumação tão legítima como a que consiste em organizá-la como caso particular (e em geral pouco relevante) da Literatura Ocidental.

Esse fragmento supracitado nos ajuda a elucidar a razão pela qual identificamos e entendemos o movimento enciclopédico como qualificador da Literatura portuguesa. Isso surge do imperativo (consciente ou inconsciente) de diferentes autores de responderem “quem somos e o que somos como portugueses”. Desmembrada em duas inquirições, Eduardo Lourenço (2016) declara que a pergunta fundamental “O que é?” funciona como pulsão à produção literária lusa realizada a partir do Romantismo em diante. Todavia, acreditamos que a tentativa de responder essas interrogações não acontece apenas nos últimos cento e cinquenta anos, e sim, intensifica--se nesse período.

Nesses termos, o desejo de responder “quem somos e o que somos como portugueses” fez que escritores de momentos históricos e períodos estéticos diversos realizassem o inventário geográfico, cultural, filosófico e histórico de Portugal. Isso nos faz perceber a continuidade do ímpeto enciclopédico ao longo da historiografia literária lusa. Retomemos o modo como Óscar Lopes e António José Saraiva (1982) consideram *Os Lusíadas* qual uma enciclopédia histórica e naturalista, assim como o lado monumental das *Crónicas* de Fernão Lopes. Valendo-se desse argumento, mostremos outro aspecto presente no ensaio de Eduardo Lourenço (2016): a ideia da literatura portuguesa como caso particular da Literatura Ocidental. Essa particularidade se nota no fato de que sistemas literários de países diversos são idiossincráticos a seu modo.

De nossa parte, cremos que a unicidade da Literatura portuguesa ocorre pelo intermédio da aproximação—desde os primórdios—entre Literatura e História, conforme sublinhado por Agustina Bessa-Luís (2010) e por Helder Macedo (2017). Alguns dos autores canônicos não

se voltaram à construção de mundos puramente ficcionais (obviamente, eles existem – afinal de contas, falamos sobre Literatura), mas embeberam a ficção de História e a História de ficção a ponto de termos a hiperidentidade discutida por Eduardo Lourenço (1990). E é por meio dela, aliás, que obtemos a existência de pressuposto, que se ancora no passado para criar uma imagem de futuro à proporção que baliza as identidades hodiernas.

As relações entre Literatura e História tentam responder “o que é Portugal?”. Mas, para isso, era necessário mais do que se aproximar da História: era preciso inventariar, conservar e transmitir uma ideia de nação autônoma e robusta frente às ameaças externas e ao contato com o outro, ambos pontos qualificadores da História portuguesa. Entendemos, por isso, que a feição enciclopédica da Literatura portuguesa decorre da aproximação entre Literatura e História, mas a transcende.

Anteriormente, discutimos o que seja o ato enciclopédico à medida que distinguimos o que seria o gênero enciclopédia. No entanto, cabe destacar que esta engloba, em sua estrutura, a História. Maria das Graças de Souza (2015, p. 14), em “Círculo do conhecimento”, introdução à edição brasileira da *Encyclopédie*, organizada por Denis Diderot e Jean le Rond d’Alembert, destaca que o projeto enciclopédico iluminista, no século XVIII, nasceu guiado pelas reflexões de Francis Bacon, quando ele dividia “os saberes em três partes, os que vêm da razão (Filosofia), os que se devem à memória (a História) e aqueles que se originam na imaginação (a Poesia)”. Em concordância com esse pensamento, Peter Burke (2003, p. 93-94), em *Uma história social do conhecimento*, demonstra que “Bacon fez das três faculdades da mente – memória, razão e imaginação – a base de seu esquema, alocando a história na categoria da ‘memória’, a filosofia na da ‘razão’ e a poesia na ‘imaginação’”. Essa “poesia” se refere à *poïesis*, ou seja, criação estética. Complementando esta discussão, Maria Esther Maciel (2009, p. 22), em *As ironias da ordem*, expõe que, em essência, “a *Encyclopédie* tinha como função reunir no mais breve espaço possível uma miríade de conhecimentos nos campos da história, das ciências, das filosofias e das artes, a partir de três divisões ou propriedades do conhecimento humano: a memória, a razão e a imaginação”.

Para tecer as literárias respostas para “quem somos e o que somos como portugueses”, autor esse utilizaram da faculdade da razão e da imaginação para construir a histórica e ficcional memória da nação. Assim sendo, eles inventariaram, selecionaram, combinaram, organizaram, conservaram, compilaram e transmitiram toda aquela “miríade



de conhecimentos” típica do ato enciclopédico no decurso do tempo. Perspectivando autores do Oitocentos, temos de saber quais outras formas há para se entender e classificadas produções de Alexandre Herculano, Almeida Garrett e Camilo Castelo Branco?

Do primeiro, temos os romances históricos, os quatro volumes de sua *História de Portugal*, assim como a recolha de *Lendas e narrativas*; do segundo, o *Romanceiro*; do terceiro, o inventário do modo de ser nortenho, sintetizado nas *Novelas do Minho*, além de em romances de costumes e históricos, como *O Senhor do Paço de Ninães*. Apesar de a extensa produção de Camilo Castelo Branco ser consequência de necessidades financeiras, visto que ele é o primeiro escritor português a viver do que produz, não podemos deixar de salientar o lado enciclopédico da literatura camiliana ilustrado até mesmo pela “desmedida extensão” (POMBO, 2012, p. 44) dessa obra composta por uma centena de livros.

No século XIX, o desejo de responder “O que é Portugal?” implica colocar *Portugal na balança da Europa*, como o faz Almeida Garrett. Olhava-se, naquele momento, tanto o passado de antes da expansão quanto o presente de então. Nisso, entramos na estética literária posterior, o Realismo. Não podemos deixar de referir *Causas da decadência dos povos peninsulares*, de Antero de Quental, a produção historiográfica de Oliveira Martins e Eça de Queiroz. Deste, em especial, *A ilustre casa de Ramires*, balanço da existência lusa desde as origens até o tempo da narrativa. Vislumbra-se como o autor oitocentista se “enveredou pelos caminhos labirínticos da História” (BESSA-LUÍS, 2010, p. 43) à medida que escreveu, analisou, pensou e inventariou sua nação.

O movimento enciclopédico –impulsionado pela indagação feita por Eduardo Lourenço (2016) – adentra o século XX, no qual é necessário sublinhar a produção da herdeira de Camilo Castelo Branco: Agustina Bessa-Luís. A escritora nortenha merece o destaque neste panorama empreendido – quer pela vastidão enciclopédica de sua obra, quer pela valorização do romance como enciclopédia aberta, isto é, “como método de conhecimento e, principalmente, como rede de conexões entre os fatos, as pessoas, as coisas do mundo”, como proposto e definido por Italo Calvino (1990, p. 121), no capítulo “Multiplicidade” de *Seis propostas para o próximo milênio*.

Há, nessa romancista, uma intensa e abrangente reflexão sobre Portugal, que conduz ao entendimento da construção de uma enciclopédia ficcional aberta do país. Agustina Bessa-Luís realiza expressivo inventário a respeito dos poliândricos aspectos da identidade portuguesa.

Na textualidade enciclopédica agustiniana, identifica-se uma verdadeira “ambição de propósitos” (CALVINO, 1990, p. 127). Nela, a trajetória enciclopédica iniciada em Fernão Lopes chega ao ápice. Percebe-se evidente desejo de salvaguardar literariamente e problematizar elementos da paisagem, da cultura e da História portuguesas; todavia, não uma salvaguarda de modo acabado, mas, sim, aberto – abertura essa que faz com que as mais de se sessenta obras se conectem e se complementem a ponto de, em conjunto, formar, como referido, essa grande enciclopédia aberta e literária sobre Portugal.

A autora de *A Sibila* funciona, portanto, como um paradigma da tradição enciclopédica qualificadora da Literatura portuguesa, o que convoca outro ponto importante para finalizarmos nossa discussão: tanto Francis Bacon, na abertura de *Instauratio Magna*, quanto Denis Diderot, no prefácio à *Encyclopédie*, circunscrevem a continuidade do movimento enciclopédico de uma geração a outra. Em concordância quanto a Francis Bacon e Denis Diderot, Italo Calvino (1990) assinala que, como decorrência do advento do mundo moderno, não existe mais a pretensão de conseguir efetivamente recolher e escrever todo o saber. Por essa razão, “o grande desafio para a Literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo” (CALVINO, 1990, p. 127), como o faz Agustina Bessa-Luís à medida que conecta fatos, pessoas e coisas do mundo.

## Considerações finais

Neste texto, partimos da hipótese – de caráter abrangente e classificatório – de que uma tradição enciclopédica qualifica escritores e obras-chave da literatura portuguesa. Salientamos, além disso, que a pesquisa ainda se desenvolve. Logo, como ponto de vista, nossa proposição está aberta ao debate, conseqüentemente, à complementação e à refutação. Defendemos nossa percepção pela retomada e pela interpretação de aspectos sócio-históricos e psicoculturais portugueses, assim como de produções literárias canônicas.

Apontamentos de críticos como Óscar Lopes, António José Saraiva e Eduardo Lourenço nos ajudaram a ponderar, interpretar e conectar dados e textos literários como justificativa para nosso entendimento. Logo, são fundamentais apontamentos que assinalam a primordial relação entre Literatura e História, assim como o caráter enciclopédico de *Os Lusíadas* e a identificação da pergunta elementar que baliza a pulsão consciente

ou inconsciente envolvida no ato criador. Conquanto a definição de História seja abrangente, entendemos que a percepção de um tradição enciclopédica conecta melhor as obras. Isso não faz com que todas as obras o sejam, e sim, que, em perspectiva, elas compõem os diferentes tomos que contêm as tentativas de respostas para “quem somos e o que somos como portugueses” (LOURENÇO, 2016, p. 102).

Compreendemos, por fim, que a interrogação “O que é Portugal?” – desencadeadora da tradição enciclopédica – continuará a ser respondida (mesmo que nunca definitivamente), o que evidencia a continuidade do trabalho que vai duma geração de escritores a outra. Reconhecemos que autores de perspectivas e momentos diversos se interrogaram, e os de hoje continuam a se interrogar sobre aspectos da nacionalidade. Nessa dinâmica, avultam-se o ímpeto enciclopédico e o modo como este faz com que a Literatura portuguesa seja esse “caso particular (e, em geral, pouco relevante) da Literatura Ocidental” (LOURENÇO, 2016, p. 102). Particular (e relevante), cremos, pela presença da tradição enciclopédica que conecta um autor a outro, de Fernão Lopes a Agustina Bessa-Luís, à medida que inventariam Portugal.

## Referências:

BESSA-LUÍS, Agustina. *Fama e segredo na história de Portugal*. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.

BHABHA, Homi. Introdução: Locais da cultura. In: \_\_\_\_\_. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávilla, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013. p. 19-46.

BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento: de Gutemberg a Diderot*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2ª ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LOPES, Óscar; SARAIVA, António José. *História da Literatura portuguesa*. 12ª ed. Porto: Porto Editora, 1982.

LOURENÇO, Eduardo. Da literatura como interpretação de Portugal. In: \_\_\_\_\_, *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016. p. 97-142.

\_\_\_\_\_. *Nós e a Europa ou as duas razões*. 3ª ed. Lisboa: Imprensa Oficial Casa da Moeda, 1990.

MACEDO, Helder. Oito séculos de literatura. In: \_\_\_\_\_, *Camões e outros contemporâneos*. Lisboa: Editorial Presença, 2017. p. 263-299.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

MARTINS, Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Guimaraes Editores, 1991.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo; RAMOS, Rui (coord. ); VASCONCELOS E SOUSA, Bernardo. *História de Portugal*. 8ª ed. Lisboa: A esfera dos livros, 2015.

POMBO, Olga. *O círculo dos saberes*. Gradiva: Lisboa, 2012

SOUZA, Maria das Graças de. Círculo dos conhecimentos. In: DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean. *Enciclopédia: discurso preliminar e outros textos*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2015. p. 13-26.

# METAMORFOSES CONTEMPORÂNEAS NA PROSA DE AFONSO CRUZ

Regina Michelli<sup>1</sup>

*"Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,  
Muda-se o ser, muda-se a confiança;  
Todo o Mundo é composto de mudança,  
Tomando sempre novas qualidades."*

**Luís de Camões**

## 1. Introdução

A proposta deste trabalho integra um projeto que já vem se desenvolvendo há algum tempo, intitulado "Mat(r)izes da metamorfose na literatura infantojuvenil". Como hipótese a nortear a investigação, partiu-se do conceito de mutação como característica da própria vida, que se expressa por diferentes vieses. O que mais há de certo na vida é a mudança, uma transformação contínua como elemento estruturante da dinâmica inerente à própria condição humana. "Tudo muda o tempo todo", já nos afirmou a canção e, antes dela, o poema camoniano, cujo início se encontra em epígrafe. Desde tempos remotos, a civilização ocidental convive com o maravilhoso em meio a metamorfoses de deuses em animais e plantas, como se verifica na mitologia greco-romana. Na contemporaneidade, a metáfora da liquidez proposta por Zygmunt Bauman (2007a, 2007b) firmou a ideia de fluidez e mudança contínua. O "simples" aparecimento de um vírus terminou por desconfigurar a nossa civilização atual, instalando uma pandemia de proporções mundiais,

---

1 Regina Silva Michelli Perim. Professora Associada da UERJ, trabalho resultante de projeto de pesquisa "Mat(r)izes da metamorfose na Literatura Infantojuvenil, Prociência UERJ/FAPERJ. E-mail: r.michelli@gmail.com

obrigando a novas reconfigurações nas relações humanas em praticamente todos os níveis. Mutações! Metamorfoses!

Nos contos da tradição, potencialmente destinados a crianças, fixei o conceito de metamorfose, em sentido restrito, na transformação física de um ser em que sua aparência original se modifica estruturalmente, implicando a mudança para outro ser da mesma espécie, de outra espécie ou materialidade, como a passagem de personagem antropomórfico a animal, planta, mineral, acidente geográfico etc., ou de um estado a outro, como o retorno à condição vivente de personagens decapitadas, por exemplo. Empregou-se, portanto, o conceito de metamorfose nos contos da tradição com o significado circunscrito à mudança inexplicável da forma ou da natureza do ser, por artes de magia ou decorrente de evento sobrenatural, assinalando inequivocamente a presença do maravilhoso nas circunstâncias em que ela ocorre.

Por maravilhoso, entende-se a inserção de uma história num universo em que a emergência de seres, objetos e eventos sobrenaturais, na diegese, pode causar surpresa, pasmo, mas não questionamento ou dúvida acerca da existência ou da veracidade do acontecimento. Nesse sentido, trabalhou-se com fundamentação teórica que perpassa, principalmente, as obras de Tzvetan Todorov (2004) e David Roas (2014), destacando-se a do historiador Jacques Le Goff (2010), para quem o maravilhoso caracteriza-se pela estupefação de homens e mulheres da Idade Média. A análise focalizou as narrativas de Charles Perrault, dos irmãos Grimm, as recolhas de Teofilo Braga, Adolfo Coelho e Consiglieri Pedroso, no Brasil, mais atentamente em Câmara Cascudo, mas incluiu ainda Sílvio Romero e Figueiredo Pimentel.

Ao avançar a pesquisa para obras de escritores mais atuais, estágio ainda em curso, fui percebendo a necessidade de repensar a conceituação de metamorfose, que pode ser tematizada por vezes recebendo um tratamento lúdico ou atestando mudanças internas nas personagens, afastando-se do maravilhoso: nossa hipótese de trabalho é de que a metamorfose se alarga a dimensões que exigem novas formas de olhar, por vezes na direção do humano, por vezes na percepção das visualidades que compõem o texto. Nesse encaminhar da pesquisa, aportou-se às metamorfoses da narrativa, metamorfoses que ocorrem no processo ficcional, assinalando estratégias inovadoras, em que focalizamos *A contradição humana*, de Afonso Cruz, pesquisa em estágio inaugural sobre este autor português.

## 2. Afonso Cruz e *A contradição humana*

O escritor apresenta seus dados, ao final do livro *A contradição humana*, da seguinte forma:

Afonso Cruz, além de escrever, é ilustrador, músico, realizador de filmes de animação.

Em 1971, na Figueira da Foz, era completamente recém-nascido e haveria, anos mais tarde, de frequentar mais de meia centena de países. (2014, p.29)

É interessante focalizar a biografia de Afonso Cruz porque ela aponta para a versatilidade que ele manifesta em suas atuações, o que, obviamente, se reflete na sua produção de modo geral e, especificamente, na ficcional. Além de escritor, ele é ilustrador, cineasta e músico. Apontado pela crítica como promissor, verifica-se a repercussão de suas obras pelos vários prêmios recebidos. Com relação ao livro em pauta, publicado em 2010, recebeu, em 2011, o Prémio Ler/Booktailors na categoria Melhor Ilustração Original, o Prémio SPA/RTP Autores 2011, como Melhor Livro Infantojuvenil, Menção Especial do Prémio Nacional de Ilustração em Portugal e integrou a Lista de Honra do IBBY, selecionado para a exposição White Ravens, segundo informações colhidas no site da editora da publicação brasileira.

*A contradição humana* é, no dizer de Ana Margarida Ramos, “uma viagem ao mundo dos adultos pelo olhar questionador, inocente e perspicaz de uma criança, o único capaz de pôr a nu as contradições e os paradoxos da existência, uma espécie de revisitação contemporânea (e pós-moderna) do imaginário de “O Rei vai nu” (2012, p. 28). A obra a que se refere Ana Margarida é, nas traduções brasileiras, o conto “Os Novos Trajes do Imperador”, do dinamarquês Hans Christian Andersen (1978); voltaremos a ele mais à frente.

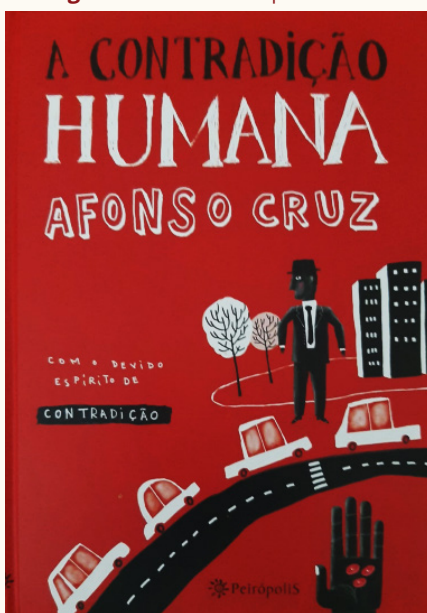
Na ficha catalográfica, o título da obra que aparece nos créditos é *A contradição humana*, mas na primeira capa e na folha de rosto há um adendo ao título, além das informações de autor e editora: “com o devido espírito de contradição”. O alerta está dado ao leitor: que ele não espere o espírito de conciliação ou de submissão a padrões comumente reproduzidos na sociedade contemporânea, ainda que dissonantes; a obra se propõe, desde a advertência inicial, a se configurar subversão. Mas subversão em que contexto ou a quê? Para as pesquisadoras Maria Nikolajeva e Carole Scott, “Um livro ilustrado contemporâneo ‘pós-moderno’ pode questionar deliberadamente as convenções paratextuais” (2011, p. 321), como títulos, capas, guardas.



Sobre a questão do título em livro ilustrado, Sophia Van der Linden (2018) destaca alguns aspectos importantes, como o fato de que ele compõe uma imagem com os demais elementos da capa, especialmente com a representação figurada que nela aparece: “ele [o título] obedece a qualquer tipo de vínculo texto-imagem, com suas relações de redundância, complementaridade ou contradição.” (2018, p. 58). Nikolajeva e Scott (2011) alertam para o fato de estudos empíricos evidenciarem a escolha ou rejeição a um livro pelo título. Ele pode antecipar os eventos da narrativa ou esconder uma “contradição”, sendo, quase sempre, uma chave de interpretação na concepção das estudiosas citadas.

Afonso Cruz é o ilustrador do livro, portanto imagina-se que seja o responsável pelas escolhas das imagens criadas. A capa de um livro compõe-se pela primeira e pela quarta capas. O livro, em capa dura, apresenta na primeira [Figura 1] um cenário urbano: prédios, sem casa alguma, duas árvores, carros enfileirados, lembrando um engarrafamento, sobre uma estrada asphaltada. A cor preta predomina no prédio e no asfalto, com marcas em branco (respectivamente das luzes e da pista), no tronco e ramificações das árvores. A palavra “contradição” aparece grafada diferentemente em título e adendo, provavelmente referindo-se, pelo adjetivo que a acompanha, a um traço presente em seres humanos, cuja ambientação se circunscreve ao espaço urbano.

**Figura 1:** Primeira capa



**Fonte:** CRUZ, Afonso. *A contradição humana*. São Paulo: Peirópolis, 2014. Capa.

No canto inferior esquerdo, vê-se a imagem de uma palma da mão, aberta, mão esquerda, com três figuras ovais, parecendo três olhos, em cujo interior há a imagem símbolo do euro, a moeda, nas três elipses. Recorrendo ao *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (2002), convém destacar as ideias de que a mão remete à noção de atividade, tanto quanto a de poder e de dominação, sendo, por vezes, comparada ao olho: “ela vê” (2002, p. 592). Pode-se aventar a hipótese de que a imagem remete à visão (a perspectiva do olho) e à ação (o fazer da mão) fixadas na supremacia do capital, no poderio europeu, instituindo uma nova trindade a conduzir os destinos humanos, afastada igualmente do terceiro olho de Shiva, que assinala, para os autores citados, “a condição sobre-humana, aquela em que a clarividência atinge sua perfeição” (2002, p. 654). A imagem criada por Afonso Cruz evoca o símbolo da mão com um olho no meio, de modo geral ligado à espiritualidade, à boa sorte.

Por último, uma figura humana masculina, de terno, gravata e chapéu, desenhada em tamanho desproporcionalmente aumentado em relação aos demais elementos, apresenta-se com o corpo de frente para aquele que olha a capa, mas seu rosto está virado para a esquerda, no sentido oposto aos deslocamentos dos carros, à massa que se dirige à direita. Reduplica-se a ideia de contradição, que assumirá outros encaaminhamentos na história.

Na contracapa, ou quarta capa, um pássaro, preso numa gaiola, canta, o que se deduz pelos elementos gráficos presentes na imagem, um pássaro branco com nuances em cinza. A ave na gaiola configura-se metonímia do deslocamento dos carros: os motoristas e seus passageiros, igualmente aprisionados em seus veículos em fila, dirigem-se ao mesmo lugar. A provável música no carro e na gaiola pode ser interpretada como as doces ilusões dos que se submetem à ausência de liberdade e à alienação, sendo, a pior delas, a falta de consciência crítica e reflexiva. É preciso uma criança questionadora, personagem narradora na obra, para acordar – trazer de volta ao coração – questões para além das aparências.

A leitura das capas permite aventar hipóteses sobre a obra a ser lida, passíveis de serem comprovadas ou parcial e integralmente refutadas. A capa é o primeiro contato visual do leitor, por vezes atraindo à leitura do livro. Sophia Van der Linden assegura a importância de que a capa se reveste: “Primeiros olhares, primeiros contatos com o livro. Lugar de todas as preocupações de marketing, a capa constitui antes de mais nada um dos espaços determinantes em que se estabelece o pacto de leitura.” (2018, p. 57). Ela pode contribuir para que se apreenda o tipo

de discurso, o estilo de ilustração, o gênero da obra, correspondendo às expectativas criadas pela capa ou iludindo o leitor, alerta a pesquisadora.

O texto narrativo verbo-visual de Cruz estrutura-se a partir de treze contradições, que ocupam páginas duplas, a da esquerda e a da direita que lhe corresponde. Esta última é reservada predominantemente para o texto visual, sobre o qual recai evidência: a página ímpar, da direita, é considerada a página nobre, por ser a de maior visibilidade para o leitor. As treze contradições apresentam-se como sequências narrativas que se organizam como quadros ou telas aparentemente isolados: a leitura, porém, compõe o fio narrativo. Apresenta-se um narrador em primeira pessoa, ainda criança, o que é perceptível tanto pelas referências a figuras parentais, como pelo ponto de vista que expressa acerca de suas observações, perspectiva aparentemente ingênua, evidenciando, todavia, um olhar atento e reflexivo.

Algumas personagens são mencionadas por esse narrador, como o gato que lhe pertence; a mãe, com quem vai ao parque; o pai, com quem troca impressões e o acompanha ao circo; uma tia que aprisiona pássaros; uma prima que vive na Ilha da Madeira. Além da família, há menção a vizinhos: o pianista e cantor do sétimo andar; a senhora do prédio ao lado que sabe tudo sobre a vida alheia; o Sr. Gomes, um erudito, que coleciona chapéus e telescópios e tem um filho de três anos; Dona Assunção, do sexto andar; Carlinha, moradora no primeiro andar. A ambiência urbana apresentada na capa configura-se no texto: o narrador mora num prédio com, pelo menos, sete andares, cujo administrador é o Sr. Oliveira.

Cada quadro apresenta uma situação problemática que assinala, na maioria das vezes, a perplexidade desse narrador sobre pessoas ou circunstâncias que compõem o painel de suas vivências. Como um mosaico conduzido pela voz narradora, o fio narrativo interliga personagens e situações que às vezes se esgotam naquele quadro específico, podendo ser retomadas em outros subsequentes.

Adentrando o texto verbal narrativo, a primeira descoberta desse narrador diz respeito ao espelho, apresentado como uma contradição, expressão corrigida para “uma *grande* contradição” (CRUZ, 2014, p. 2). Diferente do espelho mágico da história de Branca de Neve, dos irmãos Grimm, que expressa sempre a verdade, a narrativa de Cruz afiança que os lados esquerdo e direito se invertem nas imagens espelhadas. A própria premissa de caracterização às avessas do espelho é, porém, contrariada, pois se esses lados se invertem na horizontalidade, o mesmo

não ocorre na verticalidade, nas posições de cima e de baixo. Até mesmo a projeção especular relativiza a oposição, assinalando também a permanência e diluindo certezas consolidadas: o gato se mantém o mesmo, ainda que o espelho seja virado ao contrário no que diz respeito à verticalidade. A abertura da obra anuncia, pois, a contradição, “com o devido espírito de contradição”.

Desdobramento do espelho, por também refletir uma imagem, a sombra é o segundo aspecto tematizado, projetando imagens percebidas como algo impossível pelo narrador. Ele se refere a uma caminhada pelo parque, com a mãe, quando se depara com dois namorados, aos beijos, cuja sombra projeta a imagem de um só. A sombra não exprime a integridade do ser, tal como o espelho. São imagens. O narrador refere-se ainda a outro episódio em que a senhora Agnesse, amiga da família, lhe explica que houve uma época em que ela e o filho também projetavam uma única sombra, o que ocorreu durante o período da gravidez. O que se vê, porém, na ilustração, é apenas a sombra dos longos cabelos da personagem, sem a de sua enorme barriga, devido à gravidez. A sombra é também projeção de uma imagem e, para Jung (2000), ela anuncia aspectos reprimidos ou inconscientes da personalidade.

Tematiza-se, nesse quadro, a ideia do uno na simbiose do amor (mesmo física) existente entre namorados e, na gravidez, entre mãe e filho, uma unidade que anula a percepção da singularidade de cada ser. A unidade dos amantes, reconfigurada pela sombra, lembra o mito do andrógino presente no discurso de Aristófanes, em *O banquete*, de Platão (1972): a espécie humana caracterizava-se por três gêneros, cuja aparência física apresentava tronco circular, quatro braços e quatro pernas, designando os seres formados por homem-homem, mulher-mulher e homem-mulher (o andrógino), até sofrerem a punição de Zeus, quando foram seccionados em metades, adquirindo a forma atual.

O terceiro quadro focaliza a tia que gosta de pássaros, mas os aprisiona, sendo algo incompreensível para o narrador. A reflexão recai sobre gostar de algo ou alguém a quem se tolhe a liberdade, evidenciando um sentimento possessivo e egoísta, bem como a falta de empatia pelo outro ser colocado em uma gaiola. A imagem relativa a esse quadro é a da quarta capa do livro, o que evidencia sua importância. A tia reaparece mais à frente na narrativa: ela canta para adormecer o narrador, mas não o deixa dormir, subentendendo-se que desafina. A representação do canto na figura da tia, na imagem visual, é semelhante à do pássaro: ambos cantam, mas infere-se que o fazem em situações opostas, pois à

harmonia do canto do pássaro, talvez por isso engaiolado, corresponde a desafinação da tia em liberdade.

O livro apresenta muitas outras contradições, espécie de painel da sociedade urbana atual. Um vizinho pianista e cantor toca músicas tristes que o deixam feliz, assinalando a relatividade da percepção dos seres humanos acerca dos próprios sentimentos e dos que a música é capaz de provocar. A maledicência é sugerida em outro quadro, reforçando-se seu grande alcance e poder: sussurrado como segredo pela senhora que sabe tudo sobre a vida alheia, o comentário se espalha, conforme explica o pai ao narrador, alcançando grandes distâncias. Informação, conhecimento e sabedoria relacionam-se a personagens, iluminando questões que apontam para a sociedade atual: o acúmulo de informações não gera conhecimento que, por sua vez, não é indicador de uma vida plena e feliz. A senhora que sabe tudo não é sábia, enquanto o Sr. Gomes seria sábio, embora ele negue saber tudo, descrito com atributos ligados à erudição de forma estereotipada: “usa óculos e barba cheia de ondas brancas, lê muitos livros e tem uma coleção de chapéus e um telescópio” (2014, p.12), para ver ao longe. O narrador adverte, na última página do livro, que, por mais que ele fale a língua de países extremamente longínquos, não compreende a linguagem do filho: a personagem manifesta interesse pelo distante, isolando-se dos próximos com quem não consegue se comunicar. O quadro assinala a dificuldade de relação entre os seres humanos, o que se amplia para além do domínio do código linguístico, implicando o estabelecimento de, no mínimo, uma rede de afetos e empatia.

