

# **ITINERÁRIOS**

## **REVISTA DE LITERATURA**

# **Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus Araraquara**

Diretor

Prof. Dr. Jean Cristtus Portela

Vice-Diretor

Prof. Dr. Rafael Alves Orsi

## **Pós-Graduação em Estudos Literários**

Coordenador

Prof. Dr. Paulo Cesar Andrade da Silva

Vice-Coordenador

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

## **ITINERÁRIOS – Revista de Literatura**

### **Editor-chefe**

Paulo César Andrade da Silva

### **Editor-executivo**

Rodrigo Valverde Denubila

### **Editores deste número**

Rodrigo Valverde Denubila

Paulo César Andrade da Silva

Jorge Vicente Valentim



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

**ITINERÁRIOS – Revista de Literatura**

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

*e-mail:* [itinerarios.fclar@unesp.br](mailto:itinerarios.fclar@unesp.br)

*homepage:* [www.fclar.unesp.br](http://www.fclar.unesp.br)

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

# ITINERÁRIOS

## REVISTA DE LITERATURA

CONFLUÊNCIAS E SENDAS LITERÁRIAS:

PERSPECTIVAS E DIÁLOGOS NAS  
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n. 59	v. 1	p. 1-308	jul./dez. 2024
-------------	------------	-------	------	----------	----------------

## CONSELHO EDITORIAL

Antonio Dimas (USP)  
Cecília de Lara (USP)  
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)  
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)  
Evando Batista Nascimento (UFJF)  
Fernando Cabral Martins (UNL/Portugal)  
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)  
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)  
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/  
França)  
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)  
João Roberto Faria (USP)  
José Luís Jobim (UFF/UERJ)  
José Luiz Fiorin (USP)  
Kathrin Rosenfield (UFRGS)  
Lauro Frederico Barbosa da Silveira  
(UNESP)  
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira (UFF)  
Raúl Dorra (BUAP/México)  
Ria Lemaire (Université de Poitiers/  
França)  
Ronaldes de Melo e Souza (UFRJ)  
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos  
(USP)  
Sandra Margarida Nitrini (USP)  
Tereza Virgínia de Almeida (UFSC)  
Vera Bastazin (PUC-SP)

## COMISSÃO EDITORIAL

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira  
Juliana Santini  
Márcia Valéria Zamboni Gobbi  
Maria Célia de Moraes Leonel  
Maria das Graças Gomes Villa da Silva  
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan  
Maria Lúcia Outeiro Fernandes  
Rodrigo Valverde Denubila  
Wilton José Marques

## PARECERISTAS

Adriana Gonçalves (UEMG)  
Adriano Guedes Carneiro (UFF)  
André Carneiro Ramos (UEGM)  
Bianca Rosina Mattia (UFSC)  
Carlos Roberto Dos Santos Menezes  
(UFRJ)  
Cilza Bignotto (UFSCar)  
Cinthia Belonia (UFSCar/PD)  
Danuza Américo Felipe De Lima (IFSP/  
Avaré)  
Daviane Moreira (UFG)  
Edson Salviano Nery (USP)  
Flávio Silva Corrêa de Mello (UFRJ)  
Gabriela Silva (FURG)  
Germana Salles (UFPA)  
Jean Carlos Carniel (UNESP/IBILCE)  
Larissa Fonseca E Silva (USP)  
Livia Vilaça (UFRJ)  
Luciene Marie Pavanello (UNESP/  
IBILCE)  
Maria Luísa Scher (UFJF)  
Marinei Almeida (UNEMAT)  
Mauro Dunder (UFRN)  
Maximiliano Gomes Torres (UERJ)  
Pedro Fernandes (UFRN)  
Raquel Terezinha Rodrigues  
(UNICENTRO)  
Rejane Queiroz (Um. Complutense de  
Madri)  
Silvio Renato Jorge (UFF)  
Sinei Sales (USP)  
Telma Maciel (UEL)  
Thaíla Moura Cabral (UFRJ)

## NORMALIZAÇÃO

Rodrigo Valverde Denubila

## EDITORACÃO ELETRÔNICA

Eron Pedroso Januskevicietz

## CAPA

Laura Retamero Dos Santos

Itinerários – Revista de Literatura / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de  
Ciências e Letras. – Vol. 1, n. 1 (1990)- . – Araraquara : Faculdade de Ciências e Letras,  
UNESP, 1990–

Semestral  
Online  
ISSN 0103-815x

I. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

CDD 800

Ficha catalográfica elaborada pela equipe da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras –  
Unesp – Araraquara.

## Indexada por: /Indexed by:

Web of Science (Thomson Reuters)  
Emerging Sources Citation Index (Thomson Reuters)  
LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts (Ulrichsweb :  
<https://ulrichsweb.serialssolutions.com>)  
MLA – International Bibliography (Modern Language Association/  
EBSCOhost, ProQuest)  
OCLC – WorldCat - Classe and Periodica  
Academic Search Alumni Edition (EBSCOhost)  
Academic Search Elite (EBSCOhost)

Fuente Academica Plus (EBSCOhost)  
Dietrich's Index Philosophicus (De Gruyter Saur)  
IBZ – Internationale Bibliographie der Geistes und  
Sozialwissenschaftlichen Zeitschriftenliterature  
(De Gruyter Saur)  
Internationale Bibliographie der Rezensionen Geistes und  
Sozialwissenschaftlicher Literatur (De Gruyter Saur)  
GeoDados

# SUMÁRIO / CONTENTS

## APRESENTAÇÃO

### PRESENTATION

Rodrigo Valverde Denubila, Paulo César Andrade da Silva e Jorge Vicente Valentim ..... 9

## CONFLUÊNCIAS E SENDAS LITERÁRIAS: PERSPECTIVAS E DIÁLOGOS NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

### CONFLUENCES AND LITERARY PATHS: PERSPECTIVES AND DIALOGUES IN PORTUGUESE-LANGUAGE LITERATURE

- *Fabulae in certamine*: as academias e os lugares da fábula mitológica  
*Fabulae in certamine: The Academies and the Places of the Mythological Fable*  
Leonardo Zuccaro ..... 17
- Leituras de *Navegações* (1983): poéticas do mar em Sophia de Mello Breyner Andresen  
*Readings of Navegações (1983): poetics of the sea in Sophia de Mello Breyner Andresen*  
Wendel Francis Gomes Silva ..... 35
- Eurídice fugidia - a ninfa andreseniana  
*Fleeting Eurydice – Andresen's nymph*  
Mônica Genelhu Fagundes e Leticia Nery ..... 47
- “Mudados consoante os olhos que os veem”: Camões e Pessoa segundo Saramago  
*“Changed according to the eyes that see them”: Camões and Pessoa by Saramago*  
Marcelo Franz ..... 63

■ As presenças do rei D. Sebastião na dramaturgia de Natália Correia <i>The presences of king D. Sebastião in Natália Correia's dramaturgy</i> Mariana de Oliveira Arantes.....	75
■ Tensões entre razão, natureza e mito em “Centauro”, de José Saramago <i>Tensions between reason, nature and myth in “Centauro”, by José Saramago</i> Luis Felipe Machado Toledo .....	89
■ A presença de Montaigne na escrita de José Saramago <i>The Presence of Montaigne in the Writing of José Saramago</i> Marilda Beijo Fróes .....	103
■ Alberto Pimenta: as casas movediças <i>Alberto Pimenta, uncertain houses</i> Gustavo Silveira Ribeiro.....	123
■ A desidealização da personagem romântica feminina em Camilo Castelo Branco e José de Alencar <i>The Deidealization of the Female Romantic Character in Camilo Castelo Branco and José de Alencar</i> Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro e Maria Eduarda Senibaldi.....	141
■ Meu Brasil português: os estereótipos do Brasil em <i>Meu Portugal brasileiro</i> <i>My Portuguese Brazil: Brazilian Stereotypes in Meu Portugal brasileiro</i> Paulo Ricardo Kralik Angelini e Matheus Medeiros Pacheco .....	155
■ Manuel de Freitas: resposta crítica <i>Manuel de Freitas: critical response</i> Marcus Vinícius Lessa de Lima .....	173
■ Do drama à comédia: considerações sobre <i>Amor de filha</i> e <i>Educação moderna</i> de Guiomar Torrezão <i>From drama to comedy: considerations about Amor de filha and Educação Moderna by Guiomar Torrezão</i> Claudia Barbieri.....	191

■ Modernidade e personagem feminina na contística de Guiomar Torresão <i>Modernity and female character in Guiomar Torresão's tale</i> <i>Bianca Gomes Borges Macedo</i> .....	211
■ Sociedade e literatura: os personagens leitores na ficção queirosiana <i>Society and literature: the reader characters in queirosian fiction</i> <i>Sérgio Nazar David e Isabela Coradini Pinheiro</i> .....	227
■ O medo enquanto vestígio gótico em “A estranha morte do professor Antena”, de Mário de Sá-Carneiro <i>Fear as a gothic trace in “A Estranha Morte do Professor Antena”, by Mário de Sá-Carneiro</i> <i>Bruna Pascoal Correa</i> .....	241

## VARIA

■ Mito e literatura em <i>Niebla</i> de Miguel de Unamuno <i>Myth and literature in Niebla by Miguel de Unamuno</i> <i>Alexandre Silveira Campos</i> .....	255
■ <i>O nome da rosa</i> de Umberto Eco à luz da metaficção historiográfica <i>O nome da rosa by Umberto Eco in the light of Historiographic Metafiction</i> <i>Margarete Afonso Borges Coêlho</i> .....	271

## RESENHA

### REVIEW

■ <i>Não fossem as sílabas do sábado</i> (2022), de Mariana Salomão Carrara <i>Carolina Duarte Damasceno</i> .....	291
---	-----

ÍNDICE DE ASSUNTOS.....	295
-------------------------	-----

<i>SUBJECT INDEX</i> .....	297
----------------------------	-----

ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i> .....	299
--	-----





# CONFLUÊNCIAS LITERÁRIAS: TRADIÇÃO E MODERNIDADE NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

*Dossiê dedicado à Luci Ruas  
(1948-2024)*

O dossiê *Confluências e sendas literárias*: perspectivas e diálogos nas literaturas de língua portuguesa apresenta abrangente panorama das múltiplas vozes que compõem o rico universo das literaturas em língua portuguesa, o que nos permite também explorar a relação entre tradição e modernidade, evidenciando nuances do presente. A perspectiva de confluências literárias refere-se ao encontro dinâmico entre textos, gêneros e temporalidades, propondo uma leitura integradora das manifestações estéticas que atravessam diferentes momentos de produção e de reflexão crítica.

Tentamos estabelecer complexa síntese com base em textos de temáticas heterogêneas. Nesse sentido, o dossiê, quer no primeiro, quer no segundo volume, efetua significativo panorama de análises críticas, reflexões e diálogos em torno de autores e obras que marcam a riqueza literária do universo lusófono. Dessa forma, por intermédio de abordagem interdisciplinar e comparativa, os artigos reunidos exploram gêneros literários distintos, desde a produção lírica e dramática passando pelo romance, contemplando, em chave integrativa, autores canônicos, os excluídos do cânone e os contemporâneos.

Perspectivando, portanto, os itinerários de leitura deste número 59, os leitores encontram confluências e sendas nos textos que abordam questões literárias clássicas, mitológicas e críticas. A organização acontece com base nestes eixos: poesia, mito e fábulas na tradição literária; intertextualidade, releituras, leituras comparativas; personagens e cultura oitocentista; literatura gótica e fantástica. Cada eixo ilumina interseções entre obras canônicas e marginais, entre vozes consolidadas e emergentes, revelando como a literatura lusófona é um campo de tensões e diálogos permanentes.

Neste primeiro volume do número 59 da *Itinerários* – Revista de Literatura, Leonardo Zuccaro, em “Fabulae in certamine: As academias e os lugares da fábula mitológica”, resgata como as fábulas mitológicas foram onipresentes na vida literária espanhola sobretudo durante o século XVII. Mostra como as fábulas mitológicas produzidas em Portugal foram, ao longo dos séculos, relegadas a uma posição inferior em relação às espanholas, principalmente, devido ao desconhecimento de

poemas desse gênero por parte da historiografia literária. Assim, em sua discussão, retoma a antologia *Fênix Renascida*, de impressão setecentista, à medida que propõe trazer à luz, mediante indícios textuais e bibliográficos, a produção de fábulas mitológicas em certames poéticos propostos em academias portuguesas, sobretudo durante a segunda metade do século XVII. Tal abordagem evidencia o local e a circunstância compositivas de poemas desse gênero.

A lírica de Sophia de Mello Breyner Andresen aparece em dois momentos. No primeiro, Wendel Francis Gomes Silva, em “Leituras de *Navegações* (1983): poéticas do mar em Sophia de Mello Breyner Andresen”, aborda como a poeta portuguesa evoca a grandiosidade do mar pela experiência da viagem de descobrimento, marcada pelo espanto do olhar que revela o mundo. O autor discorre sobre como, ao explorar tal temática, Sophia de Mello Breyner Andresen estabelece franco diálogo com a tradição literária portuguesa, evocando nomes como Luís de Camões, Fernando Pessoa e Jorge de Sena. Em meio a essa multiplicidade de vozes, a autora revisita, a tradição épica e marítima de Portugal. Dessa forma, o artigo analisa a relação entre o sujeito lírico andresiano e o mar, observando o modo que os ecos e vozes literárias perpassam e/ou interagem com sua própria escrita.

Já Mônica Genelhu Fagundes e Leticia Nery, em “Eurídice fugidia - a ninfa andreseniana”, debatem como a ninfa Eurídice representa um *tropo* vital para a discussão acerca da linguagem e da escrita empreendida na poética andresiana. Em sua concepção metafórica, a personagem representaria o fracasso da busca pela poesia, a qual não pode ser alcançada em plenitude ideal e se reverte no próprio poema, sendo esta encenação de esforço e de perda – a tentativa de captura do pássaro do real, nas palavras da própria Sophia de Mello Breyner Andresen, em “Arte poética III”. Assim, almejam compreender como essa ninfa percorre a obra da poeta e o que tal presença indica a respeito da poética andresiana.

Em “‘Mudados consoante os olhos que os veem’: Camões e Pessoa segundo Saramago”, Marcelo Franz se volta a produção de José Saramago, especificamente, a peça *Que farei com este livro?* e o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*. Utilizando como instrumental teórico as reflexões de Gérard Genette a respeito da transtextualidade, observa as relações intertextuais que os textos saramaguianos estabelecem com Luís Vaz de Camões e Fernando Pessoa. Evidencia, na argumentação, as vivências de criação literária pelos protagonistas em contextos de crise, o que aponta para a discussão sobre o lugar do escritor na sociedade e como as eventualidades dessa experiência interferem na receptibilidade do que é produzido pelo artista. As metáforas do exílio e do retorno ganham contornos enquanto eixos importantes nos enredos.

Continuando no campo do drama e das figuras alçadas à categoria de míticas da portugalidade, Mariana de Oliveira Arantes se volta para Natália Correia, em especial, Dom Sebastião, em “As presenças do rei D. Sebastião na dramaturgia de Natália Correia”. Este trabalho apresenta uma análise da construção do herói

diante do mito de Dom Sebastião. Essa figura-chave da nação portuguesa é revista à proporção que as análises de Eduardo Lourenço surgem, bem como a crítica ao herói proposta por Anatol Rosenfeld.

Luís Felipe Machado Toledo também se volta à produção saramaguiana, em especial, o conto. Em “Tensões entre razão, natureza e mito em ‘Centauro’, de José Saramago”, presente em *Objecto quase*, o pesquisador analisa a narrativa salientando dois aspectos: primeiro, a condição metade animal e metade humana do ser mítico servirá como símbolo da própria condição humana, dividida entre a esfera civilizatória e a selvagem; segundo, a relação entre a sociedade e o centauro, examinando o tema pelo viés metafórico, isto é, o abandono dos mitos em direção ao primado da racionalidade.

Diante das muitas sendas que levam a José Saramago, Marilda Beijo Frões, em “A presença de Montaigne na escrita de José Saramago”, investiga o modo como a escrita ensaística do autor português se aproxima das teorias sobre o gênero ensaio, desenvolvidas pelo filósofo Michel de Montaigne. Demonstra como a ligação de José Saramago com Montaigne aparece pulverizada por toda obra do escritor, por isso, lança visão panorâmica sobre a produção saramaguiana e traça amplo percurso reflexivo até chegar ao romance *Manual de pintura e caligrafia*. A pesquisadora entende que o viés ensaístico, como tipo de escrita consciente do ofício e do ato de escrever, surge na escrita ficcional, de forma metalinguística, uma vez que José Saramago constrói uma reflexão intrínseca à escrita. Desse modo, discute o ofício e a responsabilidade de lidar com as palavras, ensaiando tentativa de compreender o mundo que o rodeia e como ele interage com o mundo, ao mesmo tempo que compõe sua prosa de ficção

Gustavo Silveira Ribeiro, no artigo “Alberto Pimenta: as casas movediças”, discute parte da produção mais recente do poeta, ensaísta e performer português com base em dois pontos: o primeiro, a insistente instabilidade formal buscada pelo autor, que a cada novo projeto reinventa sua obra e descarta procedimentos construtivos anteriormente utilizados, logo, parte em busca de novas questões e diálogos possíveis com a tradição, foco de seus trabalhos mais recentes; o segundo, a manutenção, em projetos muito diversos entre si, dos compromissos políticos e da dimensão crítica dos escritos do autor, que volta seu olhar, uma vez mais, para a vida dos mais pobres e para as injustiças do mundo contemporâneo, sobretudo para o que se passa nas relações de trabalho em Portugal, em particular, e nas margens da Europa, em geral.

Como há muitas formas de se ser atual, clássico e canônico, Maria Eduarda Senibaldi e Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro retomam Camilo Castelo Branco e José de Alencar. No artigo “A desidealização da personagem romântica feminina em Camilo Castelo Branco e José de Alencar”, calcado em leitura comparativa de *A neta do arcebispo* e *Lucíola*, verificam o modo de construção de personagens femininas fortes e fora do padrão do Romantismo e da sociedade do século XIX.

Centralizam a análise nas personagens Liberata e Lúcia - ambas prostitutas – para ler criticamente a negação da idealização romântica do feminino, sendo ambas descritas como donas de suas vontades e, apesar da marginalização sofrida pela posição social, estabelecem os próprios princípios e moral de vida.

Paulo Ricardo Kralik Angelini e Matheus Medeiros Pacheco, em “Meu Brasil português: os estereótipos do Brasil em *Meu Portugal brasileiro*”, retomam o pensamento pós-colonial para perscrutar como o Brasil e os brasileiros são retratados na obra *Meu Portugal brasileiro*, de José Jorge Letria. Valem-se das teorias do estereótipo elaboradas por Robert Stam e Homi K. Bhabha. Dessa forma, indo para a literatura portuguesa hipercontemporânea, mostra-se como representações estereotípicas acerca do Brasil e dos brasileiros continuam, pois o Brasil continua a ser retratado como um país perfumado e colorido, repleto de frutas e comidas exóticas, pessoas de muitas raças, em que há liberdade nos costumes e uma cultura atrasada. Mesmo que *Meu Portugal brasileiro* tente questionar representações equivocadas do Brasil, acaba caindo em uma estereotipagem que ainda persiste no século XXI. Por fim, abordam o movimento contemporâneo de questionamento da imagem brasileira e da questão colonial na literatura portuguesa, em autores como Alexandra Lucas Coelho, Dulce Maria Cardoso, entre outros.

Marcus Vinicius Lessa de Lima, em “Manuel de Freitas: resposta crítica”, retoma o poeta, editor e crítico literário português Manuel de Freitas, em especial, a ligação entre poesia e música no mundo contemporâneo, bem como reflete sobre a inserção da poesia no panorama editorial brasileiro e passa, de certa forma, pelo discurso da negação da poesia contemporânea, amparado por uma renúncia mais geral do contemporâneo, percebido como tempo de crise.

Focalizando dinâmica entre modernidade e tradição, surge a questão de autores postos à margem, ausentes do cânone clássico das literaturas de língua portuguesa, entre esses nomes surge o de Guiomar Torrezão. Escritora, jornalista, contista, dramaturga, romancista e poetisa lisboeta está ausente dos livros de História do Teatro Português; contudo, ao longo de sua vida, a autora traduziu e imitou várias peças e escreveu alguns originais. Além de tradutora e dramaturga, Guiomar Torrezão exerceu o importante e incomum papel de crítica teatral para alguns periódicos como o *Diário Ilustrado* e *Ribaltas e Gambiarras* (1881), feito espantoso para uma mulher.

Assim, a escritora, significativamente, é tema de dois artigos, assim como ocorre com Sophia de Mello Breyner Andresen. O primeiro de Claudia Barbieri, intitulado “Do drama à comédia: considerações sobre *Amor de filha* e *Educação moderna* de Guiomar Torrezão, aborda como as personagens Virgínia, do drama *Amor de Filha*, e Christiana e Gabriela, da comédia naturalista *Educação Moderna* (1891), permitem a discussão acerca da educação feminina, do casamento à medida que discutem o papel da mulher na sociedade portuguesa oitocentista. A pesquisadora destaca como é possível perceber mudanças importantes na

concepção das personagens e na valoração da autonomia e da liberdade femininas, uma vez que as atitudes, as ações e as falas se tornam mais potentes. Para embasar as leituras, entre outros, são recuperadas as críticas coevas das peças e um artigo da própria autora refletindo sobre educação.

Também retomando Guiomar Torrezão, Bianca Gomes Borges Macedo, em “Modernidade e personagem feminina na contística de Guiomar Torresão”, lê criticamente a representação da personagem feminina pela análise da preceptora Miss Mary, no conto “Idílio à inglesa”, publicado na coletânea homônima, em 1886, de Guiomar Torresão. Investigam-se como os temas da instrução e da profissão contribuíram para as reflexões sobre o modo como a escritora buscava uma ruptura com os moldes patriarcais e conservadores impostos às mulheres na sociedade oitocentista. A desafetação da linguagem, os efeitos cômicos e a falta da expressão sentimental da preceptora irlandesa em “Idílio à inglesa” servem como elementos norteadores na discussão a respeito do afastamento da estética romântica e um diálogo intenso com o realismo-naturalismo pela escrita de Guiomar Torresão.

Saímos, na sequência, de uma autora esquecida do cânone para um autor ultracanônico: Eça de Queiroz. Sérgio Nazar David e Isabela Coradini Pinheiro, no artigo “Sociedade e literatura: os personagens leitores na ficção queirosiana”, examinam a representação de alguns personagens leitores nas obras *O primo Basílio* e *Os Maias*, considerando a cultura literária e a educação dos homens e das mulheres da época. Os autores abordam as leituras consumidas pelos personagens – tanto femininos quanto masculinos – e o reflexo dessa literatura na construção de cada leitor presente nas respectivas narrativas. É importante reconhecer, nesse contexto, a literatura como uma forma de retratar o meio cultural oitocentista. Pela produção literária proveniente de Portugal e de outros países, os movimentos literários influenciam os indivíduos da sociedade portuguesa do século XIX e, consequentemente, são explicitados na ficção de Eça de Queiroz por meio de caracterizações excepcionais de personagens detalhados e complexos.

Fechando a seção de artigos, Bruna Pascoal Correa também se volta a um autor canônico da literatura portuguesa, em “O medo enquanto vestígio gótico em ‘A estranha morte do professor Antena’, de Mário de Sá-Carneiro”, conto de 1914. Cotejando medo e perspectivas góticas, a pesquisadora focaliza a presença do medo dentro do conto selecionado para esmiuçar como ambos corroboram para a formulação da instabilidade e da ambiguidade intrínsecas ao universo narrativo do conto.

Na seção *Varia*, Alexandre Silveira Campos, em “Mito e literatura em *Niebla*, de Miguel de Unamuno, realiza análise semiótica das relações entre mito e linguagem literária, bem como entre realidade e ficcionalidade. Para isso, toma como objeto a lenda do “fogueteiro” que aparece dentro de *Niebla*, um dos mais importantes romances do escritor e filósofo espanhol Miguel de Unamuno. Discute-se como o mito contato por um dos personagens dentro do enredo atua no romance

de várias maneiras, entre elas, a relação de dominação e resistência entre as esferas do masculino e do feminino.

Margarete Afonso Borges Coêlho, em “*O nome da rosa* de Umberto Eco à luz da metaficção historiográfica”, analisa *O Nome da Rosa* do escritor italiano Umberto Eco via metaficção historiográfica, conceito proposto por Linda Hutcheon, em *A poética do pós-modernismo*. Embora o livro seja classificado como romance histórico pelo próprio autor, a pesquisadora problematiza se há elementos suficientes que possibilitem também sua leitura sob o viés da metaficção historiográfica.

Fechando este primeiro volume do número 59 da *Itinerários – Revista de literatura*, a resenha de Carolina Duarte Damasceno sobre *Não fossem as sílabas do sábado* apresenta e instiga a leitura do romance de Mariana Salomão Carrara, lido como “corajoso retrato do luto e de seus desdobramentos”.

Este compêndio convida a uma viagem crítica pelas literaturas de língua portuguesa, em que as sendas revelam perspectivas sobre a condição humana, política e cultural, assim como focalizam desafios atuais. A organização destaca as conexões entre diferentes tradições literárias e caminhos que essas têm tomado na contemporaneidade. Assim, as análises empreendidas demonstram a vitalidade e a capacidade transformadora das literaturas de língua portuguesa. O dossiê convida o leitor a percorrer sendas literárias diversas, em que as confluências entre tempos, temas e vozes revelam a riqueza do diálogo literário entre gêneros e tempos.

Rodrigo Valverde Denubila  
Paulo César Andrade da Silva  
Jorge Vicente Valentim

***CONFLUÊNCIAS E SENDAS LITERÁRIAS:  
PERSPECTIVAS E DIÁLOGOS NAS  
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA  
CONFLUENCES AND LITERARY PATHS:  
PERSPECTIVES AND DIALOGUES IN  
PORTUGUESE-LANGUAGE LITERATURE***





# ***FABULAE IN CERTAMINE: AS ACADEMIAS E OS LUGARES DA FÁBULA MITOLÓGICA***

Leonardo ZUCCARO\*

- **RESUMO:** As fábulas mitológicas (cujo grande modelo vem a ser a *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora) foram onipresentes na vida literária espanhola sobretudo durante o século XVII; inclusive, foram tema das grandes polêmicas geradas naquele período. Já as produzidas em Portugal foram, ao longo dos séculos, relegadas a uma posição inferior em relação às espanholas, principalmente devido ao desconhecimento de poemas desse gênero por parte da historiografia literária. Tal escamoteação se dá pelos escassos exemplares impressos, a maioria deles presentes somente nos volumes da antologia chamada *Fênix Renascida*, de impressão setecentista. Nosso artigo propõe trazer à luz, mediante indícios textuais e bibliográficos, uma farta produção de fábulas mitológicas em certames poéticos propostos em academias portuguesas, sobretudo durante a segunda metade do século XVII, evidenciando, assim, o local e a circunstância compositivas de poemas desse gênero.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Fábulas mitológicas. Academias portuguesas. Poesia seiscentista. Livros manuscritos. Índices de oralidade.

## **Introdução**

No oitavo tomo de seu *Ensaio Biographico-Critico sobre os Melhores Poetas Portuguezes*, José Maria da Costa e Silva (1788-1854), ao fazer a recensão de uma décima da poeta seiscentista Violante do Céu em que louva supostas fábulas de Jorge da Câmara (1619-1649), declara o seguinte:

Não pude, apesar de bastantes indagações, conhecer o que eram esta Fabulas de Jorge da Camara. Seria alguma Collecção de Fabulas como as de Lafontaine? Seria algum Poema tecido de historias fabulosas como as Metamorphoses d'Ovidio? Alguns contos em versos, ou legendas nacionais?  
(Costa e Silva, 1854, p. 80).