A imagem da primeira capa compõe uma das cenas do livro e focaliza o Sr. Oliveira, o administrador do prédio onde reside o narrador. A estrutura narrativa de texto verbo-visual desdobra-se pela ambiguidade, denunciando mazelas sociais numa linguagem infantil aparentemente inocente. Partindo da necessidade de se olhar para os lados antes de se atravessar uma rua, o narrador assegura que, além de fazer isso, igualmente repara nas pessoas. Da mesma forma age o Sr. Oliveira, que repara nas pessoas, em oposição à tia distraída. Tal assertiva parece, inicialmente, um elogio ao administrador, evidenciando uma identificação entre ele e o narrador, ideia que se dilui na continuidade da página. O administrador do prédio, figura envergando um terno escuro, olha para os lados ao atravessar a rua e repara nas pessoas com a intenção, especialmente, de se distanciar dos pobres, pedintes em potencial. A ação assinala uma perspectiva discriminatória: se reparar nas pessoas poderia

levar à inferência da atenção e do cuidado para com o outro, tal associação se desfaz, antes indicando o afastamento em relação àquelas em situação de vulnerabilidade e carecendo de ajuda. O narrador explica: "Provavelmente nunca tem trocos" (2014, p.14), frase em que ressoa certa ironia – teoricamente não do narrador, ainda infantil, que explica de forma ingênua o comportamento de ignorar a pobreza -, percepção quiçá do autor, que expõe a desigualdade e a insensibilidade sociais de forma sutil, ou mesmo do leitor, ao efetivar essa interpretação. Percebe-se a crítica à indiferença social nessa aparentemente simples fala da personagem, assinalando a falta de valores monetários de pequena monta (uma esmola) para dar aos necessitados: a ajuda mínima ("trocos"), ao alcance individual, não é efetivada diante de uma situação que requer políticas bem mais complexas para ser sanada. A miséria moral dos que podem envergar simbolicamente ternos opõe-se à miséria social da pobreza.

O tema fulcral desse quadro é a falta de solidariedade e compaixão para com os humildes, acentuada pela fração imagética: a personagem negra, com o corpo voltado para a frente do leitor e para a via onde se encontram os carros, vira o rosto para a esquerda, desviando o olhar de uma mão também negra, situada mais abaixo, do outro lado da via, com três moedas de euro na palma. A leitura do texto verbal permite a interpretação da insensibilidade perante os despossuídos, o que implica atualizar a leitura da capa apresentada inicialmente, ainda que se ratifique o poder do capital. A referência a olhar para os lados ao atravessar a rua aparece como procedimento correto; o narrador, porém, atravessa estradas, expressão que metaforicamente aponta para um percurso mais longo, provavelmente por reparar/se importar com as pessoas a sua volta.

Em nova contradição, o narrador opõe doçura e amargor, paciência e violência. Dona Assunção, do sexto andar, usa demasiado açúcar no café e demonstra irritação com as músicas executadas pelo pianista – que não desafina! -, cujo apartamento fica no andar acima: "põe-se a gritar e a bater com a vassoura no teto. Quando se consegue acalmar, senta-se na salinha, põe uma toalhinha de rendas na mesinha e deita um açucareiro no café." (CRUZ, 2014, p.16). O uso dos diminutivos acentua, no modo de agir de Dona Assunção, o contraste da delicadeza com as coisas, mas não com as pessoas. Essa relação com as coisas lembra-nos a investida de Cupido, em *Os lusíadas*, para corrigir os humanos, advertindo para que o mundo rebelde se emende, visto que "Erros grandes que há dias nele estão,/ Amando cousas que nos foram dadas/ Não *pera* ser amadas, mas usadas." (*Lus.* IX, 25, vv. 6-8). A mãe do narrador é mencionada



com um comentário sobre a referida senhora, afirmando que lhe falta chá. A frase expressa uma ironia que não poderia vir no discurso de um narrador infantil, com risco de inverossimilhança: enquanto o café é um estimulante, o chá é calmante, logo, falta serenidade e talvez empatia à personagem focalizada nessa cena.

A sociedade contemporânea espelha-se ainda na referência do narrador a uma prima que mora numa ilha, a Ilha da Madeira, e vive cercada por muitos amigos, mas impera a solidão em seu viver, evidenciando que quantidade não significa qualidade: a tecnologia aproximou os espaços, mas nem sempre propiciou interações profundas entre os seres. Bauman, em *Tempos líquidos*, assinala a falta de segurança existencial baseada em alicerces coletivos, o que desestimula ações solidárias, antes encorajando à “sobrevivência individual ao estilo ‘cada um por si e Deus por todos’- num mundo incuravelmente fragmentado e atomizado, e portanto cada vez mais incerto e imprevisível” (2007a, p. 20). No mundo atual, regido pelas redes sociais acessíveis pela internet, contabilizam-se seguidores, enquanto escasseiam os amigos e grassa a depressão.

Em outra cena, o narrador destaca a vaidade extrema associada à preguiça e à futilidade: preocupada com a aparência, Carlinha parece não conseguir atuar com firmeza na vida, pois mesmo exercitando-se em uma academia, obtendo a “firmeza das coxas” (CRUZ, 2014, p. 24), é incapaz de subir uns lances de escada, indicando um desenvolvimento calcado na horizontalidade, no culto à imagem e ao corpo ideal, sem realizar ou perspectivar, metaforicamente, qualquer ascensão. Em *Vida líquida*, Bauman, distingue boa forma da condição de saúde, alertando para o fato de que “Não há uma ‘norma’ da boa forma que se possa estabelecer como objetivo e finalmente atingir. A luta pela boa forma é uma compulsão que logo se transforma em vício. Como tal, *nunca termina*.” (2007b, p. 123).

### 3. A voz narradora

O ponto de vista na narrativa cruciana merece destaque: ele conduz à focalização autodiegética dos fatos, seleção operada pela ótica de uma personagem infantil que registra suas observações, perguntas e pasmo diante de atitudes para as quais não vê sentido – uma criança ainda, com pais a orientarem-na e a levarem-na ao parque, ao circo. É, porém, uma voz que desnuda práticas sociais e promove reflexões acerca do que olha e percebe, apontando dissonâncias captadas em seu entorno de



forma aparentemente “displicente”, consoante a visão de uma criança, um narrador menino.

A marca desse narrador é visível semântica e sintaticamente pelos verbos empregados, acentuando a personalidade em primeira pessoa, além do emprego de alguns pronomes possessivos. Um levantamento dos termos verbais permite destacar, no primeiro quadro, a palavra “Percebi” (CRUZ, 2014, p. 2), que inicia a obra, assinalando não só a voz narradora em primeira pessoa do singular, como a ação que lhe subjaz: é sobre a percepção desse eu que a narrativa tematizará. Nos quadros subsequentes, ratificando essa afirmação, encontram-se: “Reparei”, iniciando o segundo quadro, e, o terceiro, “Depois de me deparar [...] comecei a observar” (2014, p.6).

Na quarta cena, o narrador relata o quanto a situação do pianista o inquieta - “me impressiona” (CRUZ, 2014, p. 8) -, mas a percepção, nesse quadro, é reforçada pela visão que não só repara como testemunha o fato, apresentada entre parênteses, como uma confirmação: “Chega a chorar de felicidade (eu já vi)” (2014, p. 9). Esse uso de inserir o ponto de vista pessoal entre parênteses, como um adendo que ratifica ou esclarece o relato, aparece ainda no sexto quadro: “o Sr. Gomes, que não sabe tudo (já lhe perguntei)” (2014, p. 12), acentuando o dialogismo entre narrador e personagem

Na quinta sequência narrativa, após apresentar o ponto de vista do pai sobre a senhora que sabe tudo sobre a vida alheia, o narrador insere a expressão “O que eu sei” (CRUZ, 2014, p. 10), manifestando sua perplexidade quanto ao fato de o conteúdo transmitido em segredo pela personagem feminina se espalhar a espaços longínquos.

Na cena sobre o administrador do prédio, intensifica-se a auto caracterização do narrador, que revela não só ações que costuma praticar, como aponta para a amplitude de sua conduta e de seu deslocamento, conforme já assinalado:

Deve-se olhar sempre para os lados antes de atravessar a rua.

É o que eu faço cada vez que quero chegar ao outro lado da estrada.

É um método muito que resulta muito bem.

Mas não deixo de reparar nas outras pessoas. (CRUZ, 2014, p. 14)

Ainda que não haja marcas explícitas de um narrador intrusivo, entende-se que essa primeira pessoa discursiva pressupõe um destinatário: o leitor, mesmo sem estar tematizado no texto, encontra-se subentendido, implícito à relação dialógica com esse eu narrador.

O último quadro do livro encerra com a observação sobre a incomunicabilidade do Sr. Gomes, assinalando a fina percepção desse narrador que ultrapassa a da personagem citada, apesar de todas as aparentes qualidades com que foi descrito anteriormente: “Mas já reparei que não percebe a língua que se fala em casa.” (CRUZ, 2014, p. 16). O narrador infantil repara “nas outras pessoas” e são elas – e suas ações e sentimentos – que configuram uma sociedade, portanto, o que o escritor oferece ao leitor é uma espécie de radiografia da sociedade contemporânea por meio de um texto eivado de recursos narrativos verbo-visuais e gráficos, sob o olhar aparentemente ingênuo de seu narrador infantil.

#### 4. A metamorfose narrativa

Gustavo Bernardo, na obra *A lei da metamorfose*, destaca a “metamorfose ficcional” (2018, p. 102), referindo-se ao mito de Eros e Psique e às histórias de A Bela e a Fera, de Madame de Villeneuve (publicada em 1740) e de Madame de Beaumont (de 1756), bem como a adaptações em diferentes meios, como peça para piano, desenho animado, filme, empregando ainda a expressão “metamorfose da literatura” (2018, p. 191).

*É importante refletir sobre os desdobramentos da narrativa e suas estratégias, com vistas a destacar heranças e inovações. Dentre esses processos, encontra-se a intertextualidade: um texto ecoa em outro, que obviamente lhe é posterior. O termo, criado por Kristeva (1974) para difundir as ideias de Bakhtin, remete à recuperação de um texto por outro, absorvido e transformado pelo segundo. As diversas teorias ao longo do século XX, e mesmo neste terceiro milênio, assinalam a ideia de que o texto é sempre, de forma evidente ou velada, atravessado por uma infinidade de referências que o precederam.*

As pesquisadoras Ana Margarida Ramos e Diana Navas, na obra *Literatura juvenil dos dois lados do Atlântico*, atualmente disponível apenas em *kindle*, dedicam um capítulo à análise da metaficção e da intertextualidade na ficção juvenil contemporânea. As autoras defendem que a intertextualidade é um procedimento relativamente comum e recorrente na literatura infantil e juvenil atual: “Revisitando autores

canônicos, ou mesmo textos pertencentes ao universo juvenil – sejam eles da música, do cinema, da televisão – os escritores propõem o entrelaçamento de intertextos, construindo as suas ficções a partir do diálogo que com eles estabelecem” (2019, posição 1504-1509). O leitor, ainda no ponto de vista das autoras, é gradativamente introduzido nessa rede dialógica entre textos e instado a realizar não apenas uma análise crítica da textualidade, como a se transformar em quase co-autor no processo de leitura.

Em *A contradição humana*, de Afonso Cruz, ressoa *A condição humana*, de André Maulraux (publicado em 1933), que, na opinião de Jorge de Sena, escritor português e tradutor da obra, é “um longo comentário moralista sobre a solidão e a morte, sobre a ação e o destino humano” (*online*), mesclando tanto o lado trágico do destino que afeta personagens, quanto a esperança, a fraternidade. Título semelhante encontra-se também na produção da filósofa alemã Hannah Arendt (*A condição humana*, de 1958), cuja proposta é refletir sobre o fazer humano, destacando a atividade de pensar como a mais alta e pura, ao alcance dos homens:

O que proponho nas páginas que se seguem é uma reconsideração da condição humana à luz de nossas mais novas experiências e nossos temores mais recentes. É óbvio que isto requer reflexão; e a irreflexão — a imprudência temerária ou a irremediável confusão ou a repetição complacente de «verdades» que se tomaram triviais e vazias — parece ser uma das principais características do nosso tempo. O que proponho, portanto, é muito simples: trata-se apenas de refletir sobre o que estamos fazendo. (ARENDR, 2007, p. 13)

É da condição humana e suas perplexidades que nos fala a obra de Afonso Cruz. O escritor não se exime de “colocar o dedo na ferida” a partir de “absurdos”, de “impossíveis”, daquilo que se configura incompreensível pelo que se reveste de incongruente, provocando, inevitavelmente, a reflexão “sobre o que estamos fazendo”. Em outras palavras, ele aborda temas considerados difíceis, fraturantes no dizer de Ana Margarida Ramos (2012), ou tabu, para Gianni Rodari (1982). Cruz reflete e questiona sobre o sentido de algumas ações humanas, desvelando a aparência de que se revestem certos atos repetidos por uma maioria, com a aquiescência e o silêncio de outra tanta maioria.

Nesse sentido, a obra trava uma relação intertextual com o conto “Os Novos Trajes do Imperador”, de Hans Christian Andersen (1978), já indicada por Ramos (2012). O imperador e a corte participam da farsa criada por dois impostores que se apresentam como costureiros. Seu tecido, teoricamente mágico, só seria visto por pessoas honestas. Os dois farsantes simulam costurar a roupa e não há quem ouse desmascará-los, exceto uma criança que proclama em alto e bom som que o rei está nu! Somente a partir da revelação de uma inocência os demais riem, mas o rei continua em seu desfile triunfal, como se nada acontecera.

Outra estratégia de construção da narrativa passível de ser apontada é a metaficção, uma das novas linhas da ficção assinaladas por Teresa Colomer na literatura para crianças e jovens. Para a pesquisadora, a metaficção “é um agente subversor da forma canônica da literatura infantil e juvenil e converte o leitor em colaborador autoconsciente, mais do que em um consumidor facilmente manipulável” (2003, p. 112). Em obra posterior, a pesquisadora explica:

O jogo metaficcional de ensinar as cartas da construção literária, o oferecimento ao leitor de umas folhas em branco que se vão criando de modo simultâneo à sua leitura, esse não permitir a leitura inocente do “Era uma vez” como se se pudesse crer que a história tivesse acontecido prolifera por meio de todo o tipo de artifícios. (2017, p. 221)

Colomer (2017) prossegue na análise desses artifícios introduzidos pelo pós-modernismo, assinalando, dentre vários aspectos, o incremento do jogo das alusões intertextuais que acionam a relação com diferentes gêneros textuais e sistemas culturais variados, como o cinema, a música, a pintura, com a proliferação da paródia e o humor.

Sobre o conceito de metaficção, Gustavo Bernardo afirma: “Trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (2010, p. 9), incluindo a intertextualidade nos processos metaficcionais. A metaficção desvela a ficção como tal, afastando-se da convenção realista-naturalista, de pretensa veracidade dos fatos narrados, e enfatiza o valor da autoconsciência e da autorreflexividade ao suscitar o pensamento crítico sobre o processo de construção narrativo evidenciado na própria ficção. Ainda que não seja um procedimento novo, a pesquisadora Maria Cecília de Sousa Vieira assegura que “O modo como os textos contemporâneos dialogam com a memória literária, com distanciamento

crítico, a profusão e a conjugação peculiar de estratégias metaficcionalis e, sobretudo, a ênfase dada ao papel do leitor são aspetos que diferenciam a literatura metaficcional contemporânea da anterior.” (2016, p.i).

Estratégias metaficcionalis, algumas encontradas no texto de Afonso Cruz, são apontadas por Diana Navas, como “o narrador intrusivo, os experimentos tipográficos, a explícita dramatização do leitor, a paródia, a discussão crítica da história dentro da própria história e a desconstrução contínua das convenções narrativas” (2015, p. 86-87). Analisadas por Vieira (2016), encontram-se ainda: o dialogismo entre o narrador e as suas personagens; interrupções narrativas e descontinuidade, assinalando a ruptura da ordem causal ou da consecução dos acontecimentos; problematização da coerência individual; subversão dos códigos e paródia das convenções; curto-circuito; polifonia; técnicas de *mise en abyme*; intertextualidade; *collage* metaficcional; paródia, além de outras técnicas que a pesquisadora enumera.

No quadro correspondente à tia que desafina, emerge, de forma explícita, o narrador intrusivo. Antes de mencionar a personagem citada, o narrador dirige-se aos leitores, referindo-se ao pianista: “Já vos falei do vizinho do sétimo andar que tem uns dedos despenteados e uns cabelos compridos? É aquele que toca músicas tristes e nunca desafina” (2014, p. 20). Nelly Novaes Coelho (2000, p. 153) elenca, dentre as características da literatura infantil/juvenil contemporânea, a voz narradora mostrar-se familiar e ciente da presença do leitor, a ele se dirigindo, e o ato de contar, igualmente presente de forma clara na narrativa, ligado à metalinguagem. Sobre esse tipo de narrador nas narrativas metaficcionalis, Vieira explica que ele dá as pistas de como se deve ler, ao expor seu posicionamento, e questionar, simultaneamente, “a realidade do narrado, que aparece como constructo ficcional, e a realidade e a confiabilidade da figura do narrador” (2016, p. 66). Ora, no fragmento citado, observa-se que a atenção do leitor é testada por meio da troca de adjetivos, podendo caracterizar a ingenuidade ou a displicência desse narrador infantil, provável estratégia do escritor ao conferir verossimilhança a seu narrador: no quadro anterior, o pianista é apresentado como tendo cabelos despenteados e dedos compridos. O trocadilho instaura o jogo e o humor ao promover a imaginação de como seriam “dedos despenteados”. Além disso, a referência implica pensar o fragmento como exercício de metaficção, em que o narrador aponta para um trecho anterior da própria história, sublinhando e subvertendo o aspecto da construção ficcional da obra. Ocorre, também neste excerto, a dramatização do leitor:

“é-lhe colocado o desafio de não ser apenas o descodificador do texto, mas coautor, destruindo, de certo modo, o canônico pacto de leitura” (VIEIRA, 2016, p. 67).

A arquitetura da narrativa, construída por impressões dessa voz narradora em páginas duplas para cada situação, abdica da narrativa tradicional do era uma vez e do final geralmente feliz. São quadros instaurando novas modalidades narrativas, com personagens próximos geograficamente ao protagonista, apresentados como num *flash* fotográfico que podem, no entanto, ser resgatados mais à frente e desconstruídos em sua configuração inicial, como o Sr. Gomes, o grande sábio do telescópio que não compreende o que está a sua volta. A estratégia de interrupções narrativas e descontinuidade, com histórias paralelas e ruptura da ordem causal, é explicada por Vieira como integrante da metaficcionalidade, enfatizando a participação do leitor na construção do sentido. Por outro lado, operando uma subversão ao conceito de metaficção – ou uma ficção às avessas -, o narrador relata cenas de seu cotidiano obedecendo a um princípio mimético, mas acusa, a todo momento, a impossibilidade de tal fato acontecer ou a incredulidade face ao acontecimento, que deveria, por conseguinte, pertencer ao estatuto não da realidade, mas da ficção – mais uma contradição da obra!

Sobre a temática desenvolvida no universo da literatura para crianças e jovens, Ana Margarida Ramos (2012, p.34) assinala algumas tendências que emergem nos últimos tempos, como temas considerados relevantes, em que se incluem questões polêmicas ou capazes de promover questionamento e reflexão, desconstruindo estereótipos ou visões padronizadas. Além disso, na visão da pesquisadora, algumas obras se afastam da reinvenção do maravilhoso: “No domínio mais realista, os percursos, em diferentes modos, são feitos pela via da introspecção, com a valorização do olhar, dos afetos, dos universos familiares e das vivências quotidianas.” (2012, p.35). Os elementos destacados por Ramos encontram-se nesse olhar do narrador cruciano, que se espanta com personagens que não reparam no outro, seja um animal engaiolado, um filho afetivamente abandonado ou a pobreza existente nas ruas. Para Nelly Novaes Coelho,

Mais do que dar conselhos, a literatura inovadora propõe problemas a serem resolvidos, tende a estimular, nas crianças e nos jovens, a capacidade de compreensão dos fenômenos; a provocar ideias novas ou uma atitude receptiva em relação às inovações que a vida cotidiana

lhes propõe (ou proporá) e também capacitá-los para optar com *inteligência* nos momentos de agir. (2000, p. 51)

*A contradição humana* se configura portadora de outras metamorfoses e expressa uma característica da literatura contemporânea que é a multimodalidade. De acordo com a pesquisadora Diana Navas,

Assistimos, assim, no cenário contemporâneo, a novas práticas sociais de leitura e escrita emergirem. Tais práticas, permeadas pela facilidade de acesso a recursos de tecnologia informacional e pela intensa conectividade do mundo globalizado, trazem o uso de múltiplas linguagens em sua configuração e uma abordagem multicultural em suas produções. Trata-se do que denominamos de textos multimodais, isto é, textos que incluem múltiplos modos (ou gêneros) de representação, com elementos combinados de impressão, imagens visuais e *design*. (2020, p. 148)

Na obra, a textualidade convida o leitor a observar o projeto gráfico do livro, com palavras grafadas de formas variadas e ilustrações que estabelecem uma rede de significação própria, evidenciando a metaficcionalidade presente nos experimentos tipográficos. Identifica-se ainda o humor nesses recursos gráficos da obra cruciana. Segundo Teresa Colomer,

O humor nos livros para os pequenos exige progresso na capacidade de distanciamento. Esta etapa se baseia na inversão ou transgressão das normas de funcionamento do mundo que eles já dominam. Os equívocos ou os exageros configuram uma parte importante do humor que compreendem. (2017, p. 39)

Os experimentos tipográficos percebidos na obra em pauta criam um jogo interativo com o leitor por meio de diversas estratégias, como termos em negrito e vazados, outros inseridos como adendo ou em processo de revisão, aumentados ou diminuídos em sua fonte, que se apresenta também com temas variados [Figura 2]. As letras imitam, por vezes, a caligrafia irregular infantil, inclusive na numeração das páginas (os fólios), como se observa, por exemplo, na assimetria entre os algarismos do número 10, contribuindo, segundo Linden, para um efeito de homogeneidade da página, do ponto de vista artístico: "os fólios



permitem um tipo particular de jogo, com esses discretos sinais funcionando como pequenas surpresas que divertem o leitor atento.” (2018, p. 63). As cores utilizadas na obra são o branco, o vermelho, o preto e algumas nuances dessas duas últimas. As três oscilam como plano de fundo, dando relevo à figuração das outras duas. São cores fortes, que acentuam os contrastes nas páginas.

**Figura 2:** Dona Assunção



**Fonte:** CRUZ, Afonso. *A contradição humana*. São Paulo: Peirópolis, 2014, p.16-17. Página 17 disponível em: <http://afonso-cruz.blogspot.com/search/label/Ilustra%C3%A7%C3%B5es>. Acesso em 12.dez.2021

A metaficcionalidade pode estender-se também ao texto não-verbal e à materialidade do livro, tanto no projeto gráfico, como no emprego de planos diversos e perspectivas gráficas e mesmo na ilustração, de acordo com Nikolajeva e Scott (2011), que reservam parte de um capítulo à análise do assunto. Por projeto gráfico, entende-se a constituição da obra, abrangendo capa, formato do livro, ilustração, diagramação, escolhas tipográficas, tipo de papel, cores utilizadas etc. No livro de Cruz, os paratextos e o projeto gráfico são desafiadores. O título, com o adendo existente na primeira capa e folha de rosto, é de certa forma um convite a que o leitor ingresse nesse “espírito de contradição” que rege a obra, alerta para uma leitura que se afasta do estabelecido e dissemina sentidos: “na literatura metaficcional pós-modernista, o leitor é frequentemente solicitado a entrar no jogo literário, exigindo-se-lhe

uma atitude crítica e um grande esforço interpretativo e compositivo” (VIEIRA, 2016, p. 46).

A ilustração, por seu turno, contribui, em alguns momentos, para subverter o texto verbal. Como já apontado, a sombra projetada da senhora Agnese, grávida, não evidencia a união mãe e filho, tampouco a grandeza de sua barriga: apenas a sombra dos cabelos aparece ao nível do chão. Na cena do pássaro engaiolado, após a informação de que a tia prende os animais, há uma pena de pássaro ao fim da página e a expressão “É uma pena.” (CRUZ, 2014, p. 6). A informação objetiva da frase é redundante, tendo em vista a imagem da pena, podendo expressar a visão infantil de reconhecimento do objeto; a homonímia perfeita do termo pode revelar, porém, o lamento do narrador quanto ao destino dos pássaros.

Certa contradição entre texto verbal e visual aparece no quadro do pianista: descrito como tendo cabelos despenteados, a ilustração o representa com alguns poucos fios alinhados sob um chapéu no alto da cabeça. O pianista, de olhos fechados, aparentemente compenetrado, flutua acima da banqueta ao executar alguma peça musical ao piano, como se pairasse no ar, denunciando quer a artificialidade ficcional, quer a possibilidade de uma leitura simbólica. É ainda em torno dessa personagem que o texto verbal subverte o visual pela troca de adjetivos na caracterização de cabelos e dedos, também alterando a informação verbal anterior sobre ele.

Cabe à imagem a função de esclarecer a identidade desse narrador infantil: no quadro da tia, que canta e não deixa o narrador dormir, ela revela um menino sentado sobre a cama, tampando os próprios ouvidos. É o único índice quanto ao gênero da personagem narradora.

A configuração imagética criada a cada duplo de páginas, em que se alternam e se conjugam diferentes caracteres e signos verbo-visuais, provoca e intensifica a sensação de desalinho, desarmonia ou, em outras palavras, da contradição tematizada pela obra. As linguagens verbal, visual e gráfica constituem-se elementos indissociáveis na arquitetura narrativa, aglutinando o *design* ao projeto gráfico geral do livro, em sintonia com a proposta expressa pelo título.

Constituído por pequenos quadros ou *flashes* da vida cotidiana, a obra cruciana parece se aproximar de uma lente aparentemente objetiva que flagra e registra um momento, cujo significado, porém, ultrapassa o mero relato, denunciando não só as estranhezas do ponto de vista de um narrador infantil diante das incongruências que detecta, como as críticas

que subjazem a esse discurso. Nesse aspecto, a linguagem verbal, sem se desdobrar em esclarecimentos extensos, e as ilustrações, por vezes bastante pontuais, aproximam-se da fotografia, cuja apreensão, aparentemente mimética, seleciona e enquadra um aspecto da realidade, subtraindo os excessos de informações e ratificando a subjetividade de quem opera a câmera. No texto de Cruz, emergem termos que assinalam não apenas o foco pessoal de uma primeira pessoa, mas a atitude de perceber, reparar, observar o real, o que igualmente se verifica na fotografia, ratificando seu aspecto multimodal.

## 5. Considerações finais

No livro de Afonso Cruz, a perquirição arguta da realidade encontra terreno fértil na textualidade que se afasta do óbvio. Para Ana Margarida Ramos e Diana Navas, o escritor, “No âmbito literário, tem publicado livros muito desafiantes e questionadores, quer em termos temáticos, quer formais, caracterizados pelo hibridismo genológico e pela originalidade com que manipula a linguagem, criando um estilo muito próprio e singular” (2019, posição 1557-1559).

Espelho e sombra são imagens estruturantes da sintaxe narrativa da obra. Cada quadro apresenta um *flash*, um ângulo de um quadro, cuja perspectiva aponta para um lado sombrio, características por vezes condenáveis. O espelho, na primeira questão “contraditória” apresentada, pode ser perspectivado como a metáfora que rege, como um fio, a obra em análise de Afonso Cruz. *A contradição humana* espelha situações humanas, moral e eticamente inconcebíveis, sabendo-se, desde o início, que todas elas devem ser analisadas pelo leitor “com o devido espírito de contradição”. Assim, há um convite para que o leitor acompanhe as reflexões dessa voz narradora, mas, por que não?, também analisando-as sob o ponto de vista da “desconfiança” básica de que nos fala Gustavo Bernardo (2018).

Se o espelho é a metáfora que orienta a ficcionalidade na obra – e a própria literatura –, iluminando configurações humanas, no último quadro a língua é o seu espaço de concretude, podendo ser a substância fundadora de relações humanas éticas e amorosas. Aliada à palavra, a construção imagética da obra, em que pese especialmente a ilustração e as escolhas tipográficas do projeto editorial, une o trabalho do escritor ao do ilustrador e ao do designer na concepção da arquitetura narrativa e da materialidade do livro, reafirmando a maestria multimodal de Afonso

Cruz. As linguagens afloram num diálogo articulador de significações e de implícitos, mostrando, por vezes, que “são as pequenas coisas que fazem a diferença.” (CRUZ, 2014, p. 23).

A narrativa literária atual para crianças e jovens longe está de se configurar um texto pueril ou de leitura facilitadora, antes acompanha as transformações que se processam na literatura e, como tal, se inscreve, graças a seus aspectos estéticos. Nesse sentido, cada vez mais exige um leitor perspicaz, também ele multimodal, inserido em um contexto histórico-cultural pululante de diferentes linguagens, tempo marcado por contínuas metamorfoses.

## Referências:

ANDERSEN, Hans Christian. Os Novos Trajes do Imperador. In: *Contos de Andersen*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 108-113.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10. ed. 6. reimp. Rio de Janeiro: Forense, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007a.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Tradução Carlos Alberto Medeiros Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007b.

BERNARDO, Gustavo. *A lei da metamorfose: de Ovídio a Kafka*. São Paulo: Annablume, 2018.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto, 1974.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

COLOMER, Teresa. *Introdução à literatura infantil e juvenil atual*. São Paulo: Global, 2017.

CRUZ, Afonso. *A contradição humana*. São Paulo: Peirópolis, 2014.

KRISTEVA, Julia (1974). *Introdução à semiótica*. Lúcia H. F. Ferraz (Trad.). São Paulo: Perspectiva.

LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Tradução de António José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2010.

LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: SESI-SP, 2018.

MAULRAUX, André. *A condição humana*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

NAVAS, Diana. Metaficção e a formação do jovem leitor na literatura infantil e juvenil brasileira. Contemporânea. *Linguagem – Estudos e Pesquisa*, Catalão-GO, vol. 19, n. 1, p. 83-95, jan./jun. 2015.

NAVAS, Diana. Literatura juvenil e outras artes: a multimodalidade em cena. In: MICHELLI, Regina; GREGORIN FILHO, José Nicolau; GARCÍA, Flavio. *A Literatura Infantil/Juvenil entre textos e leitores: reflexões críticas e práticas leitoras*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020, p. 147-166. Disponível em: [https://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos\\_tfc\\_literatura/aLIJ\\_EntreTextoseLeitores.pdf](https://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/aLIJ_EntreTextoseLeitores.pdf). Acesso em 12.dez.2021.