---

\* Bolsista CAPES. Doutorando em Literatura Portuguesa – Universidade de São Paulo (USP) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos (DLCV) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa (PPG-LP). leonardo.zuccaro@usp.br

É muito provável, contudo, que tais fábulas de Jorge da Câmara correspondam, de fato, às traduções que fez das *Metamorfoses* de Ovídio, já que Diogo Barbosa Machado, na sua *Bibliotheca Lusitana*, lhe atribui uma obra chamada *Fábulas de Ovídio* no elenco de tradutores do latim para o português (*Bibl. Lus.*, IV)<sup>1</sup>.

Ocorre que, ao expressar o vocábulo “fábula”, o que se espera imediatamente é que se trate do gênero de narração breve cujo modelo mais imitado está no conjunto que foi atribuído a um suposto escravo frígio de nome Esopo, mas praticado também por outros autores, sobretudo sob o Império Romano, como Fedro (século I) e Aviano (século I), em latim, e Bábrio (século II), em grego. Célebre também é a apropriação desta fábula antiga feita por La Fontaine, na França do século XVII, referenciado por José Maria da Costa e Silva, ou ainda por Tomás de Iriarte e Félix Maria Samaniego, espanhóis do século XVIII; podemos mencionar também Monteiro Lobato, no século XX. Tais textos, como se sabe, versificados ou não, são narrativas curtas, cujas personagens quase sempre são animais dotados de ação humana, sempre trazendo ao fim uma moral ou, mais apropriadamente, uma afabulação (do latim, *affabulatio*; em grego, *paraínesis*, isto é, “endereçoamento” ou “conselho”).

Estabelecido em língua portuguesa o nome “Fábulas” para designar a obra atribuída a Esopo, em grego tais textos aparecem sob o nome de *Mûthoi* (Μῦθοι), isto é, mitos. Em português a obra se chama de tal forma pois a tradição latina sempre se referiu a *mûthos*, independente da aceção, como *fabula*. Por causa disso, são chamados de “fábulas” aqueles poemas produzidos entre os séculos XVI e XVIII na Europa, mas especialmente na Espanha, cujo modelo máximo talvez nunca tenha deixado de ser a *Fábula de Polifemo y Galatea* de D. Luis de Góngora, e nos quais os poetas narram e reconstroem, cada um à sua maneira, episódios míticos da tradição greco-latina, sobretudo aqueles presentes nas *Metamorfoses* de Ovídio. Hoje, tais poemas são chamados de “fábulas mitológicas” ou, a fim de se evitar, talvez, uma confusão entre essas e as esópicas (ou “fábulas morais”), estudiosos dos últimos 30 anos (na maior parte deles, espanhóis) têm se lhes referido pelo nome *epilio*<sup>2</sup>.

Sobre a sorte de fábulas mitológicas produzidas em castelhano há uma extensa bibliografia; já no que diz respeito àquelas em português, quase nada. Diante dessa última informação, nossa pesquisa de doutoramento, ainda *in fieri*, busca descortinar os poemas pertencentes a tal gênero que foram produzidos em Portugal, principalmente aqueles compostos por todo o século XVII e nas primeiras décadas do século XVIII, além de reavaliar questões que no âmbito acadêmico espanhol já são entendidas como pacificadas. Para tal, foi-nos necessário empreender uma

<sup>1</sup> *Bibl. Lus.* = MACHADO (1759).

<sup>2</sup> Alguns desses estudiosos são Vicente Cristóbal, Jesús Ponce Cárdenas, Mercedes Blanco, Sofie Kluge, Belén Huete e Rafael Bonillo Cerezo.

pesquisa de natureza arquivística, já que a produção de fábulas mitológicas lusitanas era mormente considerada inexistente, havendo somente as “manifestações” que foram impressas nos quatro primeiros volumes do cinco que encerram o florilégio conhecido pelo título de *Fênix Renascida*, no início do século XVIII. Consequentemente à investigação em instituições bibliotecárias e arquivísticas empreendida em Portugal, procuramos observar também os espaços de composição e *performance* das fábulas mitológicas ao menos em Portugal. O que exporemos a seguir é apenas uma das características observadas diante de tal investigação.

## As academias

Um dos espaços sociais da poesia ibérica seiscentista e setecentista dava-se nas agremiações acadêmicas. Consequentemente, pode-se dizer o mesmo da fábula mitológica, ao menos em Portugal<sup>3</sup> e em seus territórios ultramarinos; foi-o já desde o século XVII, mas para o que nos interessa, devemos considerar ao menos até a primeira metade do século XVIII<sup>4</sup>. Há indícios textuais de que nas academias lusitanas os seus membros compunham fábulas mitológicas entre outros gêneros e subgêneros poéticos e métrico-estróficos tradicionalmente vinculados ao lírico. Das principais agremiações lusitanas do século XVII que poderíamos citar<sup>5</sup>, a Academia dos Singulares de Lisboa é aquela cujas tertúlias mais produziram fábulas em verso, ou ao menos é aquela que mais as atestou em documentos. Vítor Aguiar e Silva já o identificara (1971, p. 459), embora não tenha se debruçado especificamente sobre a questão, não sendo sua preocupação no momento. Diferentemente das outras academias seiscentistas portuguesas, como as eborenses (Academia dos Ambientes e a Academia Sertória) e a dos Generosos, as conferências da Academia dos Singulares de Lisboa tiveram suas atas impressas<sup>6</sup> em duas partes, a primeira

<sup>3</sup> Nas academias hispânicas, por outro lado, as fábulas mitológicas não são tão presentes. José María de Cossío (1952, pp. 754-762) dedica um subcapítulo a essa questão, mesmo que desinteressadamente (“claro que estos entretenimientos no alcanzan nivel poético, ni aun retórico, suficiente para demorarnos en su consideración y estudio”), obrigado pela natureza completiva de seu trabalho (“pero no puedo excluirles de mi análisis so pena de dejar manca e incompleta la exposición que he pretendido de este género de fábulas mitológicas” (id., pp. 754-755).

<sup>4</sup> É certo que as academias continuam existindo até hoje, embora com funções, objetivos, procedimentos e estatutos muito diversos daquelas das quais aqui nos acercamos. Frances Yates (1983) propôs-se a fazer um panorama das academias, tomando como origem aquelas italianas, até chegar nas modernas academias oitocentistas.

<sup>5</sup> Para uma relação das academias portuguesas do século XVII, cf. PALMA-FERREIRA (1982); MATIAS (1988).

<sup>6</sup> Das atividades da Academia dos Generosos, só há um impresso, chamado *Terpsichore Musa Academica: Na aula dos Generosos de Lisboa*, publicado em 1666. As transcrições das atas da Academia dos Generosos encontram-se, por outro lado, em livros manuscritos; desses, sobrou-nos somente a obra de título atribuído [*Actividade da Academia dos Generosos*], em dois tomos (BNP

em 1665 pela oficina de Henrique Valente de Oliveira, e a segunda em 1668 por Antônio Craesbeeck de Melo, ambas em Lisboa; décadas mais tarde, cada uma mereceu uma reimpressão, em 1692 e em 1698, respectivamente.

O primeiro indício de que as fábulas mitológicas presentes no tomo segundo da *Academia dos Singulares de Lisboa* foram compostas em circunstâncias acadêmicas está justamente na disposição editorial. Isto é, são poemas que foram editados e impressos entre certames e discursos acadêmicos, com a data da ocasião e a indicação do presidente propositor. Igualmente há casos em que as indicações se encontram em didascálias, mormente em textos que circularam autonomizados das atas acadêmicas, como no romance de Tomás Pinto Brandão “Ao despenho de Faetonte”, cuja didascália informa “Foy assumpto Academico”, poema compilado e impresso em *Pinto renascido* em meio a outros poemas acadêmicos (Brandão, 1732, p. 406).

Mas as indicações didascálicas ocorrem sobretudo em poemas copiados em livros manuscritos<sup>7</sup>. Um primeiro caso que podemos expor está em um conjunto de papéis escritos por diversas mãos, cosidos em um só volume, cujo título, que aparece em sua folha de rosto, é “Rimas Sonoras”. Encontra-se no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT msliv 804)<sup>8</sup>. O critério ligante parece ter sido o de reunir poemas compostos para ocasiões acadêmicas. Entre tais folhas, encontramos três poemas em sequência, não paginados, e inscritos pela mesma mão. São eles a *Fábula da Morte de Cupido*, a *Fábula de Niobe*, e a *Fábula de Baco*, todos sem indicação de autoria. O primeiro deles, a *Fábula da morte de Cupido*, é apresentado por uma didascália que preenche o espaço entre o seu título e a rubrica genérica (“Silva”) e que informa “Assumpto que mandou hua Dama / à Academia”; não indica, portanto, de qual academia se trata. Mesmo que na folha de rosto do volume intitulado *Rimas sonoras* conste uma informação concernente à academia de Francisco Xavier de Meneses, não há como afirmar se este poema fora composto no mesmo contexto, já que foi costurado ao volume posteriormente. Dos outros dois poemas, a *Fábula de Niobe* e a

---

A.T./L. 306//1 e BNP A.T./L. 306//2). Já sobre as academias eborenses, cuja atividade letrada era diversa das academias lusitanas da segunda metade do século XVII, cf. PIRES (2018). No século XVIII, há as conferências da Academia dos Anônimos, que foram reunidas e impressas em 1718 sob o título de *Progressos Acadêmicos dos Anônimos*.

<sup>7</sup> O mesmo ocorre em manuscritos que circularam pela Espanha, como em um cancionero de obras atribuídas a Jerónimo Pérez de la Morena (BNE 3901 [BNE = *Biblioteca Nacional de España*]); como já identificara Cossío (1951, p. 756), o romance sobre a fábula de Orfeu e Euridice (ff. 294v-295v) é encabeçado pela seguinte didascália: “Asumpto de la Academia / Pondere el mal gusto de Orfeo / en sacar a su Esposa del Infierno”. Ou ainda em um poema de José de Trejo, copiado como (BNE 4111, p. 243): “Juicio Burlesco de Paris / desde las Bodas de Peleo y Thetis. donde tubo su orig<sup>n</sup> / De D. Joseph Trejo Varona / Asumpto de la Academia”; há a mesma informação em uma outra cópia (BNE 3916, f. 209v): “Juizio de Paris, desde las Bodas de Peleo / y Thetis donde tuuo su origen: es assumpto / de Academia: D. Joseph Trexo”.

<sup>8</sup> ANTT msliv = Arquivo Nacional – Torre do Tombo, fundo: Manuscritos da Livraria.

*Fábula de Baco*, as didascálias também não são elucidativas. Na primeira, a didascália, que está localizada marginalmente à direita, indica somente “Academia / Anonima”; não há como saber se se trata da Academia dos Anônimos ou, literalmente, de uma academia anônima. Na segunda, à margem esquerda, consta “Academia / de Bellem / estando na / Pena”, que desconhecemos. Apesar de ter havido academias fingidas nos séculos XVII e XVIII, como a Academia dos Rústicos e a Academia Gramatical (cf. MATIAS, 1988, pp. 507-510), ou ainda pelas academias dos Solevantes e dos Fleumáticos (PALMA-FERREIRA, 1982, pp. 113-114), elas são “muito difíceis de distinguir das autênticas” (MATIAS, p. 507). Logo, não se exclui a possibilidade de ter existido uma Academia de Belém, eventualmente transferida para a Pena, somente por não ser atestada documentalmente. E mesmo que não tivesse existido, se as academias fingidas eram ridicularizações da atividade acadêmica, de acordo com Vonk Matias (id., p. 510), todos os três poemas encontrados no ANTT msliv 804 já seriam indícios de que as fábulas mitológicas tinham seu espaço em certames acadêmicos.

No caso dos poemas produzidos pelos membros da Academia dos Singulares de Lisboa, e que estão disponíveis no formato impresso, não consta em nenhum título o termo “Fábula de”, ao contrário do que ocorre com os três poemas manuscritos expostos acima. É difícil, portanto, fazer um rápido escrutínio das fábulas mitológicas dos Acadêmicos Singulares. Ali, as rubricas que encabeçam as composições indicam somente o gênero métrico-estrófico e o poeta que as compôs<sup>9</sup>. Os poemas que podem ser considerados como fábulas mitológicas, destacados de outras composições de assunto fabular, encontram-se no tomo segundo, impresso em 1668<sup>10</sup>. Isto porque ali estão transcritas as conferências em que foram propostos os seguintes assuntos: o “roubo de Elena”, na academia presidida por João da Costa Cáceres, no dia 2 de novembro de 1664 (ASL II, pp. 40-67)<sup>11</sup>; “Píramo e Tisbe”, assunto proposto por João da Silva Pereira, presidente da academia no dia 9 de novembro de 1664 (id., pp. 68-90); a fábula de “Atalanta”, proposta pelo presidente da academia no dia 30 de novembro de 1665, Luís de Miranda Henriques (pp. 178-204); e “Leandro e Hero”, na academia presidida por Antônio Lopes Cabral, em 21 de dezembro de 1664 (pp. 244-262).

Logo após a oração de João da Costa Cáceres, então presidente do terceiro concurso, ocorrido em 2 de novembro de 1664, e na sequência de dois poemas a ele dirigidos, um soneto de Pedro Duarte Ferrão e uma décima de Antônio Lopes

<sup>9</sup> Há outros casos, sobretudo manuscritos, em que é indicado inclusive o assunto, ora expressamente, ora sob a forma “ao mesmo assumpto”, como nas atas da Academia Brasileira dos Esquecidos (cf. Castello, 1969; 1971).

<sup>10</sup> Vítor Aguiar e Silva (1971, p. 459, n. 134) não as evidencia nem as nomeia, mas expõe-lhes somente os quatro assuntos, e destacou as composições de Antônio Serrão de Castro.

<sup>11</sup> ASL II = *ACADEMIA DOS SINGULARES DE LISBOA* (1668).

Cabral, na página 49 encontramos indicada a proposição do certame: “foi assumpto desta Academia o robo de Elena”. O assunto fabular (pode-se dizer homérico, mas acessível em todos os tratados mitológicos e mitográficos disponíveis a qualquer letrado na época, além de ser tão ovidiano quanto a fábula de Fílis e Demofonte, ambas contempladas nas *Heroides*) enseja aos acadêmicos a produção de diversas composições, tanto em castelhano como em português, de variados gêneros métrico-estróficos e de elocução (sérios e jocosos). São todos eles: um soneto de Pedro de Vallejo, um de Pedro Duarte Ferrão e um de Antônio Marques, todos em castelhano (*ASL* II, pp. 49-50); um soneto em português de André Nunes da Silva (id., p. 50); outros três em castelhano, de João Aires de Moraes, Francisco Lopes Sueiro e Manuel Carvalho (id., pp. 49[51]-52)<sup>12</sup>; uma silva em português de Antônio Lopes Cabral (id., pp. 52-56); uma outra silva, também em português, de Sebastião da Fonseca e Paiva (id., pp. 57-62); uma glosa em português por Antônio Serrão de Castro (id., p. 62); quatro romances, todos em castelhano, de Luís Bulhão, Bartolomeu de Faria, Antônio Marques e Pedro de Vallejo (id., pp. 63-67); e, encerrando o concurso terceiro e, consequentemente, o certame, um romance em português de Antônio Serrão de Castro (id., p. 67).

Dos poemas indicados, somente as duas silvas, a de Antônio Lopes Cabral e a de Sebastião da Fonseca e Paiva, mais o romance em castelhano de Pedro de Vallejo são fábulas mitológicas, ao menos de acordo com o nosso entendimento. A partir do assunto de Píramo e Tisbe, há a silva de Sebastião da Fonseca e Paiva (*ASL* II, pp. 76-85) e o romance de Antônio Serrão de Castro (id., pp. 88-90), ambos em português; da fábula de Atalanta, encontram-se a silva em português de Antônio Lopes Cabral (id., pp. 193-197), as redondilhas castelhanas de Pedro de Vallejo (id., pp. 198-200), e um romance de Antônio de Serrão de Castro (id., 202-204); e, por fim, o assunto de Hero e Leandro produziram as fábulas mitológicas de Sebastião da Fonseca e Paiva, uma silva em português (id., pp. 256-206), e de Antônio Serrão de Castro, mais uma vez um romance (id., 261-262).

### **O caso da *Fábula de Atalanta e Hipômenes***

Entre o elenco de poemas da Academia dos Singulares de Lisboa, observamos uma prevalência das silvas. São três de Sebastião da Fonseca e Paiva (“Vá de silva senhores” sobre o rapto de Helena, “O contrato das silvas” sobre Píramo e Tisbe, e “Ei-lo vai a surdir, Deus vá comigo” sobre Hero e Leandro), e duas de Antônio Lopes Cabral (“Oh tu que levantado” sobre o rapto de Helena, e “Radiante planeta, que apressado” sobre a fábula de Atalanta e Hipômenes). Entre todos os gêneros métrico-estróficos praticados nos concursos acadêmicos, a preferência da silva em

<sup>12</sup> Há um erro de paginação no exemplar do qual dispomos (BNP RES. 2187 P.), pois onde deveria constar “51” está indicado “49”.



certames acadêmicos, que competia com romances, sonetos, epigramas latinos e glosas, poderia ser explicada pela compleição bruta de sua versificação, notada sobretudo na ausência de esquemas consonantais, rendendo maior velocidade no ato da composição. É o que dá a entender o verbete que Rafael Bluteau escreve no *Vocabulario Portuguez e Latino*: “Parece, que se pode appropriar neste lugar esta palavra, pois della usa Quintiliano, para significar hũa Prosa, ou Poesia, feyta de repente”. Mas há de se atentar ao fato de que a aparente improvisação dessas composições é dissimulada, pois os membros das academias tinham à disposição alguns dias para escreverem seus poemas antes de serem lidos. Belchior Pontes relata como se organizavam os certames da Academia dos Generosos (PONTES, 1953, p. 60): “As composições entregam-se quatro dias antes da celebração do certame, a D. Antônio Álvares, que não deve aceitar nenhuma depois da data estabelecida”. Na Academia dos Singulares, em uma silva, Simão Cardoso Pereira verseja (*ASL I*, p. 109)<sup>13</sup>: “Peguemos no assumpto, / E vamos pouco a pouco, / Que tres dias me fez o assumpto louco”; revelando, assim, o tempo que dedicou à silva.

Outra silva, a *Fábula de Atalanta, e Hipômenes*, testemunhada em três manuscritos sem atribuição de autoria (BPE Maniz. 395, BNP 3253 e BNP 10894)<sup>14</sup>, também carrega indícios de que tenha sido composta para um concurso acadêmico. Diferentemente dos três poemas presentes no ANTT msliv 804, isto é, as *Fábula da morte de Cupido*, *Fábula de Niobe* e *Fábula de Baco*, em nenhuma das três cópias da *Fábula de Atalanta* em questão traz a informação explícita de uma academia, mesmo que anônima, como ocorre na *Fábula da morte de Cupido* ou na *Fábula de Niobe*.

Duas cópias desse poema (BPE Maniz. 395 e BNP 10894) já haviam sido tratadas por Vítor Aguiar e Silva *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, indicando, prudentemente, que a composição era anônima (SILVA, 1971, pp. 459-461). No códice da Manizola, o poema é dedicado a D. Fadrique (ou Fradique) de Meneses, o qual Aguiar e Silva identifica ser D. Fradique da Câmara e Toledo (id. p. 459, n. 133). Seu *incipit* é “Nam ha palavras com ã justifique” (BPE Maniz. 395, f. 4), ou “Naõ ha palavras comã. justifique (BNP 10894)”. Uma vez conjugadas essas informações, observe-se o que Barbosa Machado indica na entrada de Manuel de Sousa da Silva, que provavelmente escapou a Aguiar e Silva:

MANOEL DE SOUSA DA SYLVA, natural da Villa do Landroal da Provincia do Alentejo, Soldado que militou no Estado do Maranhão, onde morreo. Foy dotado de genio prompto para a Poezia vulgar escrevendo á petição de D. Fradique da Camara Presidente da Academia dos *Generosos*.

<sup>13</sup> *ASL I = ACADEMIA DOS SINGULARES DE LISBOA* (1665).

<sup>14</sup> BPE Maniz. = Biblioteca Pública de Évora, fundo: Coleção Manizola; BNP = Biblioteca Nacional de Portugal.

*Fabula de Atalanta*. Dedicada ao mesmo D. Fradique.

Começa

*Naõ ha palavras com que justifique, &c.*

(*Bibl. Lus.*, III, p. 385).

Logo, julgamos não haver motivos para não indicar Manuel de Sousa da Silva o autor da referida fábula, não ignorando, contudo, o fato de ela ter circulado sem autoria atribuída.

No que diz respeito a didascálias, o BNP 10894 não nos dá qualquer informação, pois o seu copista, econômico, apresenta somente o título e a rubrica genérica do poema: “Fabula / De Hypomenes e Atalanta / Sylva” (p. 627); no BNP 3253, acima do poema só consta a rubrica “Sylva”, e no reto da folha anterior, como se fosse uma folha de rosto, “Fabula / de Hippomanes e Athalanta”. O oposto ocorre no manuscrito da Manizola, em que o poema é apresentado da seguinte maneira: “Fabula de Atlanta, e Hypomanes. / Dedicada a D. Fadrique de Meneses. / Silva.” (BPE Maniz. 395, f. 4). Como acabamos de ver, Diogo Barbosa Machado atesta que o “D. Fadrique”, a quem é dedicado o poema, é na verdade D. Fradique da Câmara, presidente da Academia dos Generosos na ocasião da composição (*Bibl. Lus.*, III, p. 385). Somente essa informação, além do fato de se tratar de uma Silva, não seria suficiente para afirmarmos que o poema, de fato, teria sido composto em ocasião de um concurso acadêmico, pois a informação de que foi dedicada a D. Fradique da Câmara não confirma necessariamente o contexto acadêmico; ademais, nesta variante textual, o poema é dedicado a um tal de “D. Fradique de Meneses”, não “da Câmara”. Mas há outros indícios, todos textuais, que corroboram com a hipótese. Alguns deles já são flagrados nos primeiros versos da Silva:

Naõ ha palavras com ã justifique,  
meu senhor Dom Fadrique,  
o como estou cansado ainda agora  
de seguir esta Ninfa corredora,  
mas do pouco ã alcanço  
võs a culpa tivestes  
pois dandome este **assumpto** me naõ destes  
por ter ã me valha  
desse vosso juizo huma migalha,  
(BPE Maniz. 395, f. 4)<sup>15</sup>.

Isto é, está expresso na própria composição que o tema da fábula foi dado ao poeta como assunto. Em outro momento, desta vez nos últimos versos, há uma referência

---

<sup>15</sup> A partir desse momento, todos os grifos presentes nas citações são nossos.



à própria academia (id., f. 14): “deixemos o demais p.<sup>a</sup> outro dia, / ã já vejo ã diz a Academia / ã corres Atalanta tollamente”.

A referencialidade do presidente ocasional ou permanente do concurso acadêmico, sendo ele destinatário direto ou não, e dos membros presentes, muitas vezes indicados coletivamente por meio do termo “a Academia”, ou ainda uma simples menção de que se trata de assunto acadêmico são constantes nas composições das quais estamos tratando. Tais indicativos ocorrem mormente nos exórdios e nas perorações. Podemos conferi-lo em dois momentos da silva de Sebastião da Fonseca e Paiva a partir do assunto do rapto de Helena:

Va de silva **senhores**,  
Porque he justo se prenda  
Quem este furto fez, só para emenda,  
E para carcereiro  
hũa silva he melhor que o limoeiro,  
Se bem o **Presidente**  
Cassere tem melhor, mais excelente.  
[...]  
O negocio **senhores**  
Vai em cachão fervendo,  
E teremos demanda, ao que entendo  
Por tempo dilatado;  
Logo parece assumpto de letrado,  
(*ASL* II, p. 57).

O silva matadora,  
Que estás matando gête ha mais de hũ hora,  
Acaba impertinente,  
Porque hum tão peregrino **Presidente**,  
Se a caso se desgosta,  
Darà com tudo á costa  
(id., p. 62).

Também na peroração de um romance sobre as fábulas de Clície e de Endimião, composto por Antônio Cardoso da Fonseca na ocasião da conferência de 7 de maio de 1724, na Academia Brasília dos Esquecidos, então presidida por Sebastião da Rocha Pita:

Ao Passado **Presidente**  
concluso vai êste escrito,  
com a justiça que costuma

julgará dêste litígio  
(Castello, 1969, p. 202).

Ou ainda nos primeiros dois versos da silva *Fábula de Niobe* presente no manuscrito ANTT msliv 804 (n.p.): “O douto **Presidente** já passado, / Mandou cantar o cazo dezestrado”.

Contudo, a referência textual explícita da academia ou do presidente não é lugar-comum exclusivo das fábulas mitológicas; não é um identificador de fábulas, mas pode ser um indício (também não categórico) de que uma fábula mitológica tenha sido composta enquanto parte de um certame acadêmico, mesmo que tenha sido transmitida ulteriormente de forma autônoma, como parece ter sido o caso da *Fábula de Atalanta e Hipômenes* atribuível a Manuel de Sousa da Silva. Outro desses indícios está no verso 7 desse poema, como já visto, na referência ao “assunto” (“pois dandome este **assumpto** me não destes”). Há o mesmo na silva de Antônio Lopes Cabral sobre a fábula de Atalanta (*ASL* II, p. 193): “pera que neste **assumpto** de Athalanta, / venha a ser esta Silva a Almiranta”; e no romance de Tomás Pinto Brandão “Ao despenho de Faetonte” (BRANDÃO, 1732, p. 406): “Grande exemplo, na verdade, / neste **assumpto** haõ de ver hoje”.

## Oralidade Fictícia

Em Portugal, havia uma falta de homogeneidade nas práticas acadêmicas seiscentistas e setecentistas (MATIAS, 1988, p. 8). Todavia, aos menos no que diz respeito aos certames poéticos organizados *ad hoc*, todas as composições apresentadas durante as conferências, como pudemos ver, deveriam partir de um assunto proposto pelo acadêmico presidente da ocasião<sup>16</sup>. É a partir desse princípio que foram organizados os concursos das academias dos Singulares, dos Generosos, dos Anônimos, e dos Esquecidos<sup>17</sup>. Com isso, podemos quase sempre

---

<sup>16</sup> O princípio do assunto é comum inclusive em academias hispânicas. No entanto, há alguns casos em que o assunto é proposto a partir de uma outra dinâmica. Diferentemente das academias lusitanas com as quais trabalhamos, em que o assunto é comum a todos os poetas, na *Festiva Academia* (1664), presidida por Juan de Trillo y Figueroa, cada um dos poetas recebia um assunto próprio e intransferível; ao fim de cada poema, cabia ao secretário, D. Francisco Velázquez de Carvajal, irmão do então anfitrião da agremiação, julgar cada composição apresentada por meio de uma redondilha satírica, à qual era respondida com um discurso em prosa pelo próprio poeta satirizado, que então aproveitava o ensejo e apresentava o próximo poeta e o seu assunto. Ocorrem procedimentos semelhantes em outras academias hispânicas, embora com dinâmicas menos complexas.

<sup>17</sup> João Palma-Ferreira identifica uma diferença entre o caráter dos assuntos recorrentes propostos na Academia dos Generosos, os quais tendem mais ao ocasional e ao panegírico, em contraposição aos da Academia dos Singulares, explicando talvez a ausência de assuntos fabulares e, consequentemente, de fábulas mitológicas na dos Generosos (Palma-Ferreira, 1982, p. 32): “Quanto aos assuntos tratados nas sessões dos *Generosos*, cujo presidente perpétuo era então o príncipe de Ligne, nota-se, em relação

delimitar as circunstâncias de composição de cada poema quando tais informações se fazem presentes tanto textualmente como paratextualmente, como fizemos na seção anterior, com a evidenciação de vocábulos como “assunto”, “presidente”, “academia” etc. Portanto, tais elementos poderiam ser tomados como índices de oralidade, porque revelam não só a ocasião, como também o público para o qual o poema foi composto. Empregamos aqui a definição dada, evidentemente, por Paul Zumthor (1987, p. 37): “*Par «indice d’oralité», j’entends tout ce qui, à l’intérieur d’un texte, nous renseigne sur l’intervention de la voix humaine dans sa publication*”<sup>18</sup>. A oralidade não compreende somente aqueles textos que foram compostos oralmente, como também aqueles que foram produzidos mediante a escrita e vocalizados em sua transmissão. A identificação dos índices de oralidade é um dos métodos centrais que Zumthor empregou para o estudo da poética medieval; por outro lado, tal procedimento pode também ser empregado em objetos poéticos de outras temporalidades, como o fizeram João Adolfo Hansen e Marcello Moreira para o estudo da poesia seiscentista (cf. Hansen, 2004, p. 64; Moreira, 2011, p. 109).

Por outro lado, nem sempre podemos confiar naquilo que o texto informa, e o índices de oralidade não indicam necessariamente a ocasião factual para a qual o poema foi composto e na qual ele foi recitado. Zumthor já considerava esse problema (1987, p. 42), cuja solução por ele proposta foi a concepção apriorística de “*présomption d’oralité*”<sup>19</sup> (id., p. 46). Roger Chartier fala em “cena ficcional de enunciação” (2017, p. 25). Por exemplo, o poema em oitavas *Fábula de Polifemo, e Galateia*, impresso sem atribuição de autoria em 1763, mesmo que em sua folha de rosto esteja indicado “que se propoz por assumpto / na academia dos velhos”, não apresenta indícios textuais de que de fato tenha sido composto ou, ao menos, recitado em ocasião acadêmica além do que está indicado na folha de rosto do pequeno volume. Não há nenhuma referencialidade ao seu público, pudesse ele ser formado pelos acadêmicos ali presentes, nem ao presidente propositor do concurso. Além disso, apesar de ser mais distante temporalmente dos poemas de que aqui tratamos e de, por isso, não obrigatoriamente preservar consigo os mesmos lugares-comuns das academias de outrora, a extensão do poema faz com que seja pouco provável que tenha tido espaço em um salão acadêmico. Não por ser um poema em oitavas, já que há alguns (mesmo que poucos) exemplos desse gênero estrófico em certames, como a *Fábula de Pirene* de João Barbosa de Faria (Castello, 1971, pp.

---

aos que foram propostos aos *Singulares*, maiores formalismos, etiqueta e palacianismo [...], notando-se muito menor número de sátiras do que era habitual entre os *Singulares*, estes mais vivamente ligados a temas de fundo popular e costumbrista”.

<sup>18</sup> “Por ‘índice de oralidade’ entendo tudo aquilo que, no interior de um texto, nos informa a respeito da intervenção da voz humana em sua publicação” (tradução nossa).

<sup>19</sup> “Presunção de oralidade” (tradução nossa).

130-134), e o “Certamem amoroso, em que se dá a decisão do problema proposto” [“quem mostrou amar mais finamente Clície ao Sol, ou Endimião à Lua”] de Antônio Nunes de Siqueira (Castello, 1969, pp. 227-232); mas, no geral, tais poemas, quando há, não são de larga extensão, sendo o de João Barbosa de Faria de 18 oitavas, e o de Nunes de Siqueira não ultrapassando as 22; já a presente *Fábula de Polifemo, e Galateia* possui 83 estrofes, o que demandaria um fôlego maior dos membros da tal Academia dos Velhos e subtrairia tempo de outros recitações<sup>20</sup>. E a extensão do poema é uma questão que pode ser identificada em um outro lugar-comum recorrente nos certames, sobretudo em poemas jocosos ou joco-sérios, que são as escusas do poeta, na peroração, pela espessura de sua composição; está no modo como finaliza seu “romance insensato” sobre a transformação de Pirene João Álvares Soares, da Academia Brasileira dos Esquecidos:

Quanto mais que quinze coplas  
já estão feitas quando menos,  
e não é para aguardar  
um romance ruim, e extenso  
(Castello, 1971, p. 150).

Ou ainda, de maneira muito semelhante, João de Brito e Lima sobre Ífis e Anaxarete:

Se passei das vinte coplas,  
o caso assim o pedia  
se não contenta por isto,  
desse por não recebida.  
(id., p. 74).

O mesmo ocorre em silvas, como na de Antônio Lopes Cabral a respeito do rapto de Helena, na Academia dos Singulares de Lisboa, de 172 versos (*ASL* II, p. 56): “*Silva no màs, detente, / Que has sido por extensa impertinente*”; e na de Sebastião da Fonseca e Paiva, de mesmo assunto, composta por 206 versos (id., 62): “O silva matadora, / Que estás matando gête ha mais de hũ hora, / Acabada impertinente”.

---

<sup>20</sup> Roger Chartier, utilizando como referência trabalhos de William Nelson, oferece-nos diversos exemplos de adaptações de obras a fim de conformá-las de acordo com a recitação pública, como a redução da extensão da obra, a incisão de parcelamentos (CHARTIER, 2017, p. 29): “Capítulos breves, cada um compondo uma unidade textual, podem ser considerados como unidades de leitura, formando um todo por si só. Foi assim que William Nelson demonstrou de que maneira a reescritura de certas obras (o *Amadigi* de Bernardo Tasso, ou a *Arcadia* de Sidney) pode ser vista como o ajuste da obra às necessidade de leitura em voz alta numa época em que esta prática era uma das principais formas de sociabilidade entre letras.”

É improvável, embora não impossível, que a *Fábula de Polifemo, e Galateia* que teria sido composta para a presumida Academia dos Velhos tenha tido lugar, de fato, em um certame acadêmico, justamente pela extensão do poema. O mesmo poderia ser dito sobre a *Fábula de Baco*, cuja didascália marginal indica que teria sido composta para a Academia de Belém (estando na Pena), por ser uma silva de 581 versos, mesmo que na sua peroração o poeta lance mão do lugar-comum que ridiculariza a própria extensão do poema:

Eu bem sei q̃ escrevi trova molesta  
Moralizar a fabula me resta;  
Mas agora hé já tarde,  
Para outra ocaziaõ hé bẽ q̃ o guarde.  
(ANTT msliv 804, n.p.).

Para gerar o efeito jocoso no poema, o autor da *Fábula de Baco* faz uso de um lugar-comum presente também na *Fábula de Atalanta e Hipômenes* de Manuel de Sousa da Silva. Em ambos os casos, os poetas não se escusam pela extensão dos poemas para o seu público, mas admitem que não houve tempo para finalizar a composição. Na de Atalanta, a narração é interrompida, e na de Baco falta-lhe a moralização do poema. Retornaremos ao expediente jocosos mas, enquanto uma fábula foi muito provavelmente lida em um certame acadêmico, a outra (imaginamos que) não, mesmo que faça uso de expedientes retóricos que são próprios à circunstância acadêmica, proporcionando, assim, a emulação.

Com isso, tanto a silva *Fábula de Baco* do manuscrito da Torre do Tombo, como a *Fábula de Polifemo, e Galateia* impressa em 1768, são casos de emulação jocosa, já que reproduzem alguns lugares-comuns dos poemas compostos dentro da sociabilidade acadêmica, evidenciando, em modo de contrafação, a prática factual de se comporem e de se apresentarem fábulas mitológicas para tais ocasiões. Além dessas emulações (ou dissimulações), há aqueles casos em que as conferências acadêmicas são evidentemente emuladas, sobretudo em obras burlescas em prosa. Um deles é o que foi publicado nas *Obras* (1656) do comediógrafo espanhol Francisco Bernardo de Quirós. No Capítulo X (1656, f. 96), a narração conta que, um dia, alguns cavalheiros de Sevilla foram a Madrid; os membros da Academia dessa cidade (não especifica o seu nome) sentiram-se no dever de hospedar os sevilhanos e, por isso, organizaram o serão para os hóspedes: definiram-se o presidente e o secretário, e determinaram-se os assuntos e o dia da conferência. Quando chegou a hora, o presidente dormia. Ao acordar de supetão pelos instrumentos musicais, começou a narrar o sonho que acabara de ter: sonhara que estava no Parnaso, onde via Apolo e Mercúrio. A narração do sonho é interrompida pelo próprio Apolo, que desce à academia acompanhado da Fama, que soava o seu clarim sobre um elefante, e de “*varones tan grandes*”, como Gracilaso de la Vega, Lope de Vega, Góngora,

Paravicino, Francisco de Quevedo, Tirso de Molina e muitos outros; as damas que chegavam em carruagens eram, na verdade, as Musas. A partir desse momento, dá-se lugar à academia presidida por Apolo (id., f. 98): “*Dio fin a la oración con mucho aplauso, tocó la campanilla, y empezaron a leer versos heroicos*”, versos os quais Quirós nos deixa só imaginar; em seguida, “*todos dijeron al Poeta [Apolo] que leyese la glosa que avían mandado escribir*”, glosa que, agora sim, lemos em quintilhas; prossegue-se o serão com o segundo assunto, que é o de descrever uma festa de touros com um poema em quintilhas; e o terceiro e último, a fábula de Polifemo e Galateia, um romance. Obviamente, a narração não corresponde à relação de uma conferência factual e sim fictícia, mas a descrição dos procedimentos acadêmicos é espelho dos reais, nos quais constavam fábulas mitológicas, como a de Polifemo e Galateia lida por Apolo diante dos aplausos dos acadêmicos de Madrid e dos cavalheiros de Sevilla.

Tal fato, por algum motivo, escapou à atenção de Cossío, que não se deu conta de que se tratava de uma narração, e leu a fábula de Quirós como um poema factualmente acadêmico (Cossío, 1952, p. 755): “*Como escrito para una Academia, y, sin duda, como tema obligado de ella, publicó el poeta asturiano don Francisco Bernaldo de Quirós, entre sus obras, un romance de la Fábula de Polifemo*”. Outros autores da segunda metade do século XVII, bem como dos primeiros anos do XVIII, empregaram o mesmo artifício de Quirós, espécie de “metadiegeese” onírica. Frei Lucas de Santa Catarina, por exemplo, inclui uma fábula jocosa de Hero e Leandro no *Serão Político* como se tivesse sido ditada pela musa Erato à personagem de Roberto, enquanto ele sonhava que presidia uma conferência acadêmica. À parte o desculpável lapso, em seguida Cossío emite um parecer a respeito do tamanho do poema, e que corrobora, de certo modo, o nosso argumento (id., ibidem): “*Por su extensión (sesenta y seis cuartetas de romance en u-o) y por su pretensión literaria excede acaso la importancia que suelen tener estos juquetes de sociedad*”; o filólogo percebe, portanto, assim como nós, a anomalia da extensão do poema. Ora, reconsiderando que o poema não teve lugar de fato em um concurso acadêmico, não há de se estranhar a sua extensão, assim como, mais uma vez, a *Fábula de Baco* da Torre do Tombo, e a *Fábula de Polifemo e Galateia* da Academia dos Velhos.

A fábula mitológica não é um gênero cujos tempo e espaço se dão privilegiadamente em conferências acadêmicas. Mas os pressupostos que orientavam os acadêmicos na produção de seus poemas em certames (dos quais o mais fundamental vinha a ser a proposição de um assunto) propiciavam um ambiente associativo para a composição de fábulas mitológicas<sup>21</sup>. E, uma vez compostas para tais ocasiões, é

<sup>21</sup> Mesmo assim, o mero assunto fabular não garantia a composição de fábulas mitológicas. Por exemplo, no que consta nos *Progressos Académicos dos Anónimos* (1718), o assunto “Alfeu e Aretusa” rendeu somente um epigrama latino, de Jerónimo Godinho de Nisa, e dois sonetos em português, um de Antônio Sanches de Noronha, e o outro de um anônimo (pp. 172-173).

natural que apresentem regras de decoro próprias e lugares-comuns recorrentes que as diferenciem de fábulas mitológicas produzidas para outros fins e em contextos diversos, e que as identifiquem inclusive na própria contrafação.

ZUCCARO, L. *Fabulae in certamine: The Academies and the Places of the Mythological Fable*. *Itinerários*, Araraquara, n. 59, v. 1, p. 17-33, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *Mythological fables, epitomized by Luis de Góngora's Fábula de Polifemo y Galatea, were omnipresent in Spanish literary life, especially during the 17th century, and even became the subject of major controversies during that period. In contrast, those produced in Portugal have been relegated over the centuries to a lesser status compared to their Spanish counterparts, primarily due to the lack of recognition by literary historiography. This neglect is largely due to the scarcity of printed examples, most of which are only found in the 18th-century anthology Fênix Renascida. Our paper aims to bring to light, through textual and bibliographical evidence, a rich production of mythological fables in poetic contests held in Portuguese academies, particularly during the latter half of the 17th century, thereby highlighting the context and circumstances in which these poems were composed.*

■ **KEYWORDS:** *Mythological Fables. Portuguese Academies. 17<sup>th</sup>-Century Poetry. Manuscript Books. Oral Tradition.*

## REFERÊNCIAS

**ACADEMIA DOS SINGULARES DE LISBOA.** DIVIDIDA Em dezoito concursos, em que se inclue hum Certamen Academico. DEDICADA A DOM IOSEPH LVIS DE LANCASTRO conde de Figueiró. TOMO SEGUNDO. Lisboa: Na Impressão de Antonio Craesbeeck de Mello, M.DC.LXVIII [1668].

BRANDÃO, Tomás Pinto. **PINTORENASCIDO EMPENNADO, E DESEMPENNADO: PRIMEIRO VOO.** Dirigido ao Excellentissimo Senhor DOM LUIZ JOZE LEONARDO DE CASTRO NORONHA ATAIDE E SOUSA, Undecimo Conde de Monsanto, COMPOSTO POR THOMAZ PINTO BRANDAM. Lisboa Occidental: Na Officina da Musica, M.DCC.XXXII [1732].

CASTELLO, José Aderaldo de. **O Movimento Academicista no Brasil – 1641-1820/22.** Vol. I Tomo 1. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1969.

CASTELLO, José Aderaldo de. **O Movimento Academicista no Brasil – 1641-1820/22.** Vol. I Tomo 4. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1971.



CHARTIER, Roger. **Do palco à página**: Publicar teatro e ler romances na Época Moderna. Séculos XVI-XVIII. Trad. Bruno Feitler. São Carlos: EdUFSCAR, 2017.

COSSÍO, José María de. **Fábulas Mitológicas en España**. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1952.

COSTA E SILVA, José Maria da. Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portugueses. Por José Maria da Costa e Silva, Socio Correspondente da Academia Real das Sciencias de Lisboa, Socio Honorario da Academia Lisbonense das Sciencias, e das Letras, Socio Correspondente do Gabinete de Leitura do Rio de Janeiro, e da Academia Archeologica de Madrid. TOMO VIII. DADO Á LUZ pelo Editor João Pedro da Costa. Lisboa: Na Imprensa Silviana, 1854.

**FABULA DE POLIFEMO, E GALATEA**, que se propoz por assumpto Na Academia dos Velhos. Lisboa: Na Offic. de João Antonio da Costa, MDCCLXIII [1763].

HANSEN, João Adolfo. **A Sátira e o Engenho**. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

MACHADO, Diogo Barbosa. **BIBLIOTHECA LUSITANA**, Historica, Critica, e Chronologica, NA QUAL SE COMPREHENDE A NOTICIA dos Autores Portuguezes, e das Obras, que compozeraõ desde o tempo da promulgação da Le da Graça até o tempo presente; POR DIOGO BARBOSA MACHADO, Ullyssiponense, Abbade Reservatorio da Paroquial Igreja de Santo Andriaõ de Sever, e Academico do Numero da Academia Real. 4 tomos. Lisboa: Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, M. DCC. LIX [1759].

MATIAS, Elze Maria Enny Vonk. **As Academias Literárias Portuguesas dos Séculos XVII e XVIII**. Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa para obtenção de grau de Doutor. Lisboa: Universidade de Lisboa, 1988.

MOREIRA, Marcello. **Critica Textualis in Caelum Revocata?**: Uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

PALMA-FERREIRA, João. **Academias Literárias dos Séculos XVII e XVIII**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1982.

PONTES, Maria de Lourdes Belchior. **Frei António das Chagas**: Um Homem e um Estilo do Séc. XVII. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1953.

**PROGRESSOS ACADEMICOS DOS ANONYMOS DE LISBOA**. Primeyra Parte. Offerecidos ao Senhor ANTONIO GALVAÕ & CASTELLO-BRANCO. Lisboa Occidental, na Officina de Joseph Lopes Ferreyra, M.DCC.XVIII [1718].

QUIRÓS, Francisco Bernardo de. **OBRAS DE DON FRANCISCO BERNARDO DE QUIRÓS**. ALGVAZIL PROPIETARIO DE LA CASA, Y CORTE DE SV MAGESTAD. Y AVENTVRAS DE DON FRVELA. Madrid: Por Melchor Sánchez, 1656.



SILVA, Vítor Manuel Pires de Aguiar e. **Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa**. Coimbra: Oficinas da Atlântida Editora, 1971.

YATES, Frances A. Las Academias Italianas. **Renacimiento y Reforma**: La Contribución Italiana. Ensayos reunidos II. D.F. (México): Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 23-61.

ZUMTHOR, Paul. **La lettre et la voix**. De la “littérature” médiévale. Paris: Éditions du Seuil, 1987.





# LEITURAS DE *NAVEGAÇÕES* (1983): POÉTICAS DO MAR EM SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Wendel Francis Gomes SILVA\*

■ **RESUMO:** Sophia de Mello Breyner Andresen afirmou-se como uma voz poética única no século XX, sem, contudo, deixar de evidenciar sua relação com seus predecessores. Em *Navegações* (1983), a autora evoca a grandiosidade do mar, a partir da experiência da viagem de descobrimento, marcada pelo espanto do olhar que revela o mundo. Ao explorar tal temática, Sophia estabelece franco diálogo com a tradição literária portuguesa, evocando, por exemplo, nomes como Luís de Camões, Fernando Pessoa e Jorge de Sena. Em meio a essa multiplicidade de vozes, a autora revisita, a seu modo, a tradição épica e marítima de Portugal. Dessa forma, este trabalho dedica-se a analisar como se configura a relação entre o sujeito lírico andreseniano e o mar, na referida publicação, observando o modo que os ecos e vozes literárias perpassam e/ou interagem com sua própria escrita.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Portuguesa. Poéticas do Mar. *Navegações*.

## Entre diálogos e rupturas – o contexto de *navegações* (1983)

O livro *Navegações* (1983) tem como mote a viagem, em especial, a visita de Sophia de Mello Breyner Andresen a Macau em 1977 na ocasião da celebração do dia de Camões. Segundo a própria autora, em discurso proferido durante a entrega do Prémio do Centro Português da Associação de Críticos Literários, atribuído a *Navegações* a publicação apresenta parte do maravilhamento da vista aérea da costa do Vietname, do qual nasce o conjunto de poemas que compõem a obra, publicada em 1983 pela Imprensa Nacional Casa da Moeda. A edição contaria com a presença de ilustrações de mapas e das versões dos poemas em francês, de autoria de Joaquim Vital, e em inglês de Ruth Fainlight, por solicitação de Sophia. Rodrigo C. M. Machado, no artigo “Navegações ou a descoberta de si (?)” (2018, p.88) afirma que essa publicação pode ser considerado uma “epopeia moderna”,

---

\* Doutorando em Letras: Estudos Literários. UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Belo Horizonte – MG – Brasil. 30140-040 – wendel.francis@hotmail.com.

inserindo-se na tradição de literaturas que tem o mar como tópico recorrente e dialogando com *Os Lusíadas*, de Camões e *Mensagem*, de Pessoa. Segundo La Salette Loureiro (2003, p. 299), no texto “Navegações, descobertas, encontros e reencontros na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen”, o tema das Grandes Navegações portuguesas seria recorrente na obra de Sophia<sup>1</sup>.

Para Loureiro (2003), o livro celebra as viagens dos Descobridores, mas, através delas, figura a marcha da Humanidade e do Ser, nos termos de Heidegger, apontando para a construção de um futuro que corresponda ao aperfeiçoamento do Homem. O livro estabelece um paralelo entre o trabalho do descobridor e o do poeta, ambos criadores de mundos. Assim, através da forma e do conteúdo, *Navegações* estabelece uma equivalência simbólica entre o processo das Descobertas (o mundo como um todo e como pátria) e a Evolução da Humanidade, a procura do Ser e a atividade do Poeta, propondo-nos um projeto de Recomeço, que se daria na construção de um Homem novo, mais consciente e mais livre. Portanto, o tema do mar em *Navegações* parece metaforizar a própria jornada da humanidade em busca desse futuro, em que o Homem se aperfeiçoa e se liberta.

Na verdade, poder-se-á dizer que *Navegações* propõe um mundo possível, vendo no presente um momento inaugural, um re-começo, uma segunda origem, perspectivados a partir de um olhar orientado para o futuro, mas que é também sobre o passado e o presente, e por isso necessariamente intertextual, mas sem que esse facto impeça uma perspectiva nova e pessoal.

Em nosso entender, a originalidade dessa perspectiva decorre do projecto já enunciado e de uma visão particular que parte da experiência pessoal da relação inicial da autora com o Oceano, que a leva a colocar em primeiro plano a vivência das navegações como uma «epopeia do espanto», passando para segundo plano os factos e os objectivos históricos dos Descobrimentos (Loureiro, 2003, p. 302-303).

Considerando que na poética de Sophia há uma busca em ver “todo o fenómeno” (Andresen, 2018, p. 897), como afirmaria em “Arte Poética III”, a publicação expõe, igualmente, um novo plano de vivências em relação à viagem, retomados a partir dos “Olhos abertos do navegador [que] Mudam aqui a luz a sombra a cor” (2018, p.747). Ao dialogar com o tema das Grandes Navegações e da Descoberta, a poeta revisita, figurativamente, as ruínas do passado de Portugal, escombros de memória coletiva, heranças de versos camonianos e pessoanos. Nesse contexto, Sophia reflete sobre o presente, inserindo-se em um contexto de retomada

---

<sup>1</sup> , “[...] no sentido da admiração pelos feitos realizados pelos navegadores e da nostalgia da epopeia, mas acrescentando-lhe uma visão pessoal e original, que se enquadra de forma harmónica no seu projecto ético e poético”. (2003, p. 299).

democrática do país após a Revolução dos Cravos, ao mesmo tempo em que medita sobre o futuro incerto na reconstrução da nação.

Na percepção de Rodrigo C. M. Machado, o livro pode ser compreendido como

uma viagem psíquica e não necessariamente física, pois, nos momentos que sai do lugar físico, o sujeito jamais deixa de pensar o seu lugar socialmente construído, a sua pátria, a sua cultura e os problemas enfrentados por seu país há muitos séculos. O sujeito poético andreseneano analisado é um fado, um fardo, fadado ao desconcerto e ao descontentamento de si diante de uma realidade mundana, muitas vezes, criada, difundida a fim de acalmar os ânimos.

*Navegações* é, como diz o eu lírico, uma “Navegação abstrata”, através da qual busca-se, de cima, traçar-se um mapa, sem nunca obter sucesso, pois, assim como o mar, o sujeito também é transitório, sem fronteiras pré-determináveis e passíveis de serem estabelecidas (Machado, 2018, p. 91).

Essa percepção de uma “viagem psíquica” se apresenta, em grande parte, por um esvaziamento desse mesmo sujeito perante o trajeto que realiza. É “Navegação abstrata”, mas que se apresenta a partir de uma severa concretude nas escolhas lexicais, tais como, “cidade”, “rio”, “corpo amontoado de colinas”, “grande barca”, “longa costa”, “verde imóvel”, “branca praia”, “águas transparentes”, “ilhas luminosas”, “garças milagrosas”, “peixe”, “mapa”, “safiras azuis”, “mar luzente”, “âncoras escuras”, “negras quilhas”, “altas nuvens brancas”. Esse novo mundo que se abre ao olhar da poeta-viajante solicita para si os mais diversos adjetivos, em especial os que emitem uma atribuição de cor, como aponta Luís Miguel Nava. Para ele, essas “notações cromáticas”, acompanhadas de uma adjetivação contundente, afastam os poemas de um plano da mera descrição.

[...] deslizando assim para um plano que, não sendo já o da mera descrição, nem tão pouco o de uma subjectividade que sobre ela se projectasse, nos põe antes em presença de uma realidade cuja violência abala essa própria subjectividade. [...]

É pois desse contacto com o que nos Descobrimentos foi vivido como intensamente novo e violento que Sophia se quer nestes poemas a cronista, mas cronista às avessas, se assim pode dizer-se, dado que o que em cada encontro se celebra é justamente a intensidade com que o real se furta à contingência histórica e se procede à abolição do tempo (‘E extinguíram-se em nós memória e tempo’), uma cronista, em suma, do que em cada momento há de inicial (Nava, 2004, p. 175).

Como repercussão possível desse encontro com o espanto dessa realidade sobre a própria subjetividade da voz poética, percebe-se, em certos momentos, uma diluição da própria voz em benefício de uma voz coletiva, como se esse mesmo olhar inaugural fosse partilhado com toda humanidade. Essa evidência é perceptível quando o sujeito-enunciador utiliza a conjugação dos verbos na primeira pessoa do plural: “Navegamos para Oriente”, “E extinguiram-se em nós memória e tempo”, “Atravessamos do Oriente”, “O espanto nos guiava”, “Juntos dançamos pra nos entendermos”.

Ao analisar o volume *Navegações*, Virgínia Bazzetti Boechat, na dissertação “Na rota das navegações: Sophia de Mello Breyner Andresen”, conclui que

A proposta de Sophia nesse conjunto, entretanto, é principalmente a de instaurar uma ordem da verdade onde a história adquira um verdadeiro sentido. E essa ordem só pode ser instaurada a partir do recorte, da síntese, do essencial na história, daí sua diluição. Assim como em sua nudez o *Kouros* arcaico apresenta-se destituído de individualidade, de especificidades, podendo ser tanto um deus como um mortal, não sendo possível sequer o situar ou atribuir uma condição social, também a história aparece assim, nua, destituída de seus acontecimentos, de seus momentos, de seus agentes. Por ocultarem fatos, feitos e individualidades, os poemas fazem emergir uma nova verdade histórica, justamente por negar-se a copiá-la. Se a verdade a emergir, em *Navegações*, é declarada como tendo o mesmo sentido de olhar, *Alétheia* e descobrimento, essa verdade instaurada pelos textos deixa emergir a história como beleza (Boechat, 2004, p. 155).

Os apontamentos feitos pela pesquisadora demonstram que as escolhas temáticas, formais e estilísticas da autora evidenciam também seu posicionamento em relação ao tema das viagens, tendo como referência aquelas realizadas durante o século XV e XVI, marco histórico para o ocidente e para a história portuguesa. Apesar dessa referência – que não pode ser compreendida como uma escrita descritiva, mas apenas sugestiva – Sophia enuncia o diálogo com seus predecessores sem perder de vista a tônica da própria poética, de forma que, como afirma Nava (2004, p. 177), o mundo por ela fundado (a praia, o mar, as costas, o oriente) surge como uma metáfora da própria poesia (a página) a tal ponto que a sua própria escrita se confunde com aquilo que celebra e, igualmente, partilha dos atributos que já manifestara até aquele momento, tais como a justeza, a dicção clássica, a busca pelo equilíbrio, a relação com o real e a busca pela verdade das coisas.

### A estrutura do livro – unidade do projeto poético de Sophia

Observa-se o esforço poético andreseneano em termos estruturais do livro, reafirmando um vincado sentido de unidade que se manifesta na interconexão

entre as partes que o compõem. Ao todo, localizamos 25 poemas, distribuídos em três seções assimétricas: a publicação inicia-se com o poema “Lisboa”, que, na circularidade temática e no movimento intrínseco de chegada e partida da viagem, pode ser compreendida igualmente como ponto inicial e final do trajeto poético. Por esse mesmo motivo, “Lisboa” poderia ser comparada àquelas figuras instadas à proa dos navios, continuamente observando o mar e por ele sendo observada.

Digo:

“Lisboa”

Quando atravesso - vinda do sul - o rio

E a cidade a que chego abre-se como se do seu nome nascesse

Abre-se e ergue-se em sua extensão nocturna

Em seu longo luzir de azul e rio

Em seu corpo amontoado de colinas -

Vejo-a melhor porque a digo

Tudo se mostra melhor porque digo

Tudo mostra melhor o seu estar e a sua carência

Porque digo

Lisboa com seu nome de ser e de não-ser (Andresen, 2018, p. 723).