NIKOLAJEVA Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PLATÃO. Discurso de Aristófanes. *Diálogos: O Banquete – Fédon – Sofista – Político*. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 28-32. Coleção Os Pensadores.

RAMOS, Ana Margarida. *Tendências contemporâneas da literatura portuguesa para a infância e juventude*. Porto: Tropicália & Companhia, 2012.

RAMOS, Ana Margarida; NAVAS, Diana. *Literatura juvenil dos dois lados do Atlântico*. São Paulo: Educ - Editora da PUC-SP, 2019. Edição do Kindle.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico – aproximações teóricas*. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.

RODARI, Gianni. *Gramática da fantasia*. Tradução Antonio Negrini. São Paulo: Summus, 1982.

SENNA, Jorge de. A Condição humana, de Malraux. Disponível em: <http://www.lerjorgedesena.lettras.ufrj.br/antologias/ensaio/a-condicao-humana-de-malraux/>. Acesso em 10.out.2021.

TODOROV, Tzevetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

## CAMILO SEGUNDO MANOEL DE OLIVEIRA OU MANOEL DE OLIVEIRA E... MANOEL DE OLIVEIRA

Renata Soares Junqueira<sup>1</sup>

É natural que o espectador de *O dia do desespero* (1992), o terceiro filme do conjunto camiliano de Manoel de Oliveira,<sup>2</sup> se sinta tentado a associar este filme a *Francisca*, em cujo desfecho o célebre escritor aparecia com dois companheiros bebendo conhaque numa mesa do Café Guichard, revelando postura irreverente perante a morte recente do seu amigo (mas também rival) José Augusto, sobre quem dizia ele então que, se um dia lhe dedicasse algum escrito, afirmaria que o fidalgo “morreu de febre cerebral” – porque, afinal, assim “É mais elegante e os leitores gostam”.<sup>3</sup> Ficava claro, ali, que Camilo (e com ele Manoel de Oliveira) tinha consciência de que qualquer expressão literária, mesmo que tenha cariz biográfico, é sempre, antes de mais nada, *representação*. Mas há na afirmação uma irreverência quase escarninha que não passa despercebida. Teria sido ela a causa do rancor dos deuses por Camilo? “Pode caber tanto rancor na alma dos deuses?”<sup>4</sup> O que é certo é que, depois de sublinhar os diversos padecimentos do protagonista nos anos que se seguiram ao romântico rapto de Ana Plácido, o filme de 1992 termina com a imagem do jazigo do pobre Camilo (obra de caridade do seu amigo Freitas Fortuna, como se vê na película) e com a póstuma voz *off* do defunto lamentando o “frio insuportável” do além-túmulo e a demora da carne a transformar-se em pó. Bem castigado foi, sem dúvida, o ex-rival de José Augusto – quiçá por efeito das pragas rogadas pelo seu outro

1 UNESP, Araraquara-SP

2 Creio que depois do curta *O Velho do Restelo* (2014), no qual Camilo aparece como figura de destaque, já se pode falar, em vez de tríade – *Amor de perdição*, *Francisca* e *O dia do desespero* –, numa **tetralogia camiliana** no conjunto da obra de Oliveira.

3 OLIVEIRA, Manoel de (Dir.). *Francisca* (1981).

4 Citação de Virgílio aproveitada por Manoel de Oliveira como epígrafe para o filme *O dia do desespero* (1992).



adversário, Manuel Pinheiro Alves, o marido traído e abandonado de Ana Plácido...

O Camilo que o filme retrata é um Don Juan que, desiludido depois de quebrado o encantamento da mais cara de todas as suas aventuras amorosas,<sup>5</sup> passa a desejar a morte como amante dileta:<sup>6</sup> “Amaria tudo, mas amo muito mais a morte”.<sup>7</sup> Complementam-se reciprocamente, nesse contexto, funcionando como representações pictóricas da alma do artista atormentado, os dois quadros que a câmera focaliza, em grandes planos, num dos cômodos da casa do escritor: o *Paraíso Perdido*, ilustração de Gustave Doré, a par da *Liberdade* personalizada, ambos visualizados e comentados por Mário Barroso e Teresa Madruga, os atores que neste filme se apresentam ostensivamente como intérpretes de Camilo e Ana Plácido respectivamente. É como se os quadros dissessem que, depois da perda do paraíso, só a morte pode ser verdadeiramente libertadora do homem.<sup>8</sup> É nisso que crê o protagonista do filme.

E aqui tocamos num ponto fulcral. Tudo, nesta película, parece exibir-se, escancarar-se como *representação*. Isso fica sugerido já no genérico inicial, que se apresenta sobre o fundo amarelado de uma folha de papel. De fato, as cartas de Camilo, destinadas a familiares e amigos, são as peças de que o cineasta faz uso para reconstituir o drama do escritor: os seus males físicos, a decepção com a rotina conjugal, a tristeza de ter um filho louco e outro displicente, que não amparava os pais envelhecidos, e a pobreza que se ia agravando e que o levou a mendigar primeiro o título de Visconde – que o rei lhe concedeu – e, por fim, uma sepultura no jazigo de família do amigo Freitas Fortuna. Mas além das cartas há também os diversos retratos de Camilo – outra forma de

---

5 O rapto de Ana Plácido custou a Camilo quase dois anos de prisão. Mas depois do cárcere ainda vieram, a par de muitas dificuldades econômicas, vários dissabores como um filho louco (Jorge) e, com a velhice, problemas de saúde que começaram no estômago e chegaram à cegueira completa para só acabar com o suicídio do escritor. Soma-se a isso a frustração do ideal amoroso batido pela rotina conjugal.

6 Tal e qual o protagonista de *D. João e a máscara* (1924), peça teatral de António Patrício (1878-1930) que confere ao célebre libertino um caráter quase trágico, de penitente profundamente arrependido, diferente da personagem que víamos em Tirso de Molina, em Mozart e Da Ponte, em Molière etc.

7 OLIVEIRA, M. de (Dir.). *O dia do desespero* (1992).

8 Essa parece ser também a mensagem de *A divina comédia*, filme que Oliveira dedica à memória de um neto (David) e em cujo desfecho se suicida o médico (diretor da “Casa de Alienados”) que ele próprio interpretara no lugar do ator Ruy Furtado, que de fato morrera antes do término da filmagem.

representação – que se espalham pela casa de São Miguel de Seide e que a câmera de Oliveira destaca, um a um, em grandes planos.

Some-se a isso o explícito desmascaramento dos atores. Como ficou dito, Mário Barroso – que já fizera o papel de Camilo em *Francisca* – e Teresa Madruga assumem e desvelam um jogo de tirar e pôr máscaras, de sobreposição contínua dos planos da realidade e da ficção que deixa o espectador atônito, talvez por instantes duvidando se estará mesmo a ver um filme ou uma peça teatral de Brecht. Este é o único filme de Manoel de Oliveira em que tal procedimento se dá ostensivamente, com o ator anunciando ao espectador que dará início a uma representação de Camilo Castelo Branco, ao passo que a atriz, por sua vez, avisa que estará representando Ana Plácido.<sup>9</sup> Ambos apresentam as suas personagens, apontando-lhes os retratos nas paredes da casa que também é, aliás, cuidadosamente apresentada como a casa de São Miguel de Seide, na qual Camilo e Ana Plácido passaram os seus últimos anos de vida e que hoje é um museu conhecido como Casa de Camilo. Evidentemente, temos uma ficção que também tem muito de documentário.

A duplicidade ator/personagem revela-se mais complexa quando percebemos que, em dado momento, o ator Mário Barroso já não está representando Camilo mas sim Simão Botelho, seu tio e protagonista da novela *Amor de perdição*, que também estivera preso na mesma cadeia do Porto em que o autor da novela a escrevera; na mesma sequência, a atriz Teresa Madruga responde quando ouve o seu nome mencionado numa carta que Simão dirigira à sua amada – também Teresa, porém Albuquerque –, mas responde então como Teresa, personagem de Camilo, para em seguida voltar a ser Teresa (Madruga) e novamente Ana Plácido à medida que abre ou fecha a cortina – teatral? – que, no quarto do casal,

---

9 Há filmes de ficção de Oliveira em que as personagens têm o mesmo prenome dos atores que as representam, como é o caso de *Party* (1996), cujos protagonistas, Leonor, Rogério, Irene e Michel, são respectivamente representados por Leonor Silveira, Rogério Samora, Irene Papas e Michel Piccoli. Outros há, também de ficção, nos quais aparece e desaparece, rapidamente, uma personagem que se apresenta como ator e que tem o mesmo nome do real ator que a representa, como ocorre com Luís Miguel Cintra em *Um filme falado* (2003) e também em *Singularidades de uma rapariga loura* (2009). E há ainda outros que têm a representação teatral como assunto e cujas personagens desempenham, portanto, papéis de atores como em *Acto da Primavera* (1963), *O meu caso* (1986) e *Vou para casa* (2001). Mas em nenhum senão em *O dia do desespero* os atores se dirigem diretamente ao espectador para se apresentar como ator e atriz que estão diante de uma câmera com a finalidade de representar esta e aquela personagens.

separava a cama de Camilo da de sua companheira. Deste modo, a representação desdobra-se em três planos distintos: o da realidade em que se apresentam como intérpretes Mário Barroso e Teresa Madruga; o da ficção de primeiro grau, digamos assim, no qual falam Camilo e Ana Plácido; e o de uma outra ficção, de segundo grau, no qual aparece o par amoroso Simão Botelho e Teresa Albuquerque.

Ainda mais ostensivamente se revela o brechtiano jogo quando Ana Plácido, mirando-se num espelho e com propriedade fumando um charuto, arranca de repente a cabeleira postiça e passa a falar como Teresa Madruga para contar que a companheira de Camilo fizera publicar sob pseudônimo, em 1871, um romance de sua autoria intitulado *Herança de lágrimas*, o qual tinha como epígrafe um aforismo de outra mulher forte, romancista francesa igualmente legitimada por pseudônimo masculino: George Sand. É ao reproduzir, em francês, o tal aforismo que Teresa Madruga/Ana Plácido convoca a figura de Don Juan para descrever o comportamento de Camilo e a sua própria maneira de com ele relacionar-se: "*Les femmes s'imaginent être des anges et avoir reçu du ciel la mission et la puissance de sauver tous ces don Juan; mais, comme l'ange de la légende, elles ne les convertissent pas, et elles se perdent avec eux*".<sup>10</sup>

A essa altura, tendo percebido todo o artifício da composição do filme, o espectador estará já talvez convencido de que não lhe convém identificar-se com o drama de Camilo (ou com o de Ana Plácido) porque tudo ali se vai revelando como ficção, como pura representação – como arte cinematográfica, simplesmente, mais disposta a questionar a realidade do que a ratificá-la prontamente.

Mas como se não bastasse tudo o que aqui apontamos relativamente à opacidade do discurso cinematográfico neste filme nada ilusionista, o conhecedor do cinema de Manoel de Oliveira percebe ainda um outro tipo de artifício: é o da sistemática remissão, mais ou menos velada, a outros vários filmes do próprio Oliveira.

Começemos por Don Juan, já que falávamos dele. O plano de Teresa Madruga/Ana Plácido diante do espelho a citar um fragmento de George Sand que convoca a figura de Don Juan remete-nos a *Os canibais* (1988), filme em que D. João é personagem (interpretado por Diogo Dória) e no qual os espelhos desempenham função primordial como objetos

---

10 OLIVEIRA, M. de (Dir.). *O dia do desespero* (1992). Traduzo: "As mulheres imaginam-se anjos e terem recebido do céu a missão e o poder de salvar todos esses don Juan; mas, como o anjo da lenda, elas não os convertem e perdem-se com eles".

cênicos reveladores de que as aparências podem ser enganosas. Assim, o espelho diante do qual Ana Plácido é momentaneamente desmascarada (o arrancar da peruca) está para o estranho espelho que, no quarto de núpcias, distorce, como se quisesse denunciar a sua falsa aparência, o belo semblante do postiço Visconde de Aveleda (Luís Miguel Cintra), que revelará à amada o seu terrível segredo de moderno centauro (meio homem, meio máquina).

Também remete a *Os canibais* a atmosfera lúgubre, de ventos uivantes, que parece anunciar a morte de Camilo. Mas é de *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975) que imediatamente nos lembramos quando vemos o alucinado Jorge, filho de Camilo e Ana Plácido, a olhar pela janela envidraçada para contemplar, amedrontado, o forte vento batendo nas folhas de uma acácia que logo evoca aquela outra árvore que, em *Benilde*, também víamos através da janela, batida pelo vendaval e fortalecendo a aura de mistério que envolvia o casarão e a protagonista, também ela possivelmente louca (como fora a sua falecida mãe).

Os dois atores-visitantes da casa de Camilo, contemplando e descrevendo os cômodos do edifício e as suas várias peças decorativas, parecem querer levar-nos àquela outra casa, construída pelo próprio Manoel de Oliveira, que era visitada pelas vozes de Diogo Dória e da mesma Teresa Madruga em *Visita ou memórias e confissões* (1981). Aliás, se quisermos falar de casas os planos serão muitos, e eloquentes, não só remetendo a filmes anteriores a *O dia do desespero* como também, se considerarmos o cinema de Oliveira de uma perspectiva diacrônica, a filmes posteriores nos quais reverberam ainda algumas imagens do filme camiliano. De fato, a casa de Camilo, captada ora em plano panorâmico, ora em plano mais próximo da porta principal, ora com um grande cão a ladrar, preso por uma corrente, ao pé da escadaria da entrada, evoca vários outros casarões antológicos do cinema de Oliveira como o do *atelier* de Julio em *As pinturas do meu irmão Julio* (1965), o de Wanda em *O passado e o presente* (1972) e o de *A divina comédia*, assim como, vista diacronicamente, reverbera ainda no belo casarão azul de Alfreda em *Espelho mágico* (2005) e, antes dele, na casa de Ema e do pai, Paulino Cardeano, em *Vale Abraão* (1993) – filme, aliás, narrado pela voz *over* de Mário Barroso –, quando, na primeira visita de Carlos Paiva, um grande cão, de nome Jordão e igualmente preso por uma corrente, é desafiado por um atrevido e provocador gato branco, sugerindo os dois animais, respectivamente, a vítima e o seu algoz, ou a parvoíce de Carlos – “cala-te, Jordão!”, exclama Paulino Cardeano ao cão que ladra ao estranhar o

visitante, completando em seguida: – “és parvo ou o quê?” –<sup>11</sup> e a astúcia felina da sedutora Ema.

Mas ainda há mais. Os pinheiros que Camilo contempla da sua janela evocam também as grandes árvores do jardim da casa de *Visita ou memórias e confissões* e aquela outra árvore, antológica, do início de *Non ou a vã glória de mandar* (1990).<sup>12</sup> E pelo privilégio da leitura diacrônica sabemos hoje que o plano final, do jazigo de Camilo, inspiraria outros, posteriores, de *Espelho mágico*, de *O estranho caso de Angélica* (2010) – filme cujo projeto Oliveira concebera em 1952 –, assim como o plano de Ana Plácido a acender o charuto com a chama da vela de um castiçal oferecido pela criada Balbina lança-nos a *Belle toujours* (2006), cujo sedutor protagonista encerra a diegese acendendo também o seu charuto da mesma maneira, com a ajuda de um *maitre d’hôtel*. De resto, não podem também a pobreza de Camilo, tão sublinhada em *O dia do desespero*, e a luz das muitas velas a que ele recorria para escrever quando a sua cegueira se ia agravando, remeter-nos hoje à pobreza e à luz dos candeeiros da casa do protagonista de *O Gebo e a Sombra* (2012)? E o que dizer então dos planos da cadeira de balanço em movimento, já sem Camilo, e do resto do charuto a apagar-se no chão, que Oliveira reproduziu em *O Velho do Restelo* (2014)?

Tudo isso serve aqui à seguinte constatação: Manoel de Oliveira dialoga, a todo o momento, com o seu próprio cinema, além de propor relações dos seus filmes com as outras artes (música, teatro, pintura, escultura, arquitetura e literatura) e também, é claro, com outros filmes de vários cineastas. Esses diversos elos de ligação, deliberadamente expostos, mostram o que há de artifício, de ecos e reverberações intencionais, no seu cinema. Nesse aspecto, *O dia do desespero* será talvez peça-chave para uma compreensão mais profunda da vasta obra de Oliveira na sua dimensão política – da qual a crítica, em geral, parece não ter tomado ainda plena consciência. É que ali esses ecos e reverberações, acrescentados ao explícito descolamento de ator e personagem, revelam decididamente a intenção de produzir no espectador o distanciamento crítico necessário para o impedir, à maneira de Brecht, de cair em armadilhas dramáticas, de sentimentalismo retórico. E se ainda assim

---

11 OLIVEIRA, Manoel de (Dir.). *Vale Abraão* (1993). Veja-se o plano referido entre 11:09” e 11:40” de rodagem do filme.

12 Todas essas árvores reverberariam também naquelas que marcam o início de *Palavra e utopia* (2000).

algum espectador estiver iludido, pergunte-se se não haverá alguma ironia no desfecho do filme, quando ouvimos a queixa póstuma de Camilo, já sepultado, em voz *off*: “— Ai, que frio! Que frio insuportável! Ó carne miserável, custa-te bem a transformar-te em pó”.<sup>13</sup> Convém tomar conhecimento, também, da sinopse publicada para o lançamento do filme em 1992:

*O Dia do Desespero* conta a história verídica dos últimos anos do eminente escritor português do século XIX, Camilo Castelo Branco.

Esta evocação baseia-se, fundamentalmente, em algumas das suas cartas. Os textos são, podemos dizê-lo, o fio condutor da evolução dramática de um homem viril, polémico e romântico que contrastava com o espírito funesto, instável e irrequieto.

Camilo afunda-se sem remissão num conflito íntimo, ou melhor, interno, “um drama em gente”, como diria Fernando Pessoa, pois que, substancialmente, se passa entre ele e ele.

O escritor vinha sofrendo dos olhos e, um dia, acordou cego. Alma torturada com era a dele, havia de ser a cegueira o impulsor para o Acto final da sua vida. Acto final da sua vida?... E o além-túmulo?<sup>14</sup>

Mais do que lícito, é mesmo prudente desconfiar de que havia por trás da queixa póstuma de Camilo, no desfecho do filme, um riso farsesco – de resto bastante recorrente em Manoel de Oliveira.<sup>15</sup>

13 OLIVEIRA, Manoel de (dir.). *O dia do desespero* (1992). Talvez poucos saibam que essa queixa de Camilo é, na verdade, extraída literalmente de um longo poema de Guerra Junqueiro, *A morte de D. João*, de 1874. Não será mera coincidência tratar-se precisamente de uma queixa de D. João (ou Don Juan), o aventureiro com quem se identifica o Camilo do filme que ora comento. De resto, há notícias de um outro filme, *A igreja do diabo* (2014), cujo projeto, inspirado em três contos de Machado de Assis, Manoel de Oliveira não chegou a realizar, mas que, em todo o caso, revela ter sido ele um leitor machadiano também. Não é, pois, improvável que Oliveira tenha lido as *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Cf. [https://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Igreja\\_do\\_Diabo\\_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Igreja_do_Diabo_(filme)). Acesso em 03/10/2021.

14 Transcrito de RAMOS, J. L. *O Dia do Desespero*. Verbete. In: \_\_\_\_\_. *Dicionário do cinema português 1989- 2003*. Lisboa: Caminho, 2005. p. 192.

15 Cumpre notar a instabilidade da personagem de Camilo que, no filme, se empenha em cortejar a morte apenas enquanto representação, ou máscara (lembre-se, mais uma vez, *D. João e a máscara* de António Patrício). Quando a morte finalmente vem e leva-o consigo, ele então já parece arrependido e lamenta-se do frio no além-túmulo.

Daí que nos pareça muito razoável considerar *O dia do desespero* como um filme-chave, uma espécie de eixo principal da engrenagem estético-política do cinema de Oliveira. Não por acaso a roda de uma carruagem em andamento é tão obsessivamente filmada ali. A imagem não sugere apenas a roda da fortuna de Camilo – lembre-se que a carruagem vai e volta, e que segue também de carruagem, para o jazigo, o caixão do escritor –, mas também a roda de um maquinismo que ali, mais abertamente do que em qualquer outro filme do cineasta, ostenta sem pudor o funcionamento de cada uma das suas peças componentes. É o cinema visto por dentro, tal como já o vislumbráramos em vários dos seus filmes e, de perspectivas inusitadas, em *Le soulier de satin*, *Mon cas* e *Os canibais*. A diferença está em que n' *O dia do desespero* ele é visto em *close-up* e com enfoque quase didático.

## Referências:

GUERRA JUNQUEIRO, Abílio Manuel. *A morte de D. João*. Porto: Livraria Moré Ed., 1874.

PATRÍCIO, António. *D. João e a máscara: uma fábula trágica*. Lisboa: Livraria Sam Carlos, 1972.

RAMOS, Jorge Leitão. O Dia do Desespero. Verbete. In: \_\_\_\_\_, *Dicionário do cinema português 1989- 2003*. Lisboa: Caminho, 2005. p. 192.

## Filmografia

OLIVEIRA, Manoel de (Dir.). *Acto da Primavera*. Portugal, 1963, 35mm, cor, 90'.

\_\_\_\_\_. *As pinturas do meu irmão Júlio*. Portugal, 1965, 35mm, cor, 15'.

\_\_\_\_\_. *O passado e o presente*. Portugal, 1972, 35mm, cor, 117'.

\_\_\_\_\_. *Benilde ou a virgem mãe*. Portugal, 1975, 35mm, cor, 106'.

\_\_\_\_\_. *Amor de perdição*. Portugal, 1978, 35mm, cor, 261'.

\_\_\_\_\_. *Francisca*. Portugal, 1981, 35mm, cor, 165'.



- \_\_\_\_\_. *Visita ou memórias e confissões*. Portugal, 1981, dig., cor, 68'.
- \_\_\_\_\_. *Le soulier de satin*. Portugal, França, 1985, 35mm, cor, 40''.
- \_\_\_\_\_. *Mon cas*. Portugal, França, 1986, 35mm, cor, p&b, 88'.
- \_\_\_\_\_. *Os canibais*. Portugal, França, 1988, 35mm, cor, 99'.
- \_\_\_\_\_. *Non ou a vã glória de mandar*. Portugal, Espanha, França, 1990, 35mm, cor, 111'.
- \_\_\_\_\_. *A divina comédia*. Portugal, França, 1991, 35mm, cor, 141'.  
hgfdac
- \_\_\_\_\_. *O dia do desespero*. Portugal, França, 1992, 35mm, cor, 75'.
- \_\_\_\_\_. *Vale Abraão*. Portugal, França, Suíça, 1993, 35mm, cor, 187'.
- \_\_\_\_\_. *Party*. Portugal, França, 1996, 35mm, cor, 91'.
- \_\_\_\_\_. *Palavra e utopia*. Portugal, França, Brasil, Espanha, 2000, 35mm, cor, 130'.
- \_\_\_\_\_. *Vou para casa*. Portugal, França, 2001, 35mm, cor, 90'.
- \_\_\_\_\_. *Um filme falado*. Portugal, França, Itália, 2003, 35mm, cor, 96'.
- \_\_\_\_\_. *Espelho mágico*. Portugal, 2005, 35mm, cor, 137'.
- \_\_\_\_\_. *Belle toujours*. Portugal, França, 2006, 35mm, cor, 68'.
- \_\_\_\_\_. *Singularidades de uma rapariga loura*. Portugal, França, Espanha, 2009, dig., cor, 64'.
- \_\_\_\_\_. *O estranho caso de Angélica*. Portugal, França, Espanha, 2010, dig., cor, 97'.
- \_\_\_\_\_. *O gebo e a sombra*. Portugal, França, 2012, dig., cor, 91'.
- \_\_\_\_\_. *O velho do Restelo*. Portugal, França, 2014, dig., cor, 19'.

# “E POSSO IMAGINAR QUE SOU PORCO”: DESINTEGRAÇÕES ALTERITÁRIAS A PARTIR DO TRAUMA DE GUERRA NO ROMANCE DE LOBO ANTUNES

Tatiana Prevedello<sup>1</sup>

## Introdução

O relato da filha de uma prima direta do patriarca retornado da guerra de Angola coordena a narração de uma espécie de breve prólogo do romance, apresentando, no dramático início do texto, as principais linhas articuladoras da trama narrativa, tingidas pelas pungentes cores da guerra, suas atrocidades externas e os traumas que a memória não silencia. O ex-alferes paraquedista, ao regressar a Portugal, trouxe consigo uma criança negra, o filho preto “que nunca foi seu filho embora o tratasse como filho e o preto o tratasse como pai” (ANTUNES, 2017, p. 11). Há uma forte tensão entre essas duas personagens, uma vez que o filho, ainda criança, presenciou em Angola atos de violência praticadas pelo pai adotivo, incluindo a execução de seu suposto pai verdadeiro e as violações sofridas pela mãe, que culminaram em sua morte trágica. O relacionamento entre o ex-combatente e o menino é marcado, sobretudo, por silenciamentos e, após a sua integração à família portuguesa, por toda a sorte de humilhações. Por ocasião da matança do porco, desencadeou-se, dez anos antes da cena narrada no prólogo pela filha da prima do ex-alferes, o assassinato do pai pelo filho: “conforme ninguém se lembra já do que sucedeu há dez anos na altura da matança do porco, quando o filho preto assassinou o pai branco com a faca ainda cheia de sangue do animal (...)” (ANTUNES, 2017, p. 12).

---

1 UFRGS

*Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, como em todos os romances antunianos, apresenta personagens desprovidas de qualquer horizonte de expectativa em relação ao futuro, uma vez que estão submersas nas densas e turvas águas do passado, retraídas sobre os seus próprios sofrimentos. Nessa narrativa a culpa e a aparente impossibilidade de esquecer o passado recaem, principalmente, sobre estas duas personagens: o ex-alferes paraquedista português e o filho adotivo africano. Diante de suas misérias existenciais, as quais contabilizam flagelações identitárias, múltiplas fraturas e traumas, são continuamente assombrados pelos espectros da guerra, que permanecem inquietos na memória de ambos. As sobreposições memorialísticas que engendram, em perspectivas diversas, as lembranças tanto do pai quanto do “filho”, primeiro em contexto africano e, depois em Portugal, são estigmatizadas por toda a natureza de violências, o que impede o exercício da alteridade, uma vez que cada sujeito, absorto em seus traumas, volta-se apenas para as próprias dores.

### **Alteridades desintegradas em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água***

A reflexão sobre a construção da alteridade, na perspectiva apresentada por Ricoeur em *O si-mesmo como um outro*, permite que seja desenvolvida uma análise sobre as projeções do “eu” e do “outro” que, no romance, podem ser contempladas tanto sob o viés humano quanto não-humano, uma vez que, continuamente, o narrador destaca a empatia das personagens sobre o sofrimento animal, utilizando as circunstância que envolvem a violência no processo abatimento do porco, para encadear suas reflexões sobre a guerra e desumanização dos indivíduos: “(...) a escutarem os gritos do bicho que vão se tornando mais humanos, mais fracos (...) o meu pai e o meu irmão a esquartejarem o porco e dividem-lhe a carne (...)” (ANTUNES, 2017, p. 355).

Ao discutir a dialética da alteridade narrativa em *O si-mesmo como um outro*, Ricoeur justifica a importância da “hermenêutica do si” sobre a configuração identitária do sujeito, que não se expressa mais como um “eu”, mas como um “si”, portador de uma identidade reflexiva, que se revela e constitui na dimensão temporal e, ao mesmo tempo, não permite se elevar de forma instantânea ou se edificar como uma certeza estável e definitiva em relação à realidade.

Observa-se, assim, que os sujeitos ficcionais construídos por Lobo Antunes, de forma geral, estão em contínuo conflito com a sua configuração identitária, pois não se reconhecerem na identidade narrativa por meio da qual são elaborados e, de modo insistente, o questionamento “quem sou eu” se apresenta no texto antuniano.

Em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* o conflito que se instaura entre as memórias de um ex-alferes paraquedista, o qual serviu a Portugal na guerra colonial em Angola, impede que o mesmo, após transcorridos mais de quarenta anos, esqueça o passado, principalmente o episódio que se relaciona à execução dos pais da criança africana que, por conseguinte, veio a adotar. De maneira análoga a respectiva cena é reiterada pelas lembranças do filho adotivo africano que, também, intercala ao presente as cenas que presenciou durante a guerra, em África.

Lobo Antunes, ao eleger a tradição familiar da matança do porco, como eixo articulador das ações desenvolvidas na narrativa de *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, ocupa-se em operacionalizar um intercâmbio de projeções alteritárias, mediadas pela violência extrema, nas quais existe a assimilação da dor do outro, independentemente de ser o colonizador ou o sujeito-colonial, o humano ou o animal. O texto, portanto, ao abordar o trauma de guerra e sua aparente impossibilidade de cura, mesmo transcorridas várias décadas após as personagens terem deixado os campos de batalha em África, revela a empatia do narrador pelo sofrimento animal, ao questionar os princípios que regem às tradições, pois apresenta o mesmo de forma nivelada à dor humana.