Ao nomear pela primeira vez, o sujeito enunciator evoca uma cidade citada, referenciada, comentada por todos os que vieram anteriormente, pelos seus poetas e prosadores, por seus fadistas e habitantes, por sua história de glórias e fracassos. Porém, ao utilizar a primeira pessoa, o sujeito lírico anuncia a sua própria Lisboa. A cidade é uma rota, uma vez que indica, logo no primeiro verso, o movimento de chegada, tal como um navegante que retorna ao possível ponto de partida ou que se decide por aportar em nova paisagem em sua viagem de retorno. Lisboa, nome paradoxal, é, simultaneamente, “ser” e “não-ser”, como se sua própria existência estivesse mediada, condicionada à flutuação de um nome que não se afirma, senão quando é evocado, proclamado, escrito. Ao dizer o nome da cidade, Sophia cria, por meio da palavra poética, a Lisboa que deseja fundar para si. Ao enunciá-la, tal como no verbo divino, a cidade sai do seu paradoxal estado de “ser e de não-ser” e pode, finalmente, ser observada pelo olhar atento do viajante em seu trajeto. Ao dizer para ver, o sujeito busca desocultar a verdade (*aletheia*) sob aquela paisagem, o que só pode realizar porque propõe-se a (re)ver a cidade e a dizer-lhe o nome.

Na sequência, encontramos a segunda parte do livro, “Ilhas”, composta por 7 poemas, e a parte denominada “Deriva”, com 17 poemas. A segunda e terceira partes do livro tratam diretamente das navegações mediterrânicas, das viagens do sujeito poético e dos descobridores. No entanto, do ponto de vista semântico, autorizam a construção de vários significados. A segunda parte, “As ilhas”, inicia-se com o relato e a descrição do encontro com “A longa costa [...] de um verde

espesso e sonolento” (2018, p. 727), evocando “Aquele olhar que às vezes está pintado à proa dos barcos” (2018, p. 756) e encerra-se com um poema sobre a morte de D. Sebastião, fato que o sujeito poético parece lamentar (“Difícil é saber de frente a tua morte”, 2018, 733) e que deu ensejo a uma longa cadeia de mitos e especulações sobre o retorno do monarca.

Já na última parte, denominada “Deriva”, percebemos a indicação de uma navegação sem rumos, sem destinos certos, à mercê das reviravoltas do mar, refletindo certa desesperança naquele presente incerto e no futuro da nação.

A partir da segunda edição do livro, foram acrescentadas algumas notas que evidenciam os diálogos intertextuais estabelecidos por Sophia. Tais informações paratextuais desempenham um papel fundamental na construção do diálogo intertextual que manifesta com o contexto histórico e cultural português, estabelecendo conexões entre a obra e figuras emblemáticas da literatura portuguesa, como Luís de Camões, Fernando Pessoa e Jorge de Sena. No poema I e III, as invocações da voz de Camões são evidenciadas, permitindo uma imersão na tradição lírica e épica do passado, enquanto o poema VII se destaca como uma reflexão sobre a figura de Dom Sebastião. Já no poema IV, Bartolomeu Dias, considerado o maior dos navegadores, é invocado, evidenciando aquele que seria um representante ideal de navegador prototípico. O poema V, por sua vez, apresenta-se como uma glosa livre da Carta de Pêro Vaz de Caminha, retomando os primeiros relatos dos descobrimentos. No poema XIII, a invocação de Pessoa é notável, remetendo a construção mítica do poeta da heteronímia. As invocações de Jorge de Sena no poema XIV e a abordagem das diversas Reboleiras de Lisboa, privadas do Tejo, no poema XV, completam o mosaico de referências literárias e históricas presentes nas notas do livro, enriquecendo a compreensão da obra como um todo.

### **Vozes do passado: Camões e Pessoa**

Considerando os apontamentos realizados sobre as notas que acompanham a edição, a poética de Sophia pode ser pensada como um espaço de encontros. Nesse sentido, relembramos Ruy Belo em seu texto “As influências em poesia”, para quem

A poesia é também um meio de convívio. A poesia é a melhor sala de que o poeta dispõe para conviver com os seus contemporâneos e a única sala onde pode receber e ouvir a voz dos antigos. [...]

A grande poesia é uma poesia aberta, incompleta, imperfeita, à espera de que outros autores de talento a venham completar e aperfeiçoar [...] (Belo, 1984, p. 245-246).



Nesse sentido, ao abordar o tema das Navegações, a autora parece convidar ao próprio convívio aquelas vozes que menciona nas notas do livro. As invocações podem ser interpretadas por um convite, não apenas aos poetas, mas igualmente ao leitor, que navega simbolicamente através das turbulentas águas da história portuguesa e, num sentido mais ontológico, encontra-se em pleno trajeto, ao lado do sujeito poético, atravessando o espanto e a experiência do descobrimento enquanto fenômeno em si mesmo. Dos nomes citados, desejamos comentar brevemente a aparição de Camões e Pessoa, considerando a impossibilidade de estendermos uma análise mais detida sobre o diálogo de Sophia com tais autores.

No caso de Camões, uma leitura apressada de algumas passagens de *Navegações* poderia levar a pensar que os versos da escritora, tanto no tema quanto na entonação, constituem-se numa mera retomada do canto entoado por seu antecessor em *Os lusíadas*. Todavia, enquanto o autor da epopeia segue uma ordem lógica e uma progressão que leva a um fato marcante, os poemas de Sophia não buscam a mesma estrutura narrativa. Enquanto Camões celebra os feitos dos portugueses que navegaram para além-mar exaltando seus feitos, Sophia aproxima-se das imagens associadas ao mar a partir do deslumbramento, da euforia e/ou da perdição, posicionando-se criticamente em relação à megalomania conquistadora do expansionismo português, visto que, para ela, “o tema de *Navegações* não é apenas o feito, a gesta, mas fundamentalmente o olhar, aquilo a que os gregos chamavam *aletheia*, a desocultação, o descobrimento”, como afirmaria no discurso de 1984. Compreende-se, portanto, porque o primeiro poema do conjunto intitulado “As ilhas” celebra exatamente o deslumbramento dos navegadores diante do mar e das novas terras que vão alcançando, e não a conquista do além, proposta de Camões em *Os Lusíadas*.

Segundo Márcia Helena Saldanha Barbosa (2011), em texto intitulado “Nas pausas do verso: a trama dos acontecimentos e seus intervalos na poesia de Sophia Andresen”

o eu-lírico de Sophia Andresen empresta às imagens que evocam as navegações e os descobrimentos um outro sentido ou valor, libertando-as de várias formas de destruição – o cálculo, a cobiça, a planificação excessiva dos atos, o utilitarismo, o ufanismo e a submissão às regras estabelecidas (Barbosa, 2011, p. 183).

Portanto, a autora busca distintos caminhos para repensar esse importante capítulo da história portuguesa. Por um lado, a autora aproxima-se formalmente de Camões, como se vê em poemas como “I” e “III”, da seção “As Ilhas”, ou mesmo no “Soneto à maneira de Camões”, publicado em Coral (1950); por outro lado, não compactua com certos aspectos da figura do poeta quinhentista. Sofia de Sousa Silva, no artigo “Só a arte é didática: Luís de Camões por Sophia de Mello Breyner Andresen”, apresenta parte dessa relação paradoxal afirmando que

A valorização formal de Camões, no entanto, nem sempre caminha de par com uma valorização de Camões como personagem. Aqui notamos algo peculiar à obra de Sophia: um desejo de reparação. Há como que um desejo de reescrever a biografia de Camões, dando-lhe um final mais harmonioso, mais condizente com o poeta da plenitude e da unidade que Sophia reconhece que ele foi (Silva, 2010, p. 129).

No caso de Pessoa, em entrevista concedida a Miguel Serras Pereira para o *Jornal das Letras*, em 1985, a autora revela parte do fascínio e do conflito que percebe entre a própria poética e a poética de Pessoa.

— Os primeiros poemas sobre Fernando Pessoa tiveram como ponto de partida o terem-me pedido uma conferência sobre ele. Ia ficando meia louca porque escrever em estilo lógico e explicativo é contrário à minha organização natural. No fim da conferência acabei mesmo um pouco alucinada, porque li o Pessoa todo ao mesmo tempo e acabei por ouvir fisicamente as quatro vozes do Fernando Pessoa. Fiquei completamente cercada. E, dessa espécie de cerco, de insatisfação e de incapacidade de decifrar o Fernando Pessoa logicamente, nasceram os poemas.

[...]

Eu escrevi muito sobre Fernando Pessoa porque justamente essa capacidade de não ser ninguém me faz uma certa angústia. Porque a morte não é só decomposição... também pode ser perda de identidade. Fernando Pessoa perde a identidade em vida, vive uma perda de identidade.

[...]

Eu acho que a poesia não é uma renúncia. O Fernando Pessoa vive a poesia como uma transcendência. Eu creio numa positividade... Há no **Coral** um poema chamado «Sibilas» que é escrito como acusação contra os poetas como o Fernando Pessoa. E há um verso do Rilke que diz aquilo que procuro: «encontrar um puro domínio humano entre o rio e a rocha». Eu acredito na unidade, acredito na possibilidade, mesmo que seja... Toda a minha poesia oscila entre a confiança nessa unidade e uma espécie de pânico do seu fracasso (Pereira, 1985, on-line).<sup>2</sup>

Nesses trechos da entrevista, observamos como Sophia apresenta os pontos em que a própria escrita se afasta de Pessoa: o desejo de unidade, a poética do fingimento, a crença em uma positividade e a crença na poesia como uma

---

<sup>2</sup> PEREIRA, Miguel Serras. 1985. “Sophia: ‘Sou uma mistura de Norte e Sul’” – Entrevista a Sophia de Mello Breyner Andresen. *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 135 (05/02/1985): 2-3. Disponível em: <https://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/03.html>. Acesso em 20 jul. 2022.

possibilidade. Se por um lado, na entrevista, Sophia evidencia parte dessa relação paradoxal, entre fascínio e insatisfação. No poema “Cíclades” (Andresen, 2018, p. 655), por exemplo, em Lisboa, “cenário da vida”, Sophia evoca o poeta da heteronímia, descrevendo-o como o “viajante incessante do inverso”, “inquilino de um quarto alugado por cima de uma leitaria” e “visionário discreto dos cafês virados para o Tejo”. A autora escreveria outro poema ainda sobre ele, situando-o também na capital portuguesa: “‘Fernando Pessoa’ ou ‘Poeta em Lisboa’” (Andresen, 2018, p. 665), datado de 1972.

Essa presença inegável de Pessoa em versos andresenianos, remetem às leituras que a autora teria feito da poesia do autor. Retomando o poema “XIII” que invoca Pessoa no livro *Navegações*, a autora escreve

Canção rente ao nada  
No silêncio quieto  
Da noite parada

Como quem buscasse  
Seu rosto e o errasse

Nesse texto, Sophia parece associar a voz múltipla de Pessoa a uma “Canção rente ao nada”, relembrando os versos de “Canção”: “Clara uma canção/ Rente à noite calada” (Andresen, 2018, p. 772), publicado posteriormente em *Ilhas*. O sujeito lírico dos versos do poema “XIII” compara essa mesma canção entoada no “silêncio quieto/ Da noite parada” a busca por algo que não consegue alcançar, um rosto desejado. A linguagem é concisa e sugestiva, transmitindo uma sensação de quietude, apesar do som musical que comporia essa paisagem noturna. O enunciador descreve uma canção que se aproxima do vazio, que ocorre no silêncio calmo de uma noite imóvel, poderia ser essa canção que aparece nos versos de “Fernando Pessoa” (“O múltiplo poema o canto inumerável”, *Idem*, p. 860).

O poema continua com a expressão “como quem buscasse / Seu rosto e o errasse”, transmitindo a ideia de uma procura incessante pelo rosto desejado, mas sem sucesso. Essa busca frustrada sugere uma desconexão entre o buscador e o objeto de sua busca, possivelmente remetendo o “corajoso ousar não ser ninguém”, o “mar indefinido”, a “Cariátide de ausência”, “a presença já perdida”, “a fuga dos caminhos” ou “as ervas não colhidas” que mencionou anteriormente no poema “Fernando Pessoa” (Andresen, 2018, p. 470), publicado em *Livro Sexto*.

### **Breves considerações finais**

No prefácio da edição mais recente de *Navegações*, Eucanaã Ferraz afirma que, nesse livro,

mais uma vez a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen caminha de mãos dadas com o mar, presença fundamental em toda a sua obra. E, outra vez, a natureza confunde-se com sua historicidade. Aqui, os poemas trazem à cena a gesta ultramarina empreendida pelos portugueses ao longo do que se convencionou chamar expansão marítima, mas também a própria experiência de Sophia como viajante, e de modo mais ou menos explícito, as andanças de outras personagens arrancadas de tempos e situações diversas, como o mítico Preste João, o célebre nauta Bartolomeu Dias e os poetas Luís de Camões, Jorge de Sena e Fernando Pessoa<sup>1</sup>. Assim, os poemas de *Navegações* formam, de um modo muito livre, uma narrativa de viagem, ou de viagens (Ferraz, 2015, p. 11).

O comentário evidencia a forma como os poemas andresenianos trazem à tona a gesta ultramarina realizada pelos portugueses durante a expansão marítima. Além disso, a experiência pessoal de Sophia como viajante é retratada, assim como as jornadas de personagens históricos e literários. Ao invocar Camões e Pessoa, a autora cria uma nova “narrativa” em *Navegações* que se desenrola de forma livre, sob o ritmo lento do olhar poético, formando um conjunto de poemas que exploram os múltiplos sentidos e significados das viagens, tanto em termos físicos quanto simbólicos. É nesse emaranhado de referências que Sophia insere sua obra, fazendo ressoar a própria voz na ágora dos poetas. Nessa sala de convívio secular, ninguém poderá negar a presença incontornável do escritor de *Os Lusíadas* ou do escritor de *Mensagem*. Todavia, Sophia não deixa de reagir, a seu modo, ao poeta quinhentista e ao poeta da modernidade.

No caso de Pessoa, a relação entre a poética da heteronímia e a poética da unidade de Sophia é complexa e multifacetada. Embora possa-se se dizer que Sophia tenha sido influenciada por Pessoa, ela também se distanciou dele em vários aspectos. Enquanto Pessoa explorava a fragmentação e a multiplicidade de vozes em sua poesia, Sophia buscava a unidade e a positividade. Inegável, todavia, é a presença de Pessoa em sua poesia, notável, especialmente em poemas como “Fernando Pessoa” (incluído em *Livro Sexto*, de 1962) e “Persona” (do livro *Ilhas*), para citar alguns. Além disso, Sophia foi elogiada por Jorge de Sena por sua “nobreza de dicção” e por ser “irmã da majestade sutil de Pascoaes e das grandes Odes de Álvaro de Campos, cuja linhagem continuava” (Martinho, 1991, p. 100).

O surgimento da obra pessoana gerou um nova inflexão na história da literatura portuguesa moderna, levando as gerações seguintes a um permanente embate com a tradição inaugurada pelo autor de *Mensagem*. Pode-se afirmar que o processo de leitura e assimilação da poesia de Pessoa ainda se encontra em curso, visto que o autor publicou muito pouco em vida e considerando um amplo acervo que, até os dias de hoje, é explorado, questionado, reeditado. Alexandre Bonafim (2019), afirmaria, no texto “Fernando Pessoa e Sophia e Mello Breyner Andresen Algumas Concepções Poéticas”, que

como todo escritor digno de nome, [Sophia] não somente teve de empreender uma fecunda leitura da obra pessoana, como também definir, perante ela, uma postura crítica, bem como o lugar que ela mesma, enquanto poeta, ocuparia dentro da literatura portuguesa. Sophia precisava, pela gravidade do momento, dizer porquê e a que veio num esforço muito maior daquele que ocorreria em outro tempo histórico. Ela era fatalmente herdeira de Pessoa e como qualquer escritor das gerações que sucedem o autor de *Ode marítima*, Sophia deparou-se com o imenso fardo dessa conquista, ante a qual, não poderia ficar infensa (Bonafim, 2019, p.114).

Nesse contexto, a autora de *Navegações* (1983) realiza com maestria o diálogo com seus predecessores, sem perder de vista o próprio projeto poético e as linhas de pensamento que guiaram, desde o princípio, sua escrita. Na obra estudada, o mar-túmulo de Camões parece ser reabilitado à condição inicial da descoberta e do espanto do olhar inicial. No caso de Pessoa, sua voz parece ressoar junto ao nada, mas lembremo-nos de que, tal como Ulisses, “O mito é o nada que é tudo”, e, para Sophia, Pessoa possui o “canto justo”, com seu “corajoso ousar não ser ninguém”, “semelhante a um deus de quatro rostos”, “semelhante a um deus de muitos nomes” (Andresen, 2018, p. 470). Sob a égide do próprio desejo de unidade, a publicação, além de acionar diferentes redes de significação e diálogos intertextuais, parece buscar restaurar parte da relação com o espaço marítimo, tão caro à poética andreseneana, sem perder de vista a herança histórica e literária que a convida a pensar criticamente os espaços visitados.

SILVA, W. F. G. Readings of *Navegações* (1983): poetics of the sea in Sophia de Mello Breyner Andresen. *Itinerários*, Araraquara, n. 59, v. 1, p., jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *Sophia de Mello Breyner Andresen has established herself as a unique poetic voice in the 20th century, without, however, failing to highlight her relationship with her predecessors. In Navegações (1983), the author evokes the grandiosity of the sea, based on the experience of the voyage of discovery, marked by the astonishment of the gaze that reveals the world. In exploring this theme, Sophia establishes a frank dialog with the Portuguese literary tradition, evoking, for example, names such as Luís de Camões, Fernando Pessoa and Jorge de Sena. In the midst of this multiplicity of voices, the author revisits Portugal's epic and maritime tradition in her own way. In this sense, this work is dedicated to analyzing how the relationship between the Andresenean lyrical subject and the sea is configured in the aforementioned publication, observing the way in which literary echoes and voices permeate and/or interact with her own writing.*

■ **KEYWORDS:** *Portuguese Literature. Poetics of the Sea. Navigations.*

## REFERÊNCIAS

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra Poética**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2018.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Navegações**. Prefácio Eucanaã Ferraz. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.
- BARBOSA, M. H. S. Nas pausas do verso: a trama dos acontecimentos e seus intervalos na poesia de Sophia Andresen. **Navegações**, [S. l.], v. 3, n. 2, 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/navegacoes/article/view/8439>. Acesso em: 1 jul. 2023.
- BELO, Ruy. As influências em poesia. **Obra Poética**, vol. 3. Lisboa: Presença, 1984, p. 245-247.
- BONAFIM, Alexandre. FERNANDO PESSOA E SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN. **Revista Coralina (ISSN 2675-1399)**, v. 1, n. 2, 31 out. 2019.
- LOUREIRO, Maria de La Salette. Navegações, descobertas, encontros e reencontros na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. In PEREIRA, Luís Ricardo. **Inscrição da terra: Sophia de Mello Breyner Andresen**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 295-317. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/129241>. Acesso em 30 jun. 2023.
- MAFFEI, Luis. Sophia, Ruy Belo e o difícil emprego de obscuras navegações. **Revista Diadorim** / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 11, Julho 2012.
- MALHEIRO, Helena, (2016): “De Pessoa a Sophia: um Diálogo Intertextual de Reunificação do Ser”. In ANNABELA, Rita; VILA MAIOR, Dionísio (org.). **100 Orpheu**. Porto: Edições Esgotadas, 2016, p. 449-460.
- MARTINHO, Fernando J. B. **Pessoa e a moderna poesia portuguesa: do Orpheu a 1960**. Lisboa: Bertrand, 1991.
- SILVA, Sofia Maria de Sousa. “Só a arte é didáctica”: Luís de Camões por Sophia de Mello Breyner Andresen [ampliado]. **Floema** (UESB), v. 7, p. 123-135, 2010. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1791>. Acesso em 25 jun. 2023.



# EURÍDICE FUGIDIA- A NINFA ANDRESENIANA

Mônica Genelhu FAGUNDES\*

Letícia NERY\*\*

■ **RESUMO:** Título de diversos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen, Eurídice representa um *tropo* vital para a discussão acerca da linguagem e da escrita empreendida na poética andreseniana. Em sua concepção metafórica, a personagem representaria um fracasso do poeta na busca pela poesia, que não pode ser alcançada como plenitude ideal e se reverte no próprio poema: encenação de esforço e de perda – a tentativa de *captura do pássaro do real*, nas palavras da própria Sophia em sua “Arte poética III”. Como observa Blanchot, “[...] somente no canto Orfeu tem poder sobre Eurídice, mas, também no canto, Eurídice já está perdida”. Nesse sentido, é necessário perder Eurídice e sempre se perderá Eurídice. Na esteira dessa reflexão, nos indagamos, então, se seria possível compreender Eurídice como representação da *Ninfa*, personagem alegórica de Aby Warburg que Georges Didi-Huberman compreende como uma alegoria teórica, imagem fundamental da concepção da *sobrevivência* do historiador da arte alemão: fugaz, estrangeira, “a heroína dos “movimentos efêmeros do cabelo e da roupa”. Cabe, portanto, tentar compreender de que forma essa *Ninfa* percorre a obra de Sophia e o que sua presença parece indicar a respeito de sua poética.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Perda 1. Eurídice 2. *Ninfa* 3. Arte poética 4. Fracasso 5.

A tensão entre o passado ideal – que tem suas bases na Idade do Ouro – e um presente real e imperfeito sobressai na poética e em alguns ensaios de Sophia de Mello Breyner Andresen, como ressalta Paola Poma (Poma, 2019, p. 196). Considerar as concepções da poeta acerca da Grécia Antiga, bem como seu entendimento de um presente que se abre sempre em novas possibilidades, atualiza e amplia a leitura de seus poemas e das personagens que nele aparecem. É o caso

---

\* Professora associada de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Departamento de Letras Vernáculas – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-630 – monicafagundes@letras.ufrj.br

\*\* Bolsista Faperj Mestrado Nota 10. Mestranda em Literatura portuguesa. UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Departamento de Letras Vernáculas – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-630 – leticianerytomei@gmail.com



da imagem de Eurídice, que Sophia retoma como personagem frequente e símbolo importante. Título de diversos poemas da autora, Eurídice representa um *tropo* vital para a discussão acerca da linguagem e da escrita empreendida na poética andrese-niana. E é ela quem procuramos nos poemas: essa figura mitológica, que é também um ser estrangeiro e fugidivo. Buscamos compreender – sem nunca capturar – essa personagem em diálogo com a *Ninfa* de Aby Warburg: atemporal e eterna, correndo pelo poema, em seu passo ligeiro.

Para explorar a aliança dinâmica entre temporalidades que atravessa a poesia de Sophia, recorremos primeiramente ao ensaio “O olhar de Orfeu”, de Maurice Blanchot (1987). Para o autor, o mito é da ordem do inevitável: ele deve e vai acontecer de determinada maneira. No canto, Eurídice só – e já – existe perdida. Como indica Blanchot, “[é] inevitável que Orfeu desobedeça à lei que lhe interdita ‘voltar-se para trás’, pois ele violou-a desde os seus primeiros passos em direção às sombras” (Blanchot, 1987, p. 172). O mito de Orfeu deve ocorrer como ocorre, pois a poesia só existe porque a perda também existe. Blanchot ressalta que Orfeu

[...] esquece a obra que deve cumprir, e esquece-a necessariamente, porque a exigência última do seu movimento não é que haja obra mas que alguém se coloque em face desse ‘ponto’, lhe capte a essência, onde essa essência aparece, onde é essencial e essencialmente aparência: no coração da noite (Blanchot, 1987, p. 172).

O ponto sobre o qual escreve é o momento exato em que Orfeu se vira e vê Eurídice se perder para sempre. Portanto,

[...] não se voltar para Eurídice não seria menor traição, infidelidade à força sem medida e sem prudência do seu movimento, que não quer Eurídice em sua verdade diurna e em seu acordo cotidiano, que a quer em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento, com seu corpo fechado e seu rosto velado, que quer vê-la, não quando ela está visível mas quando está invisível, e não como a intimidade de uma vida familiar mas como a estranheza do que exclui toda a intimidade, não para fazê-la viver mas ter viva nela a plenitude de sua morte (Blanchot, 1987, p. 172).

Orfeu, então, possui Eurídice na “[p]resença de sua ausência infinita” (Blanchot, 1987, p. 173). Só pode tê-la em sua falta, em sua morte – nunca em vida. Contudo, Blanchot aponta para uma dependência de Orfeu em relação ao canto, uma vez que

[e]le só é Orfeu no canto, só pode ter relações com Eurídice no seio do hino, só tem vida e verdade após o poema e por este, e Eurídice não representa outra coisa



senão essa dependência mágica que, fora do canto, faz de Orfeu uma sombra e não o liberta, vivo e soberano, senão no espaço da medida órfica. [...] somente no canto Orfeu tem poder sobre Eurídice, mas, também no canto, Eurídice já está perdida e o próprio Orfeu é o Orfeu disperso, o ‘infinitamente morto’ que a força do canto faz dele, desde agora. Ele perdeu Eurídice e perde-se em si mesmo, mas esse desejo e Eurídice perdida e Orfeu disperso são necessários ao canto, tal como é necessária à obra a prova da ociosidade eterna (Blanchot, 1987, p. 173).

A perda se mostra, assim, inevitável. Sem ela, o canto não existe e o mito, necessariamente, exige o canto. Nesse sentido, é necessário perder Eurídice e sempre se perderá Eurídice.

Para Blanchot, a virada de Orfeu representa a inspiração do poeta “(...) e é, portanto, um movimento correto: nela começa o que virá a ser a sua própria paixão, sua mais alta paciência, sua morada infinita na morte” (1987, p. 173). “Olhar Eurídice, sem se preocupar com o canto, na impaciência e na imprudência do desejo que esquece a lei, é isso mesmo, a inspiração”, reflete o autor (Blanchot, 1987, p. 174).

Assim, apesar do mito narrar a missão de Orfeu para trazer de volta à vida a mulher que ama, podemos considerá-lo também um mito sobre o fazer poético, que, aqui, se mostra inevitável ao próprio poeta. Nesse sentido, o poema surge da *falha*: o não cumprimento da missão é, paradoxalmente, fundamental para que o poema aconteça. Para conseguir a poesia, ele deve necessariamente perder Eurídice. O fracasso se reverte no próprio poema, uma encenação de esforço e de perda.

O olhar de Orfeu é, assim, o momento extremo de liberdade, momento em que ele se liberta de si mesmo e, evento ainda mais importante, liberta a obra de sua preocupação, liberta o sagrado contido na obra, dá o sagrado a si mesmo, à liberdade de sua essência, à sua essência que é liberdade (a inspiração é, para isso, o dom por excelência) (Blanchot, p. 176).

A inevitabilidade da perda, imprescindível ao mito e ao próprio fazer poético, orienta a leitura aqui proposta da poesia de Sophia, fortemente atravessada pelos temas helênicos, pela busca da justiça e do equilíbrio das coisas, mas também pela busca do real. Em *Arte poética II*, Sophia afirma que

[s]e o poeta diz ‘obsuro’, ‘amplo’, ‘barco’, ‘pedra’ é porque estas palavras nomeiam a sua visão de mundo, a sua ligação com as coisas. Não foram palavras escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança. E é da obstinação sem tréguas que a poesia se exige que nasce o ‘obstinado rigor’

do poema. O verso é denso, tenso como um arco, exactamente dito, porque os dias foram densos, tensos como arcos, exactamente vividos. O equilíbrio das palavras entre si é o equilíbrio dos momentos entre si (Andresen, 2018, p. 363).

A tentativa de perseguição do real, a busca por estabelecer uma relação entre o mundo concreto e poesia, se apresenta de forma muito particular em Sophia. Como escreve Silvana Rodrigues Lopes,

[n]ão há na poesia de Sophia a produção de um ‘efeito de real’, próprio de uma poética realista. Pelo contrário, as coisas, sendo chamadas a comparecer no poema, desfazem-se do mundo, no qual se encontram sujeitas ao desgaste do tempo e no qual desaparecem no seu uso, e é-lhes dado outro mundo, o do poema, que, como construção da linguagem, se repete diferindo eternamente (2003, p. 53).

O poema, escreve Sophia, é “um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso” – uma tentativa de traço em torno de algo que nunca pode ser verdadeiramente retido. A busca pela poesia, um esforço que não pode alcançar uma plenitude ideal, reverte-se no próprio poema. A poesia emerge naquele voltar-se para trás descrito no mito, num movimento que funda também a consciência de que ela própria é sua perda. “Escrever começa com o olhar de Orfeu” – observa Blanchot – “e esse olhar é o movimento do desejo que quebra o destino e a preocupação do canto e, nessa decisão inspirada e despreocupada, atinge a origem, consagra o canto”. É a relação entre a poesia e a falha o que sugerimos aqui: a ideia de que a poesia emerge dinamicamente de uma espécie de *fracasso*.

Aqui é a própria imagem fugidia de Euridice que ganha centralidade. Entendê-la a partir da poesia de Sophia permite entrever a *Ninfa* warburguiana e revisitar o mito. Nesse percurso procuraremos refletir não apenas sobre o fazer poético, mas também sobre a relação específica que a poeta estabelece entre passado e presente.

Ecoando Giorgio Agamben, poderíamos nos indagar: “Como pode uma imagem ser carregada de tempo? Qual é a relação entre o tempo e as imagens?” (2007, p. 11)<sup>1</sup>. Na tentativa de aproximação possível a uma resposta que ilumine a Euridice-*Ninfa* de Sophia, retomamos algumas ideias do historiador da arte alemão Aby Warburg, guiados principalmente pelas reflexões de Georges Didi-Huberman.

Para Warburg “(...) o tempo da imagem não é o tempo da história em geral” (Didi-Huberman, 2013, p.34), mas sim um momento energético ou dinâmico, que envolve todos os movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados que a imagem comporta. Trata-se, então, de um outro tempo: aberto, marcado

<sup>1</sup> “Come può un’immagine caricarsi di tempo? Che relazione vi è tra il tempo e le immagini?” (Agamben, 2007, p. 11).

simultaneamente pela repetição e pela mudança, que Warburg vai nomear justamente de “sobrevivência” [*Nachleben*]. O conceito da sobrevivência indica, assim, uma nova percepção da história da arte e do próprio tempo, uma vez que

(...) a *Nachleben*, só tem sentido ao tornar complexo o tempo histórico, ao reconhecer no mundo da cultura temporalidade específicas, não naturais. Basear a história da arte na “seleção natural” – por eliminação sucessiva dos estilos mais fracos, vindo essa eliminação a dar futuro sua perfectibilidade e, à história, sua teleologia – é, com certeza, algo diametralmente oposto ao seu projeto fundamental e aos seus modelos de tempo. A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmais, à sua própria morte: desaparece num ponto da história, reaparece mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma “memória coletiva” (Didi-Huberman, 2013, p. 55).

A sobrevivência, expressando as múltiplas temporalidades mobilizadas pela imagem, faz irromper a dimensão anacrônica na história. “Impõe um paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm *depois das coisas menos antigas*” (Didi-Huberman, 2013, p. 69). As imagens, símbolos e, o que é muito importante para Warburg, os gestos mais antigos voltam como fantasmas e desfazem a correlação cronológica da história: “[o] depois quase se liberta do antes, quando se une ao ‘antes do antes’ fantasmático que sobrevive” (Didi-Huberman, 2012, p. 69). Não é apenas o tempo que se abre, mas também a história, em uma busca pelas permanências e pelas marcas que se conservam.

Em suma, o passado constitui-se a partir do interior do presente – em sua potência intrínseca de *passagem* e não em sua negação por outro presente que o rejeite como morto atrás de si –, assim como o presente constitui-se a partir do interior do passado, em sua potência intrínseca de *sobrevivência* (Didi-Huberman, 2013, p. 150).

Para Warburg, a imagem é o veículo primeiro da *Nachleben*. Na imagem, o tempo sobrevivente se revela, ou melhor, se corporifica. Retomamos gestos exteriores e formas corporais de um passado distante para representar sentimentos interiores do presente.<sup>2</sup> Essa corporificação, o movimento da sobrevivência, se

<sup>2</sup> Para Didi-Huberman, “[q]uando procuramos saber se um corpo que jaz está morto ou sobreviveu, se ainda possui um resto de energia animal, é preciso procurar atentar com os olhos para os movimentos: mais para os movimentos do que para os aspectos”. O autor prossegue, explicando que só será capaz de dizer se *há um resto de vida* se o corpo ainda tiver movimento de algum tipo: “[t]oda problemática da sobrevivência passa, fenomenologicamente falando, por um problema de movimento orgânico”

apresenta nas *Pathosformeln*, as fórmulas de *páthos* ou fórmulas patéticas. Para Didi-Huberman,

Aby Warburg forjou a noção de *Pathosformel* [...] para dar conta desta sobrevivência dos gestos na longa duração das culturas humanas. Os gestos inscrevem-se na história: eles formam traços ou *Leitfossilien*, como Warburg gostava de dizer, combinando a permanência do fóssil com a musicalidade, a rítmica do *Leitmotiv*. Os gestos decorrem de uma antropologia dinâmica das formas corporais, pelo que as «fórmulas de *páthos*» seriam uma forma, ao mesmo tempo visual e temporal, de interrogar o trabalho do inconsciente na dança infinita dos nossos movimentos expressivos (2018, p. 26).

Assim,

[...] aquilo de que as sobrevivências se lembram não é o significado – que muda a cada momento e em cada contexto, em cada relação de forças em que é incluído –, mas o próprio traço significante. É preciso entender bem: trata-se menos do traço como contorno da figura figurada que do traçado como ato – ato dinâmico e sobrevivente, singular e repetido, ao mesmo tempo – da figura figurante (Didi-Huberman, 2013, p. 158).

A *Pathosformel* se materializa em uma figura venusiana central para toda a pesquisa de Warburg: a *Ninfa* – essencialmente “(...) a imagem da imagem”, como escreve Agamben (2007, pp. 53-54, tradução nossa)<sup>3</sup>, ou, na expressão de Didi-Huberman, um “(...) *leitmotiv* warburguiano do corpo em movimento (...)” (2013, p. 296).

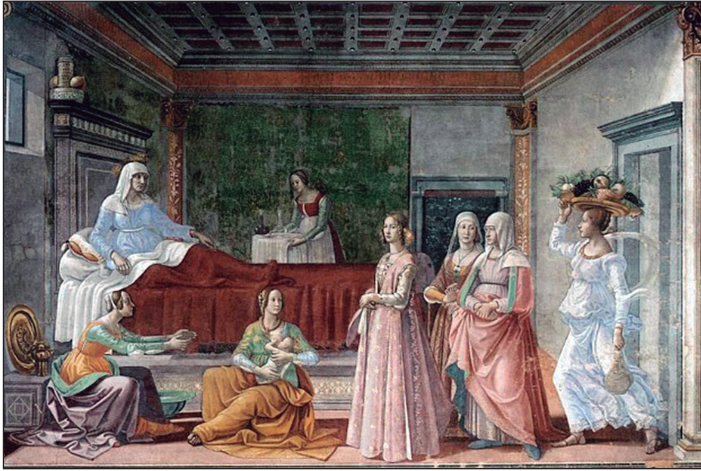
O tema se apresenta, no início do século XX, em uma troca fictícia de cartas com o historiador da arte e da literatura holandês André Jolles, na qual Warburg discorre sobre a *Ninfa*, símbolo máximo de seus estudos e central em sua tese, intitulada *O “Nascimento de Vênus” e a “Primavera” de Sandro Botticelli*, de 1892. Na primeira carta dessa correspondência encenada, Jolles se mostra completamente deslumbrado com uma figura que o tem perseguido. Para compreender o motivo, basta seguir a ordem, *cherchez la femme*, justamente o que faz ao descrever o afresco “O Nascimento de São João Batista”, de Domenico Ghirlandaio (Figura 1).

---

(Didi-Huberman, 2013, p. 167)

<sup>3</sup> “[...] l’immagine dell’immagine” (Agamben, 2007, p. 53-54).

**Figura 1:** O Nascimento de São João Batista. Afresco. 1485-1490.



**Fonte:** Disponível em Domenico Ghirlandaio. O Nascimento de São João Batista, afresco,... | Download Scientific Diagram ([https://www.researchgate.net/figure/Domenico-Ghirlandaio-O-Nascimento-de-Sao-Joao-Batista-afresco-1485-1490-Santa-Maria\\_fig1\\_345481417](https://www.researchgate.net/figure/Domenico-Ghirlandaio-O-Nascimento-de-Sao-Joao-Batista-afresco-1485-1490-Santa-Maria_fig1_345481417))

Jolles (*apud* Warburg, 2018, p. 68) observa a figura no canto direito da cena, que,

[...] próxima à porta, corre, ou melhor, voa, ou melhor, paira o objeto dos meus sonhos, que começa, porém, a assumir dimensões de um fascinante pesadelo. Trata-se de uma figura fantástica, ou melhor: de uma serva, antes, de uma *Ninfa* clássica com um prato de maravilhosos frutos exóticos na cabeça, que entra no quarto tremulando o seu véu. (...) O que significa, então, esse modo de caminhar leve e vivaz e, ao mesmo tempo, muito movimentado, esse energético *marchar a passos largos*, enquanto as outras figuras revelam algo de *intangibilidade*?

O “interlocutor” de Warburg nota que essa mulher desliza “(...) como uma deusa sobre nuvens docemente riscadas, como se com pés alados atravessasse o éter”. Essa mulher que perseguia os pensamentos de Jolles – ou era perseguida por ele – parecia surgir em todos os lugares, de maneiras diversas e mesmo em espaços em que, antes, nunca tinha sido notada, ora como Salomé, ora como um serafim nos céus. Essa figura leva “vida e movimento à cena, que, de outro modo, permaneceria serena”, escreve Jolles, parecendo mesmo ser “o movimento personificado” (*apud* Warburg, 2018, p. 70).

Em resposta, Warburg mostra já conhecer essa “senhorinha de passo ligeiro”, que se apresenta, nas palavras de Didi-Huberman, como “citação crítica”, um contra-motivo ou um inconsciente da representação e da história. Essa mesma figura é encontrada em outros quadros renascentistas, como é o caso do “Nascimento de Vênus” e “Primavera”, ambos de Botticelli, entre outras obras artísticas. Para Didi-Huberman, a *Ninfa* é

[...] a heroína dos “movimentos efêmeros do cabelo e da roupa” (...) que a pintura renascentista quis apaixonadamente “fixar” (...) como indicador deslocado do *páthos* das imagens. Trata-se da heroína *aurática* por excelência: Warburg não apenas associa iconologicamente as *nynphae* e as *aurea*, como também dá a entender que a representação clássica da beleza feminina (Vênus, *Ninfas*) realmente ganha “vida” sob a ação, o sopro (a aura) de uma “causa externa” [...]: uma estranheza de atmosfera ou de textura. (2013, p. 220).

Leon Batista Alberti, arquiteto humanista anterior a Botticelli, descreve os elementos associados à *Ninfa* em *De pictura*, ressaltando os “[...] movimentos de cabelos” (Alberti *apud* Didi-Huberman, 2013, p. 220), que devem ondular no ar, e os tecidos também em movimento. “Assim teremos o efeito gracioso de que os lados dos corpos tocados pelo vento, por serem os tecidos achatados por ele, parecerão quase nus sob o pano”, enquanto, do outro lado do corpo, “[...] os tecidos agitados pelo vento se desdobrarão perfeitamente no ar” (Alberti *apud* Didi-Huberman, 2013, p. 220). Tais aspectos visuais auxiliam no reconhecimento dessa figura que, considerando o pensamento de Warburg, também se pode entender como uma espécie de categoria teórica, muito embora estejamos cientes de que a representação visual da *Ninfa* não se apresenta jamais “fechada”, como

[...] uma ideia abstrata [que] tenha encontrado sua metáfora visual certa, ou sua ‘imagem literária’. Quer dizer que uma energia ganhou corpo através de sedimentações do tempo, *fossilizou-se*, mas preservou todo o seu poder de se movimentar, de se *transformar* (Didi-Huberman, 2013, p. 308).

A *Ninfa*, como é de sua natureza, é uma figura estrangeira no quadro – anacrônica e espacialmente – e, portanto, em geral, surge dos cantos da pintura.

A *Ninfa*, portanto, é uma heroína do encontro movente/comovente: uma “causa externa” suscita um “movimento efêmero” nas bordas do corpo mas um movimento tão organicamente soberano, tão necessário e destinal quanto transitório (Didi-Huberman, 2013, p. 220).

A personagem “fornece a articulação possível entre a ‘causa externa’ – a atmosfera, o vento – e a ‘causa interna’, que é, fundamentalmente, o desejo” (Didi-Huberman, 2013, p. 221). A *Ninfa*, portanto, compreende uma dimensão erótica, uma vez que sua aparição “abre um caminho sinuoso para a coreografia do desejo” (Didi-Huberman, 2013, p. 226).

Entrevemos, então, a *Ninfa* em Eurídice e avançamos com cuidado para reencontrá-la nos poemas de Sophia. Para Didi-Huberman, “estar diante da imagem é estar diante do tempo”. Da mesma forma, nos colocamos diante da imagem poética do que estamos chamando a *Ninfa* andreseniana. Vejamos “Eurydice em Roma”, publicado no segundo andamento de *Musa* (1994):

Por entre clamor e vozes oiço atenta  
A voz da flauta na penumbra fina

E ao longe sob a copa dos pinheiros  
Com leves pés que nem as ervas dobram  
Intensa absorta – sem se virar pra trás –  
E já separada – Eurydice caminha.  
(Andresen, 2018, p. 337)

Notamos os recursos acessórios descritos como próprios da figura nínfica do pensamento de Warburg. A *penumbra fina* imageticamente deslocada – mesmo, metamorfoseada – como drapeado que se desdobra no ar: a névoa como um tecido leve que quase voa, fazendo, assim, a articulação da causa externa (a névoa mesma), com uma causa interna (o desejo). É também Eurídice quem percebemos deslocada – movente, caminhando –, *ao longe sob a copa dos pinheiros*. Apartada inclusive da mitologia, colocada em Roma pela poeta, Eurídice ocupa uma postura de duplo deslocamento: *já separada*, uma estrangeira no poema e no mito. Com seus *leves pés que nem as ervas dobram*, lembra mesmo o próprio movimento personificado e etéreo da figura perseguida por Jolles: “como se com pés alados atravessasse o éter”, os pés da *Ninfa*-Eurydice sequer tocam o chão. Por fim, ela caminha para longe do poema, mostrando sua natureza fugidia, própria da *Ninfa* warburguiana.

O poema parte de um eu lírico que ouve, com atenção, *por entre clamor e vozes*, alguém que, aproximando-se da própria Sophia, sugere aquilo que a poeta anota em sua *Arte poética IV*: “[p]ensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmo, por si mesmos, que eram como que um elemento do natural, que estavam suspensos, imanentes. E que bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir” (Andresen, 2018, p. 367). Ela, poeta *escutadora*, em sua “(...) tensão especial da concentração” (*Idem*).

A imagem dessa *Ninfa*-Eurídice retorna em “Eurydice”, de *Dia do mar* (1947):



A noite é o seu manto que ela arrasta  
Sobre a triste poeira do meu ser  
Quando escuto o cantar do seu morrer  
Em que meu coração todo se gasta.

Voam no firmamento os seus cabelos  
Nas suas mãos a voz do mar ecoa  
Usa as estrelas como uma coroa  
E atravessa sorrindo os pesadelos.

Veio com ar de alguém que não existe,  
Falava-me de tudo quanto morre  
E devagar no ar quebrou-se, triste  
De ser aparição, água que escorre.  
(Andresen, 2018, p. 74)

Aqui, a *Ninfa* andreseniana ocupa sua posição estrangeira – tanto no mito, como na poesia. No mito, evidente, Eurídice deixa de pertencer ao mundo dos vivos. A morte tira sua possibilidade de estar adequada a esse mundo e, assim, torna-a uma forasteira nesse lugar. No mundo dos mortos tampouco pode se sentir verdadeiramente pertencente: entre ser de outro lugar e ter alguém que sempre a quer tirar de lá – nesse caso, Orfeu –, Eurídice constituirá sempre alguém alóctone. Um outro ponto que reforça essa percepção se encontra na própria poesia. Eurídice, essencialmente a própria poesia, aparece no poema apenas no título, como uma evocação. Na margem do poema, na sua extremidade material, mas não no corpo do texto, seu nome evoca a personagem, mas sem deixá-la entrar propriamente em cena.

Notamos em “Eurydice” alguns dos elementos acessórios que contribuem para a leitura da Eurídice como a *Ninfa*, como os cabelos esvoaçantes. Mas o indício que se destaca é o manto, que nos conduz diretamente ao tecido em movimento. Esse movimento expressa também a força “viva” dessa figura, que é capaz de se locomover pelos tempos e espaços, conseguindo inclusive movimentar todo o cosmos: o manto é a própria noite.

A ambientação noturna, por sua vez, estabelece um certo estado onírico no poema. Warburg descrevia a *Ninfa* como um “pesadelo gracioso”, tendo confessado “(...) vê-la em toda parte, nunca saber quem ela era, jamais compreender exatamente de onde vinha, e com isso perder a razão” (apud Didi-Huberman, 2012, P. 299):

As imagens oníricas – Warburg diria: as imagens sobreviventes em geral – têm de extraordinário o fato de fazerem da “reversão” temporal, como diz Freud na mesma página, um vetor de protensão, e de fazerem da “indestrutibilidade” dos



materiais recalcados um vetor de imediatismo, de fugacidade. Em toda imagem sobrevivente, portanto, os *fósseis dançam* (Didi-Huberman, 2013, pp. 307-308).

Orfeu, por outro lado, apresenta-se como um vestígio de corpo – *poeira do meu ser* –, podendo ele mesmo, quem sabe, ser um resto vital (Didi-Huberman, 2013), uma marca que permanece no tempo. Essa poeira, contudo, reforça a presença do ar no poema: o manto da noite agita a poeira, levantando-a, e, dessa forma, possibilita também o movimento do próprio poeta. A *Ninfa* configura um movimento para o poema, mas também para o poeta – que se move por causa de sua passagem.

O vento – a causa externa – se consolida mais diretamente na segunda estrofe, quando o eu lírico indica que os cabelos de Eurídice *voam no firmamento*. Assim, não só o drapeado do seu manto se movimenta, mas também seus cabelos são movidos pelo vento – aqui, representado de forma mais ampla como o céu. Essa estrofe ganha ainda mais força ao pensarmos que a *Ninfa* contribui com a erotização e com a sensualidade da cena, como já apontamos: de novo observa-se a articulação entre a causa externa (aqui, o vento) e a causa interna (o desejo). Ainda na mesma estrofe, a referência ao movimento dessa figura é reforçada no último verso: *E atravessa sorrindo os pesadelos*. Percebemos tanto uma referência ao mito de Orfeu e Eurídice, como também a um estado mental do eu lírico, que percebe a tristeza de estar sozinho, sem a sua amada – ela, sempre incapturável.

A repetição de “ar” na última estrofe também contribui para uma leitura dos elementos que compõem a *Ninfa*. Num primeiro momento, aparece como uma expressão da aparência – *com ar de alguém que não existe*. Sobre este verso, podemos pensar no anacronismo relacionado à figura da *Ninfa*, que surge como *alguém que não* (mais) *existe*, mas que permanece latente no curso da história. Em seguida, é no ar que Eurídice desaparece – *E devagar no ar quebrou-se*. É importante perceber que relacionar o ar com essa figura aproxima-a também de uma materialidade pouco capturável, fugidia. Eurídice move-se como o ar e é movida por ele, contendo inerentemente o vento e o movimento na sua composição.

Por todo o poema, Eurídice aparece como figura movente. Logo do início, entra em cena arrastando seu manto da noite e movimentando, assim, a cena a sua volta. Em seguida, além dos cabelos que agitam-se no vento, surge atravessando os pesadelos. Por fim, Eurídice, fugidia, desaparece pelo ar, como a *Ninfa* warburgiana.

A poesia de Sophia, no entanto, não explora apenas elementos acessórios dessa figura, o que podemos ver no poema dois de *No tempo dividido* (1954), “Eurydice”, que lemos a seguir:

Este é o traço que traço em redor do teu corpo amado e perdido  
Para que cercada sejas minha

Este é o canto do amor em que te falo  
Para que escutando sejas minha

Este é o poema – engano do teu rosto  
No qual eu busco a abolição da morte  
(Andresen, 2018, p. 102)

Dividido em três estrofes, o poema já apresenta Eurídice presente em sua ausência: não a vemos no corpo do poema, mas, estrangeira, no título, como já ocorrera no poema de 1947, citado anteriormente – diferente do que acontece em “Eurydice em Roma”, mas próxima do que nos apontou Didi-Huberman sobre a posição da *Ninfa* nos cantos dos quadros. Somos também levados a pensar na fugacidade dessa personagem no primeiro verso, em que seu corpo é descrito não só como *amado*, mas também como *perdido* – já num movimento de fuga.

O eu lírico, que aqui se confunde com o poeta e, portanto, com Orfeu, reforça a tentativa de apreensão de sua amada pelo processo anafórico do esquema “Este é o”, que, gradualmente, nos indica a produção poética: primeiro o traço, depois o canto, para, finalmente, chegar ao poema completo. O movimento do poeta de tentar recuperar Eurídice através do canto, de abolir a morte, no entanto, se mostra impossível. O poema surge como uma maneira de manter Eurídice para si, mas é também no poema, sabemos, que ela já está perdida. E, já estando perdida, Orfeu não é capaz de tê-la verdadeiramente para si, mas apenas o engano do seu rosto, a falsa impressão de captura pelo traço.

O poema é, assim, uma tentativa de apreensão desse ponto – aquele em que se vê desaparecer Eurídice –, mas também a impossibilidade necessária de não se capturar nunca esse ponto. Talvez não em uma tentativa falha mas numa falha prevista, o eu lírico seja capaz de encenar a apreensão do rosto de Eurídice – o *engano de teu rosto*. A encenação desse aprisionamento, parece ser a própria encenação da tristeza do poeta, que tem consciência da importância da perda para o seu fazer poético. Impõe-se, ao mesmo tempo, uma dimensão de pura linguagem, na qual o poeta tenta capturar a representação – o *engano*, mas não a Eurídice verdadeira. Eurídice-*Ninfa* como poesia não é capturada, mas permanece, de maneira quase enganosa, no traço escrito do poeta.

Em Blanchot, o Orfeu poeta compreende que o traço feito ao redor do corpo *amado e perdido* de Eurídice não passa de uma ação falha que nunca vai se concretizar. Sabe também que falar dela em um *canto do amor* no qual, escutando, Eurídice será dele, nunca será realmente uma recuperação de sua amada. Da mesma forma, em “Eurydice”, Orfeu goza da imaterialidade de Eurídice, a quem só pode ter em sua ausência. Orfeu falha e, em sua falha, possibilita a existência do canto – o olhar de Orfeu, como já apontamos, consagra o canto. A poesia se constitui necessariamente de uma fuga, do fracasso de Orfeu ao tentar realizar sua missão.

Podemos, assim, levar nossa hipótese um pouco mais adiante: Eurídice, aqui como poesia, é, então, representante não apenas de uma figura nínfica, mas de uma própria poesia nínfica. Ela não necessariamente apresenta todos os elementos acessórios que configuram a figura descrita por Warburg – podem faltar o drapeado ou os cabelos voando, mas é o próprio poema que incorpora esses elementos: o traço que escapa, o engano do rosto. E somos levados de volta à *Arte poética III*, ao poema que não pode ser apreendido, como um pássaro preso por um círculo, ao fracasso da captura. E voltamos também às palavras de Sophia:

Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenômeno quer ver todo o fenômeno (Andresen, 2019, pp. 364-365).

E parece ser nela, Eurídice, essa poesia-*Ninfa* de Sophia, que a poeta celebra sua união com o concreto. Uma poesia que permite a religação, a relação justa com o mundo é ela mesma, surpreendentemente, uma poesia fugidia e fugaz.

Eurídice, se apresentando tanto como *Ninfa* quanto como poesia – e retomamos aqui o pensamento de Blanchot sobre o mito – vai nos revelar uma espécie de alegoria teórica para a obra de Sophia. A poesia andreseniana, em sua busca interminável e sempre falha pela realidade, se materializa como *Ninfa* mesma: movente, fugidia, incapturável.

A poesia de Sophia se expressa por um desejo constante pela busca do real e por uma consciência profunda de que ele nunca poderá ser capturado, já que traço nenhum retém um pássaro. Esse desejo é também, e principalmente, a virada de Orfeu: seu desejo de olhar e, consequentemente, perder. Mas é na perda que se faz o poema – nesse momento impaciente e inspirado, para usar os termos de Blanchot, em que o poeta não é capaz de não olhar sua musa, a própria poesia. E nisso não há problema: é pelo fracasso da captura que o poema surge. Uma expressão poética da beleza da falha. Eurídice, que nos ensina a ler Sophia; Sophia, que nos ensina a ler Eurídice. E aprendemos a ler poesia.

FAGUNDES, M.G.; NERY, L. Fleeting Eurydice – Andresen’s nymph. **Itinerários**, Araraquara, n. 59. v. 1, p. 47-61, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *Being the title of several poems by Sophia de Mello Breyner Andresen, Eurydice represents a important trope for the discussion about language and writing undertaken in Andresen’s poetics. In its metaphorical conception, the character represents the poet’s failure in the quest for poetry, which cannot be achieved as an*

*ideal fulfilment and becomes the poem itself: a staging of effort and loss - the attempt to capture the bird of reality, in Sophia's own words in 'Arte poética III'. As Maurice Blanchot observes, "(...) only in song does Orpheus have power over Eurydice, but even in song, Eurydice is already lost". In this sense, it is necessary to lose Eurydice and Eurydice will always be lost. In the path of this reflection, we wonder if it would be possible to understand Eurydice as a representation of the Nymph, Aby Warburg's allegorical character that Georges Didi-Huberman understands as a theoretical allegory, a fundamental image of the German art historian's conception of survival: fleeting, foreign, 'the heroine of the "ephemeral movements of hair and clothes"'. It is therefore worth trying to understand how this Nymph runs through Sophia's work and what her presence seems to indicate about her poetics.*

■ **KEYWORDS:** *Lost. Eurydice. Nymph. Art of poetry. Failure.*

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFM, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfe**. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

ANDERSEN, Sophia de Mello Breyner. **Coral e outro poemas**. Seleção e apresentação Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução e organização de Julio Castañon Guimarães. Apêndices J. Barbey d'Aurevilly, Guillaume Apollinaire, Paul Valéry. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ao passo ligeiro da serva: saber das imagens, saber excêntrico**. Tradução de Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: Ymago, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfas fugidias**. Tradução de Jorge Leandro Rosa. Lisboa: Ymago, 2018.

FREUD, Sigmund. "Luto e melancolia". **Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud**, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1917 [1915]/ 1974.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Exercícios de aproximação**. Lisboa: Vendaval, 2003

POMA, Paola. “Sophia e as formas fraternas”. In: POMA, Paola (org). **Sophia: singular plural**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019.

WARBURG, Aby. **A presença do antigo. Escritos inéditos – volume 1**. Organização, introdução e tradução de Cássio Fernandes. São Paulo: Editora da Unicamp, 2018.