As personagens demonstram sentimentos ambíguos em relação ao abate do animal, uma vez que cumprem a tradição, sacrificando-o, ao mesmo tempo que demonstram sensibilizar-se com o seu sofrimento:

**-Queres ver o porco**

mais nova que eu dez anos, em criança tinha um olho torto, a mãe dela fez uma promessa e passou-lhe, **não quero ver o porco agora, posso afeiçoar-me**, só no domingo quando o trouxeram desconfiado, a fungar, há pessoas a jurarem que os porcos mas não vamos entrar por aí, **há pessoas a jurarem que os porcos são iguaizinhos à gente** só que não vejo em quê, amarram-se-lhes as patas de trás, amaram-se lhes as patas da frente, penduram-se do gancho, entregam-nos a faca, descobrimos a artéria e começa-se sem nenhuma rádio por perto (ANTUNES, 2017, p. 59, grifos nossos)

Sob o ponto de vista das personagens que acompanham o ritual, a alteridade humana aproxima-se a do animal, uma vez que, inicialmente, a desconfiança e a tensão que antecedem aos preparativos para o abate aparentam ser expressas pela vítima que será sacrificada, razão pela qual a filha mais nova do ex-combatente português, em princípio, recusa-se a ver o porco, temendo afeiçoar-se e expressa um posicionamento que demonstra a perspectiva do nivelamento entre o humano e o não-humano: “há pessoas a jurarem que os porcos são iguaizinhos à gente”. Embora essa igualdade seja, em seguida, questionada pela narradora, cada ação executada para o abate apresenta-se, no contexto da trama, como uma analepse que encadeia o presente da narrativa às memórias da guerra colonial. A sobreposição de tempos narrativos pelas vias da refiguração memorialística (RICOEUR, 2010), técnica característica da ficção de Lobo Antunes, em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, abre-se para a mais contundente reflexão sobre a alteridade humana e não-humana, sob o ponto de vista da dor e do sofrimento, uma vez que, cada ação de violência que é infringida contra o porco, abre uma intersecção temporal que projeta o pai, o ex-combatente português, e o filho adotivo africano, para o cenário das dizimações produzidas pela guerra:

Quando penso que **amanhã vão trazer o porco para a adega** empurrando-o da furgoneta com varas e canas, gordo, gordo, a cair no cimento sujo de lama do chão, **a tentar libertar-se das cordas, a tentar morder-nos, a tentar impedir-nos de lhe amarrarmos as patas ferindo-nos com as unhas**, de o pendurarmos no gancho girando a roldana e principiando a trazer as vasilhas para junto da mesa e as facas enquanto, pela janela aberta, via a prima do meu pai sair do nosso jazigo depois de o limpar, de cabeça amarrada num lenço e por cima dela, muito alto, os pássaros da serra, de asas horizontais, pairando imóveis sobre as mimosas, quando **penso na morte do porco eu que não me recordo quase nada de África** para além dos tiros (...) (ANTUNES, 2017, p. 261, grifos nossos).

No excerto transcrito podemos observar como a gradação das ações abrem intersecções espaços-temporais, que coadunam a tensão do presente, figurada nos elementos que demonstram a resistência do animal em relação a expectativa do seu abate, às memórias traumáticas do passado colonial em África, sobre as quais o narrador afirma já estarem evanescidas, mas, todavia, o que se observa é que as mesmas pulsam latentes em sua consciência. A empatia com a qual as vozes

narrativas vislumbram o sofrimento do animal, sem, contudo, intervir a favor de sua vida ou romper com a tradição da matança, demonstra o quanto todas estão subjugadas pela inexorabilidade dos condicionamentos existenciais que pairam sobre as suas vidas. Nesta perspectiva, ao encadear todas as tensões que se abrem diante da expectativa da morte, a luta resistente contra os seus algozes, ao ser encaminhado para o abate, assim como os gritos de dor emitidos pelo porco, o narrador nivela o sofrimento animal ao humano, uma vez que, cada cena que remete à matança do porco, funciona como um dispositivo que, gradualmente, amálgama às lembranças da guerra em África ao trágico desfecho que culminou no assassinato do pai pelo filho adotivo.

Embora o destino de ambas as personagens principais seja conhecido pelo leitor deste o capítulo inicial, que funciona como uma espécie de prólogo narrado pela filha de uma prima do ex-alferes paraquedista, este “falso spoiler” (ANGELINI, 2018, p. 98), não antecipa a densidade do conflito abarcado em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, uma vez que é a construção do percurso da narrativa, a qual nos conduz a um profundo movimento de imersão na consciência das personagens, nos mostrando o espelhamento dos jogos alteritários entre o humano e o não-humano, nivelados pelas atrocidades da violência, seja na guerra ou em nome da tradição.

Ao buscar nivelar a dor do animal a ser ritualisticamente abafado ao sofrimento humano a violência da morte gera, na maioria das personagens, empatia. Embora admitam a importância desta tradição portuguesa, a qual une à família desde tempos imemoriais, constantemente expressam o desconforto que o ato lhes causa: “lembro-me de chorar da primeira vez que assisti, do meu pai substituir um alguidar cheio de sangue por um alguidar vazio, de pingos na minha blusa, nos meus calções, nos meus braços, dos gritos que me ensurdeciam enfraquecendo a pouco e pouco (...)” (ANTUNES, 2017, p. 421). A voz narrativa tangencia, por intermédio de um veemente discurso, o qual denuncia os horrores da guerra em África, o nivelamento alteritário que, em inúmeras passagens, já não estabelece uma distinção precisa entre o humano e o animal.

(...) o meu pai que não gostava de mim, me usava na esperança de que gostasse dele, **o meu pai ao mesmo tempo ele e o porco que comia, comia, o porco que matava amanhã como matou em África as pessoas e as cabras**

- Queima queima

como me contou que assistiu a polícia política a matar prisioneiros, como se calhar ajudou a matá-los, como amanhã vai cravar a faca e escutar os gritos, os gemidos, os pingos lentos das lágrimas (...) (ANTUNES, 2017, p. 192, grifos nossos)

Conforme o excerto transcrito, o qual amalgama memórias advindas de diferentes tempos que se confrontam e se sobrepõem de uma maneira quase indistinta, podemos observar que as lembranças e percepções acerca da matança do porco remetem, de forma incontornável, às experiências vividas na guerra em África, as quais confrontam as personagens em um incessante jogo alteritário, que instaura uma relação dialética inexorável entre o homem e o porco, o humano e o não-humano.

Em *Até que as pedras se tornem mais leves que a águas* podemos identificar que os aspectos relacionados à nacionalidade e a descendência, sobretudo, tanto do ex-combatente português como do filho adotivo africano são os principais suportes identitários, que asseguram a manutenção da *mesmidade* dos sujeitos, que se inscreve no tempo narrativo. Assim, do mesmo modo que a condição de homem branco, de nacionalidade portuguesa, o qual representa o papel metonímico de opressor colonial irá subsistir na construção identitária do ex-alferes paraquedista, o seu filho adotivo africano, negro, carregará o seu *status* étnico e cultural, como um estigma que subjugou o seu povo às mais atrozes violências e permanece impresso, em sua pele e em seu espírito, como um elemento corrosivo, responsável por todo o preconceito sofrido no decorrer de sua existência. O fato de ter sido adotado por um homem branco, português, o qual procurou criá-lo como filho legítimo e tratá-lo com imparcialidade no seio da família que veio a constituir, não altera os elementos primordiais que configuram o seu *eu*, processo segundo o qual Ricoeur entende a identidade como permanência.

Seguindo esse fio norteador concernente aos princípios imanentes que configuram as representações identitárias veremos que, nesta narrativa, é a condição da *mesmidade* que irá ser a responsável por desencadear as transformações que se operam, sobretudo, na consciência das personagens. Os traumas que jamais são superados, uma vez que o filho adotivo não esquece as cenas brutais que presenciou, quando sua aldeia foi atacada e seus pais executados de forma cruel. Do mesmo modo, o antigo combatente português, que participou do ataque à aldeia, mesmo resgatando o menino africano órfão como uma forma de, talvez, aliviar a



sua consciência, no decorrer da vida, segue em tratamento terapêutico. Todavia, não esquece os traumas da guerra, cujas imagens, mesmo transcorridas mais de quatro décadas, não silenciam em sua memória.

No ritual da matança o porco, primeiramente preso e, depois amarrado para ser conduzido ao abate, na iminência da morte rebela-se contra seus algozes, movendo-se com resistência. Ao ser transpassado pela lâmina afiada que lhe ceifa a vida, emite gritos dilacerantes, o que funciona como um dispositivo que irá trazer à tona as reminiscências dos combates bélicos do passado, de maneira que ambos indivíduos envolvidos na cena de guerra, passam por um processo de zoomorfização, no qual o homem e porco se confundem de uma maneira quase indistinta: "(...) e posso imaginar que **sou porco**, imaginar por um momento que **sou porco**, talvez me pendurem no gancho mas quem trará a faca faz o obséquio de me espetar na garganta, qual soldado ressentido comigo (ANTUNES, 2017, p. 60, grifos nossos).

Em consonância com Ana Paula Arnaut (2012, p. 104), a zoomorfização, além de caracterizar diversas categorias de desumanização, "intensifica-se quando, numa técnica de (con)fusão frequente nos romances de António Lobo Antunes, o real e o simbólico se tornam praticamente indiscerníveis". A indistinção entre o real e o simbólico, referida por Arnaut, pode ser observada, com precisão, neste excerto:

e eu o muana dos dois, a mulher do meu pai sem me tocar, compreendendo a filha, a filha do meu pai compreendendo, **degolem-me o pescoço sobre o pescoço dele, encham as minhas tripas conforme enchem as suas, cozinhem-nos, comam-nos, ofereçam as nossas patas a um vizinho, os nossos braços a outro**, não me coloquem no cemitério convosco, larguem o que sobrar aqui e vão se embora depressa esquecidos da gente talvez, calunga, que os mabecos e as hienas e esses pássaros brancos de bico curvo a chegarem por fim, a aldeia tão deserta como o quimbo de onde venho (...) (ANTUNES, 2017, p. 301-302, grifos nossos)

A reprodução da voz narrativa do filho adotivo mostra que o seu "eu" original africano, atravessado pela violência e pelos traumas da guerra, permanece inalterado. Desse modo, a percepção acerca do sofrimento do porco, conduzido ao abate, e do homem, que assiste a violência da execução, interseccionada pelos diversos planos memorialísticos que remetem às experiências da guerra, confundem-se de tal forma que a

personagem, como explica Arnaut, zoomorfiza-se em sua consciência, a ponto de reivindicar para si, em tom imperativo, o mesmo processo ao qual o porco é submetido, conforme a tradição, no ritual da matança: ser degolado, ter as tripas enchidas, cozinhado, comido e ter outras partes, fraternalmente, distribuída entre os vizinhos. Há, neste apelo, um embate interno que está profundamente relacionada com a condição da *mesmidade*, a qual se refere Ricoeur, pois o filho adotivo africano não assimilou a imposição da identidade portuguesa e, portanto, como condição final, não deseja que seus restos mortais repousem no mesmo cemitério onde jazem os demais membros da família. Como espectador da matança do porco, sempre sentiu o mesmo desespero reprimido e a impotência diante da crueldade, tal como se sucedeu em África, ao presenciar o massacre de sua aldeia: “todos os anos um animal diferente claro e o animal de todos os anos a comer, a comer, nos primeiros tempos os gritos assustavam-me, apetecia-me gritar também e não era capaz conforme **não era capaz de gritar em África enquanto arrancavam ore-lhas e cortavam mãos (...)**” (ANTUNES, 2017, p. 190-191, grifos nossos).

O tempo narrativo linear de *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, a exemplo de muitos outros romances de Lobo Antunes, embora transcorra em um breve período que antecede o ritual da matança do porco até a execução do pai pelo filho e, deste, pelos que assistiram à cena trágica, amálgama, no âmbito memorialístico, as tensões latentes há mais de quatro décadas: “E esta noite, conforme tantas vezes **desde há quarenta e três anos, tornei a sonhar com África**” (ANTUNES, 2017, p. 13, grifos nossos). É a África, jamais esquecida pelo ex-alferes paraquedista que o conduz, tal como o porco, ao abatedouro; é a África, inapagável da memória do filho, que o nivela, em sua consciência, ao animal. Na narrativa o olhar de aflição do porco, nos momentos que antecede a sua execução, a resistência de seus movimentos ao ser dominado, os gritos que entoa, quando a lâmina trespassa a sua garganta, embora estejam revestidos de realismo, funcionam como um dispositivo que irá acionar, tanto no pai como no filho, o evento trágico que os uniu em África, a partir do trauma incurável que os acompanha no decorrer das décadas. Podemos observar, assim, que todos os elementos que se engendram a partir da matança do porco, no que tange aos aspectos identitários das personagens, provocam essa fusão entre o humano e o animal. Quando a dor do porco é percebida e problematizada por diversas vozes, pai e filho se zoomorfizam em um embate violento, análogo às cenas de África

que ecoam em suas memórias, e expiram, juntamente com porco, executados pela mesma faca que extinguiu a vida do animal.

A cena que abre a breve espécie de prólogo de *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* é narrada pela filha de uma prima já falecida do ex-alferes paraquedista, a qual se tornou a guardiã dos mortos: “**sou eu que tomo conta do jazigo do primo da minha mãe** no cemiteriozinho pegado à primeira colina da serra desde que ela faleceu (...), e **lá estão ambos, o pai branco e o filho preto**, para além de dois ou três parentes mais antigos que desconheço quem pudessem ter sido” (ANTUNES, 2017, p. 12, grifos nossos). Desde o princípio do romance, portanto, conhecemos o desfecho trágico do texto, cujo ápice do enredo resultou em três corpos brutalmente abatidos, - um porco e o dois homens -, os quais encontram-se nivelados na mesma condição abjeta, subjugados pela violência.

## Considerações finais

A cena final do prólogo, narrada pela filha da prima do ex-alferes, é reproduzida, de forma cíclica no texto e utilizada para encerrar o romance sendo desta vez, contudo, apresentada pela voz do filho: “apesar de meu pai no chão de cimento e eu de joelhos ao pé dele, quase a abraçá-lo, até os guardas chegarem, enquanto de repente **março batia os caixilhos da janela aberta**” (ANTUNES, 2017, p. 454, grifos nossos). O caráter emblemático desta cena ter seu desfecho durante o ritual da matança do porco, mostra, sob uma perspectiva, a empatia que vai sendo apresentada pelos personagens, concernente ao sofrimento do animal que, angustiado, antevê o seu sacrifício e grita, agonizando de dor, ao ser abatido. Sob outro viés a indistinção entre o humano e o não-humano vai sendo construída no decorrer da narrativa, à medida que todo o processo que compõe o ritual da matança, incluindo a tradição familiar e os conflitos que vão sendo desvelados a partir deste núcleo. O deslocamento para a aldeia, a fim de preparar o animal para o abate, funciona como um mecanismo que aciona as reminiscências de um passado colonial e todo o sofrimento que subjaz tanto no espírito do pai quanto do filho, incapazes de libertarem-se de seus traumas e profundas dores psicológicas.

Concernente aos aspectos identitários do pai, ex-combatente português, e do filho negro angolano, podemos verificar, conforme atesta Ricoeur (1991) em *O si-mesmo como um outro*, um processo de

manutenção da *mesmidade*, uma vez que a condição do caráter original das personagens não se altera em sua consciência. O filho jamais deixa de habitar a África em suas reminiscências e os traumas que presenciou não se apagam. Da mesma forma, foi impossível, na condição de sujeito colonial assumir, por via da adoção, a identidade portuguesa, pois sua presença sempre desestabilizou as relações familiares e sociais que veio a integrar, de modo que o pai, desde o início, foi advertido por todos sobre a possibilidade do filho, que presenciou o massacre da família, vir, no futuro, a se vingar. Por sua vez, o exalferes paraquedista, também sofre, no decorrer de todas essas décadas, o trauma da guerra. Mesmo submetido às sessões terapêuticas, toda a semana, o trauma não pode ser curado e as imagens do conflito bélico são, obsessivamente, reiteradas em sua consciência, num visível processo de compulsão à repetição, tal como nomeia Freud (2010).

A simbologia do ritual da matança do porco, embora esteja revestida do mais profundo realismo, é responsável por criar nas personagens as projeções alteritárias, uma vez que o sofrimento do animal é o dispositivo que aciona o mecanismo da recordação, por meio do qual pai e filho regressam aos horrores da guerra. Desse modo, ambos se veem reduzidos, por meio da zoomorfização, à condição animal e já não mais se reconhecem como humanos. Nesse ponto, percebe-se que, no decorrer da narrativa, vai se organizando uma cumplicidade na consciência do pai e do filho. O crime, minuciosamente calculado no durante longos anos, que se reveste sob a forma de vingança, sempre fora pressentido pelo pai e recebe uma espécie de atestado de condescendência, pois resigna-se ao assassinato. A vingança, na verdade, é a fórmula encontrada para ambos exorcizarem a condição que os oprime, marcada por traumas incuráveis de um passado impossível de ser silenciado, o qual jamais suspende a sua reprodução em suas consciências. Estabelece-se, assim, uma relação de cumplicidade entre o pai, que se deixa assassinar, e o filho que mata para, em seguida, também ser executado, no mesmo cenário onde o porco foi abatido. Jazem, por fim, os três nivelados na mesma condição, que se apresentou como a única forma de vir a libertá-los.

## Referências:

ANGELINI, P. R. K. Em nome do pai: ventriloquismo e subalternidade em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, de António Lobo Antunes.

*Veredas*: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 29, p. 95–112, jan./jun. 2018.

ANTUNES, A. L. *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*. Lisboa: Dom Quixote, 2017.

ARNAUT, A. P. *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*. Alfragide, Texto Editores, 2012.

FREUD, S. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia (dementia paranoides) relatado em autobiografia ("O caso Schreber", 1911): artigos sobre técnica e outros textos. (1911-1913)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 10.

RICOEUR, P. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

## TERRA – DOS DOIS LADOS ATLÂNTICO

Teresa Cristina Cerdeira<sup>1</sup>

*Terminei de escrever esse texto no dia 24 de agosto de 2021, dia em que partia para sempre a minha eterna professora e amiga, Marlene de Castro Correia. É a ela que o dedico.*

A Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa chega este ano ao seu XXVIII Congresso Internacional, o que comprova a vitalidade dos seus membros e a tenacidade dos seus organizadores que, em condições adversas, políticas e sanitárias, levaram a cabo esta empreitada. Lembro-me especialmente do Encontro de 1990, na UFRJ, era eu então parte de uma geração de novos professores que tiveram a sorte de conviver com grandes mestres. Foi um encontro que reuniu imensa gente, vinda não apenas do Brasil, mas de outros países de língua portuguesa, na sua maior parte, e que pôde ver reunidos, em diálogo amigo, escritores portugueses, brasileiros, angolanos, moçambicanos. Éramos muitos a festejar esse encontro na língua e pela língua. E dois anos depois, em Porto Alegre, criava-se enfim a ABRAPLIP, que vinha sendo engendrada desde há muito, desde a Bahia nos anos 60, para congregar institucionalmente a comunidade brasileira de professores de literatura portuguesa. Era a comprovação dos ecos benfazejos de uma literatura que se queria universalizante e que encontrava no Brasil um lugar rico para a sua expansão. No Brasil, em cada núcleo institucional do país, a literatura portuguesa fazia-se presente, em diálogo com as demais literaturas de língua portuguesa, e não só, porque afinal sabemos bem que uma literatura não tem pátria, e é de todos.

Quando fui convidada para estar aqui hoje, em semi-presença, porque necessariamente virtual, pensei que seria bom atar esses laços, no meu caso, entre Portugal e Brasil, a partir da questão da posse da terra

---

1 Universidade Federal do Rio de Janeiro / CNPq

entendida como uma geografia literária. Era mister levar em conta as evidentes idiosincrasias desses dois espaços para que a proposta se sustentasse: por um lado, um país de dimensão continental, mas marcado pelo descalabro de uma injusta ocupação territorial; por outro, um pequeno país que a tradição colonialista, e inadequadamente imperialista, fez voltado para o mar, mas que em dado momento precisou empreender uma necessária viagem de volta para a sua terra.

Meu ponto de partida foi o romance *Levantado do chão*, de José Saramago. Afinal, 100 anos de nascimento do seu autor – a se completarem em 16 de novembro de 2022 – é tempo de justa homenagem. Mas, para além dessa ficção histórica, que trata da revolução agrária do Alentejo, a seguir ao 25 de Abril de 1974, o pretendido diálogo sobre a terra quase imediatamente trouxe à memória uma obra conjunta – *Terra* – que reúne o trabalho de três pilares da consciência cultural moderna: o fotógrafo brasileiro de Sebastião Salgado, o músico e poeta Chico Buarque e o escritor José Saramago, que contribui para essa obra com um prefácio à moda de conto etiológico. Três produções em absoluta sintonia, imagem, música e narrativa, que soam em uníssono, numa economia de meios que faria jus a João Cabral, por agirem como um chamamento, um alerta e uma denúncia “para quem padece sono de morto e precisa um despertador acre, como o sol sobre o olho: que é quando o sol é estridente, a contrapelo, imperioso, e bate nas pálpebras como se bate numa porta a socos” (MELO NETO, 1994, p. 312). Recordemos, já agora, que a publicação do álbum *Terra* foi feita um ano depois do massacre de Eldorado dos Carajás, o maior massacre jamais acontecido, até então, contra os “sem-terra” no Brasil, e que completou 25 anos no último 17 de abril de 2021. Vale lembrar que dos 155 homens do batalhão de execução apenas dois foram condenados e cumprem prisão domiciliar. Quanto aos 19 homens do campo, vítimas dessa chacina, não resta senão o simbólico “monumento das castanheiras queimadas” que fica na rodovia estadual do Pará, na curva do S, em Eldorado dos Carajás.



### Monumento das castanheiras queimadas



Entre os “levantados do chão” da história portuguesa e os “sem-terra” do Brasil um elo evidente aqui se traça. A migração nordestina para as grandes cidades, agravada a partir dos anos 1950, na época do *boom* industrial do Sudeste (eixo Rio-São Paulo), tinha como causa principal o descaso dos governos diante dos efeitos da seca no Nordeste. Já em Portugal uma migração temporária se fazia anualmente desde Trás-os-Montes até às terras férteis do Ribatejo e do Alentejo, ou ainda para fora de Portugal – França, Alemanha, Luxemburgo – onde, em princípio, haveria trabalho que sustentasse a miséria dessas famílias de camponeses.

A escassez provocada pela seca no Brasil superlotava as cidades e favelizava os nordestinos, desfazendo em pouco tempo a utopia de uma vida melhor na cidade grande. Em 1938, *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, apontava já, com extrema lucidez, o duplo movimento dessa ilusão urbana:

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil a Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles.

[...]

As palavras de Sinhá Vitória encantavam-no. Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. [...] E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias.

Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos.

Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela.

E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos.

(RAMOS, 1966, p. 159)

A sequência de verbos no condicional, marcadamente positivos, domina a primeira parte do sonho familiar: *acomodar-se-iam, cultivariam, mudar-se-iam, frequentariam, seriam, iriam, alcançariam*, mas, já então, essa utopia tem o contraponto do abandono a que estariam sujeitos na cidade grande e que o personagem de Fabiano intui no seu saber de experiência feito.

Por outro lado, o latifúndio português era, à época, o “celeiro de Portugal” e concentrava a riqueza daqueles que tinham na posse da terra e na exploração do trabalhador rural o fundamento da sua riqueza. Ao lado disso, também o mundo rural de países europeus mais próximos era muitíssimo mais bem estruturado e atraía os camponeses portugueses que mantinham anualmente o ciclo infernal de ida e volta, no tempo da colheita, quando não eram cooptados para uma definitiva emigração.

Em 1939 Alves Redol ilustra essa migração norte-sul dentro de Portugal no romance *Gaibéus*, que finda justamente em tom menor, na tristeza da tragédia cíclica e sem expectativa de mudança:

«Mais um ano e abalariam. Aquilo assim não era vida.»

O silvo do comboio cortou a chuva. Na curva, o seu olho gigante apareceu, aproximando-se. O facho da sua luz passou por eles e continuou. Vultos mal fixados às janelas. Lá abaixo, uma mulher apregoava bolos e copos com água.

- Vá, depressa!...

Correram a uma carruagem e lá de dentro disseram que não havia lugares. Foram a outra e repetiram-lhes o mesmo.

- Vá, depressa!... O comboio não espera!...

[...]

Uns subiram e outros ficaram na gare a dar os sacos. As crianças choravam aos colos das mães. O corredor e as redes ficaram atafalhados.

- Partida!... - anunciou o carregador com voz fanhosa.

[...]

Agora só para o ano, nas mondas.

[...]

O comboio penetrou na noite. [...] Como em chicotadas, a chuva batia nos vidros da carruagem, instando o comboio à marcha. Vinha aí o Inverno.

O vinho fizera esquecer a muitos o destino certo. Os que o sentiam iam tristes, incomodados pela alegria dos camaradas.

No silêncio dos campos, o silvo do comboio lançava o apelo do seu desespero.

Era o vinho, meu Deus, era o vinho... E o Inverno vinha aí...

(REDOL, 1975, 174-175)

O que aproxima o dessemelhante, como se vê, é simples: a exploração do trabalho alheio.

Quanto ao destino daqueles que optaram pela emigração, cabe evocar a sua definição feita em metonímia por José Saramago no já referido *Levantado do chão* (1980), que define simbolicamente o lugar a que pertence o imigrante no país de destino. As múltiplas variantes de definição da França vêm descritas em discurso indireto livre pela voz consciente de António Mau-Tempo, que lá esteve por alguns anos.

A França é este desprezo, este falar e olhar em modo de mangação. A França é o gendarme que vem verificar os papéis, linha por linha, comparando e interrogando, arredado três passos por causa do cheiro. A França é uma desconfiança que está sempre de sentinela, é um vigiar incansável, é um normando que vai inspecionar o trabalho feito e assenta o pé como se nos pisasse as mãos e gostasse[...] A França são longas viagens de comboio, uma grande tristeza, um maço de notas atado com um cordel e o ciúme estúpido de quem fiou e agora murmura de quem lá foi, Está rico, são as invejas do pobre, o mal que se querem uns aos outros por motivo de interesse. {...} Em toda parte é França. (SARAMAGO, 1980, p. 288-290).

A opção que pretendo perseguir nesta leitura não é a da diacronia, o que me obrigaria a tratar mais longamente obras ícones das literaturas brasileira e portuguesa, e que incluiriam não só *Vidas secas* de Graciliano Ramos, mas o filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos, datado de 1963; ou ainda o poema dramático, *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, datado de 1955, e sua montagem teatral pelo grupo TUCA em 1968, com música de Chico Buarque; mas também, no espaço português, teriam que ser evocados alguns autores clássicos do neorrealismo como Alves Redol e Manuel da Fonseca. Demasiados caminhos para breve travessia. O que pretendo estabelecer é antes um recorte sincrônico bem delimitado temporalmente – os anos 70 em Portugal e os anos 90 no Brasil –, em outras palavras, o romance *Levantado do chão* e o álbum *Terra*; ou, ainda, dito de outro modo, a revolução agrária pós-Revolução dos Cravos em Portugal e o fortalecimento do movimento dos “sem-terra” no Brasil.

A epígrafe, já tardia, que me servirá para essa conversa, não é, contudo, de agora. Ela data do século XVIII, mais precisamente de 1755. Sua autoria é de Jean-Jacques Rousseau, num texto bastante conhecido cujo título é “Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens”. O trecho que se segue vem a propósito como prova de sua atualidade e das possibilidades de diálogo com a cena que aqui nos interessa.

O primeiro que tendo cercado um terreno se preocupou em dizer - isto é meu – e encontrou pessoas suficientemente ingênuas para crerem nele foi o verdadeiro fundador da sociedade civil. De quantos crimes, guerras, matanças, misérias e horrores não teria poupado o gênero humano aquele que, arrancando estacas ou recobrindo valas, tivesse gritado a seus semelhantes: Tomem cuidado com o que diz este impostor; vocês estarão perdidos se esquecerem que os frutos são de todos e que a terra não pertence a ninguém! (ROUSSEAU, 2017, p.71)

“Os frutos são de todos e a terra não é de ninguém” é uma máxima que se aproxima com perfeição da alegoria de José Saramago na introdução que faz ao álbum de fotografias de Sebastião Salgado. Sob a forma travestida de uma irônica narrativa do Gênesis, Saramago dá conta, como Rousseau, de que é a divisão arbitrária da terra que abre espaço para uma sociedade desigual.

Foi o caso que estando já a terra assaz povoada de filhos, filhos de filhos e filhos de netos da nossa primeira mãe e de nosso primeiro pai, uns quantos desses, esquecidos de que sendo a morte de todos, a vida também o deveria ser, puseram-se a traçar uns riscos no chão, a espetar umas estacas, a levantar uns muros de pedras, depois do que anunciaram que, a partir desse momento, estava proibida (palavra nova) a entrada nos terrenos que assim ficavam delimitados, sob pena de um castigo, que segundo os tempos e os costumes, poderia vir a ser de morte, ou de prisão, ou de multa, ou novamente de morte. (SALGADO, 1997, p.10)

Já na abertura do seu romance de 1980 – *Levantado do chão* –, o narrador de José Saramago, através de uma ousada vertente irônica, apresenta, como uma fatalidade trágica, esse modo arbitrário de divisão da terra. Sem comprometer historicamente o processo pareceria impossível qualquer ação que o revertesse. Mas o romance ultrapassa essa mera constatação do dano, e a narração que a ele se segue dá um salto sobre o que parecia inevitável, trágico e fatal. Recupera-se aí uma outra forma de narrar que terá, a partir de então, as marcas do épico, a partir de uma viragem que vem assinalada justamente no fechamento do capítulo, em modo de alerta: “Mas tudo isso pode ser contado de outra maneira”.

Madre de tetas grossas, para grandes e ávidas bocas, matriz, terra dividida do maior para o grande, ou de mais gosto ajuntada do grande para o maior, por compra dizemos ou aliança, ou de roubo esperto, ou crime estreme, herança dos avós e meu bom pai, em glória estejam. *Levou séculos para chegar a isto, quem duvidará de que assim vai ficar até a consumação dos séculos?*

E esta outra gente, quem é, solta e miúda, que veio com a terra, embora não registada na escritura, almas mortas, ou ainda vivas? A sabedoria de Deus, amados filhos, é infinita: aí está a terra e quem a há-de trabalhar, cresci e multiplicai-vos. Cresci e multiplicai-me, diz o latifúndio. Mas tudo isso pode ser contado de outra maneira. (SARAMAGO, 1980, p.13-14)

*Levantado do chão*, a épica campesina de José Saramago, será justamente *essa outra maneira de contar* uma história que vai de 1905 a 1975, marcada pelo ficcionalizado registro da oralidade que caracterizará a sua escrita. História de camponeses espoliados, de trabalhadores alugados, numa situação agravada durante os quase 50 anos de ditadura

do Estado Novo, cuja força se estruturava justamente na LEI, aliança espúria entre o Latifúndio, o Estado e a Igreja; uma história que, mesmo no tempo imediatamente a seguir ao 25 de abril de 1974, não tinha visto alterada concretamente a questão da posse da terra.

Seria talvez preciso convir que a, então, jovem Revolução dos Cravos não conseguira ainda administrar com eficácia tantas frentes de transformação social – DESCOLONIZAÇÃO, DESENVOLVIMENTO, DEMOCRATIZAÇÃO. Mas os trabalhadores tinham pressa. Tinham sido longos os anos passados sob a tutela da LEI. Assim, o que resultou dessa – digamos – falência institucional foi uma ação revolucionária, centrada no Alentejo, uma *revolução*, não uma *reforma* agrária, que se opera no verão quente de 1975, dando origem à criação das primeiras cooperativas agrícolas de Portugal.

A saga campesina de *Levantado do chão*, com esse participação tão epicamente camoniano, acompanha o lento processo de desalienação dos camponeses, vistos metonimicamente através das quatro gerações da família Mau-Tempo, sobrenome claramente indicial. Num típico romance de formação, assiste-se à aprendizagem do herói – João Mau-Tempo – que, contudo, tal como Moisés, não chega à “terra prometida”, morrendo dois anos antes de 1974, mas deixando em seu lugar a neta, filha de Gracinda Mau-Tempo e Manuel Espada, de nome Maria Adelaide Espada que, como explicita o narrador, “é nome de sua preferência”. Sozinha, e de pé, ela assiste à festa da revolução, ela que nascera mulher como um Cristo menina, gritando simbolicamente ao vir ao mundo.

Há, porém, milagres. A menina está deitada em cima do lençol, bateram-lhe logo que veio ao mundo e nem de tanto precisava porque na sua garganta voluntariamente se estava já formando o primeiro grito da sua vida, e há-de gritar outros que hoje nem por sombra deles se imaginarão possíveis, e chora, sem lágrimas. (SARAMAGO, 1980, p. 295)

No romance passa-se, portanto, do *mau-tempo* da servidão à *espada* da luta, como se passa também do dia de chuva e lama, do primeiro capítulo, ao sol de justiça com que se abre a cena de invasão das terras que os latifundiários haviam desertado depois do 25 de abril de 74, temerosos do acerto de contas da revolução.

Como não posso falar de todo o romance, falo apenas desse apocalipse revolucionário para o qual as três fotos em sequência do livro Terra, de Sebastião Salgado, fotos feitas com os “sem-terra” no Brasil, parecem



uma ilustração primorosa. Elas foram escolhidas para funcionar como um *zoom* voluntário, mostrando em imagem o processo da caminhada dos camponeses até à abertura das porteiras, à invasão das fazendas e à tomada de posse das suas escrituras, num saldo absolutamente épico.

No mar interior do latifúndio, não para a circulação das ondas. [...] Nas duas semanas seguintes deram os homens, com ar de nenhum caso, as precisas voltas pelas herdades, e, consoante os conhecidos métodos, aqui deixavam uma palavra, além outra, discutiram e assentaram o plano, tem cada qual suas guerras, não lhes levemos a mal o vocabulário, posto o que, passaram à fase segunda, cuja foi convocar os manajeiros das herdades onde ainda se trabalhava e dizer, noite era daquele ardente Verão, Amanhã, às oito horas, todos os trabalhadores, estejam onde eles estiverem, montam-se nos atrelados e dirigem-se à herdade das Mantas, vamos ocupar, e assentindo os manajeiros, já um por um falados, e prevenidos muitos dos que iriam de soldados principais nesta batalha, foi cada qual dormir seu último sono de prisão (SARAMAGO,1980, p.363)



*Terra*, fotografia Sebastião Salgado p. 132-133.

Este sol é de justiça. Queima e inflama a grande secura dos restolhos, este amarelo de osso lavado ou curtimenta de seara velha e requeimada de calores excessivos e águas destemperadas. De todos os lugares de trabalho confluem as máquinas, o grande avanço dos blindados, ai



esta linguagem guerreira, quem a pudesse esquecer, são tratores que avançam, vão devagar, é preciso ligar com os que vêm de outros sítios, estes já chegaram, grita-se de um lado para o outro, e a coluna engrossou, torna-se ainda mais forte lá adiante, vão carregados os atrelados, já há quem caminhe a pé, são os mais novos, para eles é uma festa, e então chegam à herdade das Mantas, andam aqui cento e cinquenta homens a tirar cortiça, juntam-se todos com todos, e em cada herdade que ocuparem ficará um grupo de responsáveis, a coluna já leva mais de quinhentos homens e mulheres, seiscentos, não tarda que sejam mil, é uma romaria, uma peregrinação que refaz as vias do martírio, os passos desta cruz.

Depois das Mantas vão ao vale da Canseira, às Relvas, ao Monte da Areia, à Fonte Pouca, à Serralha, à pedra Grande, em todos os montes e herdades são tomadas as chaves e escritos os inventários, somos trabalhadores, não viemos roubar, afinal nem há aqui ninguém para afirmar o contrário, porque de todos estes lugares percorridos e ocupados, montes, salas, adegas, estábulos, cavaliariças, palheiros, malhadas, cantos, cantinhos e escaninhos, pocilgas e capoeiras, cisternas e tanques de rega, nem falando nem cantando, nem calando nem chorando, estão Norbertos e Gilbertos ausentes, para onde foram, sabe-se lá. A guarda não sai do posto, os anjos varrem o céu, é dia de revolução, quantos são. (Saramago, 1980, p.364)



*Terra*, fotografia Sebastião Salgado p. 134-135.

Para a versão brasileira da questão agrária, o álbum *Terra* – cujas fotografias foram feitas por Sebastião Salgado, que acompanhou de perto a saga dos “sem-terra” – é uma espécie de revelação da necessidade imperiosa de um caminho de volta para o campo depois da falência da experiência urbana. É Eduardo Galeano quem define espantosamente bem a irracionalidade do sistema de exploração do trabalho humano ao fincar os pés na tragédia latino-americana:

O sistema não previu este pequeno incômodo: o que sobre é gente. E gente se reproduz. Faz-se amor com entusiasmo e sem precauções. Cada vez resta mais gente à beira do caminho, sem trabalho no campo, onde o latifúndio reina com suas gigantescas terras improdutivas, e sem trabalho na cidade, onde reinam as máquinas e o sistema vomita homens. (GALEANO, 2010, p. 21)



*Terra*, fotografia Sebastião Salgado, p. 87.

Esses “sem-teto” vivendo debaixo dos viadutos das grandes cidades, com suas crianças drogadas e seus jovens na senda da criminalidade, comprovam, com uma frontalidade hiper-realista, a convivência perversa do alastramento da pobreza e da concentração da riqueza. O que uma

parcela ganha advém da infinita dimensão do que outros homens que perdem.

Mas hoje, com o movimento dos “sem-terra”, estamos ao menos um pouco mais longe da solidão e da afasia que acompanhavam a migração de Baleia, Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos em *Vidas Secas*. O impulso de reconquista da terra, a volta para o campo, ainda que feita por gente oprimida, exausta, vilipendiada ao longo de anos, é uma volta em grupo, esclarecida, conscientizada, organizada, com uma liderança que começa a exigir os seus direitos.

O tempo da migração tinha sido longo e de uma dureza sem limites, como mostram as fotografias de Sebastião Salgado. Diz a legenda da foto: “Menores que vivem em caixas de papelão no centro da cidade. A maioria dos menores de rua em São Paulo são viciados em cheirar cola de sapateiro e, mais recentemente, passaram a fumar o crack. A necessidade de dinheiro para compra da droga leva boa parte destes jovens ao roubo e à violência. (SP, 1996)”



*Terra*, fotografia Sebastião Salgado, p. 84

A esta secção do livro segue-se o “Brejo da cruz”, uma das músicas de Chico Buarque feitas especialmente para este álbum:

A novidade  
Que tem no Brejo da Cruz  
É a criançada  
Se alimentar de luz

Alucinados  
Meninos ficando azuis  
E desencarnando  
Lá no Brejo da Cruz

Eletrizados  
Cruzam os céus do Brasil  
Na rodoviária  
Assumem formas mil

Uns vendem fumo  
Tem uns que viram Jesus  
Muito sanfoneiro  
Cego tocando blues

Uns têm saudade  
E dançam maracatus  
Uns atiram pedra  
Outros passeiam nus

Mas há milhões desses seres  
Que se disfarçam tão bem  
Que ninguém pergunta  
De onde essa gente vem

São jardineiros  
Guardas noturnos, casais  
São passageiros  
Bombeiros e babás

Já nem se lembram  
Que existe um Brejo da Cruz  
Que eram crianças  
E que comiam luz

São faxineiros  
Balançam nas construções  
São bilheteiras  
Baleiros e garçons

Já nem se lembram  
Que existe um Brejo da Cruz  
Que eram crianças  
E que comiam luz.

(Chico Buarque)

O tempo passado nessas comunidades sem utopia pode levar à morte ou a uma não menos trágica acomodação, sem verdadeira inclusão no mundo urbano, pois que essas famílias de migrantes vivem no limite do ostracismo, habitantes da periferia social e geográfica das cidades. *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, poema dramático publicado pela primeira vez em 1955, apontava já para esse ciclo trágico: morte, partida, travessia, morte, chegada, morte. A cena que vamos ler situa-se aí, quase ao fim da peça, no espaço dessa absurda morte que persegue o retirante. É bem verdade que a ela sucede uma espécie de *coup de théâtre*, que relança a utopia através do anúncio do nascimento de uma criança “pálida, franzina, encrenque e setemesinha” nos Alagados do Recife, modo de justificar o subtítulo, “Auto de natal pernambucano”, e de abrir espaço para uma futura e possível intervenção na história, quem sabe liderada por essa criança que é “como um



sim numa sala negativa”, que “corrompe com sangue novo anemia”, que “infecciona a miséria com vida nova e sadia”.

Fiquemos, contudo, com a morte postulada pelo retirante como saída fatal da miséria:

— Seu José, mestre carpina,  
que habita este lamaçal,  
sabes me dizer se o rio  
a esta altura dá vau?  
sabes me dizer se é funda  
esta água grossa e carnal?

— Severino, retirante,  
jamais o cruzei a nado;  
quando a maré está cheia  
vejo passar muitos barcos,  
barcaças, alvarengas,  
muitas de grande calado.

— Seu José, mestre carpina,  
para cobrir corpo de homem  
não é preciso muita água:  
basta que chegue ao abdome,  
basta que tenha fundura  
igual à de sua fome.

— Severino, retirante  
pois não sei o que lhe conte;  
sempre que cruza este rio  
costumo tomar a ponte;  
quanto ao vazio do estômago,  
se cruza quando se come.

— Seu José, mestre carpina,  
e quando ponte não há?  
quando os vazios da fome  
não se tem com que cruzar?  
quando esses rios sem água  
são grandes braços de mar?

— Severino, retirante,  
o meu amigo é bem moço;  
sei que a miséria é mar largo,  
não é como qualquer poço:  
mas sei que para cruzá-la  
vale bem qualquer esforço.

— Seu José, mestre carpina,  
e quando é fundo o perau?  
quando a força que morreu  
nem tem onde se enterrar,  
por que ao puxão das águas  
não é melhor se entregar?  
[...]

— Seu José, mestre carpina,  
que diferença faria  
se em vez de continuar  
tomasse a melhor saída:  
a de saltar, numa noite,  
fora da ponte e da vida?  
(MELO NETO, 1997, p. 185-187)

Neste ponto, vale voltar ao texto de José Saramago e seguir mais um pouco sua narrativa paródica do discurso bíblico em que, à moda de um contador de histórias, ele opera a desmontagem do divino, com um Deus a se dar conta da falência ideológica das suas bem-aventuranças, que transferem para um espaço transcendente a reversão da dor dos homens, e paralelamente com conscientização dos espoliados, “cujo

suor não nascia do trabalho que não tinham, mas da agonia insuportável de não o ter”, e que tomam a palavra diante do poder.

Posto diante de todos os homens reunidos [...] cujo suor não nascia do trabalho que não tinham, mas da agonia insuportável de não o ter, Deus arrependeu-se dos males que havia feito e permitido, a um tal ponto que, num arrebatado de contrição, quis mudar o seu nome para um outro mais humano. Falando à multidão, anunciou: “A partir de hoje chamar-me-eis Justiça”. E a multidão respondeu-lhe: “Justiça, já nós a temos, e não nos atende”. Disse Deus: “Sendo assim, tomarei o nome de Direito”. E a multidão tornou a responder-lhe: “Direito, já nós o temos, e não nos conhece”. E Deus: “Nesse caso, ficarei com o nome de Caridade, que é um nome bonito”. Disse a multidão: “Não necessitamos caridade, o que queremos é uma Justiça que se cumpra, e um Direito que nos respeite”. (*Terra* – José Saramago – 1980, p.10-11)

Lembremos novamente a data, 1997, um ano depois da tragédia de Eldorado dos Carajás. Como os nomes podem ser arbitrários! – lembra, aliás, no mesmo texto, José Saramago, diante da evidência do inferno no espaço do suposto paraíso! Contudo, o limite da distopia urbana pode também despertar, nessas comunidades periféricas, um impulso de retorno à terra, ao campo, ao trabalho produtivo. Os *sem-terra* em busca da terra. Assim é que, para além da tragédia narrada em texto, em imagem e em música, o movimento dos *sem-terra* será também entrevisto, nas palavras de Sebastião Salgado, com pequenos-grandes ganhos consequentes, ao referir algumas das conclusões a que ele pôde chegar durante os 16 anos em que fotografou o movimento para o seu álbum brasileiro, desde os trágicos acampamentos à beira da estrada, até à luta pela terra, mas já agora, os primeiros assentamentos, as escolas comunitárias, a produção agrícola de qualidade.

A esses comentários algo alentadores soma-se, enfim, outra canção de Chico Buarque, cujo título é justamente “Assentamento”. Em gloriosa parceria, no jogo intertextual que estabelece com Guimarães Rosa, ele dá conta dessa aposta de que, assim como o êxodo para a cidade industrializada parecera uma saída para quem fugia da seca a partir dos anos 50, a profunda marginalização a que se viram expostos os migrantes nordestinos nas metrópoles urbanas do sudeste, no ciclo vicioso de drogas, prostituição, fome, favelização, terá gerado uma necessidade intrínseca

de o homem do campo inverter o sentido do caminho migratório e lutar para manter a dignidade com a posse da terra.

Quando eu morrer  
que me enterrem  
na beira do chapadão,  
contente com minha terra,  
cansado de tanta guerra,  
crescido de coração (Guimarães  
Rosa)  
Zanza daqui  
Zanza pra acolá  
Fim de feira, periferia afora  
A cidade não mora mais em mim  
Francisco, Serafim  
Vamos embora

Ver o capim  
Ver o baobá  
Vamos ver a campina quando  
flora  
A piracema, rios contravim  
Bimbo, Bel. Bia, Quim,  
Vamos embora  
Quando eu morrer  
Cansado de guerra  
Morro de bem  
Com a minha terra  
Cana, caqui,  
Inhame, abóbora,  
Onde só vento se semeava ou-  
trora  
Amplidão, nação, sertão sem  
fim  
Oh Manuel, Miguilim  
Vamos embora



*Terra* – fotografia Sebastião Salgado, p. 107, 113.

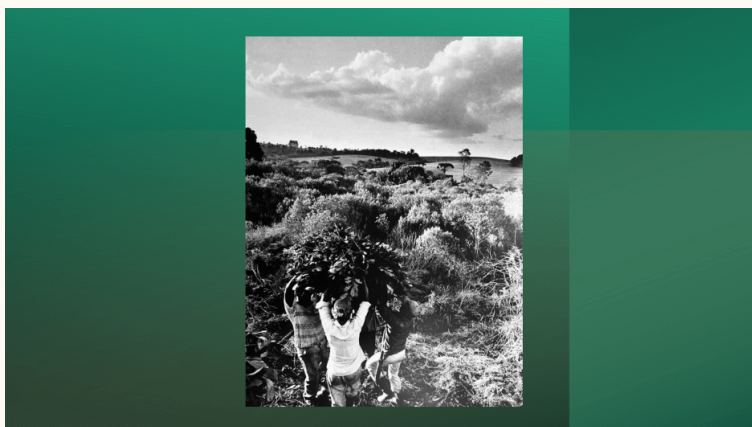




*Terra* – fotografia Sebastião Salgado, p. 114-115



*Terra* – fotografia Sebastião Salgado



*Terra* – fotografia Sebastião Salgado



Terra – fotografia Sebastião Salgado

“Vamos embora” é o refrão desse hino da reconquista da terra. As “gigantescas terras improdutivas” do latifúndio, a que faz alusão Eduardo Galeano, passaram a ser o objeto de luta dos sem-terra, num caminho árduo, que nem sequer gozava do apoio de ONGs nacionais ou internacionais. Contudo hoje, nesse difícilíssimo tempo imposto pela pandemia da COVID 19, é bom termos em mente o que esse movimento produziu como ajuda humanitária concreta. A produção agrícola desses assentamentos, produção agrícola orgânica é preciso dizer, devolveu à carência das cidades uma rede de solidariedade que dissolve definitivamente qualquer tipo de banalização quanto aos objetivos concretos e positivos do movimento rural. “Produzir alimentos saudáveis, diversificados, permite que tenhamos garantido a soberania alimentar e possamos realizar ações de solidariedade, fazendo doações para as periferias, favelas e comunidades que necessitam e vivem a pandemia da fome”, afirma uma das dirigentes comunitárias. Não há conquista, bem o sabemos, há tão somente um processo em marcha, quem sabe para poder dizer um dia, como o narrador de *Levantado do chão*: “Este sol é de justiça.” (SARAMAGO, 1980, p.364)

E para finalizar em utopia, mais uma vez do outro lado do Atlântico, voltemos à França do século XIX para evocar o romance *Germinal*, de Émile Zola. Encontramos ali aquela imagem agrária da semente revolucionária que foi atingida em 1975 em Portugal, que é sonhada ainda hoje pelo Movimento dos Sem-Terra no Brasil, e é pressentida metaforicamente na força de germinação de uma primavera da terra.

À esquerda, à direita, mais ao longe, ele acreditava reconhecer outros camaradas, debaixo do trigo, ramos vivos, jovens árvores. Agora, lá no céu, o sol de abril brilhava em toda a sua glória, aquecendo a terra que estava grávida de frutos. Do flanco que alimentava pulsava a vida, os ramos se rompiam em folhas verdes, os campos tremiam com a pujança da relva. De todo lado, os grãos inchavam, se alongavam, invadiam a planície, trabalhados pela necessidade de calor e luz. Um excesso de seiva escorria com vozes sussurrantes, o ruído da germinação se expandia como um longo beijo. Mais uma vez, mais uma vez, cada vez mais distintamente, como se estivessem colados ao solo, os camaradas batiam com força na terra. Sob os raios inflamados do sol, nessa manhã de explosão de juventude, era desse rumor que o campo estava grávido. Homens nasciam da terra, uma armada negra, vingadora, que germinava nos veios abertos da terra, crescendo para as colheitas do século futuro, e cuja germinação faria em breve explodir toda a terra. (ZOLA, [s.d.], p. 502-503)

## Referências:

MELO NETO, João Cabral. *Morte e vida Severina*. In: ---. *Obra completa*: Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 169-202.

\_\_\_\_\_. "Graciliano Ramos". In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*: Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 311-312

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*.

REDOL, Alves. *Gaibéus*. Lisboa, Europa-América, 1975.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *A origem da desigualdade entre os homens*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

SALGADO, Sebastião. *Terra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1977.

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Caminho, Lisboa, 1980.

ZOLA, Émile. *Germinal*. Paris, Fasquelle, s.d.

# TRADIÇÃO E RUPTURA EM *A MANTA DO SOLDADO*, DE LÍDIA JORGE

Valci Vieira dos Santos<sup>1</sup>

## Introdução

A produção literária de Lídia Jorge, consagrada escritora portuguesa da contemporaneidade, cada vez mais é reconhecida como um significativo contributo especialmente para as literaturas de expressão portuguesa. O trato com as palavras nos revela sua perícia em estabelecer prodigiosas relações entre a literatura e questões de ordem sóciohistórica e política, bem como uma incessante busca ontológica de personagens cujas vozes são marcadas por discursos que denunciam as fortes contradições que delinham sociedades constituídas historicamente.

Dentre os diversos eixos temáticos que enformam a escrita literária de Lídia Jorge, “esse jogo calado, longe das luzes de todas as ribaltas”,<sup>2</sup> nas palavras da própria escritora, as questões sociais, sem dúvida, ganham espaço privilegiado por entre os fios que são entretecidos ao longo de suas narrativas. Do seio destas, avulta-se o romance *A Manta do Soldado* (2003), originalmente publicado com o título *O Vale da Paixão*, em 1998. Neste romance, assim como em tantos outros de sua lavra, é possível perceber o quanto estamos

diante de uma escritora que não perde de vista as questões de cunho social. Aliás, em entrevista concedida a Mauro Dunder, publicada na revista *Desassossego*, de dezembro de 2012, Lídia Jorge já deixava claro o seu envolvimento com as causas sociais, ao afirmar, inclusive,

---

1 UNEB/UFES

2 Concepção de escrita cunhada por Lídia Jorge, em entrevista concedida a Nazaré Torrão, publicada na *Revista Língua-vulgar*, n. 01, junho de 2020.

categoricamente, que, por mais que não quisesse, sua parte ontológica era social.

Ao construir uma arquitetura textual atravessada por discursos representativos de um contexto político e sociocultural, sobretudo de uma época em que a sociedade portuguesa passava por profundas e significativas mudanças, em decorrência de vários fatores, dentre eles, a ditadura salazarista, cuja configuração foi marcada por ameaças e resistências, Lídia Jorge nos provoca, por intermédio de sua escrita potente e criativa, a percorrer as páginas de seus romances, escavando-os, observando-os, tal qual um arqueólogo, o qual, aos poucos, com seu poder de observação e exploração, torna-se capaz de estudar sociedades e suas culturas, sem perder de vista, portanto, o seu legado histórico.

*A Manta do Soldado* (2003) é uma obra literária que se revela como mais uma prova do vigor da atual literatura portuguesa. Nela está consignada a capacidade de Lídia Jorge de plasmar literariamente as mudanças e as contradições de um tempo em que a oposição entre a tradição e a modernidade se mostra dilacerante em face de tentativas de rompimento de barreiras nem sempre transponíveis. Nossa leitura sobre a aludida obra se refletirá sobre essas duas forças – a tradição e a ruptura –, cujos instrumentos de manutenção e quebra são dados a conhecer, aos leitores de *A Manta do Soldado*, à medida que vozes transgressoras de algumas de suas personagens tornam evidente o forte embate entre a dialética estabelecida pelos defensores da manutenção do *status quo* vigente e entre aqueles que primam por ares de mudança e liberdade propugnadas em face de um processo moderno de emancipação do sujeito.

Repercutem, neste texto, algumas ideias de Carlos Felipe Moisés (2012), Wladimir Kryszynski (2007) e Michel Foucault (2018) no que diz respeito aos mais diferentes espaços de que ocupa a literatura, dentre eles, a de lidar, também, com temas de cariz transgressor, dada à sua própria condição de ser evolutiva e criadora. Essa condição de ser evolutiva e criadora da literatura enseja a abertura de muitas frentes que se (des)formam à medida que novas concepções são por ela assimiladas em detrimento daquelas que deixam de ser sancionadas pela sua força criadora. Aliás, é o próprio Kryszynski que nos ensina que “a vida da literatura e da arte não pode ser pensada fora de uma dinâmica permanente, ininterrompida pelo surgimento, enfraquecimento e evanescência de linguagens transgressivas (2007, p. 27).



Para o desenvolvimento de nossas reflexões sobre o tema proposto para análise, que se configura na metodologia com fulcro em leitura dedutiva, de cunho qualitativo, lançaremos mão de apontamentos dos teóricos anteriormente mencionados, bem como de outros autores que possam nos fornecer subsídios para melhor explorar o potencial da obra *A Manto do Soldado* (2003), naquilo que ela nos apresenta sob a perspectiva de uma relação tensional que se manifesta no embate entre duas forças que se digladiam: a tradição e a ruptura.

## O universo literário de Lídia Jorge

A escritora Lídia Jorge tem o seu nome associado, invariavelmente, às mais diferentes experiências literárias, que transitam pelos mais diferentes temas, desde a defesa dos menos privilegiados, dos mais desprotegidos, ao enaltecimento de vozes femininas, além de se constituir em temática recorrente a denúncia da realidade que se acha imbricada em questões sociais, políticas e culturais do universo da nação portuguesa, questões estas facilmente identificadas no conjunto de sua produção prosaica, e por isso também são concebidas como verdadeiros pilares que enformam o seu edifício literário, consoante nos dá a conhecer, nas palavras de Maria Graciete Besse e Joseph Macé-Scaron, publicadas no texto intitulado "Lídia Jorge considerada uma das 10 grandes vozes da literatura portuguesa"<sup>3</sup>:

Lídia Jorge invoca, de uma forma polifónica, os múltiplos estratos do século XX português, privilegiando o olhar das mulheres sobre uma sociedade patriarcal, antes de mais frio, depois atormentado. (...) Em vez de voltar as costas ao mundo contemporâneo, Lídia Jorge agarra-o, espreme-o e faz com que dele saia a violência, a corrupção, a mentira e todos os nossos miseráveis pequenos segredos.

E é exatamente essa sociedade patriarcal, marcada por fortes contradições, inserida em diferentes momentos históricos vividos pela nação portuguesa, que se torna objeto da escrita nada convencional de Lídia Jorge, já que, em seus romances, é possível vislumbrar incursões as mais variegadas, com seus diferentes matizes, e.g., metaficcionalidade,

---

3 O texto foi publicado na revista francesa *Le Magazine Littéraire*, Público, 29, de 29 de julho de 2013 ([www.publico.pt](http://www.publico.pt) – consulta efetuada em 11 de agosto de 2021).

autorreflexividade, instâncias dialógicas, pós-modernas, multiplicidade de cenários enunciativos, o fato histórico sob a ótica do discurso memorialístico, a desestabilização e desconstrução do discurso patriarcal e de tudo aquilo que se torna manifesto a partir de uma concepção de “verdade”, dentre outras. Deste universo polifônico jorgiano, especialmente a desestabilização e desconstrução do discurso patriarcal, para os propósitos deste trabalho, torna-se alvo de nossa exegese, cujas personagens que se querem transgressoras, em face de suas atitudes e comportamentos insurgentes, passam a conceber a transgressão como estratégia de combate, até porque,

“transgressão” acabou por se constituir, não só mas também, em categoria estética, passando a designar a postura do artista ou escritor que, sentindo-se cerceado pela rigidez do sistema vigente, lute por livrar-se dele ou para torna-lo mais flexível. O receio da punição poderia funcionar como freio à transgressão generalizada, de ordem religiosa ou moral, mas na passagem para o âmbito da arte já não há o que temer, para além da volatilidade das metáforas: caso sua transgressão atente contra alguma regra do sistema, ao artista não corre o risco de ser condenado ao inferno nem ao cárcere. (...) (MOISÉS, 2012, p. 23)

Assim, como Lídia Jorge muito bem tem dito, a literatura se constitui num mundo onde a invenção, a liberdade e a capacidade de dar asas à imaginação, na criação de outros mundos, nos provocam o desejo de, cada vez mais, conhecer a nós mesmos e aos outros. O conjunto de suas vivências pessoais, aliadas à experiência estética, tem sido concebido em sua arquitetura literária, desde a publicação de seu primeiro romance, *O Dia dos Prodígios*, o qual alcançou grande sucesso, tanto no meio da crítica especializada quanto entre o seu público leitor, que não para de crescer.

Tal notoriedade parece alcançar, de um modo geral, grandes escritores portugueses pertencentes à geração que passaram a publicar após o 25 de abril de 1974, da qual Lídia Jorge faz parte. Sua produção literária é abrangente, se constituindo de romances, contos, poesia, peças de teatro e títulos de literatura infantil. Esta mesma produção literária testemunha movimentos que pugnaram por mudanças há muito desejadas por pessoas que sonhavam com a liberdade de Portugal em face de uma ditadura que a todos oprimia. Mas não tão-somente! Havia também



aqueles que desejavam a liberdade dos países africanos. Este estado de coisas passa a servir de húmus motivador para ações políticas, enquanto consciência crítica, inclusive de Lídia Jorge, cujo testemunho seguinte se revela emblemático:

Sentei-me num balcão que dá para o meu próprio país, mas a partir dele tenho observado o mundo e ao mesmo tempo a vida inteira. Sinto-me testemunha do tempo que passa. Conheci a ditadura, a pobreza, o analfabetismo, a falta de liberdade, e conheci o desejo de mudança de um povo inteiro.<sup>4</sup>

Mas Lídia Jorge, é claro, não ficou apenas sentada no balcão! Inconformada com a sucessão de cenas opressoras, trágicas, que atravessavam o seu cotidiano, pôs-se a denunciá-los por intermédio de sua literatura. Apossou-se de instrumentos necessários à escavação de terrenos que pudessem dar a ela a real dimensão de conflitos que dilapidavam sonhos e sentimentos, muitas vezes frutos de resquícios arcaicos, não erradicados, os quais foram responsáveis pelos desajustes sociais e familiares e pela construção de gritantes quadros pintados com as cores de situações de desigualdade.

Esses quadros passaram a compor a galeria de obras literárias produzidas por Lídia Jorge. Dentre eles, *A Manta do Soldado*, que é ilustrativa desses conflitos familiares e sociais decorrentes do choque entre ideias e concepções de visões arcaicas e mudanças que se mostraram salutares em direção à modernidade. A partir de agora, pois, passamos a escavar o “sítio arqueológico” denominado *A Manta do Soldado* à procura de marcas, “objetos” que nos deem condições de investigar tais conflitos familiares e sociais e suas consequências, responsáveis pelo silenciamento de vozes e pela manifestação da alteridade, mas também pela insurgência de muitas dessas vozes que, estrategicamente, lançam mão da transgressão como arma de combate.

### ***A Manta do Soldado* e suas vozes destoantes e transgressoras**

O romance *A Manta do Soldado* é protagonizado por uma personagem feminina, inominada, mas referenciada ao longo da narrativa pelas

---

4 Fragmento de entrevista concedida a Nazaré Torrão, publicada na *Revista Língua-lugar*, n. 01, de junho de 2020.

nomeações “a sobrinha de Walter” e “a filha de Walter”. O romance, segundo Luiz Ruffato, em seus comentários constantes das orelhas do livro, publicado pela Editora Record, edição de 2003, é construído “em camadas, como se autora, a portuguesa Lídia Jorge, nos conduzisse para dentro de uma casa sem luz elétrica, no lusco-fusco, e nos fosse dado conhecê-la pouco a pouco, à luz bruxuleante de uma lamparina inaugurando espantos”. Seu espaço geográfico se constitui num ambiente matizado de cores mais escuras do que claras, denominado casa de Valmares, *locus* imaginário situado no Algarve, ao sul de Portugal.