■ ■ ■



# “MUDADOS CONSOANTE OS OLHOS QUE OS VEEM”: CAMÕES E PESSOA SEGUNDO SARAMAGO

Marcelo FRANZ\*

■ **RESUMO:** Serão analisados neste estudo a peça teatral *Que farei com este livro?* (1980) e o romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). Utilizando como instrumental teórico o que é sugerido pela reflexão de Gérard Genette a respeito das formas de transtextualidade, observaremos nas obras analisadas as relações intertextuais que estabelecem com textos anteriores aos quais se reporião de modo crítico. São dois interessantes casos de intertextualidade, ancorados na descrição paralela de vivências de criação literária pelos protagonistas em contextos de crise, o que aponta para a discussão sobre o lugar do escritor na sociedade e como as vicissitudes dessa experiência interferem na receptibilidade do que é produzido pelo artista. As metáforas do exílio e do retorno são importantes nos enredos das obras que aqui lemos. O norte de nossa reflexão é a constatação de que a experiência transtextual, baseada na vivência leitora verticalizada e radical das obras visitadas por Saramago, é, nos dois livros que analisamos tanto a motivação da iniciativa criativa do autor quanto o centro da caracterização dos personagens em suas ações.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Transtextualidade. Saramago. Camões. Pessoa.

## Introdução: memória e transcendência

Gerard Genette (2010, p. 14), ao erigir o seu conceito de transtextualidade, observa que ele alcança “tudo o que coloca (um texto) em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. Assim, não haveria textualidade sem interação, sendo esta a chave para se entender a cada criação como um “tecido” feito do entrelaçamento de fios de variada procedência. A prática transtextual se dá a ver nos textos literários por meio da retomada do legado de antecessores, pelas adaptações e enriquecimento de temas. As distintas manifestações (que implicam numa intrincada classificação de ocorrências) da transtextualidade decorrem dessa concepção básica segundo a qual todas as formas textuais estabelecem relações, não havendo texto que não se constitua como reelaboração do passado textual.

---

\* UTFPR – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus Curitiba – PR – Basil. DALIC, Curso de Letras Português - mfranz4390@gmail.com

É certo que todo ler – e toda retomada em uma experiência criativa, que Gérard Genette denomina, em *Palimpsestos* (2010) como de “segunda mão” - é uma espiral de leituras coligadas. A intertextualidade é sempre uma iniciativa que, ainda que não se assuma como tal, parte, no plano da criação, da revisão responsiva a leituras feitas pelo autor e se concretiza, no plano da recepção, como convite a leituras associadas – justapostas ou sobrepostas – pelo leitor. A transcendência do texto, base da “transtextualidade” genettiana, está na dependência do que se cria pelo ato leitor. Trata-se, em essência, de um complexo de experiências a que chamaremos aqui de “memorialísticas” com base na sugestão de Thiphaine Samoyault em *A Intertextualidade* (2008). Por meio do intertexto, para o autor e para o leitor, são recuperadas e atualizadas vivências de interpretação de textos anteriores, resituados semanticamente pela leitura do presente, que não deixa de ser um ato de lembrar que aciona um acervo de leituras prévias.

Junto com um vasto conjunto de referências formadoras, os nomes máximos da poesia portuguesa, Luís de Camões e Fernando Pessoa, são parte da memória de leitura que se consubstancia na ficção de José Saramago de modo intenso e complexo.

Imbuído de um intento de revisão do contexto de criação e divulgação de *Os Lusíadas*, a peça *O que farei com este livro?* propõe, por meio da personagem Camões e de sua interação com outros personagens, um debate sobre as glórias e os desastres da história de Portugal no século XVI, enfatizando os vínculos da literatura com o poder monárquico, com tudo o que isso sempre exige do escritor. Já na narrativa *O ano da morte de Ricardo Reis*, o protagonista, heterônimo pessoano que chega a conviver com o poeta que o criou, vive, em seu retorno a Portugal após o período de exílio no Brasil, uma imersão nos problemas do país e do mundo às portas da eclosão da segunda guerra mundial. Além dos sentidos da obra de Ricardo Reis, o texto revê e ressignifica também a de Fernando Pessoa, refletindo sobre a possibilidade de o texto poético iluminar entendimentos sobre os descaminhos da história num tempo de crise de valores.

## O poeta exilado e seu retorno

No célebre discurso proferido na academia em Estocolmo, quando de sua premiação com o Nobel de Literatura em 1998, José Saramago referiu-se nominalmente aos dois autores que aqui analisamos:

Que outras lições poderia eu receber de um português que viveu no século XVI que compôs as “Rimas” e as glórias, os naufrágios e os desencantos pátrios de “Os Lusíadas”, que foi um génio poético absoluto, o maior da nossa literatura, por muito que isso pese a Fernando Pessoa, que a si mesmo se proclamou como o Super-Camões dela? Nenhuma lição que estivesse à minha medida, salvo a



mais simples que me poderia ser oferecida pelo homem Luís Vaz de Camões na sua estreme humanidade, por exemplo, a humildade orgulhosa de um autor que vai chamando a todas as portas a procura de quem esteja disposto a publicar-lhe o livro que escreveu, sofrendo por isso o desprezo dos ignorantes de sangue e de casta, a indiferença desdenhosa de um rei e da sua companhia de poderosos. (...) Ao menos uma vez na vida todos os autores tiveram ou terão de ser Luís de Camões, mesmo se não escreverem as redondilhas de “Sôbolos rios”... (Saramago, 1999a, p. 9-10).

Obviamente, para além do aspectos patriótico a que essa referência pudesse estar relacionada - o que nem faria sentido em se tratando de Saramago -, a lembrança de Camões e Fernando Pessoa no momento em que sua obra, em nível mundial, atinge a máxima notoriedade, propõe, indiretamente, uma reflexão sobre o papel desses criadores tanto na composição do seu perfil de escritor (ainda que ele não se identifique de todo com nenhum deles) como na construção de uma imagem de Portugal (para os portugueses e para o mundo) pelo que criaram os poetas citados.

A par da evidente atribuição de transcendência artística para ambos e da visão do legado que deixaram, é bastante revelador que na peça *Que farei com este livro?* e no romance *O ano da morte de Ricardo Reis* Saramago tenha construído para os personagens de Camões e de Fernando Pessoa perfis de escritores em tensão e confronto com os contextos aos quais as suas obras se reportam. Mais do que isso, os dois protagonistas são apresentados, nos dois enredos, como figuras rejeitadas pelo mundo social ao qual oferecem seus livros. Mundo este que, efetivamente, não sabe o que fazer com os livros que esses poetas lhes dão.

Considerando as variadas implicações e desdobramentos do empreendimento intertextual que caracteriza a genialidade de Saramago nas obras que aqui analisamos, antes de tudo nos ocorre abordar uma significativa coincidência nas ações da peça e do romance: a temática do retorno dos dois protagonistas, Ricardo Reis e Camões, a Portugal. Tudo nas duas tramas se decide pela iniciativa de retornar a um território do qual, por motivos distintos, em contextos diferentes, os poetas se afastaram, experimentando, quando do deslocamento, a desavença com os rumos da nação sem, contudo, encontrarem abrigo nas terras por onde andaram. Obviamente, as chegadas dos poetas - o renascentista e o deslocado neoclássico contemporâneo da modernidade - haveriam de ser tratadas com particularidades por Saramago. Na escrita das duas obras, o autor deu-se a atentos estudos dos períodos históricos em que viveram suas personagens. A despeito das diferenças, caberia compreender com mais clareza o que, de modo a igualá-los, esses retornos podem apontar, no plano simbólico, para a concepção que o ficcionista tem sobre o papel do escritor na sociedade.

Com diferenças, os dois enredos mostram, em seus inícios, os protagonistas retornando a Portugal vindos de exílios. A precisão das datas dos retornos (entre

abril de 1570 e março de 1572 em *Que farei com este livro?*, e finais de dezembro de 1935 em O ano da morte de Ricardo Reis) e o exato enquadramento histórico de cada ação apontam para um interesse comum às duas obras, na esfera da já muito estudada incursão de Saramago na discussão crítica com os relatos historiográficos. Na peça teatral, Camões retorna depois dos anos de degredo no Oriente, trazendo consigo seu livro Os Lusíadas para tentar publicá-lo sob os auspícios da casa de Avis, no breve e confuso reinado de D. Sebastião, no momento derradeiro de seu fausto e ostentação, pouco anterior à tragédia de Alcácer Quibir e a derrocada que com ela viria. Ricardo Reis retorna do Brasil, onde por dezesseis anos esteve auto exilado por suas convicções antirrepublicanas e por não concordar com os rumos da suposta modernização pela qual Portugal passaria (na verdade não passaria) depois do fim do regime monárquico.

Os dois retornos acontecem por via marítima, e nos dois casos, guardadas as diferenças, temos a reinserção de escritores no contexto nacional confrontando realidades históricas que lhes representam desafios, levando-os, no transcorrer das obras, a reflexões desencantadas sobre a arte que criam e sobre o papel que sua poesia pode ter na realidade social em que buscam se ressituar com muita dificuldade.

É possível se notar que, cada uma a seu modo, as obras aqui analisadas, tendo suas ações situadas em contextos históricos distantes, tendem a refletir, por via indireta, questões do tempo da criação delas por Saramago. A forma de se retratar o embate do artista com a sociedade remete, por certo, a uma certa visão do ficcionista sobre o que marcou, em distintos contextos do século XX, a relação dos criadores com realidades de repressão e silenciamento, como o regime salazarista, já não mais presente quando os textos são publicados, mas ainda sensível nos traumas que permaneceram e que seguiriam sendo reprocessados artisticamente por tantos escritores nos anos subsequentes ao fim da ditadura mais longa observada na Europa no século passado.

É preciso estabelecer, de antemão algumas distinções necessárias nos trajetos de retorno de Camões e de Ricardo Reis a Portugal, tendo em vista o que os afastou do país. Do ponto de vista denotativo, se nos ativermos ao primeiro plano das ações de cada trama ficcional, o Camões da peça terá diante de si o imenso desafio de em seu retorno, confrontar uma realidade adversa e que tem pouco a ver com a poesia que ele traz consigo do degredo.

Refletindo criticamente essa quadra histórica (sem deixar de, por meio dela, fazer referência comparativa às agruras presentes, da época da sua composição), a peça contextualiza questões como a Inquisição, a censura, a miséria e a fuga introduzidas pela peste. Ao largo disso tudo, Camões se impõe como missão apresentar a uma Corte alienada, ignorante e indiferente ao entendimento de sua poesia uma obra que, ironicamente, faz a apologia do projeto expansionista que o império vinha edificando com glórias (ainda que a um altíssimo preço pago pelo

povo português) no contexto das grandes navegações desde meados do século XV. Dirigindo-se aos nobres, rebaixando-se para ter seu livro aceito, Camões é alvo de indelicadezas como a que lhe dirige o próprio rei D. Sebastião (a quem *Os Lusíadas* seria dedicado), cuja atitude é sinalizada na rubrica que sucede a fala do poeta:

LUÍS DE CAMÕES: Permitti, senhor, que vos leia, e que as ouça a corte, algumas oitavas, estas que não há muitos dias compus, a dedicatória a Vossa Alteza. Sabereis...

*(D. Sebastião, que tem ouvido indiferente, avança para o outro lado e retira-se, levando atrás de si todo o séquito, incluindo a figuração que estivera presente desde o princípio da cena. Luís de Camões permanece como estava, com um joelho em terra, segurando os papéis abertos. Não repara que uma mulher, antes de sair, se voltara para trás, a olhá-lo. Põe-se de pé. Parece acordar).*  
(Saramago, 1998, p. 40).

O centro de interesse da peça, reside no retrato social e psicológico de Luís de Camões. Descrito como homem pobre e honesto, a quem os favores do rei só seriam concedidos se os poderosos do reino o protegessem. Contudo, não são pequenos os maus tratos que o poeta recebe de outros membros graduados da corte e de agentes do clero com acesso e forte influência na monarquia durante o período em que se instala a Inquisição no país, pela qual o poeta se verá ameaçado.

Tudo se mostra avesso à inserção de um artista (ou de qualquer expressão artística elaborada) no ambiente moralmente poluído do palácio. Sua busca, um tanto ingloria, é a difusão, pelas letras, de uma ideia de Pátria convenientemente conforme com o discurso dos agentes do poder e que, de modo monumental, celebre seu apogeu, mesmo que de modo fantasioso. A ironia reside na ocorrência de um retorno do poeta após o degredo (com a vergonha pública a que isso se relaciona), cumprido miseravelmente em terras indianas cuja conquista, celebrada em *Os Lusíadas*, representa o ápice do imperialismo e da conquista dos mares para enriquecimento de poucos. O seu degredo é um subproduto do império que seu livro exalta.

*Que farei com este livro?*, explora quase tragicamente a apatia e inércia que se abatem sobre Portugal após as suas grandes conquistas. A peça faz uma reflexão sobre a situação do escritor, colocado no limite entre a adesão conveniente ao projeto expansionista do palácio (literalmente cantando em verso épico) e a percepção da decadência exponencial do único ambiente intelectual apto a receber sua criação poética mas que está longe de dignar-se a isso, dada a baixaza que por ali grassa.

O texto de Saramago é pródigo na revelação crítica da incongruência visível entre a pretendida e ostentada grandiosidade da monarquia e a miséria material, moral e estética que viceja em torno do que trazem ao país as grandes navegações, das quais acabam sendo vítimas os mais pobres. Não é, quanto a isso, uma coincidência

que, numa das falas de Ana de Sá, sua mãe, o poeta seja assim descrito: “Luís de Camões é pobre. O maior poeta português é pobre, o meu filho quase não tem o que comer”. (Saramago, 1998, p. 68).

Camões, em seu périplo humilhado diante da recusa ou da indiferença daqueles com os quais mantém contato nas tratativas para a publicação de *Os Lusíadas*, observa, antes de tudo, o despropósito de sua exaltação dos valores da nação que, a rigor, adquire o caráter de uma fantasia nacionalista descolada da realidade. Se o intento de seu canto é épico por elevar o valor da pátria, o que ele recebe desta torna sua experiência marcadamente trágica, já que o retorno representa uma outra forma de degredo, a de ocupar, enquanto artista, um não-lugar na sociedade de seu tempo.

Caberia anotar, ressalvadas as diferenças de encaminhamento disso nas duas obras aqui analisadas, a inevitável leitura que nelas Saramago faz sobre Portugal e seu destino na história. Pode-se notar que embora sejam de gêneros distintos, as duas obras pertencem ao mesmo recorte temporal da criação do autor, marcado pela escolha de um claro eixo temático em suas criações do início dos anos 1980, preocupado com as imagens que a escrita da história construiu do país. Muitas das tramas criadas pelo ficcionista neste período se caracterizam pela desconstrução das imagens oficiais da grandeza dos feitos dos (falsos) heróis nacionais, especialmente os provenientes dos quadros sociais hegemônicos. De modo complementar, observa-se o empenho em evidenciar o papel de protagonismo dos segmentos não hegemônicos na construção da nação.

Na última cena de *Que farei com este livro?*, finalmente se concretiza o projeto inicial da peça. Estamos em um dia de março de 1572, e Camões recebe o livro impresso das mãos do servente, empregado de António Gonçalves:

SERVENTE: Senhor Luís de Camões, agora mesmo ia eu a vossa casa. Mas, já que vos encontrei, aqui tendes o que vos manda mestre António Gonçalves. É o primeiro que acabamos. (Retira-se.)

LUÍS DE CAMÕES: (Segurando o livro com as duas mãos.) Que farei com este livro? (Pausa. Abre o livro, estende ligeiramente os braços, olha em frente.) Que fareis com este livro? (Pausa) (Saramago, 1998, p. 92).

A segunda pergunta feita nessa fala parece ser mais intrigante do que a que dá título à peça. Em torno dela se articula toda uma concepção de literatura em sua interface com o social e o histórico, talvez porque a ela se agregue uma possível terceira questão, abordada com dramaticidade no texto de Saramago: o que o livro fará com seus receptores? Qual o seu poder de interferência na sociedade? O discurso da premiação do Nobel, citado antes, parece sugerir uma resposta. Ao aceitar o penoso desafio de retornar do exílio, o poeta assume – às raías do

sacrifício – o propósito de edificar em sua arte um possível “fazer” (no sentido de construir) algo que modifique estruturas. Seu retorno é conflitivo, sacrificado, mas consequente.

### **“Não há um lugar onde o poeta possa descansar a cabeça”**

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, o retorno do poeta é motivado pela comoção que lhe provoca a notícia da morte de Fernando Pessoa, da qual toma conhecimento lendo um jornal. O jogo intertextual proposto pelo romancista adentra, neste momento, um diálogo de muitas faces com a pluralidade das obras concebidas pelo projeto do “drama em gente” de Fernando Pessoa:

Na poesia não era só ele, Fernando Pessoa, ele era também Álvaro de Campos, e Alberto Caeiro, e Ricardo Reis, pronto, já cá faltava o erro, a desatenção, o escrever por ouvir dizer, quando muito bem sabemos, nós, que Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal com seus próprios olhos abertos e vivos, médico de quarenta e oito anos de idade, mais um que a idade de Fernando Pessoa quando lhe fecharam os olhos, esses sim mortos, não deviam ser necessárias outras provas ou certificados de que não se trata da mesma pessoa, e se ainda aí houver quem duvide, esse vá ao Hotel Bragança e fale com o senhor Salvador, que é o gerente e pergunte se não está lá hospedado um senhor chamado Ricardo Reis (Saramago, 1999b, p. 36).

Aparentemente, o texto do romance, mais que o da peça protagonizada por Camões, se permite uma imersão decidida no plano do fantástico, sobretudo no modo como põe na cena central da ação o relacionamento de Reis e Pessoa, mesmo sendo o segundo uma criação do primeiro e este já tendo morrido. Contudo, sem conflitar com a opção pelo fantástico, o olhar de Saramago para o contexto histórico é dos mais apurados e realistas. O romance segue os passos do heterônimo à procura de seu criador ou dos significados de sua morte num país que sepultou sem reconhecer o valor de Pessoa, o mesmo Portugal que, pouco tempo antes, Reis entendeu como não digno de abrigá-lo. O retorno num navio britânico (o Highland Brigade) vindo do Brasil e aportando no Tejo em Lisboa, une de modo complexo uma vasta gama de significados em torno da irremediável perda da grandeza de Portugal ou do seu mergulho fundo na insignificância àquela altura década de 1930. A cena da visita de Reis ao túmulo de Pessoa no Cemitério dos Prazeres pouco depois de chegar é uma importante metáfora do que espera o retornado em sua estadia, além de deixar revelada com agressividade a triste sorte dos poetas neste ou em qualquer tempo, sendo eles quase sempre exilados em potencial, num mundo que não os admite:

Não tem mais que fazer neste sítio, o que fez nada é, dentro do jazigo está uma velha tresloucada que não pode ser deixada à solta, está também, por ela guardado, o corpo apodrecido de um fazedor de versos que deixou a sua parte de loucura no mundo, é essa a grande diferença que há entre os poetas e os doidos, o destino da loucura que os tomou (Saramago, 1999b, p. 24).

A sensação de deslocamento é uma tônica recorrente no retrato de Reis ao longo do romance. Fiel à narrativa biográfica do heterônimo pessoano, o Ricardo Reis de Saramago é um poeta que escreve odes clássicas inspiradas na cultura greco-romana e do pensamento filosófico da Antiguidade clássica, e se constroem a partir de um diálogo intertextual com o estoicismo (no que tange à contenção de paixões, já que elas não passam de perturbações da razão) e com o epicurismo (no que diz respeito à busca de anulação de desejos e expectativas como uma forma de evitar a frustração). Porém, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, o embate com as imposições do contexto histórico presente levam o poeta a ter de voltar-se criticamente para as questões de seu tempo, contrastando dolorosamente o passado idealizado e o presente com suas demandas.

Acomodado em sua escrita pretensamente anti-histórica e autoexilado de seu tempo, inebriado pelos encantos de suas musas, Marcenda e Lídia, que corporificam sensualmente sua poesia de idealização do perfeito feminino, ao retornar, o poeta confronta um país que se lhe mostra estranho. Hospedado no Hotel Bragança, sem ocupação nem ligações familiares ou sociais conhecidas, Reis é observado não só pelo gerente e pelo empregado do hotel, mas também pela polícia política que quer saber as motivações do regresso do médico poeta a Portugal vindo do Brasil. As notícias que lê todos os dias nos jornais para se pôr a par do que se passa no mundo e em Portugal pintam um retrato idílico de um país em que o salazarismo começa a fazer o seu caminho. O discurso oficial divulga as imagens do país da ideologia da família unida e feliz, em paz, em contraste com as convulsões que se vivem na vizinha Espanha e no Brasil. O país da sopa dos pobres e das obras de caridade em todas as paróquias e freguesias. O país dos milagres de Fátima e da devoção ao chefe, arregimentando os seus seguidores na Mocidade Portuguesa, na Legião e em outros instrumentos de propaganda como a Obra das Mães pela Educação Nacional. Mas, ao mesmo tempo – e para que pareça plausível o retrato falsificado da nação ideal disseminado pelo fascismo, Portugal é também o país dos interrogatórios e da intimidação sem qualquer motivo, o início da triste história da PIDE. Além disso, chegam a Portugal sinais de que no exterior as coisas não estão bem.

Lê Ricardo Reis os jornais e acaba por impor a si mesmo o dever de preocupar-se um pouco. A Europa ferve, acaso transbordará, não há um lugar onde o poeta possa descansar a cabeça Saramago (, 1999b, p. 64).

Tais descobertas evidenciam o descaminho de qualquer projeto de modernização. Ricardo Reis observa o esfacelamento, às portas da eclosão da Segunda Guerra Mundial, de toda possibilidade de experiência de grandeza num mundo carregado de contradições. No plano da criação literária, mantendo uma proposital reclusão, pouco afeito à expansão de sua arte, o poeta indaga ao fantasma de Fernando Pessoa, com o qual passa a conviver, sobre a possibilidade de a poesia e a arte poderem confrontar contextos nos quais a limitação se impõe e o pensamento crítico é visto como inconveniente, merecedor tanto da violência de estado (que reprime os artistas) como da indiferença dos eventuais apoiadores das iniciativas de criação, dos quais os artistas sempre dependem, sobretudo nas conjunturas históricas de decadência.

Você disse que o poeta é um fingidor, Eu o confesso, são adivinhações que nos saem pela boca sem que saibamos que caminho andámos para lá chegar, o pior é que morri antes de ter percebido se é o poeta que se finge de homem ou o homem que se finge de poeta (Saramago, 1999b, p. 112).

Além do que já observamos, os retornos dos dois poetas nos textos que lemos talvez contenham uma provocativa metáfora sobre o papel do escritor e do livro, com o que quer que se possa fazer com ele, na sociedade. A esse respeito caberia antes de tudo recordar, em que pese a redundância desse intento, a reconhecida assunção, por José Saramago, de uma postura participativa e engajada nos embates com a história. Cumpre igualmente mencionar que, tanto quanto os protagonistas de *Que farei com este livro?* e *O ano da morte de Ricardo Reis*, ele também viveu o seu afastamento de Portugal, país onde não se via bem recebido em nenhuma das fases de sua obra. Retornar do exílio pode significar, apesar do que isso tenha de conflitivo, o necessário enfrentamento do tempo e do lugar pelo escritor. Abandonando a posição de afastamento (seja o que lhe impõem, seja o de sua livre escolha), o artista confere sentido e grandeza ao seu projeto criativo quando aceita o desafio de, apesar das incertezas, aportar no mundo real, levando a ele sua compreensão e seus temores, compreendendo que, para além do que se faça com o livro, este terá algo a fazer no mundo ao qual se dirige, dialogando criticamente com as estruturas que tantas vezes impedem a sua difusão. Obviamente, tal impedimento surge da percepção do poder que o livro tem de transformação na sociedade. Assim, o retorno dos poetas exilados indica um entendimento mais amplo sobre o papel do escritor e do livro em contextos sociais que frequentemente os rechaçam.

De modo geral, a opção por refletir sobre o exílio – ressalvadas as diferentes motivações em cada caso – e o retorno dos dois protagonistas nas obras analisadas, estabelece diálogo crítico com uma recorrência histórica do devir da nação portuguesa na história. Em variadas dimensões, seja pelo projeto expansionista das elites do passado, seja pela fuga para a sobrevivência dos que não encontram



espaço na miséria ou na tirania das lideranças do país, os portugueses são, desde sempre, impelidos a idealizar o longe e suas muitas vezes enganadoras promessas de reconstrução fora de sua terra. A experiência de afastamento e confronto com as novas terras na América, na África ou no Oriente é feita sempre de um misto de encantamento e pena, com a necessária projeção de um retorno – nem sempre possível – à terra de origem, um reencontro que recomponha idealmente o atavismo identitário do português com sua terra e sua cultura. Porém, o retorno - quando acontece -, como não poderia deixar de ser, é marcado pela transformação tanto do sujeito que retorna modificado pelas terras por onde andou como da sua percepção do que é o país que o acolhe (se o acolher) em seu retorno. Trata-se de ver em realidade o país ansiado, para além da idealização.

É ricamente significativo que Saramago, em seu projeto de conferir protagonismo aos enfeitados tenha incluído no hall desses agentes (menores, mas decisivos) da história e reais construtores da identidade nacional esses retornados, os quais, ademais, são escritores, colocados quase sempre como sujeitos a todo tipo de rebaixamento numa sociedade que quando não os secundariza, silencia-os.

### **Considerações finais: transcendências textuais**

Gerard Genette (2010) pondera que as várias formas de transtextualidade são aspectos da textualidade, característica que identifica essencialmente o que é um texto, qualquer texto, mormente o literário. A obra literária, para o autor, “consiste, exaustiva ou essencialmente, num texto, isto é, (definição mínima), numa sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos cheios de significação”. (2010, p. 9). Roland Barthes (2004), em seu ensaio *A Morte do Autor*, refere-se à intertextualidade como uma das marcas pelas quais um autor não mais se apropriaria de um texto, como se dono dele fosse, pois ele, o texto, configura-se como um “espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contentam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (Barthes, 2004, p. 48).

Aproximados em muitos pontos, mas distintos em seus encaminhamentos formais e estilísticos (o que talvez decorra da opção por gêneros diferentes, o drama e o romance), os textos aqui analisamos exemplificam criações saramaguianas pautadas na intertextualidade e no dialogismo. Consideramos de especial relevância, para além da retomada, já em si complexa, de textos canônicos ou clássicos, a ficcionalização do difícil périplo do escritor em sua busca por fazer sua arte dialogar de modo consequente com realidades sociais que os silenciam. Esse é um interessante ponto de partida para a reflexão de problemas que compõem o todo da reflexão crítica que José Saramago propõe no todo de sua obra, entendendo o papel da arte como intervenção direta e efetiva no mundo histórico. Os enredos de *Que farei com este livro?* e *O ano da morte de Ricardo Reis*, ao centralizarem



as ações narradas na relação de personagens com o país que encontram quando decidem retornar depois de exílios, reafirmam a importância atribuída pelo autor à inserção do artista no debate sobre a vida nacional, diante da qual ele se põe de modo atuante e crítico. Do ponto de vista procedimental, nas duas obras, retomando e recriando os conteúdos dos nas criações de Camões e Pessoa, Saramago reitera a memória da literatura e, uma vez que é dela que resultam as práticas intertextuais, evidencia a força criativa da transtextualidade.

FRANZ, M. “Changed according to the eyes that see them”: Camões and Pessoa by Saramago. **Itinerários**, Araraquara, n. 59, v. 1, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *This study will analyze the play *Que farei com este livro?* (1980) and the novel *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). Using as theoretical tools what is suggested by Gérard Genette's reflection on the forms of transtextuality, we will observe in the works analyzed the intertextual relations that they establish with previous texts to which they would be critically replaced. These are two interesting cases of intertextuality, anchored in the parallel description of experiences of literary creation by the protagonists in contexts of crisis, which points to the discussion about the place of the writer in society and how the vicissitudes of this experience interfere in the receptivity of what is produced by the artist. The metaphors of exile and return are important in the plots of the works that we read here. The guiding principle of our reflection is the observation that the transtextual experience, based on the verticalized and radical reading experience of the works visited by Saramago, is, in the two books we analyzed, both the motivation for the author's creative initiative and the center of the characterization of the characters in their actions.*

■ **KEYWORDS:** *Transtextuality. Saramago. Camões. Pessoa.*

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

SAMOYAU, Thiphaine. **A Intertextualidade**. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: HUCITEC, 2008.