Ao longo da narrativa do romance *A manta do Soldado*, a narradora se depara com caminhos conflituosos que irão servir de óbice para a sua própria construção identitária. Vários são os discursos engendrados interna e externamente à casa de Valmares, os quais se colocarão como forças contrárias às mudanças e avanços de questões que anunciam novos tempos. A casa patriarcal se transforma num espaço onde as vozes de outras pessoas ocupam o lugar de fala e tentam silenciar aquelas consideradas por essas mesmas pessoas vulneráveis. Sua história de vida, dessa forma, passa a ser narrada através da fala de outrem: tem notícias de seu pai por intermédio do avô; informa-se como a mãe se engravidou dela e de todos os acontecimentos advindos dessa gravidez através dos empregados da casa; os tios, com os quais ela convive, são os responsáveis pelos relatos da vida de Walter, seu pai. E assim a narradora vai convivendo num ambiente onde os conflitos gerados pela representatividade de dois mundos opostos dão as cartas: de um lado, o avô, símbolo do patriarcado familiar, com suas investidas para a manutenção de tradições e privilégios; de outro, a mudança, preconizada pelos ventos da modernidade, ganha força especialmente na voz de Walter Dias, que se avulta como aquela que se coloca contrária às tentativas de calá-la.

A primeira imagem construída por entre os fios entretecidos da escrita jorgiana, simbólica da manutenção de tradições, em detrimento de mudanças, se encontra logo nas primeiras páginas do romance. Refere-se essa imagem à casa de Valmares, administrada a mãos de ferro pelo patriarca Francisco Dias, constituída de espaço físico por onde se desenrolarão a maior parte das cenas responsáveis pela dinâmica do enredo. Os novos tempos já estavam batendo à porta, e, com eles, surge o anúncio - materializado em projeto - de adequar o velho casarão às necessidades do presente, mas tão-somente sob a ótica externa do casarão, com a possibilidade de mudanças de fachada e pátio à implantação de uma piscina azul; da substituição das velhas calçadas, que dificultavam

o trânsito de pessoas por uma rua acessível, de aspecto agradável. Da ótica interna, por seu turno, o aspecto antigo da casa de Valmares seria mantido como quem quisesse manter os mesmos espaços para facilitar a locomoção de seus moradores, mas também manter o mesmo clima interior, a mesma ambiência, o que pode significar a resistência ao novo, às novas configurações de espaço, tempo e sentimentos. O excerto da obra a seguir nos dá a dimensão desse embate entre o velho e o novo, cuja narrativa nos coloca em contato com a escrita também imagética de Lídia Jorge:

(...) a casa está como foi, os filhos de Maria Ema colaboram, não refazem as paredes, apenas as untam com umas chapadas de tinta, e os dois, agora de mão dada, fazem parte dos muros em torno dos quais existe um plano de conservação prática. Existe o projecto de que a fachada e o pátio sejam refeitos e pintados e também a ideia de que o Bulldozer há-de escavar uma piscina azul, em forma de pegada humana, no sítio onde antigamente Francisco Dias guardava o estrume. Aí, talvez as figueiras cinzentas sejam abatidas, e no lugar dos seus pés se ergam palmeiras adultas donde penderão brancas redes de balanço. Será necessário apagar da calçada a sombra dos velhos animais e tornar a rua um lugar apazível. Por dentro, porém, manter-se-ão as traves, o corrimão, a escada, a porta do quarto do primeiro andar, o seu manípulo, o seu limiar e o seu soalho. Talvez a mesma luz e o mesmo som dos passos no tabuado, o mesmo cheiro a sabão e a cera. O mesmo patamar e os mesmos degraus. (JORGE, 2003, p. 12-13)

Não podemos perder de vista, no excerto citado, ademais, o uso de vocábulos representativos desse embate que se instaura entre a permanência e a mudança, entre a associação de imagens escuras e penumbras ao pretérito, e imagens que nos remetem à claridade e à esperança ao tempo presente, no *locus* externo: no lugar de “figueiras cinzentas”, erguer “palmeiras adultas donde penderão brancas redes de balanço”; “tornar a rua um lugar apazível”, em lugar de “calçada a sombra dos velhos animais” (grifos nossos). No interno, sequer existem perspectivas de mudanças; ao contrário, o pronome “mesmo” é empregado reiteradamente: “manter-se-ão as traves, o corrimão, a escada, a porta do quarto do primeiro andar”; “a mesma luz”; “o mesmo som dos passos no tabuado”; “o mesmo cheiro a sabão e a cera”; “o mesmo patamar e os mesmos degraus”.

Tais imagens construídas referentes aos *loci* interno e externo da casa de Valmares também são representativas e remissivas, pois nos levam a refletir o quão difícil é operar mudanças internas, isto é, mudanças em nosso interior.

Mas, em verdade, a imagem mais emblemática ligada às tradições, constante de *A Manta do Soldado*, é aquela que associa a figura de Francisco Dias ao patriarca todo poderoso. Ele era aquele lavrador, senhor do destino de filhos e noras e netos. Sendo sempre sua a última palavra, não admitia ser contrariado, muito menos ter as suas ordens desobedecidas, transgredidas. Nesse ponto, é praticamente impossível não associar a personagem Francisco Dias à figura de Antônio de Oliveira Salazar (1889-1970), ditador português, dadas as marcas textuais e ao contexto político e social da época, como, *verbi gratia*, quando o patriarca passa a questionar a fuga de seus filhos para outras paragens, sem dar notícias, sem “novas nem mandados”, dando-lhe a impressão de estar diante de uma vida fadada à decadência. Aqui, remetemo-nos, *incontinenti*, sem antes intertextualizá-la com a significativa massa de emigrados portugueses fugindo da ditadura salazarista, especialmente para terras francesas, a uma passagem do romance: “Seria que a sua casa, a sua empresa, a sua representação de império poupado e produtivo se tinham reduzido àquela decadência? Por que demoravam a voltar os filhos emigrados?” (*Ibidem*, p. 96). Ou, ainda, em outra passagem remissiva à ditadura portuguesa, época de mudez e silenciamento, de perda de liberdade, em que a personagem Dr. Dalila, médico e amigo da família, sempre que chamado à casa de Valmares, para lá se dirigia, sem medir esforços, numa atitude de subserviente: “O importante, *naquele tempo de silêncio*, é que sempre que o chamava ele vinha, subia pela escada e aparecia à porta como na noite de sessenta e três” (*Ibidem*, p. 166) (grifo nosso).

Sem dúvida, no decorrer da narrativa de *A Manta do Soldado*, o grande embate travado, sobretudo no plano da enunciação, será aquele entre Francisco Dias e seu filho caçula, Walter Glória Dias. Enquanto o pai assume a posição de homem conservador, intolerante, hostil, averso a mudanças e adepto a resistências, Walter Dias, por sua vez, em face de sua condição de aventureiro, viajante do mundo, transgressor, aberto a novas possibilidades de ser e de estar, passa a angariar o ódio do pai que, permanentemente, quer vê-lo pelas costas. Francisco Dias e demais familiares não perdem a oportunidade para arregimentar uma miríade

de alcunhas e impropérios dirigidas ao filho desnaturado: o trotamundos, o indesejado, o depravado, o vampiro, o desassossegado.

Assim, a condição de ser livre de Walter Dias, que não se curva diante nem mesmo do autoritarismo paterno, que não mede esforços para ultrapassar os limites fixados, que não aceita comprometer-se em face de convenções sociais, acaba por ensejar o delineamento de uma sucessão de quadros revoltados, transgressores, todos muito bem arquitetados pela expressividade de uma escrita que nos incita a penetrar no seu universo constituído de um efetivo exercício do poder de vozes políticas que são fruto do livre agir, já que, consoante pensamento de Hannah Arendt (2018, p. 11), “livre agir é agir em público, e público é o espaço original do político. Nele, o homem deve mostrar-se em sua liberdade e espontaneidade, e se afirmar no trato político com outros.” Walter Dias, portanto, ainda de acordo com o pensamento de Arendt sobre o ser político, é um homem que prima pela liberdade, que jamais perde a confiança em começar de novo e fazer diferente. Exatamente por conta desse perfil espontâneo e político de Walter Dias, que ele vai encontrar fortes oposições nas atitudes e comportamentos do pai e de outros parentes.

Os tais quadros revoltados, transgressores, que desfilam por entre as “paredes” de *A Manta do Soldado* merecem as nossas deferências, tamanho é o conflito que se instaura entre filho e pai e entre filho e demais familiares. *A priori*, vale destacar o ódio que Francisco Dias sentia por Walter Dias, pois este, já com seus dezessete anos, mostrava-se rebelde e insubmisso, livre para fazer o que desejava, e por isso mesmo era considerado um vagabundo, um preguiçoso:

O filho mais novo de Francisco Dias vendia desenhos de pássaros, recusando-se a trabalhar. E o confronto havia passado a ser outro, porque Walter Dias já tinha dezessete anos e gritava na rua que, se não permitissem que ele usasse a charrete, iria a pé e ficaria por lá, ninguém saberia se voltaria ou não. Francisco Dias tinha ataques de ódio e apenas se conformava porque sabia que em toda a irmandade costumava existir um depravado, aquele que a natureza fazia nascer no seio duma família composta, para que o equilíbrio se mantivesse, para que o mal não fosse só dos outros. (*Ibidem*, p. 57-58)

Mas a aversão de Francisco Dias pelo filho caçula não parava por aí. As impressões que ele tinha de Walter Dias demonstravam a dimensão

da oposição que havia entre eles. As posições da narradora, a esse respeito, não deixam dúvidas: “Era-lhe bastante claro que havia uma nuvem escura sobre a cabeça do filho mais novo. Dizia-o para quem quisesse ouvir, nos tempos livres de domingo, antes de dormir, (...)” (*Ibidem*, p. 59).

A criação rígida, tradicional, conservadora de Francisco Dias não fazia curvar Walter Dias, daí aumentar cada vez mais o distanciamento entre eles:

(...) E a vergonha, na criação da obediência, era um sentimento imprescindível em todos os tempos, principalmente nos diligentes anos trinta. Todos seus filhos, incluindo Adelina Dias, tinham saído desse disciplina de rigor, formadora e punitiva, como deveria ser. – “Menos Walter” – dizia Francisco Dias, e às vezes nem conseguia dormir na sua cadeira de mogno, os pés enfiados numas alpergatas, as botas de cardas postas ao lado. Não conseguia, por causa do filho mais novo. A sobrinha de Walter via. (*Ibidem*, p. 59-60).

Por outro lado, o comportamento conservador e opressor de Francisco Dias não fez vítimas apenas entre seus filhos, sobretudo o filho mais novo, mas também entre todos aqueles que resolvessem ir de encontro às suas normas, a exemplo da figura do professor que não aceitou ensinar aos seus alunos – dentre eles, estava o filho Walter de Francisco Dias -, velhas metodologias que não coadunavam mais com os novos tempos educacionais, e por isso foi por ele mandado embora. Sua voz insurgente se materializou em seu revolucionário – pelo menos para aquele contexto -, projeto de educação. Ilustremos esse episódio com o fragmento literário seguinte:

Sim, ao contrário dos outros, o mais novo estava destinado a ser instruído por um incompetente recém-chegado, um homem pequeno, de cara completamente lisa, que fazia lume sobre a secretária, queimava papel, cabeças de fósforos, álcool e algodão em rama dentro de frascos. (...) Não lhes ensinava nada. (...) Mas esse transviado trazia para a sala de aula pássaros vivos e pássaros mortos, abria-lhes as asas, mostrava a diferença das penas, as articulações das patas no poiso e no vôo. (...) Que Francisco Dias, ele mesmo, havia escrito ao delegado falando da sua suspeita, e tinha movido o abaixo-assinado das dedadas, e por sua iniciativa o professor desaparecera. Mas tinha

sido tarde de mais para as várias crianças desinstruídas. Tarde de mais para o seu filho Walter, o que fugia de casa, em cima da charrete para desenhar pássaros. (*Ibidem*, p. 61-62)

Exatamente, já era muito tarde para mudar o comportamento do filho, para colocar-lhe cabresto. Walter Dias já havia criado asas e voador. Ao contrário de seus irmãos, que viviam sob as ordens paternas, de qualquer natureza, sem questionamentos, Walter Dias pegou o rumo da estrada. Não aceitava a vida modorrenta do lugar onde nasceu. Queria conhecer outros lugares. Adquirir novas experiências. Já havia ouvido falar que “no Canadá os prédios são gigantes e as estradas cruzam neves a perder de vista. Que a vida é ampla, é livre, é outra.” (*Ibidem*, p. 140) E, por isso mesmo, “Walter é o único que está livre, não possui raízes nem família construída à face da lei de nenhuma das cidades onde tem morado.” (*Ibidem*, p. 177)

Dessa forma, Walter Dias representa, na obra de Lídia Jorge, a voz que se coloca contrária aos discursos hegemônicos, aos tabus e as proibições, os quais obstaculizam novas experiências e cerceiam a inserção do homem no mundo cuja realidade precisa ser designada pela representação discursiva, pelo embate de vozes que também se querem contrárias, pelo interdito, portanto. Aliás, a simbologia em torno da manta do outrora soldado Walter Dias, que guarda vários significados ao longo da narrativa, faz ecoar talvez uma de suas principais vozes: a manta se faz atlas; o atlas representa o mundo; o mundo, por seu turno, está onde desejamos, onde imaginamos, pois “A manta tem terra de todos esses lugares”. (*Ibidem*, p. 186).

## Considerações finais

Em última análise, quando propomos estas reflexões sobre o decantado embate entre aspectos tradicionais e conservadores, seja em qualquer esfera do comportamento humano, não entendemos como uma atitude prudente negar o que foi construído, ontem, mas trazer, para o presente, experiências positivas que podem ser assimiladas em face de vozes transgressoras, até porque, de acordo com a leitura foucaultiana, *apud* Daniel Verginelli Galantin, em obra organizada por Atilio Butturri Jr. e Cristine G. Severo, “transgressão e experiência são termos colocados em continuidade” (2018, p. 323). Por outro lado, a chamada transgressão radical, que nega veementemente os contributos pretéritos, em



nada pode colaborar para a construção da dialética histórica do cabedal humano. É preciso, sim, compreender que, entre a tradição e a ruptura, há um movimento dinâmico que nos impulsiona para frente, para o inevitável “desconcerto concertante”.

### **Referências:**

ARENDT, Hannah. *O que é política?* Fragmentos das Obras Póstumas Compilados por Ursula Ludz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018.

GALANTIN, Daniel Verginelli. Notas sobre o Prefácio À Transgressão de Michel Foucault: Linguagem, Transgressão e Negatividade. In: BUTTURI JUNIOR, Atilio & SEVERO, Cristine Gorski (orgs.) *Foucault e as linguagens*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018.

JORGE, Lúcia. *A manta do soldado*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2003.

KRYSINSKI, Wladimir. *Dialéticas da transgressão*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Tradição & Ruptura: O pacto da transgressão na literatura moderna*. Vila Velha: Opção Editora, 2012.

## O PERCURSO NA AMAZÔNIA DE FRANCISCO GOMES DE AMORIM: UM OLHAR SOBRE AS MINORIAS NO SÉCULO XIX

Veronica Prudente Costa<sup>1</sup>  
Kyssia Nunes de Oliveira

Francisco Gomes de Amorim, muito reconhecido como o biógrafo de Almeida Garrett, nasceu em nasceu em 13 de agosto de 1827, em Aver-O-Mar, antiga vila de pescadores ao Norte de Póvoa do Varzim, na região do Minho, em Portugal, e faleceu em Lisboa em 4 de novembro de 1891. Chegou ao Brasil em 18 de setembro de 1837, aos 10 anos de idade, em companhia de seu irmão mais velho Manuel Gomes de Amorim, que mais tarde se tornaria um importante livreiro em Belém. Conforme ele conta no prefácio de sua obra poética *Cantos Matutinos*, eles foram aliciados pelas promessas de fazer fortuna, “espalhando notícias exageradas, ou falsas acerca da enorme riqueza do Brasil” (AMORIM, 1858). Os irmãos vieram cheios de esperança na companhia de vários outros jovens e durante sua estadia na Amazônia vivenciou fatos que o marcaram de modo profundo e o fizeram ter um posicionamento contrário à escravidão e a outros processos de desigualdades sociais observados em relação aos sujeitos envolvidos neste processo.

No momento em que ele chegou ao Grão-Pará<sup>2</sup>, se deparou com comerciantes que procuravam mão-de-obra barata, ocorrendo o que foi chamado de “escravidão branca”, devido à lei proibitiva de tráfico de escravos negros implantada no Brasil em 1831.

À figura do negreiro sucedeu a do engajador. Este nem sempre levava para o Brasil apenas os desejosos de “sacudir a árvore-das-patacas”, mas, muitas vezes, arrastava

---

1 UFRR

2 Vale ressaltar que até o século XIX, o que chamamos hoje de Amazônia brasileira, era a Província do Grão-Pará. Era administrada separadamente do restante do Brasil e resistiu à independência de Portugal e sua anexação ao restante do país.

contra a vontade alguns desavisados parentes que se iam despedir daquele que partia em busca de melhores condições de vida” (RIBEIRO & OLIVEIRA, 2000, p.IX)

Essa prática da escravidão do branco pelo branco foi denunciada pela imprensa da época, conforme podemos ver na edição 132 do *Diário do Gram-Pará*, de 16/06/1857 (pp. 1 e 2), quando observamos a denúncia do transporte ilegal de menores de idade, navios transportando mais pessoas do que a sua capacidade e a já conhecida ganância por ouro que tantas vidas já havia ceifado na história da colonização portuguesa:

[...] nada conseguiram para curar radicalmente a febre emigradora excitada pela sede do oiro. Os poucos exemplos das grandes fortunas adquiridas em poucos annos fazem maior impressão no povo, do que as narrações das muitas desgraças, e misérias a que se acham expostos nove dízimos dos mancebos que deixam a pátria. Nós não podemos attribuir estes effeitos à corrupção da epocha em que vivemos; nem pensamos que o oiro impere hoje com maior soberania pela degeneração da humanidade. É certo que a nossa época tem tendências que lhe são ... (ilegível) lhe dão character, e que até nem conhecidas foram por outras gerações; mas emquanto a fascinação das riquezas, esta é comum a todos os tempos, porque nunca deixou de existir, e de produzir os seus inevitáveis resultados.

Diante deste cenário de promessas de enriquecimento fácil, Gomes de Amorim nos conta como foi sua chegada ao ser vendido e de como foi separado de seu irmão logo na chegada no Porto em Belém do Pará, pois foram comprados por comerciantes diferentes. Após trabalhar como caixeiro e passar por muitas dificuldades de adaptação a essa nova realidade, Gomes de Amorim é liberado por seu senhor e vai se aventurar por rios e comunidades amazônicas. Segundo Ismaelino Valente:

Ainda com doze anos, contudo, Gomes de Amorim deixa a casa do patrão e se embrenha nas matas do Xingu. Depois, sobe o rio Amazonas. Em 1840, ao comemorar o seu décimo terceiro aniversário, já se encontrava em Alenquer, a pequenina vila situada entre o igarapé Surubiú e o lago Curumu, onde as tapuias o chamavam de “Cauçúpára Carayba Goataçara Cuapará” (que, na sua própria e livre tradução, quer dizer “Querido branco português caminhante sabedor”)

Francisco Gomes de Amorim viveu em Alenquer de 1840 a 1843 – dos 13 aos 16 anos. E ainda passou algum tempo na região do rio Negro. Sobre a sua vivência na Amazônia, ele afirma:

Deixei a espingarda pela flecha; a língua portuguesa pelo dialecto cultural dos jurunas, ou pela língua dos tupis; preferi em fim, o selvagem ao homem civilizado, e comecei a vagamundear pelos bosques, como o tinha feito nas campinas do Minho. (AMORIM, 1858, p. XIV).

Em 22 de março de 1846, aos 19 anos de idade, regressou a Portugal, onde seria muito bem acolhido por Almeida Garrett em pessoa, a quem antes escrevera duas cartas do Pará, e que, solicitamente, o introduziu em seu círculo literário. Desta forma, Gomes de Amorim tornou-se, em muito pouco tempo, um escritor reconhecido em seu tempo e grande amigo de Garrett. Já em Portugal, ao iniciar sua trajetória como escritor, Gomes de Amorim estabelece um diálogo profícuo com a sua vivência na Amazônia e transita com maestria entre a História e a Literatura. O próprio autor assume esse diálogo quando afirma que produz sua obra literária, não apenas como “documentos para a posteridade”, mas também como relato do mundo real que lhe serve de referente ao universo ficcional. Assim, quando acusado de exagero na trama da peça teatral *Ódio de Raça*, ele afirma na introdução da primeira edição: “não houve encarecimento na pintura; copiei do natural. Sendo a escravidão o maior e o mais odioso de todos os crimes [...]” (RIBEIRO & OLIVEIRA, 2000, p.9)<sup>3</sup>

A peça teatral *Ódio de raça* foi dramatizada pela primeira vez no Teatro Dona Maria II em 1854; a publicação da primeira edição ocorreu em 1869. O drama é constituído por três atos, e cinquenta e cinco cenas. O cenário do 1º ato é na cidade de Belém, e os 2º e 3º atos ocorrem numa fazenda. A peça foi vista pelos jornalistas e críticos literários como uma obra prima que veio a ser uma das mais reveladoras em relação à escravidão no Brasil e uma denúncia sobre as falhas no cumprimento das leis que reprimiam o tráfico de negros escravizados – Lei Bill Aberdeen de 1845 e lei Eusébio de Queiroz de 1850. Visto que nenhuma dessas leis estava sendo cumprida de acordo com o previsto, podemos dizer que a

---

3 Utilizo como referência para as citações da obra *Ódio de raça*, a edição de Maria Aparecida Ribeiro e Fernando Matos de Oliveira, que reúne as duas peças teatrais do autor – *Ódio de raça* e *O cedro vermelho*, cartas do autor e muitas notas riquíssimas em detalhes da experiência de Gomes de Amorim na Amazônia.

peça veio denunciar e expor os “açoites” que eram realizados contra os negros e a forma etnocêntrica com que os habitantes da região amazônica eram tratados. Entre brancos, negros e mulatos, nesta peça também temos a presença da tapuia Marta, que está sempre próxima da Senhora Moça Emília, filha de Roberto – Senhor de engenho e dono de escravos.

Nesta peça observamos como diferentes formas de violência, inclusive a simbólica, conforme Bourdieu (2012), ocorreram nas relações entre os diferentes grupos sociais presentes naquele contexto histórico e como foram representadas na obra de Amorim. Para exemplificar, apresentamos a passagem ocorrida no Ato I, quando após o sumiço de uma quantia roubada por Domingos (o mulato), Roberto é enganado por ele ao acreditar que o ladrão era Pai Cazuzu (José), escravo cabinda de sua fazenda: “Roberto: [...] Um velhaco a quem eu permitia que andasse calçado!” (RIBEIRO & OLIVEIRA, 2000, p.30). Roberto chega a ordenar mil açoites no preto e diz: “Roberto: O prazer de um senhor é castigar os seus escravos, quando eles são criminosos.” (RIBEIRO & OLIVEIRA, 2000, p.33)

As fraturas no discurso de Amorim se apresentam conforme analisamos o posicionamento das personagens diante dos processos sociais de subalternização naturalizados ao longo de todo o período colonial e que ainda reverberam em grande medida na sociedade brasileira. Fica evidente como a escravidão ainda representava lucro ao explorar o trabalho forçado de pessoas negras sem nenhum pagamento e o comércio indiscriminado dessas vidas:

No meu drama desenhei a medo estas abjecções e torpezas; levantei apenas uma ponta do véu que esconde tamanhos opróbios, e mal deixei entrever a ideia de que os homens de cor também são homens. Não exagerei coisa nenhuma; não deprimi nem lisonjeei; fiz a história e não a sátira dos costumes; [...]”. (RIBEIRO & OLIVEIRA, 2000, p.10)

Desta forma, as fraturas em seu discurso revelam ao público a riqueza de sua experiência de migração e de como esta contribuiu para a formação intelectual e humanística do escritor que se dedicou a escrever e descrever tudo que visualizou na região amazônica. Tal experiência se revelou em poesia, prosa e teatro e, neste estudo especificamente, focalizamos na obra teatral que para além do texto dramático bem elaborado para evidenciar a denúncia da escravidão, temos acesso às notas explicativas que Gomes de Amorim acrescentou à primeira edição (1869), publicada quinze anos depois da primeira encenação da peça em

1854. Gomes de Amorim nos oferece riquíssimas notas explicativas que vão dar o tom do cenário histórico que vivenciou.

O drama, ao abordar o relacionamento do senhor do Engenho Roberto e seus escravos negros e mulatos, relata como se apresentavam as tensões sociais que emergiam numa sociedade dividida em hierarquias injustas. *Ódio de Raça* faz jus ao seu título ao explicitar a submissão dos escravos em relação aos brancos; a rivalidade entre mulatos e negros; e o ódio aos brancos – comum entre eles. Devido ao autoritarismo dos senhores e o preconceito racial que se instalou naquela sociedade, os pretos se sentiam superiores aos mulatos, fruto da miscigenação, conforme vemos a seguir: “Domingos (ameaçador): O mulato odeia o preto, o preto odeia o mulato; não há mais nada que dizer. Quem se atrever que me venha amarrar. (RIBEIRO & OLIVEIRA, 2000, p.34)

Conforme a citação abaixo, temos um exemplo de violência simbólica ao observar a rivalidade entre os personagens pelo fato de que um deles foi batizado e educado conforme as leis dos brancos e recebeu um nome cristão:

Domingos: Olá, Pai Cazuzá!

José: O meu nome é José.

Domingos: Ora, parceiro... Pai Cazuzá é mais bonito.

José: Eu fui batizado

Domingos: Não se zangue parente

José: Parente? Um mulato?... Não há disso na minha terra. Eu sou cabinda de sangue puro e raça fina. Os mulatos não têm raça.

Domingos (*Irritando-se*): O negro tem costas para o açoite.

José: O mulato também é escravo.

Domingos: O mulato é querido do senhor.

José: O preto vale mais dinheiro: é de casta fina, trabalha e sabe ler. (*Medem-se com a vista*) (RIBEIRO & OLIVEIRA, 2000, p.17).

O negro José enaltece a si próprio porque foi batizado e é de “sangue puro”, e o “mulato” não teria uma raça determinada. Esta passagem explicita a violência simbólica causada pelo branco aos negros e mestiços através da imposição religiosa simbolizada pelo batismo e o uso do nome de branco. Nos mostra também o discurso de superioridade, desvalorizando outra “raça” e outra cultura.

José: (só, entrando): Pai Cazuzo, pai Cazuzo! Todos me tratam por este nome ridículo em desespero da minha cor preta! De quem me serviu ter um senhor generoso que mandou educar-me, se depois da sua morte tornei a ser vendido como um animal de trabalho! Oh! Cabinda! Minha terra! Meu pai, minha mãe, meus irmãos? Quem sabe se os terei já encontrado na terra do cativo, sem nos podermos conhecer? Cabinda! Oh! Minha mãe...quem te diria que o teu filho havia de ser escravo! A gente branca inventou o direito de vender os pretos, porque os pretos são mais fracos! O preto não pode ter família, nem pátria, nem liberdade. Liberdade! Palavra de escárnio, inventada para encobrir o despotismo! Liberdade, tu és uma mentira...até para os brancos. (RIBEIRO & OLIVEIRA, 2000, p.26-27).

O personagem Domingos, o mulato, é tratado com certa dose de benevolência por Roberto, porém esse tratamento muda após uma tentativa de roubo e depois de tentar matar a Sinhazinha Emília, com quem desejava se casar, mas não era correspondido. Com o decorrer da trama, ele descobre que é filho de Roberto com uma preta chamada Maria que era sua escrava, portanto meio irmão de Emília; fato que acirra ainda mais o seu ódio pelo Senhor de engenho/genitor, que nunca o tratou como filho: "Ah! Se pudesse lançar-vos a todos vivos no inferno, ainda seria pouco para o que mereceis! Escravo de meu pai! Filho de meu senhor!" (RIBEIRO & OLIVEIRA, 2000, p.82).

Tal acontecimento denuncia mais formas de violência comuns naquele tempo – os senhores de terra que estupravam as mulheres escravizadas por eles e não reconheciam como filhos as crianças que nasciam dessa violência; para agravar ainda mais esse fato, essas crianças muitas vezes eram vendidas como qualquer outra criança escrava, sendo separadas de suas mães e vistas como mercadorias por seus "pais".

Domingos se ressentia por essa condição de subalternidade e reagia com violência contra todos. A seguir, vemos em uma de suas falas, a revolta por ser fruto dessa miscigenação: "Oh! Raça branca e raça preta!... Hei de pagar-vos largamente que vos devo [...]"(RIBEIRO & OLIVEIRA, 2000, p.35)

O próprio Gomes de Amorim afirma que havia negros e mulatos que por sua educação, inteligência e sentidos "se igualavam aos seus senhores brancos", honrando a terra de seu nascimento e "vingando-se nobremente de sua origem". Na passagem a seguir, mais uma vez fica evidente o ódio entre as raças:



Domingos: É verdade que tu és branco, e por isso e detesto tanto como aos portugueses. Tens o mesmo sangue; são teus irmãos, apesar da má-vontade que finges ter-lhes [...]A minha raça é única, e por isso aborreço as outras raças. Eu sou a escória, e o refugio dos homens, e sou escravo. Mas hei de pagar-lhe em ódio e sangue tudo que lhes devo em desprezo. (RIBEIRO & OLIVEIRA, 2000, p.21).