SARAMAGO, José. **Que farei com este Livro?** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **Discursos de Estocolmo**. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

\_\_\_\_\_. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



# AS PRESENÇAS DO REI D. SEBASTIÃO NA DRAMATURGIA DE NATÁLIA CORREIA

Mariana de Oliveira ARANTES\*

■ **RESUMO:** Este trabalho apresenta uma análise da construção do herói diante do mito rei D. Sebastião. As obras literárias que corroboram tal percepção são duas dramaturgias de Natália Correia, *O Encoberto* (1977) e *Erros meus, má fortuna, amor ardente* (1991). Além disso, recorre-se aos cantos de *Os Lusíadas* (1980) dedicados ao rei português. Cada uma destas produções literárias demarca certas características de D. Sebastião, escolhas norteadas por cada contexto histórico de escrita. Assim, uma figura tão importante para a nação portuguesa, como é D. Sebastião, será aqui revista em paralelo com as análises filosóficas de Eduardo Lourenço (2009) e com a crítica ao herói discutida por Anatol Rosenfeld (1982).

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Teatro português. D. Sebastião. Natália Correia.

“Prova-nos que tudo se move para sobreviver”

Natália Correia (1977, p.41)

Acatar a frase anterior como epígrafe objetiva primeiramente destacar os termos “move” e “sobreviver”. Este recorte na fala da personagem Licenciado da peça *O Encoberto*, de Natália Correia, expressa a necessidade de estar em movimento para que ocorra a sobrevivência. E qual movimento surge à mente quando se fala em Portugal, em Luís Vaz de Camões, em *Os Lusíadas*? O movimento “por mares nunca dantes navegados” (Camões, 1980, p. 75), o movimento inerente ao povo português no período das grandes navegações do século XVI, o movimento de desbravar novas terras, edificar “Novo Reino” (Camões, 1980, p. 75).

O trecho que inicia este trabalho provoca reflexões acerca da necessidade do povo português pelo movimento da conquista de outros territórios como modo de sobrevivência de um império. Já em contraponto a esta tradição náutica, houve também o questionar da validade desses empreendimentos além-mar: valeu a

---

\* Bolsista FAPESP. Doutoranda em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Faculdade de Ciências e Letras - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara - SP – Brasil. 14800-901 - m.arantes@unesp.br

pena? Não cabe, todavia, a esta breve análise, de caráter literário, discutir sobre a legitimidade ou não das navegações e das invasões portuguesas. No entanto, uma perspectiva filosófica para pensar a constituição deste povo se faz interessante, pois ela reforça este caráter paradoxal do ato de expandir da nação apesar de o povo português não se perceber como uma comunidade grandiosa.

O reconhecido filósofo português Eduardo Lourenço (1923-2020) debate a pretensão expansionista portuguesa ao mesmo tempo em que esclarece o espírito de inferioridade deste povo, elementos presentes na seguinte citação: “Não fomos, nós somos uma pequena nação que desde a hora do nascimento se recusou a sê-lo sem jamais se poder convencer que se transformara em grande nação” (Lourenço, 2009, p. 25). Não convinha permanecer um país pequeno. Apesar dos grandes feitos, Lourenço afirma não se perceberem uma grande nação. E isso é retomado pelo filósofo, inclusive a partir da literatura, ao mencionar a obra *Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões.

O poeta português por excelência, Camões, enaltece, nos primeiros versos de *Os Lusíadas*, o movimento da nação lusitana aos mares nos seguintes termos: “Que eu canto o peito ilustre Lusitano, /A quem Neptuno e Marte obedeceram. / Cesse tudo o que a Musa antiga canta, /Que outro valor mais alto se alevanta” (Camões, 1980, p. 76). Porém, já no Canto IV é a figura do Velho do Restelo que ganha ênfase, precavendo dos males a tripulação de Vasco da Gama, alertando possíveis destinos nefastos para tão desnecessária cobiça. Acerca desta dualidade perante as ambições do povo português e suas inseguranças, Eduardo Lourenço esclarece:

Os *Lusíadas* recebem uma luz espectral e fulgurante quando lidos no contexto de uma grandeza que subterraneamente se sabe uma ficção ou, se se prefere, de uma ficção que se sabe desmedida mas precisa de ser clamada à face do mundo menos para que a oiçam do que para acreditar em si mesma (Lourenço, 2009, p. 26).

O poema épico é uma ficção, é uma viagem de um herói, funcionando os versos em decassílabos como repetição dos feitos da nação com destino às Índias. Camões, no entanto, não declama apenas o período em alto-mar; a obra retrata importantes momentos na história, na construção de Portugal. Uma repetida exaltação que corrobora o preceito patriótico da obra. Isto faz de Luís Vaz de Camões (1524-1580) o autor da nação portuguesa, sua obra ainda hoje relida e adaptada para diferentes suportes artísticos/midiáticos é revista também como base para pensar e compreender o país. A importância desta obra épica é valorizada tal qual o autor, pois transforma Camões em uma figura mística e heroica, apesar de enigmática, tendo em vista que a respeito de sua vida pouco se comprova de fato.

O emblema literário de Portugal é constantemente comemorado, principalmente, nas datas centenárias. Em uma destas ocasiões, no ano de 1980,

o quadringentésimo aniversário de morte de Luís de Camões, a escritora Natália Correia (1923-1993) recebe a encomenda do Teatro Nacional D. Maria II<sup>1</sup> para que escreva uma peça teatral em homenagem ao grande poeta de língua portuguesa. O texto teatral de Natália Correia, intitulado *Erros meus, má fortuna, amor ardente*, foi publicado no ano de 1981, mas não foi realizado nos palcos, a principal justificativa para não ocorrer a encenação diz respeito à estrutura da peça, composta por muitas personagens e constantes deslocamentos de tempo e espaço, incorrendo em alto custo para a montagem.

A autora, nascida nos Açores, é distintiva na literatura portuguesa. Inicia sua carreira como jornalista, mas desenvolve-se e recebe reconhecimento como autora de textos ficcionais. Sua produção é composta majoritariamente por poemas, estrutura lírica, mas também escreveu para teatro, antes mesmo de receber a encomenda feita pela gestão do Teatro Nacional. Com um total de quinze peças escritas, algumas encenadas, outras censuradas (Barausse, 2021), Correia não se fixa em uma estética e/ou escola literária específica, mas se podemos dizer a respeito de certa recorrência é que duas<sup>2</sup> de suas dramaturgias recuperam ícones da cultura e história de Portugal. Em *O Encoberto* (1977), publicado pela primeira vez em 1969, discute-se o sebastianismo, concentrando-se na figura do rei D. Sebastião; já em *Erros meus...* (1991), o percurso decorre, em diferentes épocas da vida, do poeta maior Camões.

Duas figuras ainda hoje importantes para o país, contemporâneas, e que por vezes em obras literárias e filmicas foram colocadas em diálogo. Também, a escritora Natália Correia traz esta aproximação entre D. Sebastião e Camões na peça *Erros meus*. Por sua vez, na obra *O Encoberto*<sup>3</sup>, a centralidade temática está apenas na figura do rei D. Sebastião, na verdade, o que ocorre nesta peça teatral diz respeito à aparição de diferentes possíveis “Sebastiões” após o desaparecimento do verdadeiro rei na batalha de Alcácer-Quibir. O texto elabora-se, portanto, em tom cômico, pois um embaraço em diferentes grupos sociais é criado para se defender ou não se a personagem Bonami é de fato D. Sebastião.

<sup>1</sup> Outros escritores portugueses também receberam encomendas para homenagear Camões por meio da literatura, tendo em vista o quarto centenário de sua morte: *O homem que julgava ser Camões*, de Luzia Martins; *Onde vaz Luís?*, de Jaime Gaspar Gralheiro; *Que farei com este livro*, de José Saramago, entre outros.

<sup>2</sup> Natália Correia escreve o que, nas palavras de Armando Nascimento Rosa, é a “trilogia de mitos lusitanos” (apud Abib, 2010): *O Homúnculo* (1965), uma “tragédia jocosa” sobre o ditador Salazar; *A Pécora* (1967), peça a respeito das aparições de Fátima em Portugal e *O Encoberto* (1969).

<sup>3</sup> O sebastianismo é uma persistência messiânica, anterior ao nascimento de D. Sebastião. Crê-se na aparição do Encoberto, “É extensa a bibliografia do sebastianismo, como seita. Principia no Bandarra, de 1530 a 1540, ainda antes de D. Sebastião, e vai muito além pelo século XIX até nossos dias. Não há muitos anos se publicou um folheto de profecias, que testemunha existir ainda, na obscura alma popular, se bem que inconfessado, o culto do Encoberto” (Azevedo, 1918, p. 6).

Esta colocação, aliás, retoma a segunda razão do uso da epígrafe que inicia o presente texto. No caso, a personagem Licenciado, de *O encoberto*, compõe o grupo de pessoas que não acreditam ser Bonami o rei de Portugal, na verdade, essa personagem não acredita sequer no mito sebastianista. Aliás, a personagem recupera em sua fala preceitos científicos, como a Terra orbitar em torno do sol constituir uma “descoberta revolucionária” (Correia, 1977, p. 41), e prediz a necessidade dos “levantamentos populares” (Correia, 1977, p. 42) para transformação do mundo. Ou seja, defende não esperar o retorno de um mito, o suposto herói, propondo que a própria população se proteja, estabeleça sua guarda, diante das adversidades.

Já no texto teatral *Erros meus...*<sup>4</sup>, Natália Correia dá centralidade à figura de Camões. Em três atos, a peça perpassa primeiro os momentos dos amores de Camões e, por consequência, suas decepções amorosas; no segundo ato retrata-se os exílios sofridos pelo poeta maior e, por isso, as implicações negativas em sua vida; já o terceiro ato reconecta Camões a sua pátria-mãe, destacando o seu amor pela nação. Apenas no ato final ocorre a aproximação entre o poeta e o então rei de Portugal. Neste momento da ficção, Camões já terminara a escrita de *Os Lusíadas* - a primeira edição é de 1572 -, a obra, inclusive, havia sido lida por D. Sebastião, e é devido à manutenção ou não da figura deste como herói da pátria que ambos discutem nos momentos finais da peça.

Desse modo, tendo em vista a construção da figura de D. Sebastião nas duas obras de Natália Correia, analisaremos, prioritariamente, a construção do herói por meio do mito. Neste sentido, recupera-se a menção a D. Sebastião na dedicatória de *Os Lusíadas*, para, na sequência, amparar a discussão nas obras de Correia.

## A representação do herói na personagem D. Sebastião

*Os Lusíadas* é um poema épico dividido em 10 cantos. Logo, no Canto I, início da obra, cabe o momento destinado à proposição, ao encarecimento, à invocação e à dedicatória. O que nos interessa aqui são as estrofes sexta até a décima oitava, em que Camões esclarece que a sua narrativa épica é dedicada ao rei D. Sebastião. Nos versos iniciais da estrofe 6, D. Sebastião é mencionado como: “ó bem nascida segurança / Da Lusitana antiga liberdade” (Camões, 1980, p. 77), isto é, no rei D. Sebastião o povo português deposita a esperança da independência nacional. A partir deste prenúncio há um crescente na narração sobre a proeminência do rei para a viabilidade da obra escrita por Camões e, por consequência desta, para a manutenção da imortalidade do rei.

Na estrofe de número dez, o narrador dos cantos poéticos exalta o seu bem fazer à pátria, ao escrever em versos as memoráveis façanhas dos portugueses, atre-

---

<sup>4</sup> O título da peça de Natália Correia faz menção ao título homônimo do soneto escrito por Luís Vaz de Camões.

lado às ações excelentes feitas pelo rei. Ou seja, estipula-se um paralelo entre Camões e D. Sebastião a serviço de Portugal. Tal aproximação está relacionada com o amor à pátria e com o amor à poesia, percebe-se uma construção que demonstra o empenho do narrador poeta em servir à pátria, elemento também presente no rei, e que Camões acredita ser de primeira ordem lembrá-lo:

Vereis amor da pátria não movido  
de prémio vil, mas alto, e quasi eterno,  
que não é prémio vil ser conhecido  
por um pregão do ninho meu paterno.  
Ouvi, vereis o nome engrandecido  
daqueles de quem sois Senhor superno,  
e julgareis qual é mais excelente,  
se ser do mundo Rei se de tal gente (Camões, 1980, p. 79).

Camões ao final desta estrofe clama para que ouçam seus dizeres e assim compreendam as valorizadas ações do “Senhor superior”, no caso, o narrador poeta engrandece D. Sebastião, defendendo este governo como importante para a expansão e para o desenvolvimento da pátria portuguesa. Logo, ao saber que governa valoroso povo, cabe ao rei escolher se o ideal é dominar o mundo ou ser rei de tais portugueses. O fato de o poeta narrador exaltar veementemente D. Sebastião coaduna com a importante predestinação deste, pois foi um rei desejado pelo povo, uma vez que seu nascimento impediu o rompimento hereditário que punha em risco a independência do país.

Assim, esta exaltação ao longo de treze estrofes denota ser uma figura emblemática para Portugal e reforça a percepção de D. Sebastião como um herói da nação, já que todos os momentos significativos de realização portuguesa narrados em *Os Lusíadas* são a ele dedicados. O ato de dedicar, portanto, a narrativa de Vasco da Gama no percurso até às Índias mostra um passado grandioso do povo português e suscita a expectativa por um futuro também admirável. No entanto, ocorrerá, na sequência, um rompimento com esta expectativa pelo Quinto Império, como será nomeado o sonho expansionista português por Antônio Vieira no século seguinte. Em 1578, D. Sebastião viria a desaparecer na batalha em Marrocos, e a ausência do corpo recuperaria o tom messiânico que marcara seu nascimento, alimentando a crença de que o rei Encoberto haveria de voltar para Portugal e, assim, o país não perderia sua autonomia.

Entretanto, o mito messiânico, presente no sebastianismo, não se inicia com o rei D. Sebastião e não se finda nele (Azevedo, 1918). As dramaturgias de Natália Correia que por hora nos interessam dialogam com o período do século XVI estritamente e não com o messianismo português, de forma mais ampla. Claro é que ocorre uma transposição para pensar o sebastianismo na segunda metade do

século XX, considerando então o novo contexto histórico no qual as peças teatrais são escritas e como isso reflete na configuração da personagem D. Sebastião.

A peça *O Encoberto* foi escrita e encenada no período do Estado Novo em Portugal. O regime que se inicia em 1933, com a ascensão de Salazar, mantém-se até 1974; foi um período de forte censura e de violência aos opositores do regime, ao qual Correia se opunha fortemente (Barausse, 2021). A poeta portuguesa teve muitas de suas obras censuradas<sup>5</sup> e era constantemente fiscalizada pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE). Ainda assim, Natália Correia mantinha-se firme nas organizações de oposição ao salazarismo. Por isso, ao considerarmos a peça *O Encoberto* se torna interessante observar a representação de D. Sebastião elaborada pela autora como ferramenta de resistência.

Correia expõe na dramaturgia o recorte histórico no qual apresenta o momento posterior à morte do rei e, em decorrência, o aparecimento de diferentes sujeitos legitimando para si tal identidade<sup>6</sup>. Ou seja, Correia não coloca em sua dramaturgia o rei histórico, retomando suas escolhas e feitos, mas em tom cômico expõe a tentativa de sê-lo. O que evidencia os estereótipos e as crenças do sebastianismo. Em um período como o do Estado Novo, de nacionalismo exacerbado, e, por isso, de exaltação das figuras heroicas, o uso caricato expresso pela dramaturgia reflete o embate desta ao governo ditatorial.

O início de *O Encoberto* traz dois atores representando em um palco, um deles, a personagem Bonami, “no papel do arrependido D. Sebastião” (Correia, 1977, p. 18), que assim se expressa:

Bonami: Homens que pelo veneno do sublime  
Tendes o cérebro amolecido, contemplai  
Estes andrajos, imagem da abjeção  
Que nos revela o êxtase da gloriosa acção! [...]  
Por minha glória o meu povo perdi.  
Na História quis entrar coroado de sois  
E no espelho da derrota vi  
O monstro que contra a liberdade  
Soltou a peste dos heróis (Correia, 1977, p. 18-19).

Esta fala inicial da personagem, transcrita em versos e rima, reforça certa decadência da figura do rei, mas motivada pelas ações que este realizou. Reconhece na sequência, contudo, que suas ambições resultaram na perda do povo. Há uma ênfase nos termos que demarcam a derrota de D. Sebastião, isto é, os termos demar-

<sup>5</sup> Dentre as oito obras de Natália Correia confiscadas pela PIDE, três peças teatrais foram censuradas, sendo elas: *O homúnculo* (1965), *O Encoberto* (1969) e *A pécora* (1967).

<sup>6</sup> Este fato ocorre entre os anos de 1584 até 1603 (Alexandre, 2006).



cam a figura do rei revista no século XX, após séculos de tradição sebastianista – um olhar distanciado perante às ações de D. Sebastião. Assim, mesmo que o tempo na fábula teatral de Natália Correia (1977) ocorra no período contemporâneo à morte de D. Sebastião, é possível notar certo distanciamento no modo de representar este mito importante para a nação portuguesa.

O filósofo Eduardo Lourenço aprofunda este debate sobre a alma portuguesa na obra *O labirinto da saudade* (2009), revisitando principalmente os traumas do império. Destacamos, no entanto, o início da obra no qual esclarece sua percepção a respeito do sebastianismo:

[...] ciclo de sebastianismo activo que representou, ao mesmo tempo, o máximo de existência irrealista que nos foi dado viver; e o máximo de coincidência com o nosso ser profundo, pois este sebastianismo representa a consciência delirada de uma fraqueza nacional, de uma carência, e essa carência é real (Lourenço, 2009, p. 28).

Para o filósofo, o sebastianismo é uma existência irrealista, mas com base em uma existência real, ao que chama de carência. Logo, a crença messiânica no retorno de um herói é reavivada ao longo do tempo, pois na tentativa de suprir uma falta, qualquer possibilidade de reconhecimento a um suposto D. Sebastião é suficiente para o povo português. Tanto é que, na dramaturgia de Natália Correia, o que a princípio era encenação mistura-se com a realidade, pois os espectadores da encenação metalinguística depositam no ator Bonami as esperanças no retorno do rei de Portugal. Com isto, outras desmistificações em relação a D. Sebastião são apresentadas, como a insegurança e a culpa.

D. João de Castro (*erguendo-se*): Foram eles que quiseram a guerra. Não a fizeste pela vossa própria vontade.

Bonami: Eu era o rei. Podia ter desejado a paz.

D. João de Castro: Senhor, os reis são boas ou más disposições da Humanidade. Quando esta quer sentir-se desprezível, o rei é o tirano (Correia, 1977, p. 21).

Deste diálogo constrói-se a imagem de D. Sebastião arrependido, ele poderia ter se negado à guerra em África, porém não o fez. A dramaturga então descentraliza esta figura, o rei como onipotente, pois mesmo que ele demonstre inicialmente a vontade de conquistar África, seus desígnios são moldados pela nobreza e pelo clero. Correia, logo, expõe um D. Sebastião sem ambições territoriais. É preciso lembrar que a personagem Bonami é um ator encenando ser D. Sebastião, e na sequência assume esta identidade, transformando-se em Bonami-rei<sup>7</sup>. O que possi-

<sup>7</sup> No início da dramaturgia a personagem é nomeada apenas como Bonami. Por meio de rubrica, Natália Correia demarca, ainda no primeiro ato, o momento no qual Bonami assume completamente

bilita pensarmos na escolha sobre o modo como representar o rei parte também da personagem do ator<sup>8</sup>.

Pela insistência de Bonami-rei em assumir a identidade do rei D. Sebastião, é preso. Ora grupos defendem sua soltura, ora grupos defendem a sua tortura, pois não podem matar alguém que diz ser o Encoberto, mas também os carrascos não consideram dar a liberdade àquele que proclama mentiras. Afinal, na perspectiva de Hegel sobre o herói (Rosenfeld, 1982, p. 30), os indivíduos são substituíveis “ao passo que o herói é insubstituível”. Portanto, mesmo que a dramaturga opte por, operando no tom cômico, desmistificar a figura de D. Sebastião com um ator que se proclama o Encoberto, com a divisão da sociedade entre os que acreditam em Bonami-rei e os que preferem não acreditar, o tempo da dramaturgia ocorre no século XVI, isto é, o retorno de D. Sebastião ainda a eles é algo caro, prezam a não substituição.

Tanto que, ao final do segundo ato, estando Bonami-rei ainda preso, a personagem D. João de Castro procura convencê-lo a desmentir a afirmação inicial, pois morrer como D. Sebastião impede,

D. João de Castro: Que sobreviva a esperança no regresso do Rei Encoberto. Se morres como D. Sebastião contigo se extingue toda a miragem de liberdade para este povo. Incrível e intemporal, esse rei de lenda é para os oprimidos a sensação de um grito por dar (Correia, 1977, p. 84).

Não importa se for preciso matar o ator, o homem de carne e osso, o importante é manter a tradição na crença sebastianista. Por medo e como um breve sinal de afronta, Bonami-rei responde:

Bonami-rei: Mentos! A imundície da tua eloquência quer fazer vacilar a minha razão. Pois fica sabendo que somos quem supomos ser. Esta é que é a verdade. Sou um rei bem-amado. O salvador dos desprezados (Correia, 1977, p. 85).

A personagem Bonami-rei é torturada, a autora aqui traz um distanciamento da crueldade ao operar com a comicidade, pois a personagem oscila entre se decretar D. Sebastião e, na sequência, se desmentir, a ponto de exaurir o carrasco. E, por fim, decidem pela morte do ator Bonami-rei. Até porque, como acrescenta Anatol Rosenfeld (1982, p. 31), e deslocamos para pensar o texto de Correia, “nos nossos tempos prosaicos o herói não tem vez. Mesmo os monarcas”. Neste sentido,

---

a identidade de D. Sebastião, “são uma e a mesma pessoa” (1977, p. 25), por meio desta alteração na forma de nomeá-lo.

<sup>8</sup> As identidades ator e rei se unem precisamente quando a nomenclatura da personagem altera para Bonami-rei.

a opção pela morte daquele que representa D. Sebastião traz uma leitura moderna a respeito deste herói.

Já na peça *Erros meus...*, a personagem principal é o poeta Camões, mas no 16º quadro a personagem D. Sebastião entra em cena. No momento inicial, esta sai de profunda meditação para dialogar com figuras como o Conde, o Conselheiro do Estado e o Bispo. Compreende-se, com a leitura da obra que estes querem dissuadir D. Sebastião da escolha em ir à batalha no Marrocos, mas o rei contesta enfaticamente tal atitude:

D. Sebastião (*após algumas passadas que anunciam a tempestade contida na sua meditação*):

Cobardes! Para impressionar o povo até inventaram que a alma de D. João III anda por aí a pedir aos frades que me convençam a não ir à África. Por que não dizem na minha cara o que rosnam nas minhas costas? (Correia, 1991, p. 194).

Nesta primeira fala da personagem D. Sebastião, entreve-se um sujeito autoritário, usando de seu poder para oprimir as demais personagens em cena. Logo, a tentativa de dissuadi-lo da batalha é fracassada, e D. Sebastião mantém a necessidade de ir à guerra assim como mantém a forma negligente de tratar os seus súditos e, por conseguinte, de tratar Camões. O rei agride verbalmente o poeta maior devido às vestimentas velhas e rasgadas deste na ida ao encontro com D. Sebastião, além disso, reforça se a tença combinada para a publicação de *Os Lusíadas* está sendo devidamente paga. Este último questionamento afronta a imagem do poeta, pois mostra ser insignificante o valor pago a quem escreveu significativos versos à pátria portuguesa.

Assim, o rei de Portugal permanece incitando Camões até o momento deste se dizer contrário ao ato de “quereis aventurar a vida na guerra sem deixar descendência” (Correia, 1991, p. 207). Então o medo do povo português torna-se explícito: não importaria o rei morrer caso um filho para assumir o trono de Portugal houvesse, sem, portanto, a possibilidade de perder o trono para a Espanha. Tal colocação ofende a imagem heroica construída e mantida por D. Sebastião, tanto que reforça em seus argumentos ser a ida até Marrocos consequência dos ensinamentos que obteve ainda criança, de amor à Pátria e às conquistas imperiais. Cria-se, neste final da dramaturgia, uma polaridade entre estas duas figuras. Mesmo que ambas estejam em prol da pátria, enquanto Camões clama o não avanço a Alcácer-Quibir, D. Sebastião resiste, colocando até mesmo a culpa no poeta pela escolha.

A polaridade entre as duas personagens emblemáticas foi captada eficientemente por Natália Correia em seu texto e se aproxima da defesa expressa por Eduardo Lourenço. De acordo com o filósofo:

Portugal, nascido e imposto por obra de uma vontade, de essência épica, um pouco alucinada, ora é encarnado e assumido positivamente pelo herói que reatualiza com felicidade esse primeiro acto voluntário [...], ora mergulha em delírios e sonhos compensatórios absurdos, transformando-se na pátria de eleição do milagre, do sebastianismo, sinais equívocos de loucura empírica, tanto como promessa de ressurreição (Lourenço, 2009, p. 95).

No que tange ao ato do herói de assumir positivamente Portugal, Lourenço faz referência a reis pretéritos e a importantes atores da nação. Todavia, acreditamos ser possível empregar uma leitura desta definição à personagem Camões, considerando que, na obra de Correia, o poeta é a personagem principal, aquela que tenta bravamente desestimular D. Sebastião à batalha e que, por fim, aceita a culpa a ele direcionada. Já o Portugal que mergulha em “delírios e sonhos” corresponde mesmo à personagem de D. Sebastião, muito almejado e que, na perspectiva de Correia, empreendeu forças para se manter como herói perante a nação.

A personagem D. Sebastião permanece convicta de sua decisão, mas atrela sua escolha pelo heroísmo aos seus mestres:

D. Sebastião: Caprichos? Imprudências? Quem os gerou no meu espírito? Não requereu o povo que os mestres preparassem o meu corpo e a minha alma para a guerra de África? Que mandassem imprimir as crônicas dos nossos Reis passados para me servirem de exemplo? Que em tudo fosse eu educado à portuguesa para que, nestes tempos timoratos, em mim raiassem as virtudes de um Rei antigo? Que desde a mais tenra idade me incutissem sentimentos imperiais para que visse eu na minha realeza um sinal de predestinação divina? (Correia, 1991, p. 195).

Ou seja, se a personagem rei insiste pela guerra é porque assim o seu espírito foi criado, e foi por uma criação coletiva, pois ele direciona a culpa aos mestres e aos reis passados. Emprega-se, assim, na dramaturgia, a ideia de que toda a nação portuguesa é motivada pelo ímpeto de domínio imperialista a outras terras/povos. Assim, mesmo que neste diálogo estejam apenas D. Sebastião e Camões, as escolhas e implicações feitas por estas personagens incorrem sobre todo um país. Percebemos, ainda, que as falas da personagem Camões recuperam mais o povo português, se comparado aos dizeres de D. Sebastião, que remetem majoritariamente a si mesmo.

D. Sebastião: [...] Lembra-te, quando me leste Os Lusíadas? Que chamas de ardor patriótico a abrasarem-me o sonho de novos cometimentos imperiais! A iluminarem a minha inclinação divina para empresas sublimes.

Luís de Camões: Não vos dirigi essas sentenças para vossa glória pessoal. E muito menos para que a comprásseis com a ruína dos portugueses. Pedi-vos um gesto de renovação heróica que devolvesse a este povo a harmonia a que ele está habituado: expansão e defesa contra os inimigos da Cristandade (Correia, 1991, p. 208-209).