Gomes de Amorim, em outra de suas notas explicativas, afirma que o personagem Roberto poderia ser considerado um Senhor de engenho melhor do que outros que ele conheceu, pois apesar dos castigos que impunha aos seus escravos, tinha o coração bom. Amorim relata que existiam senhores e senhoras de engenho que eram muito cruéis e que se fosse relatar tudo que soube ou vivenciou, transformaria seu livro em um pelourinho. Essa afirmação, entre outros relatos que faz ao longo de sua obra, nos confirma a presença expressiva de negros na região amazônica, presença que foi invisibilizada por alguns historiadores do passado. Para se contrapor a essa falsa ideia de ausência de negros na Amazônia, trazemos para a discussão a obra organizada pela historiadora Patrícia Melo, intitulada *O fim do silêncio, presença negra na Amazônia*, que reúne pesquisas variadas sobre o tema:

[...] as questões carregadas pela escravidão tendo como referência o fato de que novos sujeitos sociais estão emergindo na sociedade colonial paraense e sua própria presença, pela força das contradições que carrega, contribui para torná-la mais complexa na medida em que escravos negros e os índios inseridos em diferentes modulações do trabalho compulsório irão compor, ainda que de maneira juridicamente diferenciada, as bases da mão- de- obra disponível no Grão- Pará. Não menos importante ao considerar esse novo segmento é o destaque à questão da propriedade de homens pelo peso que esta assume na configuração das hierarquias sociais na colônia [...] (MELO, 2011, p. 17- 18).

O fragmento acima vem frisar as marcas do colonialismo e a hierarquia social, retratando os preconceitos sob o olhar etnocêntrico europeu que comercializava vidas de diferentes formas. Desse modo, observamos que a mão de obra negra e indígena foi de extrema importância para o contexto de exploração do trabalho do século XIX na Amazônia (Grão Pará). Ao abordar esse contexto histórico, Gomes de Amorim nos conta, no prefácio de *Ódio de raça*, que foi incentivado a escrever sobre esse

tema por Almeida Garrett, pois este havia recebido para deliberação um projeto de lei sobre a extinção da escravidão nos domínios portugueses. Garrett chegou a conhecer a obra, mas faleceu sem ter tempo para assistir a primeira exibição da peça.

Amorim reafirma o caráter moralizante e cristão bastante presentes na literatura do século XIX, no sentido de “regenerar os pretos e moralizar os brancos” ao abordar as torpezas da escravidão. Ainda no prefácio, ele ressalta os absurdos da violência na captura dos negros em sua terra original, as mortes durante a viagem, a venda e separação de famílias inteiras na chegada, bem como os incestos forçados e os estupros de mulheres negras, conforme o exemplo a seguir:

José: Se me custa o cativo, Senhora Moça!? O cabinda sabe ler. A escravidão é uma vida em que tudo são trevas. Na alma do escravo não há nenhuma luz, desde que em pequeno o desembarcaram no Brasil. Separando-o do pai, mãe e irmãos, vendidos, cada um a seu senhor diferente, para nunca mais se verem nem conhecerem! (RIBEIRO & OLIVEIRA, 2000, p.57)

Nesse sentido moralizante, a obra nos deixa a mensagem de que a única possibilidade de igualdade social seria através do fiel cumprimento dos ensinamentos do evangelho. Assim, Pai Cazuzza se coloca na posição de defender Emília da maldade de Domingos, depois que ela o defendeu da acusação de roubo e o fez escapar do castigo de mil açoites. Emília é a voz cristã naquele cenário e era chamada de “Anjo dos escravos”.

[...] A senhora Moça está em casa e o mulato quer vingar-se porque ela me justificou e o fez açoitar a ele. Mas enquanto eu for vivo não lhe há de tocar...[...] Só um preto que tem ódio, só eu podia ler nos olhos do mulato o pensamento infame que ele tinha quando fugiu. Depois de receber o castigo viu a Senhora Moça e tremeu como a juçara quando lhe bate o vento”. (RIBEIRO & OLIVEIRA, 2000, p.48)

Ao saber da intenção de José/Pai Cazuzza, Domingos se revolta e arma uma cilada na casa grande de Roberto que pega fogo. José vai até a casa para salvar Emília e fica gravemente ferido. Ao escapar da morte com a ajuda de Pai Cazuzza, Emília se torna ainda mais grata à amizade que o homem lhe devota e insiste com o pai que o liberte da escravidão. Mas Roberto, a princípio, resiste por pensar que José é um ótimo escravo

e se lembra que ela se parece com a falecida mãe, pois esta queria libertar todos os escravos de sua fazenda. Utilizando argumentos cristãos, Emília vai vencendo a resistência do pai que diz a ela: “Roberto: Quanto a isso não há dúvida. É pena que seja preto, porque tem alma de branco. Uma grande alma, que anda ensacada naquele corpo tismado.” (RIBEIRO & OLIVEIRA, 2000, p.71), reconhecendo a nobreza de Pai Cazuza, mas ao mesmo tempo equiparando essa nobreza a uma característica essencialmente dos brancos.

Após esse acidente em que José fica ferido, ao final da peça, o negro em seu leito de morte diz à sinhazinha que naquele momento finalmente ele teria a sua liberdade e iria viver em paz com a sua mãe que estava no céu. Portanto, o escravo sentia que só teria acesso à libertação daqueles sofrimentos através da morte, pois nem a carta de alforria teria esse sentido real na vida deles.

Concluimos, refletindo que essa peça teatral aborda uma discussão importante sobre questões raciais no século XIX e que, ainda hoje, no século XXI, não conseguimos vislumbrar uma igualdade satisfatória. Francisco Gomes de Amorim afirmara que a Amazônia “É um imenso lugar de muitas gentes” e nessa multiplicidade de sujeitos, o autor cresceu e se forjou como um grande escritor crítico das desigualdades de seu tempo.

## Referências:

AMORIM, Francisco Gomes. *Cantos matutinos*; Lisboa- Typografia 1º ed. 1858.

AMORIM, Francisco Gomes. *Ódio de raça*; Lisboa, Largo do Carmo; 1º de Janeiro, 1869.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 16 ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CARVALHO, Costa. *Aprendiz de selvagem. O Brasil na vida e na obra de Francisco Gomes de Amorim*. Porto: Campo das Letras, 2000.

COSTA, Veronica Prudente. *Muraida: A tradição literária de viagens em questão*, Rio de Janeiro, 2013, Tese de Doutorado, UFRJ. Disponível em <https://buscaintegrada.ufrj.br/Record/aleph-UFR01-000830552/Details>

GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. 2 ed. Manaus: Editora Valer 2007.

OSÓRIO, Duque Estrada. *A Abolição*. Brasília: Senado Federal, Conselho editorial, 2005. (Edições do Senado Federal; v. 39).

RIBEIRO, Maria Aparecida & OLIVEIRA, Fernando Matos (Org). *Teatro. Ódio de raça; O Cedro vermelho* de Francisco Gomes de Amorim. Braga: Angelus Novus, 2000.

RIBEIRO, Maria Aparecida. "Gente de todas as cores: imagens do Brasil na obra de Gomes de Amorim" In *Revista MÁTHESIS*, 1998. Disponível em: [https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/23813/1/mathesis7\\_artigo6.pdf](https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/23813/1/mathesis7_artigo6.pdf)

MELO, Patrícia Alves (org.). *O fim do silêncio. Presença negra na Amazônia*. Belém: Açai, 2011.

VALENTE, Luiz Ismaelino. "Vultos notáveis do passado". In: [http://sites.siteturbo.com.br/\\_gerador/upload/1287/01\\_-\\_Sal\\_Alenquerense\\_-\\_Gomes\\_de\\_Amorim.pdf](http://sites.siteturbo.com.br/_gerador/upload/1287/01_-_Sal_Alenquerense_-_Gomes_de_Amorim.pdf)

VALENTE, Luis Ismaelino. *O Curumu de Alenquer na obra de Francisco Gomes de Amorim*. Belém, 2010. Disponível em [http://ww.cm-pvarzim.pt/biblioteca/download/h\\_personalidades/curumu.pdf](http://ww.cm-pvarzim.pt/biblioteca/download/h_personalidades/curumu.pdf)

## SOBRE A PINTURA NA ESCRITA DE AGUSTINA BESSA-LUÍS

Viviane Vasconcelos<sup>1</sup>

Na extensa obra de Agustina Bessa-Luís, uma das mais importantes escritoras do século XX, encontramos um diálogo permanente entre a escrita e a crítica, evidenciado de diferentes maneiras por meio de artigos ou ensaios, como também por narradores que constroem um diálogo interminável sobre alguns temas, conceitos. Neste artigo, desenvolvido em três momentos, abordaremos as questões que nos interessam nas análises de dois romances, "Um bicho da terra" (1984) e "A ronda da noite" (2006), em relação à investigação do pensamento agustiniano sobre a arte.

Em "O canto do signo – existência e literatura" (1995), Eduardo Lourenço observa que as narrativas de Agustina Bessa-Luís parecem realizar um percurso que começa ainda nos primeiros livros de projeção no cenário literário português e se prolonga em outros textos, uma construção que, segundo Lourenço, evidencia a relevância da escrita de Agustina Bessa-Luís a partir da segunda metade do século XX. Não só nos romances, mas nos artigos, ensaios e crônicas, encontramos análises e reflexões que criam um processo incessante em torno do que é a criação artística, em particular as aproximações e distanciamentos entre a escrita literária e pictórica.

Dessa maneira, a leitura de uma obra total permite uma investigação acerca de muitos temas abordados no exercício intertextual. Para Silvina Rodrigues Lopes, em "Agustina Bessa-Luís - As hipóteses do romance" (1992), uma das características do texto agustiniano que mais se destaca é "a crise permanente, desencadeada pela manifestação de uma avalanche incontrolada de acontecimentos e reflexões que o indivíduo não domina" (LOPES, 1992, p. 21). O desejo de uma busca por uma

---

1 UERJ

continuidade, de acordo ainda com a pesquisadora, resulta em “uma obsessão do infinito, criadora do mistério” (LOPES, 1992, p.13).

Às observações relativas à construção de obras que são desenvolvidas concomitantemente na forma de um longo ensaio sobre a pintura, acrescentam-se outras considerações importantes. Aniello Angelo Avella, na introdução do livro “Um concerto em tom de conversa” (2007), que contém as falas de Agustina Bessa-Luís e do cineasta Manoel de Oliveira presentes no documentário “Conversazione a Porto” (2006), observa que nas obras dos dois localizamos “a oposição entre a fugacidade da vida e sua “restituição” pela arte, estritamente relacionada com a questão da imagem, da representação e da sua legitimidade ontológica” (AVELLA, 2007, p.27). Para Aniello Avella, o diálogo entre a escritora e o cineasta, que filmou muitos livros de Agustina, ocorre por meio da sedução que ambos encontram na força da imagem e na “tentativa de escavação dos sentimentos humanos em busca da “origem primordial”, da “verdade”, apesar de terem consciência de que ela é ontologicamente ilusória” (AVELLA, 2007, p.15).

Dessa forma, parece relevante investigar as “imagens do pensamento” agustiniano a partir dos textos que falam sobre a pintura e que revelam novas perspectivas de leitura para a obra da escritora. Em outras palavras, Agustina Bessa-Luís parece desenvolver um pensamento em rede que é tecido em toda trajetória literária, problematizando questões que serão fundamentais para a história e a cultura do século XX. A pintura pode ser, no caso dos exemplos que serão desenvolvidos neste artigo, a linguagem na qual estão guardadas infinitamente as imagens das ações e sentimentos humanos.

Ao analisar a função de algumas narrativas, Jeanne Marie Gagnebin (2006) observa: “Nem a presença viva nem a fixação pela escritura conseguem assegurar a imortalidade; ambas, aliás, nem mesmo garantem a certeza da duração, apenas testemunham o esplendor e a fragilidade da existência, e do esforço de dizê-la” (GAGNEBIN, 2006, p.11).

Ainda acerca da imagem, parece que há uma leitura central na relação da pintura nas obras, que é da ordem do desejo, como anuncia Marilena Chauí, em “Laços do desejo”, do livro “Desejo, paixão e ação na ética de Spinoza” (2011). Como objeto da falta, da perda originária, o desejo é a inclinação para a qual se procura uma religação ou restabelecimento da primeira causa. Por isso mesmo, o desejo não se confunde com a necessidade ou com o apetite vital, sempre dirigidos a algo presente e destinados a ser suprimidos pelo consumo imediato do que lhes

traz satisfação. A relação com a memória é a relação com o tempo, e o desejo se constitui como temporalidade (...). (CHAUI, 2011, p.18-19) Nesse sentido, na elaboração conceitual parece haver reflexões sobre pintores e suas obras pelo incansável exercício da escrita em diálogo, em construção, desafiando a compreensão das imagens do tempo. A composição ensaística acerca de vários aspectos da presença da pintura, além da relação mais ampla com as imagens, justifica a formação de um pensamento que compreende a literatura como um processo constante de busca por uma identificação originária.

Mesmo em narrativas em que existe uma motivação que parte da história, como é o caso de "Um bicho da terra" (1984), o diálogo com a pintura não se esgota no exercício descritivo ou de aproximação entre as linguagens, mas procura uma apropriação sempre inalcançável do espaço e do tempo. É o que ocorre até o seu último romance, "A ronda da noite" (2006), narrativa que, assim como "Um bicho da terra", dialoga com a obra do pintor Rembrandt. "Um bicho da terra", livro de 1984, não quer apenas reconstruir biograficamente a vida do filósofo Uriel (Gabriel) da Costa, nascido em 1585 em uma família de origem judaica sefardita que, após determinação do Rei D. Manuel I, irá se converter ao catolicismo, mas viverá a tensão entre o judaísmo e o catolicismo no seu tempo. Outras histórias são inseridas no romance, assim como uma reflexão sobre as imagens do século XVII, a começar pela obra "Filósofo em meditação", pintado por Rembrandt, em 1632, e estampado na capa da primeira edição do romance de Bessa-Luís.

Uriel/Gabriel chamou a atenção de muitos biógrafos e de grande parte dos pensadores dos séculos XVII e XVIII, como o filósofo Voltaire. Nos documentos sobre a vida do filósofo, investigadores destacam as contradições que compõem a vida de Uriel/Gabriel. É por meio da incerteza que a narrativa agustiniana formará a imagem de um homem dividido, por exemplo, entre a doutrina cristã e o pensamento resultante da Contrarreforma. Na capa da primeira edição do livro de Agustina Bessa-Luís está o quadro de Rembrandt. "Filósofo em meditação" e a obra de Veermer tentarão representar a imagem de Uriel (Gabriel) da Costa:

Noutra cadeira sentava-se Gabriel, separado pela mesa onde um jarrinho de porcelana branca deixava supor um vinho doce e com uma ligeira espuma que crepitava na superfície. Alheio aos mimos dos namorados, Gabriel estava pensativo o punho de cambraia saía da manga do



gibão verde, e havia um reflexo de vidro no pano inglês. O que acabo de descrever é um quadro de Vermeer, A jovem do copo de vinho, também chamado A coquette. O que mais me intriga nesse quadro é o homem sentado na obscuridade e que não é identificável. (...) Pessoalmente é um personagem estéril, que privilegia aristocraticamente a autenticidade dos outros, que está ao serviço de um Deus ausente e que é, por assim dizer, o seu cenarista. Não cria, produz a história. Penso que essa figura se adapta a Gabriel da Costa. (BESSA-LUÍS, 2005, p.37)

Notamos que, no lugar da invenção, o narrador prefere a ação de dar origem, de produzir o significado presente na ideia de tempo. A imagem se voltará para essa dupla possibilidade, resultando na imprecisão inevitável da personagem, da história e do romance.

No caso do quadro de Rembrandt, a vida da personagem se insere na análise da obra do pintor, uma tentativa de reconstituição da vida de Uriel por meio da imagem em movimento que o espiral sugere:

A vida de Uriel não ocupa o centro da perspectiva; é a escada, com a sua revolução perdida na altura, que se manifesta uma coisa intencional. Uriel está à parte, munido da disposição de espírito necessária para penetrar no mundo desconhecido, perante o qual todas as maneiras de pensar e todos os conhecimentos já declarados não servem de ajuda. (BESSA-LUÍS, 2005, p. 282-284)

Estar à margem da perspectiva é uma definição interessante para a composição da biografia. À margem, inserido no seu tempo e distante dele, o homem solitário do quadro é iluminado por um ambiente externo, por algo que acontece fora da cena. É essa tensão de tempos, o histórico e o representado pela fé, por exemplo, e de espaços, territoriais ou de presença social no mundo, que se manifesta de muitas formas no romance e ganha uma potência imagética quando a narrativa se aproxima da linguagem pictórica e do pensamento sobre a arte de Rembrandt.

Notamos que em "A ronda da noite" (2006), movimento e tempo, reconhecidos como características essenciais no desenvolvimento do romance, fornecem, em seus respectivos significados, a dinâmica para uma leitura de simultaneidade das obras de Rembrandt e de Agustina Bessa-Luís.

A relação entre o movimento e o tempo desperta interesse da filosofia desde os pré-socráticos, mas localizamos em Henri Bergson, no ensaio "Duração e simultaneidade" (2006), a constatação da existência

de uma experiência temporal para um tempo que só é percebida na sua simultaneidade pela consciência. Observa Bergson:

Se eu passar meu dedo sobre uma folha de papel sem olhar para ela, o movimento que realizo, percebido de dentro, é uma continuidade de consciência, algo de meu próprio fluxo, duração, enfim. Se, agora, abrir os olhos, verei que meu dedo traça sobre a folha de papel uma linha que se conserva, onde tudo é justaposição e não mais sucessão; tenho aí algo da ordem do desenrolado, que é o registro do efeito do movimento e que também será seu símbolo. (BERGSON, 2006, p.58)

O tempo entrecruzado, associado à consciência, isola o presente transformando o passado e o futuro. O homem é composto pela ação dos três momentos, o que resulta no conhecimento de si mesmo. Para entender o tempo é necessário perceber o movimento que dura em nossa memória, por exemplo, a fim de que possamos formular/transformar o presente, além de auxiliar no reconhecimento de uma consciência não só individual, mas coletiva.

Com isso, ampliamos nossa reflexão a partir dos estudos de Ana Hatherly (1997) sobre o imaginário barroco, sobretudo sobre os papéis do tempo e do espaço. Definidores da individualidade, eles se constituem como matérias de nossa reflexão sobre a história e operam na memória uma realidade particular. Em "O ladrão cristalino" (1997), observa a autora sobre a Idade Barroca:

Para o Homem, para o universo em que ele se move, o tempo é sobretudo igual à metamorfose da vida em morte, uma metamorfose que o leva a considerar o Nada de Tudo, pois o tempo transforma tudo no seu contrário. Mas qual é o contrário do Tempo? Se o contrário do Tempo é o não-Tempo, para o crente, o não-Tempo será a eternidade. Para o crente, e sobretudo para o místico, o Nada é este mundo, esta ilusão de real que o tempo transforma em pó, em cinza, em nada. Por isso a morte surge como amiga, como concretização de um desejo porque é a vida para a união com o Absoluto, com o não-Tempo. (HATHERLY, 1997, p.94-95)

Quando isolamos o objeto, percebemos os espaços dispostos em simultaneidade, interpretamos as partes de uma composição conforme a multiplicidade e a unidade da obra em nosso momento individual e

psicológico. O espaço deixa de ser um lugar para ser uma infinita sucessão de momentos indefinidos em que o movimento terá sempre algo a acrescentar.

Ao pensarmos na descontinuidade e na desorientação produzidas pelos quadros de Rembrandt nas duas narrativas, imaginamos que toda e qualquer análise cai na interpretação de sentidos provisórios. Anunciam a transitoriedade decorrente de uma organização que recusa a estabilidade. Logo, empenhamos nossos esforços em entender o espaço pictórico como uma possibilidade que está sempre a ser descoberta no seu lugar de transição ou, como preferimos, no seu lugar inacabado.

O destaque conferido ao quadro "A ronda da noite", pintado por Rembrandt Van Rijn, em 1642, também conhecido por A Companhia de Frans Banning Cocq e Willem von Ruytenburch, começa ainda no título do romance de Agustina Bessa-Luís. Assim como em "Um bicho da terra", a primeira edição destaca uma parte do quadro de Rembrandt. Por isso, ao habitar o espaço narrativo, o leitor percebe que a referência indiscutível à obra do artista holandês antecipa o percurso enigmático tecido em dez capítulos. Isto porque, por entre palavras e cores, a narrativa se transforma muitas vezes em um ensaio sobre a criação do pintor e do romance.

O leitor é convidado a ser um observador que se põe no embate da criação de uma expectativa, a começar pela relação entre o quadro e a narrativa. A própria indicação do título poderia nos levar a crer no discurso da representação verbal que parte da representação visual fazendo-se manifestar, do duelo entre a imagem e o texto, um outro espaço em que a narrativa híbrida surge da concomitante experiência de escrita e de reflexão sobre a linguagem.

Desde as primeiras páginas do romance, sabemos que algo da natureza do incomum irá guiar nosso olhar para um objeto descrito como um detalhe extraordinário da casa dos Nabasco: "Ocupava toda uma parede da sala de jantar, e os pés do Capitão Banning Cocq e do seu lugar-tenente tocavam o chão". (BESSA-LUÍS, 2006, p. 18).

A escrita com a qual nos deparamos não é somente a de um espetáculo com personagens distintas e cenários que se alternam, mas a de um exercício que às vezes une o quadro e a narrativa. Além disso, o livro insere reflexões sobre o valor da arte e do artista:

O valor cultural duma obra em liberdade torna-se discutível e até condenável: como ficou provado com a apresentação da ronda da noite aos poderes de Amsterdão,

incluindo os das mulheres que se apressavam a rir-se de Rembrandt e a humilhá-lo, tomando a plenitude caótica da obra em questão como uma silenciosa aversão aos ditos poderes. (BESSA-LUÍS, 2006, p.351)

O enigma solicita, no lugar da acomodação, a dúvida que redefine a referencialidade trazida pelo contexto:

Adormecia e lá estava A ronda da noite com os seus cavaleiros a tomar medidas para incorporar um cortejo mas pouco dispostos a colaborar, só a gozar a sua liberdade. [...] A Companhia do Capitão Frans Banning Cocq, como se deve chamar A ronda da noite, um homem rico e futuro presidente da câmara de Amesterdão, é uma composição atrevida duma cena que não reflecte o passado. Não é a pose de qualquer coisa que deve ser lembrada na sua imobilidade académica, mas um momento em que acção se junta com uma espécie de entusiasmo fogoso. Não é o que aconteceu que lá está, mas um acontecimento em vias de se produzir. (BESSA-LUÍS, 2006, p.65-66)

Do mesmo modo que Martinho, protagonista do romance e um dos maiores admiradores da obra que julgava pertencer a sua família há tempos, adormecia e não saía do labirinto provocado por Rembrandt, continuamos a leitura estimulados por um desfecho que sempre está prestes a acontecer. Quando se extinguem todas as possibilidades, o que fica é um mistério sempre inexplicável:

A possibilidade de errar, que está em toda a obra que se realiza ou não chegou a ser, é o sentido do amor. Martinho via, todas as vezes que chegava a casa, antes de pousar a mochila e o saco de viagem, que A ronda da noite estava lá para lhe transmitir o que nunca tinha sido dito; que o trabalho da mão não estava acabado e que a objectividade das cenas eram apenas vestígios do impulso que levava o artista a pintar. (BESSA-LUÍS, 2006, p. 113)

Na passagem acima parece haver uma afirmação importante sobre o permanente inacabamento das obras de arte que possibilitam. Por isso, os sentidos atribuídos a elas são refeitos, não porque existam nelas a ideia da imperfeição, mas porque evidenciam em suas características potenciais discursos que instauram um tempo sempre presente, em construção. O inacabado apresentado nesta passagem do romance é o que permite a Martinho investigar os motivos que levaram Rembrandt a

oferecer tantas questões com uma obra de arte, assim como optar por um caminho que comportasse as mesmas relações paradoxais sugeridas pelo quadro como única saída para compreender melhor o enigma que o cercava. É a constatação de que no quadro há muito a ser dito, de outras formas, que faz o narrador oferecer aos leitores a impressão do excesso de uma lógica e de uma explicação para o quadro, ao lado de uma irresistível e permanente investigação.

O esforço do narrador parece encontrar, nas observações sobre Rembrandt, a impossibilidade de adequação a um mundo. O texto cria uma relação de verossimilhança com a história do quadro, uma confusão sobre o que pode ser real e o que não pode ser real, ampliando as reflexões sobre as dimensões do tempo. Isso acontece porque, por muitas vezes, o narrador se apoia em muitos dados históricos, em declarações extremamente convincentes.

Uma das hipóteses que o narrador aponta para o aparecimento do quadro é de ter sido encontrado em uma das casas compradas pela família, não sendo possível, portanto, averiguar com exatidão o valor da obra. É o narrador que nos fala de “ambiguidade” como o estado em que a análise da obra deve sempre estar, com o risco de ser revelada como uma “farsa”. Na relação texto/quadro, somos reconduzidos a pensar nas posições transitórias de cada um e daqueles que os compõem:

Mas no momento em que tudo está por decidir, a felicidade ainda está lá como se dependesse da ordem do capitão Cocq para dar início à parada. Quem não sabe que o homem há-de morrer? Só a menina, vestida para um baile ou para seu próprio enterro, não sabe. O resto do grupo está ali em equilíbrio entre os seus sofrimentos e as suas alegrias, e a sua vida tem um significado, A ronda da noite tem um significado – o de tornar inofensivo tudo o que fere e tudo o que salva. (BESSA-LUÍS, 2006, p. 228)

Fazemos referência, certamente, ao enfatizarmos essa passagem dentro da nossa análise, a tudo que se oculta no texto que se rompe, isto é, fingindo ser algo que parece ser, ele se torna, mesmo que deslocado, um lugar que está à espera de ser, a exemplo do que afirma o narrador sobre Rembrandt: “Não são só os desenhos de Rembrandt que têm algo de inacabado. Toda sua obra tem essa respiração que se prolonga noutro quadro, o que torna o simples bosquejo em algo mais do que um

movimento genial da mão sempre em experiência e gozo de sua arte” (BESSA-LUÍS, 2006, p. 304).

Por isso, ganhar um tempo sobre a verdade parece ser a estratégia do narrador. De novo se apresenta para nós a necessidade de se mostrar apenas a parcialidade das respostas. Se o erro está ao lado da verdade, podemos também pensar que não conheceremos jamais cada um deles, já que nossa leitura será conduzida por uma estratégia narrativa que não tem pressa, quer lentamente propor questões sobre os procedimentos estéticos, mas também acerca das definições de tempo: “nós não queremos respostas, pelo menos, respostas de surpresa” (BESSA-LUÍS, 2006, p. 246). O narrador parece anunciar uma das estratégias do texto, da vida de Martinho Nabasco e do quadro de Rembrandt: “Porque erramos? Naturalmente porque a verdade se adianta a nós e ameaça assim a nossa liberdade. É preciso atrasá-la com o erro, que não é efeito da estupidez humana, mas uma delinquência propositada que nos faz ganhar tempo sobre a verdade” (BESSA-LUÍS, 2006, p. 351).

Em um “quadro em que tudo está ao acaso e para acontecer” (BESSA-LUÍS, 2006, p.182), as indagações resultantes do jogo com o acaso (e com a fortuna) fazem com que pensemos em uma relação permanente de investigação do quadro e do próprio texto, assim como acontece na reconstituição da vida de Uriel da Costa.

Os quadros de Rembrandt estão a serviço da própria exposição da dúvida do homem diante do mundo e do seu tempo, a exemplo do que enfatiza Agustina Bessa-Luís na biografia da artista Martha Telles:

Isto da arte é um caminho de muitas curvas; tão depressa se nos esconde o passado, como ele se descobre. Tão depressa aprendemos da renúncia, como ensinamos sobre o que nos transforma, e ilude e acrescenta. A atenção, filosofia sem sistema, desenvolve-se desde o primeiro dia de vida. (BESSA-LUÍS, 1986, p. 16)

Um pensamento agustiniano sobre a arte é permeado também por uma escrita do sujeito como a escrita da arte, numa posição que é de dúvida permanente, um exercício que se desenvolve continuamente na ação do tempo. Inclui-se que, ao romper com um objetivo de desvendamento dos mistérios, que até as últimas páginas se destaca como central, as narrativas potencializam uma investigação acerca da experiência porque parecem compreendê-la como uma força que pode se justificar continuamente sobre ela mesma.

## Referências:

AVELLA, Aniello Angelo (Org.). *Um concerto em tom de conversa*. Agustina Bessa-Luís, Manoel de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. Tradução: de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BESSA-LUÍS, Agustina. *A ronda da noite*. Lisboa: Guimarães, 2006.

\_\_\_\_\_. *Um bicho da terra*. Lisboa: Guimarães Editores, 1984.

\_\_\_\_\_. *Martha Telles o castelo onde irás e não voltarás*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

CHAUI, Marilena. Laços do desejo. In: *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

HATHERLY, Ana. *O ladrão cristalino: aspectos do imaginário barroco*. Lisboa: Cosmos, 1997.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Agustina Bessa-Luís: as hipóteses do romance*. Rio Tinto: Asa, 1992.

LOURENÇO, Eduardo. Sobre Agustina ("Agustina Bessa-Luís ou o neo-romantismo" e "Des-concertante Agustina.") In: *O canto do signo – existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1993, p. 158-171.



# **SOBRE OS ORGANIZADORES E COLABORADORES**

### **Alana de Oliveira Freitas El Fahl**

Professora Titular de Literatura Portuguesa e Brasileira da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Atua na Graduação em Letras e nos Mestrados em Estudos Literários e Profletras. Pós-Doutorado na UFBA sobre as relações entre Telenovela e Literatura do século XIX (2018/19). Doutora em Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura pela UFBA (2009), Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela UEFS (2003), Especialista em Metodologia e Ensino da Língua Portuguesa (1999) e Graduada em Letras Vernáculas (1997). Atua principalmente nos seguintes temas: Literatura Portuguesa e Brasileira, Prosa, Conto, Crônica, Eça de Queirós, Machado de Assis, Relações intertextuais e Ensino de Literatura. É coordenadora do projeto de pesquisa *Janela de Tomar: Matrizes Culturais na Literatura Portuguesa e Brasileira*. Autora dos livros *Singularidades narrativas: uma leitura dos contos de Eça de Queirós* (ensaio, 2012) e de *Nós que apagamos a lua* (crônica, 2018). É membro do Grupo Eça. Criadora do blog Entretelas.blog.br.

### **Ana Cristina Comandulli**

Doutora em Estudos de Literatura (Literatura comparada) pela UFF, com ênfase no escritor António Feliciano de Castilho e sua presença nas letras oitocentistas portuguesas: sociabilidade e difusão da escrita feminina. Mestre em Literatura Portuguesa pela UFRJ. É Bacharel em Letras, Português/Literatura (UFRJ). É pesquisadora do Polo de Pesquisa sobre Relações Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura, onde desenvolve pesquisa sobre Maria Peregrina de Sousa e António Feliciano de Castilho. Técnica em Assuntos Educacionais na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. É investigadora Colaboradora do Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa. Projetos de Pesquisa: *Escritoras Portuguesas na imprensa periódica do Brasil: Laços Transatlânticos de ação (1890-1930)* - UERJ, Rio de Janeiro, sob a coordenação de Eduardo da Cruz; *Paisagens em Movimento* - RGPL E UFF; *Escritoras em Português* - CEC FLUL, Lisboa; *Portugueses de Papel* - CLEPUL - Lisboa.

### **André Carneiro Ramos**

Possui graduação em Comunicação Social (habilitação em Publicidade e Propaganda) pelo UBM - Centro Universitário de Barra Mansa (1997), e graduação em Letras (habilitação em Língua Portuguesa e Literatura) pela mesma Instituição (2004); em 2008, concluiu o Mestrado em Letras,

com área de concentração em Literatura Portuguesa, e em 2014, o Doutorado em Literatura Comparada, ambos pela UERJ. Em 2013, como bolsista da FAPERJ, realizou parte de sua pesquisa na USAL - Universidad de Salamanca (ES), com sua tese tratando das representações do ordinário e do extraordinário nas obras dos escritores Georges Perec e Roberto Bolaño. Atualmente leciona como professor efetivo na UEMG - Universidade do Estado de Minas Gerais, na cidade de Passos. Tem experiência na área de Letras, com destaque para Literatura Portuguesa, Literaturas Africanas, Literatura Brasileira, Teoria da Literatura e Semiótica, atuando principalmente nos seguintes temas: a novíssima geração de prosadores portugueses; paisagem e urbanidade em Machado de Assis; imanência do ordinário na ficção brasileira atual; multimodalidades intersemióticas entre Cinema e Literatura; e a poesia de Roberto Bolaño.

### **Andreia Castro**

Professora Adjunta de Literatura Portuguesa e de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na UERJ. Graduada em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa - pela UFRJ (2007) e licenciada em Letras pela Universidade Cândido Mendes (2009). Mestra em Literatura Portuguesa (UERJ, 2010) e Doutora em Literatura Comparada (UERJ, 2017). Membro do grupo *Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras* do Real Gabinete Português de Leitura; membro associado do Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; pesquisadora da Cátedra Almeida Garrett (UERJ); pesquisadora vinculada ao projeto *Páginas Luso-Brasileiras em Movimento* (UFF/RGPL); colaboradora dos projetos de investigação *Senhoras do Almanaque* e *Portugueses de Papel* do Grupo de Investigação "Brasil-Portugal: cultura, literatura, memória", do CLEPUL - Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

### **Carmen Tindó Secco**

Professora Titular de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ, pesquisadora do CNPq e Cientista do Nosso Estado da FAPERJ. Tem mestrado em Letras pela PUC do Rio de Janeiro (1976), doutorado pela UFRJ (1992) e Pós-Doutorado pela UFF, com estágio na Universidade Politécnica de Moçambique (2009-2010). É Membro da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros, na Faculdade de Letras da UFRJ. Publicações: *Morte e prazer em João do Rio* (1976); *Além da idade da razão* (1994); *Antologias do mar na poesia africana* (1996, 1997, 1999. 3 v.); *A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de*

Angola e Moçambique (1ª ed.: 2003 e 2ª ed.: 2008); *África, escritas literárias* (Rio de Janeiro; Luanda: EdUFRJ e União dos Escritores Angolanos, 2010); *Paulina Chiziane: Vozes e Rostos Femininos de Moçambique* (2013); *Afeto & Poesia: Ensaio e Entrevistas* (2014); *Pensando o cinema moçambicano – ensaios* (2018); *CineGrafias Moçambicanas: Memórias & Crônicas & Ensaio* (2019).

### **Dionísio Vila Maior**

Professor Associado com Agregação na Universidade Aberta; Professor-Investigador da Universidade da Sorbonne (Paris IV); Membro do CLEPUL; *Visiting-Professor* na Università degli Studi di Padova e na Univ. Marie Curie Skłodowska; Professor Convidado em diversas Universidades: Univ. Paris-Sorbonne; Univ. Sorbonne Nouvelle; Univ. Santiago de Compostela; Univ. de São Paulo; Univ. Federal de Santa Catarina; Univ. Autónoma de Madrid; Univ. Complutense de Madrid; Univ. degli Studi di Napoli “L’Orientale”; Univ. degli Studi di Bari Aldo Moro; Univ. degli Studi di Torino. Professor-Investigador membro do Séminaire d’Études Lusophones (Université de Paris-Sorbonne Paris IV). Membro investigador do CLEPUL. Membro da *World Communication Association*. Membro do *International Dance Council* (UNESCO). Coordenador da Comissão Interinstitucional do Instituto Fernando Pessoa. Coordenador da Comissão Interinstitucional da Academia Lusófona Luís de Camões. Membro e Júri da Associação Portuguesa de Escritores. Diretor de diversas coleções das Edições Esgotadas: Col. “Universitas”, Col. “Literatura e Artes” e Col. “E-learning”. Algumas publicações (próprias, ou em coord. em colab.): *Introdução ao Modernismo*, Coimbra, Almedina (1994; 1996); *Fernando Pessoa: Heteronímia e Dialogismo*, Coimbra, Almedina (1994); *Pessoa, Sá-Carneiro e Almada: Representação Estético-Ideológica*, Lisboa, Univ. Aberta (2000); *A Geração de 70 e a Geração de Orpheu: Portugal em Questão* (em colab.), Lisboa, Univ. Aberta (2001); *Literatura em Discurso(s)*, Coimbra, Pé de Página (2001); *Diálogos literários luso-brasileiros* (Org.), Coimbra, Pé de Página (2002); *Discursos — Literatura e Fim de Século* (Org.), Lisboa, Univ. Aberta (2002); *O Sujeito Modernista — Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: Crise e Superação do Sujeito*, Lisboa, Univ. Aberta Aberta (2003); *Estudos Pessoaanos*, Lisboa, Univ. Aberta Aberta (CD-ROM) (2004); *A revivência dos sentidos. Estudos de Literatura Portuguesa*, Linda-a-Velha, Hespéria (2009); *Do Ultimato à(s) República(s): variações literárias e culturais*, Lisboa, Esfera do Caos (2011). *Entre Molduras. Da Metamorfose nas Artes, nas Letras, nas Ciências*, Lisboa,

Esfera do Caos (2016); *100 Orpheu*, Lisboa, Edições Esgotadas (2016); *100 Futurismo*, Lisboa, Edições Esgotadas (2018); *Viagens pela Identidade e Utopia* (Org.), Lisboa, Clepul (2018) *Sob o signo de Calíope. Sentidos Modernistas*, Roma, Aracne (2018); *Multiculturalismo Épico* (Org.), Lisboa, CLEPUL (2020); *Figurações do Literário I – Estudos Luso-Brasileiros* (Coord. em colab.), Lisboa, Edições Esgotadas (2020). Prémio de Poesia Joaquim Pessoa 2020. Maestro do Coro Mozart. Membro Efetivo da Assembleia Geral Da Universidade Aberta (2017 — 2021)

### **Eduardo da Cruz**

Professor Associado 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 "Brasil-Portugal: cultura, literatura, memória", do CLEPUL - Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias. Membro da diretoria da ABRAPLIP, como secretário no biênio 2018-2019 e tesoureiro no biênio 2020-2021.

### **Fabio Mario da Silva**

Fabio Mario da Silva é Professor de Literatura da Universidade Federal Rural de Pernambuco, na Unidade Acadêmica de Serra Talhada e Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PROGEL), da UFRPE. Também é vinculado como colaborador ao Programa de Pós-Graduação em Letras (POSLET) do ILLA (Instituto de Linguística, Letras e Artes), da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. É pós-doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo, com bolsa da FAPESP e em Estudos Portugueses, pela Universidade de Lisboa. É doutor em Literatura (com bolsa da FCT - Fundação para Ciência e Tecnologia de Portugal), mestre em Estudos Lusófonos (com bolsa da Comunidade Portuguesa de Pernambuco) pela Universidade de Évora (Portugal). É pesquisador colaborador do CEC (Centro de Estudos Clássicos), da

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e o ILCML (Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa), da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Também integra a equipe do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicas (CIMEEP), da Universidade Federal de Sergipe. É membro associado externo do CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains) da Sorbonne Université. Dirigiu, em conjunto com a Professora Cláudia Pazos Alonso (Universidade de Oxford), a edição das *Obras Completas* de Florbela Espanca pela Editora Estampa (Lisboa), até o 4º volume; e organizou, também com Cláudia Pazos Alonso, uma edição da obra da modernista Judith Teixeira, com textos inéditos, pela Editora Dom Quixote. Preparou a edição da trilogia épica de Soror Maria de Mesquita Pimentel, primeira epopeia escrita por uma mulher em língua portuguesa, e atualmente prepara a edição da obra completa da escritora oitocentista Ana Plácido. É organizador de diversos eventos, com destaque para o Congresso Internacional em Estudos de Gênero no contexto em língua portuguesa e italiana.

### **Geraldo Augusto Fernandes**

Possui doutorado e mestrado em Letras (Literatura Portuguesa) pela USP (2006 e 2011). Na área de Letras, atua principalmente com os seguintes temas: Idade Média, Cancioneiro Geral de Garcia de Resende e Poéticas medievais. A partir de março, 2014, professor de magistério superior na Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza, lecionando Literatura Portuguesa. A partir de 2015, professor de pós-graduação do Departamento de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

### **Germana Araújo Sales**

Professora Titular da Faculdade de Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, trabalha especialmente com temáticas referentes à literatura do século XIX e ao ensino de literatura. Atualmente, é coordenadora da Área de Linguística e Literatura da Capes. De sua vasta produção, em artigos e livros, destacam-se "O romance em debate: pesquisa em fontes primárias", de 2013; "A relação entre periódicos e a história da literatura: a prosa de ficção de autoria portuguesa n'A *Província do Pará*", de 2016; "Páginas historiográficas no século XIX", de 2019 e "Escritoras de outrora e de hoje: a representação social do feminino na produção de Guiomar Torresão e Clarice Lispector", de 2021.

### **Irene Fialho**

Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, Português-Francês e Mestre em Literaturas Comparadas pela Universidade Nova de Lisboa. No âmbito da *Edição Crítica da Obra de Eça de Queirós* (Imprensa Nacional-Casa da Moeda) editou em 1994 o volume *Alves & Cia.*; em 2011 *Almanaques e outros dispersos*; e, em 2014, *A correspondência de Fradique Mendes*. Publicou na Biblioteca Nacional de Portugal *Almanaques* (2001) e *Aquisições Queirosianas* (2007). Da sua atividade de investigação resultaram os livros, com textos inéditos de Eça de Queirós: *A morte do Diabo* (2013) e *Eça de Queiroz em casa* (2016). Membro do Conselho Cultural da Fundação Eça de Queiroz desde 2002 e do seu Conselho de Administração desde 2010.

### **Isabel Pires de Lima**

Professora Catedrática e Emérita da Universidade do Porto. Professora “Honoris Causa” da Universidade de Sófia. Investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Professora convidada em Universidades europeias, africanas, americanas e asiáticas. Doutorada em Literatura Portuguesa com a tese *As Máscaras do Desengano* - para uma leitura sociológica de ‘Os Maias’ de Eça de Queirós (1987). Especialista em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, Estudos Queirosianos e Literaturas Comparadas em Língua Portuguesa (questões de interculturalidade e intermedialidades) com numerosos títulos publicados. Promotora de inúmeros colóquios, congressos e publicações nacionais e internacionais. Foi Ministra da Cultura (2005-2008). Deputada à Assembleia da República (1999-2005/2008-2009). É Vice-Presidente da Fundação de Serralves desde 2016 e Grande Oficial da Ordem do Infante D. Henrique.

### **Izabela Leal**

Possui graduação em Psicologia pela UFRJ (1994), mestrado em Letras pela PUC do Rio de Janeiro (2003), doutorado em Letras (Letras Vernáculas) pela UFRJ (2008) e fez um pós-doutorado junto ao departamento de Letras Neolatinas da UFRJ com bolsa da FAPERJ. Atualmente é professora de Literatura Portuguesa na UFPA, atuando em Graduação e Pós-Graduação. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa, principalmente nos seguintes temas: tradução, corpo, linguagem, Portugal e alteridade.



### **Jorge Vicente Valentim**

Possui Graduação em Letras (1990), em Música (1999) e Licenciatura Plena em Letras (1991) pela UFRJ. Possui Mestrado em Letras (Literatura Portuguesa, 1996) e Doutorado em Letras (Literatura Portuguesa, 2004) pela UFRJ. Tem Pós-Doutorado em Estudos Ruianos (com bolsa FAPERJ, 2006) e em Literatura Portuguesa (com bolsa Sênior CAPES, 2013). Atuou em Cargos Administrativos: Chefe (2010-2011) e Vice-Chefe (2011-2012) do Departamento de Letras; Vice-Coordenador (2013-2015) e Coordenador (2015-2016) do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit/CECH) da UFSCar. Atualmente é Professor Titular de Literaturas de Língua Portuguesa (Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar (Universidade Federal de São Carlos), além de atuar como Colaborador no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/Araraquara). Foi Vice-Presidente da ABRAPLIP nas gestões 2016-2017 e 2020-2021. Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura portuguesa, estudos literários, literatura, gênero e homoerotismo, literaturas africanas de língua portuguesa e estudos interartes.

### **Luci Ruas**

É Professora Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), é Doutora em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa). Seu trabalho de pesquisa localiza-se entre os séculos XIX e XXI. Atualmente desenvolve um projeto sobre a literatura portuguesa e sua relação interartes. Tem publicado trabalhos sobre Fialho de Almeida, Raul Brandão, Vergílio Ferreira, Maria Gabriela Llansol, José Cardoso Pires. Liderou, com a Professora Lélia Parreira Duarte, o projeto *As máscaras de Perséfone: figuras da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas*, entre 2003 e 2009. É regente da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros e coordena o Curso de Especialização em Literatura Infantil e Juvenil, no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da UFRJ.

### **Luciana Namorato**

Professora de Literatura Lusófona na Indiana University (EUA), onde também é diretora do Programa de Português e coordenadora do Grupo de Pesquisa de Estudos Brasileiros. É mestra e doutora em Literatura

pela University of North Carolina-Chapel Hill (EUA). É autora, entre outras publicações, de *Diálogos borgianos: Intertextualidade e imaginário nacional na obra de Jorge Luis Borges e de Antonio Fernando Borges* (Rio de Janeiro, 7Letras, 2011), e co-editora de *La palabra según Clarice Lispector: Aproximaciones críticas* (Peru, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011) e *Images of Madness: An Interdisciplinary Perspective* (EUA, From the Scholars Desk, 2010). Co-editou volume especial da Revista *Moara* (UFPA), intitulado *A Literatura Luso-Brasileira no Contexto Global: Atravessando Fronteiras*. Em 2017, foi contemplada com a bolsa *New Frontiers of Creativity and Scholarship* para desenvolver projeto de pesquisa sobre as trocas culturais entre Portugal e o Brasil pós-independência, com foco na obra de Machado de Assis.

### **Maria Aparecida Ribeiro**

Professora da Universidade de Coimbra, onde dirigiu o Instituto de Estudos Brasileiros da Faculdade de Letras, coordenou o Projeto Tempus, envolvendo a Universidade de Coimbra e a Universidade Carolina (Praga, República Checa) e é membro integrado do Centro de Literatura Portuguesa. Através do Projeto Erasmus ou em função de convites, tem-se deslocado a Alemanha, Inglaterra, Itália, Áustria, Espanha, França, Holanda, República Checa e Brasil, para cursos e conferências. Entre suas obras destacam-se: *A Mitogênese no Teatro de Bernardo Santareno* (Rio de Janeiro, 1980); *Gil Vicente e a Nostalgia da Ordem* (Rio de Janeiro, 1983), *História Crítica da Literatura Portuguesa — o Realismo* (Lisboa, 1994); *Teatro de Francisco Gomes de Amorim. Ódio de Raça. O Cedro Vermelho*. (Braga, 2000); *Teatro Brasileiro. Textos de Fundação. Glória e Infortúnio ou A Morte de Camões. António José ou O Poeta e a Inquisição. O Juiz de Paz da Roça* (A Coruña, 2002); *A Carta de Caminha e seus Ecos* (Coimbra, 2003); *Drummon(d)tezuma — correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Joaquim Montezuma de Carvalho* (Coimbra, FLUC, 2004); *Drummond em Coimbra* (org.), Coimbra, FLUC, 2004, Col. Estudos, 49; *Camões, personagem dramática. Dinamarca*. (Coimbra, CIEC, 2014); *Amélia Janny (1842-1914)*. Lisboa: CLEPUL-BNP-CICS. Nova, 2019. Col. Senhoras do Almanaque. Atualmente prepara *Questões de identidade: Diálogos com José de Alencar; Manuel, bandeira de uma língua* e os outros volumes da coleção Camões, personagem dramática.

### **Maria Cristina Pais Simon**

Possui Doutorado pela Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Atualmente é Professora da Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa.

### **Maria Luiza Rodrigues Faleiros Lima**

Possui graduação em Letras Português/Inglês pelo Centro Universitário Moura Lacerda (2006), Especialização em Língua Inglesa e Literaturas pela Universidade de Ribeirão Preto (UNAERP, 2007) e Mestrado em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA (2017). Atualmente, cursa o Doutorado em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA (2022). É professora Assistente II do Curso de Língua Inglesa da Universidade Federal do Pará - UFPA, no Campus Universitário do Tocantins/Cametá, atuando principalmente nos seguintes temas: Ensino de Literatura, Formação de Professores, Ensino de Língua Inglesa, Inglês Instrumental.

### **Maria Teresa Duarte de Jesus Gonçalves do Nascimento**

Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Português/Francês) pela Universidade de Coimbra em 1980. Mestrado em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas pela Universidade do Porto, em 1988. Doutorado em Letras / Literatura Portuguesa pela Universidade de Coimbra, em 2006.

### **Raquel Trentin Oliveira**

Possui Doutorado (2008) e Mestrado (2004) em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. No ano de 2014, cumpriu estágio pós-doutoral na Universidade de Coimbra. Atualmente, é professora associada dos Cursos de Graduação e Pós-Graduação em Letras da UFSM. Seus estudos abrangem, principalmente, os seguintes temas: construção da narrativa, romance contemporâneo português, estudos pós-coloniais, relação literatura e memória. Entre suas publicações mais importantes estão o livro *Eça de Queirós e o espaço romanesco* (EDIPUC, 2014) e, em coautoria com Gisele Seeger, *A personagem na narrativa literária* (Ed. UFSM, 2021).

### **Rodrigo Valverde Denubila**

Rodrigo Valverde Denubila é Professor Adjunto vinculado ao Núcleo de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa (NUCLIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professor no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras de Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia. Atuou na Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM). Ministrou aulas como professor convidado na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP-Araraquara) e na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Desenvolve o projeto de pesquisa Portugal e Países africanos de língua portuguesa: entre teoria, história, crítica e criação literária. Líder do Grupo de Pesquisa Correntes e poéticas contemporâneas. Atua nas áreas de Teoria da Literatura, Literatura portuguesa e Literaturas africanas de língua portuguesa, nas quais possui artigos, capítulos de livros e livros publicados. Ocupa também a função editor-executivo da Itinerários - Revista de Literatura e de secretário-executivo da Associação Brasileira de Professores de Língua Portuguesa (ABRAPLIP), além de vice-coordenador do curso de licenciatura em Português e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal de Uberlândia. Doutor (doutorado direto) em Estudos Literários pela UNESP-Araraquara/Brasil com orientação do Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim. Obteve bolsa PDSE/CAPES para desenvolver parte do doutoramento na Universidade do Porto (Portugal) com a supervisão da Professora Doutora Isabel Pires de Lima. Pesquisou a romancista portuguesa Agustina Bessa-Luís investigando o romance como enciclopédia aberta. Para tal, trabalhou com a associação entre memória, razão e estética. Na mesma instituição, realizou estágio de pós-doutoramento, em que investigou as relações entre modernidade e pós-modernidade, modernismo e pós-modernismo sob a supervisão da Professora Livre-docente Maria Lúcia Outeiro Fernandes.

### **Regina Michelli**

Graduação em Letras pela Faculdade de Humanidades Pedro II (FAHUPE, 1977); psicóloga com bacharelado e licenciatura pela UERJ (1979); mestrado (1994) e doutorado (2001) em Letras (Letras Vernáculas, Literatura Portuguesa) pela UFRJ, dissertação intitulada "Viagem em Demanda do Santo Graal: o sonho de heroísmo e de amor" e tese "Vênus e Marte, Eros e Psique o sinuoso caminho dos laços da paixão e do amor na Literatura Portuguesa"; pós doutorado pela Universidade de São Paulo (USP, 2014)

e em andamento, na UFU. Atualmente é professora associada, em regime de dedicação exclusiva, da UERJ, desenvolvendo atividades docentes na graduação e no PPG em Letras, área de Estudos de Literatura, nas especificidades de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, e Literatura Portuguesa, desenvolvendo e orientando pesquisas em Literatura Infantojuvenil. É bolsista PROCIÊNCIA (UERJ/ FAPERJ) desde novembro de 2018. É líder, juntamente com o Professor José Nicolau Gregorin Filho, da USP, do Grupo de Pesquisa *EnLIJ - Encontros com a Literatura Infantil/ Juvenil: ficção, teorias e práticas*, junto ao Diretório de Grupos do CNPq; participa do Grupo de Pesquisa DG-CNPq *Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica* e do Grupo de Trabalho da ANPOLL *Vertentes do Insólito Ficcional*. É coordenadora dos projetos de extensão Literatura Infantojuvenil: em cont(r)os e do Núcleo de Estudos em Literatura Infantojuvenil da UERJ (NELIJ-UERJ).

### **Renata Soares Junqueira**

Professora Titular (2018) da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Doutora (2000) em Letras, na área de Teoria Literária, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e Livre-Docente (2010) pela UNESP, onde leciona, desde 1994, Literatura Portuguesa na Faculdade de Ciências e Letras do campus de Araraquara. Realizou estudos de pós-doutorado na Universidade de Lisboa (2001-2002; 2003; 2004-2005; 2006-2007; 2007-2008), na Universidade Nova de Lisboa (2010 e 2011) e na Escola Superior Artística do Porto - ESAP (2013-2014). Nos últimos treze anos tem desenvolvido pesquisas interdisciplinares envolvendo teatro, cinema e literatura. Publicou diversos livros, dentre os quais se destacam: *Glauber Rocha e Manuel de Oliveira: cinema épico em português* (São Paulo: Todas as Musas, 2019), *O cinema épico de Manuel de Oliveira* (São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2018), *Transfigurações de Axél: leituras de teatro moderno em Portugal* (São Paulo: Editora da UNESP, 2013) e *Florbelá Espanca: uma estética da teatralidade* (São Paulo: Editora da UNESP, 2003). É fundadora e líder do Grupo de Pesquisas em Dramaturgia e Cinema (GPDC), ativo há 21 anos. Criou e coordenou, de 2002 a 2011, a Semana de Estudos Teatrais da UNESP.

### **Tatiana Prevedello**

Doutora em Letras (Área de Concentração: Estudos de Literatura / Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2014), com estágio de doutorado-sanduiche

na Universidade de Lisboa (2013-2014). Dedicou-se, em sua tese, ao estudo da hermenêutica da escrita, direcionado, sobretudo, ao trabalho filosófico de Paul Ricoeur e às relações entre tempo, alteridade, memória, história e mimese na Literatura Portuguesa Contemporânea. É autora do livro "Narratividade em Paul Ricoeur" (2022) e "Hermenêutica e Ficção: Paul Ricoeur e António Lobo Antunes" (2023). Atualmente desenvolve a pesquisa de pós-doutorado "Sou feito das ruínas do inacabado": a arqueologia memorialística na narrativa de Milton Hatoum, sob a supervisão da Professora Doutora Gínia Maria Gomes, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

### **Teresa Cristina Cerdeira**

É Professora Titular de Literatura Portuguesa da UFRJ e pesquisadora 1A do CNPq. Foi Regente da Cátedra Jorge de Sena de 2005 a 2011, período em que editou a Revista *Metamorfoses*. É autora dos seguintes livros de ensaio: *José Saramago: entre a História e a ficção, uma saga de portugueses* (Lisboa, Dom Quixote, 1989 e Belo Horizonte, Moinhos 2020); *O Avesso do bordado* (Lisboa, Caminho, 2000); *A Tela da Dama* (Lisboa, Presença, 2013); *A Mão que escreve* (Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2014) e *Formas de ler* (Belo Horizonte, Moinhos, 2020).

### **Valci Vieira dos Santos**

Pós-doutor em Letras pelo PPGL da Universidade Federal do Espírito Santo-UFES. Doutor em Estudos Literários/Literatura Comparada, pela Universidade Federal Fluminense - UFF. Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais-PUC-Minas (2003). Especialista em Língua Portuguesa pelas Faculdades Integradas de Amparo (2000), em Direito Processo Civil pela Faculdade Vale do Rio Doce (2000) e em Educação a Distância e Inovação, pela Universidade Salvador-UNIFACS (2021). Graduado em Letras-Português/Inglês, pela Universidade Católica do Salvador (1988), em Direito pela Universidade Católica do Salvador (1992), e em Pedagogia pela Universidade Federal da Bahia (2003). Atualmente, é Professor Titular da Universidade do Estado da Bahia, Diretor Acadêmico e Professor Adjunto da Faculdade do Sul da Bahia. É pesquisador do Grupo de Estudos GEICEL, com as linhas de pesquisa: Literatura: Crítica, Memória, Cultura e Sociedade; Língua: Linguagens, Significação e Identidade da Universidade do Estado da Bahia-UNEB e do de Pesquisas Literárias LUSO-BRASILEIRAS-PLLB/UERJ, em parceria com o Polo de Pesquisas



LUSO-BRASILEIRAS-PPLB do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa. É membro do Conselho Editorial da Revista Mosaicum e parecerista de revistas e periódicos. Escritor e palestrante, possui vários artigos (em jornais, revistas acadêmicas). Possui, também, ampla experiência em Gestão Educacional do Ensino Superior em IES.

### **Verônica Prudente Costa**

Possui Doutorado e Mestrado em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa e Africanas) pela UFRJ. Bacharelado e licenciatura nas áreas de Letras: Português/Literaturas (2003) e Inglês /Literaturas (2000) pela UERJ. Especialização em Literatura Portuguesa (UERJ). Atuou como Professora na Educação Básica nos anos iniciais e finais do Ensino Fundamental e também no Ensino Médio regular e EJA nas disciplinas de Língua Portuguesa/Literaturas e Língua Inglesa. Foi Professora Adjunta na Universidade do Estado do Amazonas (UEA) entre 2011 e 2018 e secretária executiva da ABRAPLIP na gestão 2014-2015. Organizou os seguintes eventos científicos com fomento público: IV Congresso Norte-Nordeste da ABRAPLIP (2012); I SIRELLMS (2013); ABRAPLIP no Interior (2015) e XXV Congresso Internacional da ABRAPLIP (2015). Foi coordenadora Pedagógica do curso de Licenciatura em Língua Inglesa (PARFOR) de 2014 a 2018; Coordenadora do curso de Especialização *Lato Sensu* em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa e suas literaturas entre 2014 e 2016. Editora Chefe da Revista *Contracorrente* de 2015 a 2017; coordenou o Projeto *Presença Portuguesa na Amazônia*, financiado pelo CNPq de 2015 a 2017 e foi subcoordenadora de 2016 a 2018 do Pólo Tefé do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH-UEA). Foi membro da Câmara de Assessoramento Científico da FAPEAM entre 2015 e 2017 e Membro da Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UEA entre 2017 e 2018. Atualmente é Professora Adjunta na Universidade Federal de Roraima (UFRR); representante regional Norte da ABRAPLIP; colíder dos grupos de pesquisa: Estudos de literaturas e Identidades (UFRR), Africanidades e minorias sociais (UFRR) e Cátedra Amazonense de Estudos literários e da Cultura (UEA). Coordenadora institucional do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência Pibid-UFRR. Professora permanente do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH-UEA), vinculado à Rede Amazônica Interdisciplinar de Programas de Pós-Graduação e Professora



permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL-UFRR), vinculado à Rede de Programas de Pós-Graduação da Região Norte na Área de Linguística e Literatura. Coordenadora do PPGL/UFRR.

### **Kyssia Nunes de Oliveira**

Mestranda em Letras na Universidade de Santa Cruz do Sul- UNISC 2023. Especialista em História, Cultura Africana e Afrobrasileira no Instituto Federal do Amazonas\_IFAM, 2019. Graduada em Letras na Universidade do Estado do Amazonas\_UEA, 2017 . Atuou como professora da Educação Básica anos iniciais e finais . É coordenadora da modalidade da EJA no Município de Tefé 2021 à 2023. Foi professora voluntária na UEA/CEST no ano de 2019, foi bolsista PIBID nos anos de 2012 e 2013, atuou como bolsista da FAPEAM-PAIC nos anos de 2014 e 2015, atuou como monitona na UEA\_CEST no ano de 2017.

### **Viviane Vasconcelos**

Professora Associada de Literatura Portuguesa da UERJ. Atua na Graduação, Especialização e na Pós-Graduação. Possui graduação em Comunicação Social (Jornalismo), em Filosofia, pela UFRJ, e em Letras - Português/Italiano, pela UFF. cursou mestrado em Literatura Portuguesa e doutorado em Literatura Comparada (UFF). Membro do Polo de Pesquisa de Relações Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura. Integra a Cátedra Almeida Garrett (UERJ) e é pesquisadora vinculada ao projeto *Páginas Luso-Brasileiras em Movimento* (Fundação Calouste Gulbenkian/FAPERJ/RGPL). Integrou a diretoria da ABRAPLIP (2020-2021). Tem desenvolvido pesquisas em Literatura e outras artes, com ênfase em intertextualidade, biografia e diálogos interartes.