Se no décimo sexto quadro o diálogo entre as personagens se mantém, no quadro seguinte, Camões confessa ao Padre Manuel Correia a sua culpa ante a ocorrência da batalha em Marrocos. Este, ao final do décimo sétimo quadro, é quem menciona que os portugueses venceram a guerra. Todavia, no último quadro, uma personagem nomeada apenas como Voz traz de fato as “tristes novas”: os portugueses foram tomados de surpresa pelos mouros, resistiram, mas, por fim, D. Sebastião foi perseguido e morto.

O interessante deste quadro final é a descrição do ocorrido feita pela Voz. Cumpre destacar dois pontos da explanação: os portugueses comemoravam o combate anterior vencido, logo, foram atacados desprevenidos; o segundo ponto, D. Sebastião a cavalo é direcionado para uma rota de fuga, mas opta a se direcionar para “uma chusma de mouros” (Correia, 1991, p. 227). Ainda na descrição, o rei segue repetindo “A honra de um Rei só se perde com a sua vida” (Correia, 1991, p. 227), o que se assemelha à defesa de Anatol Rosenfeld (1982, p. 35) sobre o herói: “O herói apresenta uma necessidade de mitização”. Neste âmbito, o teórico retoma uma perspectiva sobre o mito no teatro brasileiro, mas o que nos interessa a respeito do atrelar com a personagem D. Sebastião é afirmar que as ações finais do rei ressaltam a necessidade de ser memorável.

Mesmo após a trégua com os mouros, D. Sebastião persiste em não ceder até ser golpeado e cair morto. Nos instantes finais do quadro estão os lamentos do povo e de Camões. É possível identificar este momento histórico como um período complexo para os portugueses, que Natália Correia retrata por meio de choros e arrependimentos das personagens. Até porque o rei representava a salvação e a independência, sem esta personificação o povo ficava desamparado. Em paralelo: “O herói mítico é a personificação de desejos coletivos. Em tempos de crise, este desejo impregna-se de força virulenta e projeta a imagem plástica e individual das esperanças em forma de personificação” (Rosenfeld, 1982, p. 36).

Em *Erros meus, má fortuna, amor ardente*, a personagem central é Camões, mas os quadros finais enfatizam a conduta de D. Sebastião, e este foco apresenta tamanha proporção à peça dramática, pois com o fim trágico, Camões chega a lamentar ter escrito os famosos versos em glória a Portugal, que os trouxeram a ruína. Sendo assim, a fala final da peça teatral é de uma mulher do povo, clamando a ressurreição do rei por meio da dor da nação.

## Algumas considerações finais

Recupera-se então três obras portuguesas, especificamente, três momentos nos quais cada uma delas centraliza o sujeito D. Sebastião como personagem: *Os Lusíadas*, *O Encoberto*, *Erros meus...* A aproximação entre a dedicatória de Camões direcionada a D. Sebastião e as duas obras de Natália Correia ressalta, primeiramente, o desejo português pelo movimento, pelo desbravar. Nas três obras literárias o ato de ir ao mar se faz presente, apresentando personagens que encaram o movimento marítimo ora com bravura ora com culpa.

Uma segunda ressalva a respeito da aproximação entre as três obras diz respeito a uma colocação de Eduardo Lourenço (2009, p. 64): “Nenhum povo pode viver em harmonia consigo mesmo sem uma imagem positiva de si”. Assim, enquanto Camões canta o bem fazer do povo português, destacando as glórias e o pleno futuro da nação, as dramaturgias de Natália Correia acolhem duas figuras emblemáticas de Portugal: Camões e D. Sebastião. Nas suas ficções teatrais, por mais que D. Sebastião seja retratado de formas distintas, até mesmo em modo cômico, incorre em personagens outras que ressaltam a imagem positiva do país: a bravura, a arte, o lírico.

Evidentemente, as três obras apresentaram D. Sebastião distintamente. Na epopeia de Camões, a dedicatória dirige-se diretamente ao rei de Portugal; em Correia, trata-se de uma personagem ficcional, mesmo que carregue preceitos reconhecidos sobre o rei. Portanto, a análise sobre a figura do herói na personagem de D. Sebastião presente nas duas dramaturgias de Natália Correia demonstra uma releitura deste que foi importante ao país português. Todavia, são períodos distintos. Na peça de 1969, Correia satiriza, em pleno Estado Novo, o sebastianismo, levando à censura do texto. Já em *Erros meus...*, composto para uma data comemorativa, já em tempos democráticos, o herói aparece subjugado pela escolha de terceiros, ainda assim insiste em seu caráter heroico.

Natália Correia, como opositora à ditadura salazarista, opta por trazer outras nuances a D. Sebastião, descentralizando a perspectiva do mito sebastianista. Acreditamos que tal escolha não visa deslegitimar as imagens positivas que abundam na memória coletiva portuguesa, mas repensar algumas estruturas enraizadas.

ARANTES, M. de O. The presences of king D. Sebastião in Natália Correia's dramaturgy. *Itinerários*, Araraquara, n. 59, v. 1, p. 75-87, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** This work presents an analysis of the construction of the hero in relation to the myth of King D. Sebastião. The literary works that corroborate this perception are two dramaturgies by Natália Correia, *O Encoberto* (1977) and *Errors of mine, bad fortune, burning love* (1991). Furthermore, the songs from *Os Lusíadas* (1980) dedicated

*to the Portuguese king are used. Each of these literary productions demarcates certain characteristics of D. Sebastião, choices guided by each historical context of writing. Thus, a figure as important to the Portuguese nation as D. Sebastião will be reviewed here in parallel with the philosophical analyzes of Eduardo Lourenço (2009) and with the criticism of the hero discussed by Anatol Rosenfeld (1982).*

■ **KEYWORDS:** Portuguese theater. D. Sebastião. Natália Correia.

## REFERÊNCIAS

ABIB, Joagda R. **O teatro inovador de Natália Correia**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita, UNESP. Araraquara, p. 62. 2010.

ALEXANDRE, Valentim. Traumas do Império: História, memória e identidade nacional. **Cadernos de estudos africanos**, n. 9/10, p. 23-41, 2006. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cea/1201#quotation>. Acesso em: 23 de jan. de 2023.

AZEVEDO, J. Lucio. **A evolução do Sebastianismo**. Lisboa: Livraria clássica editora, 1918.

BARAUSSE, Sibele. **A face camoniana em Erros meus, má fortuna, amor ardente, de Natália Correia**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO. Guarapuava, p. 132. 2021.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. – Edição comentada. – Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

CORREIA, Natália. **Erros meus, má fortuna, amor ardente**. 2. ed. Lisboa: O Jornal, 1991.

\_\_\_\_\_. **O encoberto**. 3. ed. Lisboa: Edições Afrodite, 1977.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Gradiva, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.







# TENSÕES ENTRE RAZÃO, NATUREZA E MITO EM “CENTAURO”, DE JOSÉ SARAMAGO

Luis Felipe Machado TOLEDO\*

- **RESUMO:** José Saramago (1984), em *Objecto quase*, delineia de modo alegórico os temas aos quais se reporta. O conto escolhido para a análise, “Centauro”, será abordado em dois aspectos: primeiro, a condição metade animal, metade humana do ser mítico servirá enquanto símbolo da própria condição humana, dividida entre a esfera civilizatória construída pela espécie e a circunscrição inerente ao mundo natural, selvagem, nas quais se abordará a tensão entre as pulsões freudianas de vida e de morte, Eros e Tânatos; segundo, a relação entre sociedade e o centauro, examinando a questão pelo viés metafórico, referindo-se à desagregação do ser humano do mundo natural a partir dos mitos e, subsequentemente, o abandono dos mitos em direção ao primado da racionalidade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** José Saramago. Teoria das Pulsões. Racionalidade. Mito. Literatura Portuguesa.

Uns como o unicórnio, morreram; as quimeras acasalaram com os musaranhos, e assim apareceram os morcegos; os lobisomens introduziram-se nas cidades e nas aldeias e só em noites marcadas correm o seu fado; os homens de pés de cabra extinguiram-se também, e as formigas foram perdendo tamanho e hoje ninguém é capaz de as distinguir entre aquelas suas irmãs que sempre foram pequenas. O centauro acabou por ficar sozinho.

José Saramago (1984, p. 123).

## Introdução

José Saramago (2017) é conhecido por se apropriar da língua e empregá-la para imprimir em sua obra a indissociação da forma frente o conteúdo. Em *Ensaio sobre a cegueira*, publicado pela primeira vez em 1995, o autor abole alguns dos sinais de pontuação, resumindo-os ao ponto final e à vírgula, criando uma amalgama

---

\* UFU – Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística. Uberlândia – MG – Brasil. 38408-100 – luis\_felipe\_machado@hotmail.com

de vozes nos parágrafos e denunciando a indiscernibilidade dos discursos sem a intermediação da visão do rosto de quem enuncia.

Em *Objecto quase*, publicado originalmente em 1978, livro em que se localiza o conto analisado no presente trabalho, denominado “Centauro”, José Saramago (1984), uma vez mais, mobiliza a construção sógnica em prol da conexão com o enredo, porém, por outro via, uma vez que o uso peculiar da pontuação, geralmente empregado por ele, só surgiria alguns anos após essa obra. A ideia de José Saramago (2014, 2013) de mobilizar a pontuação de maneira díspar nos textos, concebida durante a escrita de *Levantando do chão*, publicado originalmente em 1980, só seria realizaria em plenitude a partir de *Memorial do convento*, com a primeira publicação em 1982.

Nos contos apresentados em *Objecto quase*, por conseguinte, o autor dialoga com a forma literária de alguns autores, como Franz Kafka, em “Embargo”, e Jorge Luis Borges, em “Centauro”. O título do compêndio aponta para o jogo instaurado pelos títulos das narrativas breves e o tema “oculto” em cada uma delas, ou seja, as figuras evocadas preliminarmente não correspondem integralmente ao aparente propósito dos textos pois são empregadas para se dizer outra coisa de maneira codificada, todavia, sem deixar de incluir e versar sobre o tópico originalmente referenciado: ou seja, é **quase** sobre isso.

Como exemplo, tomemos o primeiro conto que integra a obra, “Cadeira”, em que a corrosão do estado do objeto citado alude, de maneira implícita, à queda do ditador português Salazar. No percurso discursivo, o narrador se atém a detalhes e divagações que parecem bastante preocupadas com o material e durabilidade do item, podendo ser facilmente confundido com um “tratado” sobre confecção de movelaria em madeira e na produção, mais especificamente, de cadeiras. Mera ilusão. A título de ilustração, trago trechos do conto de José Saramago (1984) para apreciação das “reflexões dúbias” ensejadas pelo autor:

Se de ébano fosse, teríamos provavelmente de acoimar de perfeita cadeira que está caindo, e acoimar ou encoimar se diz porque então não cairia ela, ou viria a cair muito mais tarde, daqui por exemplo a um século, quando já não valesse a pena sua de cair. [...] por não ser de pinho, ou cerejeira, ou figueira, vistas as razões já ditas, e ser de madeira costumadamente usada em móveis de qualidade e para durar, verbi gratia, mogno. [...] Desgraçadamente, mogno, verbi gratia, não resiste ao caruncho como resiste o antes mencionado ébano ou pau-ferro (Saramago, 1984, p. 15-16).

Além de (1) “Cadeira”, os outros contos que compõem a coletânea são, por ordem de aparição: (2) “Embargo”, (3) “Refluxo”, (4) “Coisas”, (5) “Centauro”, objeto do presente estudo, e (6) “Desforra”.

Propõe-se, por conseguinte, abordar o texto por duas vias alegóricas: no primeiro momento, a figura do ser mitológico representará a dinâmica interna do indivíduo, as contradições das instâncias do consciente e inconsciente via teorias psicanalíticas de Sigmund Freud (2011; 2024) em “O eu e o id” e *Além do princípio de prazer*, manifestadas externamente no ser antropomórfico.

No segundo momento, será abordada a condição do centauro perante a sociedade, associando a perda do prestígio desse ser à virada antropocêntrica moderna à qual renega o mito e a natureza, embasando-se, especialmente, nas teorias de Theodor Wiesengrund Adorno e Max Horkheimer (1985) no capítulo “O conceito de esclarecimento” da *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos.

### **O centauro e o dualismo da figura humana**

Desde as primeiras linhas do conto, José Saramago (1984) opõe os elementos constitutivos do personagem centauro, homem e cavalo, em caráter autônomo: “[o] cavalo parou. [...] O homem afastou com as mãos, cautelosamente, os ramos espinhosos que lhe tapavam a visão para o lado da planície” (Saramago, 1984, p. 117). No âmbito animalesco do equino, o instinto permeia a ação; no racional e humano, a lógica. De acordo com Sigmund Freud (2021) em “O eu e o id”, “[a] percepção tem, para o Eu, o papel que no Id cabe ao instinto. O Eu representa o que se pode chamar de razão e circunspecção, em oposição ao Id, que contém as paixões (Freud, 2021, p. 23).

Numa primeira investida, pode-se conceber os dois substantivos de inclinações opostas do seguinte modo: o homem se relaciona ao **eu**, dimensão consciente permeada pelo princípio de realidade, e o cavalo, o **id**, caráter inconsciente do indivíduo e esfera dominada pelo princípio de prazer, sendo anterior à incidência do princípio de realidade enquanto moderador das paixões. Os termos “homem” e “cavalo” subjazem toda a narrativa de maneira alternada, demonstrando a escolha formal do autor no que tange à metáfora do indivíduo clivado, ou seja, dividido entre as esferas do consciente e inconsciente, cultural e animal. Há, desse modo, poucas ocasiões no conto em que se efetiva o emprego do termo “centauro”, resguardando-o aos momentos de **coerência das instâncias do ser**, num movimento uníssono do indivíduo holístico na integração e reconciliação das partes.

Um dos raros momentos em que isso ocorre pode ser sublinhado na passagem em que José Saramago (1984) escreve que o centauro “[n]unca sonhava como sonha um homem. Também nunca sonhava como sonharia um cavalo. Nas horas em que estavam acordados, as ocasiões de paz ou de simples conciliação não eram muitas. Mas o sonho de um e o sonho do outro faziam o sonho do centauro” (Saramago, 1984, p. 121). Isso ocorre pois o sonho, segundo Sigmund Freud (2024, p. 89), costuma se vincular à realização de desejo.

Desse modo, o sonho é a instância em que se tem “contato” com o inconsciente, e conseqüentemente, o id. O recalçamento ocasionado pelo julgamento consciente do desejo, que deve ser mediado e redimensionado frente ao princípio de realidade, afrouxa as amarras restritivas e possibilita a satisfação do que não se pode realizar em vigília: o momento de devaneio traduz-se na retirada das travas do inconsciente pulsional, reconciliando **ego** e **id**. Interessante perceber que Sigmund Freud (2011), para ilustrar a dinâmica entre essas esferas utiliza exatamente a figura do cavalo, representando o id, e o cavaleiro, representando o eu, este ao mesmo tempo direciona o id mas também necessita, por vezes, satisfazer as demandas do polo oposto, mesmo que parcialmente:

A importância funcional do Eu se expressa no fato de que normalmente lhe é dado o controle dos acessos à motilidade. Assim, em relação ao Id ele se compara ao cavaleiro que deve pôr freios à força superior do cavalo, com a diferença de que o cavaleiro tenta fazê-lo com suas próprias forças, e o Eu, com forças emprestadas. Este símile pode ser levado um pouco adiante. Assim como o cavaleiro, a fim de não se separar do cavalo, muitas vezes tem de conduzi-lo aonde ele quer ir, também o Eu costuma transformar em ato a vontade do Id, como se ela fosse a sua própria (Freud, 2011, p. 23).

As **pulsões de autoconservação** ou as **pulsões do eu**, que estão presentes em outros estudos de Sigmund Freud (2024), são incluídas por ele, em *Além do princípio de prazer*, na **pulsão de vida, Eros. Tânetos**, por conseguinte, se refere às **pulsões de morte**. Sobre as pulsões de vida, o autor assevera que:

Tanto mais precisamos acentuar agora o caráter libidinal dos impulsos de autoconservação, visto que ousamos dar mais um passo, o de reconhecer o impulso sexual como sendo eros, que tudo mantém, e derivar a libido narcísica do eu a partir das contribuições de libido com que as células do soma aderem umas às outras (Freud, 2024, p. 127).

No trecho, por conseguinte, pode-se perceber que o vínculo libidinal e sexual se transfigura em abertura para a vida e, por conseguinte, em autoconservação dela, ou seja, a preocupação de se perpetuar, de conservar o eu “em identidade”. Para o prazer e a excitação do movimento, eles se completam na figura de Eros, deus do amor. Por outro lado, a tendência pulsional **geral** de conservação não se resguarda apenas ao impulso de vida erótico, a saber, a autoconservação ou conservação da vida em Eros. Ela aparece no impulso de morte enquanto **conservação do repouso, do estado anterior à própria vida**, ou seja, o cessar de todas as pulsões: a morte. Como Ernst Simmel (2021) pontua em “A autoconservação e a pulsão de morte”:

Freud descreveu uma pulsão de autodestruição, porque a autodestruição obedece à tendência última de todas as pulsões: remover excitações orgânicas e restabelecer a condição primeva do repouso da pulsão. A completa autodestruição remove a excitação de todas as fontes orgânicas, e reintegra a condição inorgânica da substância que é a morte (Simmel, 2021, s.p.).

A pulsão de morte, encarnada na figura de Tânatos, personificação da morte, de maneira anedótica, parece exercer função regulamentar na esfera psíquica do indivíduo. Essas figuras resgatadas da mitologia grega, Eros e Tânatos, apontam para certa semelhança ao que, à maneira de Friedrich Nietzsche (1992), foi denominado em *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo* como o **apolíneo** e o **dionisíaco**. Analisando as tendências estruturais da tragédia grega, o autor propõe abordar essas figuras igualmente recuperadas da mitologia em questão, **Apolo** e **Dionísio**, que trazem consigo noções com as quais se pode, em certo sentido, interseccionar, intercambiar às noções suscitadas pelas reflexões freudianas: apolíneo e dionisíaco, Apolo, deus do sol, que ilumina, analogia à luz da razão, conduz as rédeas da situação, controla e dá norte aos impulsos, assemelhando-se a Tânatos no domínio do desejo; Dionísio, ébrio, almejando o prazer, a fruição, dá movimento e força de ação ao indivíduo e materializa o próprio impulso sem coibição, aproximando-se de Eros e da celebração da vida. Friedrich Nietzsche (1992) assim caracteriza as duas instâncias:

[...] apolíneo e [...] dionisíaco, [...] seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não-figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado [...] (Nietzsche, 1992, p. 27, grifo do autor).

Se por um lado o excesso de **razão**, de claridade **apolínea**, cega, a exacerbação do **erótico**, do **vínculo libidinal**, resulta na desmesura, no expor-se ao perigo, na ausência de parcimônia, de sistematização ou na redução ao bestial, pois o **dionisíaco**, de acordo com Friedrich Nietzsche (1992, p. 55) costuma aniquilar barreiras e limites comuns da existência.

Em oposição às exacerbações descritas, José Saramago (1984) descreve a convivência relativamente harmônica quando ambas as dimensões distintas, cavalo e homem, se manifestam em equilíbrio na demanda e satisfação mediada do desejo: “[o] cavalo teve sede. Aproximou-se da corrente de água, que estava como parada sob a chapa da noite, e quando as patas da frente sentiram a frescura líquida, deitou-se no chão, de lado. O homem, com o ombro assente na areia áspera, bebeu longamente, embora não tivesse sede (Saramago, 1984, p. 118).

Ou seja, a dimensão desejante e inconsciente “do cavalo” demanda água, ao passo que, concomitantemente, o ensejo pelo líquido se traduz no consciente e na pulsão de autopreservação “do humano”, que mantém a vida e evita, neste trecho, a desidratação do organismo heterogêneo.

Em outros momentos, como posto, Apolo e Tântatos, apolíneo nietzschiano e impulso de morte freudiano, almejam o gerenciamento do polo oposto em forma de disputa, tensão: se o autodomínio e coerência da força nietzschiana dá ordem ao todo, restando o caos dionisíaco, a ponderação exercida pela pulsão de morte se dá pela tentativa de extirpar todas as pulsões, tendendo ao repouso. José Saramago (1984), em “Centauro”, assim coloca:

Com o tempo, e tivera muito e muito tempo para isso, aprendera os modos de moderar a impaciência animal, algumas vezes opondo-se a ela com uma violência que eclodia e prosseguia toda no seu cérebro, ou porventura num ponto qualquer do corpo onde se entrecrocavam as ordens que do mesmo cérebro partiam e os instintos obscuros alimentados talvez entre os flancos, onde a pele era negra [...]  
(Saramago, 1984, p. 118).

A passagem de “Centauro” evidencia a tentativa de Tântatos-pulsão de morte racional de “adestrar” o lado selvagem do ser mitológico. Fica mais claro neste momento que o ser é uno, não se tratando de duas entidades em separado, mas de um “mesmo cérebro”, moderando-se e colocando-se em movimento simultaneamente. Por conseguinte, o âmbito químérico do próprio ser humano se torna evidente, bem como o fato de que ambas as instâncias não estão separadas por limites rígidos e intransponíveis, mas sim limiares, que permitem trânsito entre elas: o inconsciente pode sub-repticiamente se infiltrar no domínio consciente, manifestando-se de maneira indireta, sem que o indivíduo se aperceba.

A violência que parte do hemisfério humano em direção ao bestial é compatível à violência direcionada ao mundo natural no processo de dominação da natureza, manifestando-se em menor grau nos mitos e de maneira soberana na racionalidade científica moderna.

### **Divórcios: natureza, mito e logos**

A tensão entre civilizado e incivilizado não se resume ao campo psíquico do ser humano. Fora dele, batalhas foram travadas a fim de dissociar sociedade e natureza. O mito surge enquanto primeira investida humana na compreensão do cosmos: eles justificam o ordenamento do mundo e, nos rituais, exerce poder sobre ele. A técnica moderna aponta para o mesmo intento de alterar o ambiente e dobrá-lo à vontade humana. A aproximação pode ser vista em “O conceito de esclarecimento”, de Theodor Wiesengrund Adorno e Max Horkheimer (1985),

da seguinte forma: “[o] mundo torna-se o caos, e a síntese, a salvação. Nenhuma distinção deve haver entre o animal totêmico, os sonhos do visionário e a Ideia absoluta” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 18).

De maneira mágica, as **doutrinas animistas** e os **visionários** comportados pelo domínio mítico-arcaico são modos de apreender a ordem e, simbolicamente, controlar a natureza, tais quais a **Ideia absoluta**, privilegiando as formas intelectivas, “ideais”, em detrimento do físico, domínio empírico natural. Por outro lado, por mais que os intentos do **esclarecimento** e do **mito** sejam próximos, o primeiro almejava substituir e destruir o segundo, haja vista que “[o] programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 17).

Isso pois a sistematização inerente ao projeto racional do esclarecimento propicia a otimização da submissão da natureza aos desígnios humanos: o método científico que floresce na modernidade calcula mais eficientemente a modalização dos esforços empregados na produção e utilização dos recursos naturais, diferenciando cada vez mais os objetos advindos da produção humana em relação àqueles presentes na natureza.

O **esclarecimento** (*Aufklärung*), por vezes traduzido como **Iluminismo**, traz consigo a carga referencial associada à racionalidade por meio da figura da **iluminação**, da **claridade**, **lucidez**, tal qual o apolíneo e a pulsão de morte. Outrossim, liga-se criticamente ao texto de Immanuel Kant (1985), “Resposta à pergunta: que é Esclarecimento?”, forte representante do ideário moderno de racionalidade técnico-científica. Metonimicamente, portanto, evoca-se com o termo alemão *Aufklärung* a premência da racionalidade, fomentada pelo avanço das ciências e a propagação do método científico no período citado, almejando a **objetividade**, próprio do modelo epistemológico iluminista.

Tal qual no processo de esclarecimento se expurga, aparentemente, o mito do âmagu humano, o centauro, representante dessa tradição esquecida, a encarna e deve ser expurgado do seio da sociedade. Por possuir grande longevidade, ele atravessa os períodos descritos enquanto testemunha desse deslocamento da posição central do mito em direção à periferia na sociedade ocidental.

A ânsia de domínio sobre a natureza extrapola o terreno interno, abrangendo globalmente o mundo. Dessa maneira, o percurso do centauro relatado por José Saramago (1984) em “Centauro” remete aos modos com que o homem lida com o mundo natural durante a história humana:

Há milhares de anos que percorria a terra. [...] em todos os lugares havia uma cerimônia secreta: no meio de um círculo de árvores que representavam os deuses, os homens impotentes e as mulheres estéreis passavam por baixo do ventre do cavalo: era crença de toda a gente que assim floria a fertilidade e se renovava a virilidade. [...] Então chegou o tempo da recusa. O mundo transformado



perseguiu o centauro, obrigou-o a esconder-se. E outros seres tiveram de fazer o mesmo: foi o caso do unicórnio, das quimeras, dos lobisomens, dos homens de pés de cabra, daquelas formigas que eram maiores que raposas, embora mais pequenas que cães (Saramago, 1984, p. 122-123).

No primeiro momento o centauro é festejado, atribuindo-lhe milagres, sendo bem recebido e estabelecendo comunicação extraterrena com os deuses: ele serve de elo entre o divino e o humano, dotando as mulheres estéreis de fertilidade. Outros seres fantásticos são mencionados e os destinos de cada um, descritos na epígrafe do presente trabalho, parecem acenar para a literatura de Jorge Luis Borges, em que o fantástico no espaço ficcional seculariza-se e torna-se “mundano”, recaindo no ordinário do mundo extraficcional e mais verossimilhante ao “real”. O movimento de desencantamento do mundo, no qual os seres mágicos devem ser mortos e a adoração transformada em perseguição, coincide com a mobilização do esclarecimento na supressão dos mitos na sociedade humana.

Importante salientar que no mito são as coisas do mundo natural que, dotadas de **maná** por diversas possibilidades de justificação, como deixa clara a passagem a seguir, possuem valor autônomo e criam a realidade emergente, e não os artefatos humanos, os dispositivos ou doutrinas racionais que passarão a atribuir sentido ao ordenamento cósmico em outros momentos da história humana que se seguirão.

De acordo com Mircea Eliade (1984), em “Arquétipos e repetição”, presente na obra *O mito do eterno retorno*: arquétipos e repetição:

Se observarmos o comportamento geral do homem arcaico, verificamos que apenas os actos humanos propriamente ditos, os objectos do mundo exterior, possuem *valor intrínseco autónomo*. Um objecto ou uma acção adquirem um *valor* e, deste modo, tornam-se *reais*, porque de qualquer forma participam de uma realidade que os transcende. Entre muitas outras pedras, uma torna-se *sagrada* – e, por consequência, fica imediatamente impregnada de *ser* –, porque constitui uma hierofania, ou porque possui um *maná*, ou porque a sua forma reflecte um certo simbolismo, ou ainda porque comemora um acto mítico, etc. O objecto surge como um receptáculo de uma força *exterior* que o diferencia do seu meio e lhe confere *significado* e *valor*. Essa força pode residir na substância do objecto ou na sua forma; uma rocha revela-se sagrada porque a sua própria existência é uma hierofania: incompreensível invulnerável, *ela é* aquilo que o homem não é. Resiste ao tempo, a sua realidade reveste-se de perenidade (Eliade, 1984, p. 18, grifo do autor).

Na descrição sobre como o mito opera nas sociedades arcaicas, torna-se possível perceber que, apesar dos procedimentos ritualísticos agirem na “modificação” do mundo circundante, o ser humano ainda se vê coagido pelo exterior. Os elementos



de transcendência se alocam em objetos naturais que, simbolicamente, performam algo para além do habitual: pode-se dizer eles são **objectos quase**, tal qual o título do livro de José Saramago (1984), não se esgotando à trivialidade inaugural em que se encontravam antes de serem alçados à representantes de uma realidade mais ampla e divina. O que confere realidade aos objetos não é a consciência humana, mas a inserção na dinâmica holística do sistema sagrado, na qual ele exerce função intermediária na união entre deuses e homens.

A raiz dos movimentos de mitificação e esclarecimento calca-se no mesmo problema: o medo humano. Theodor Wiesengrund Adorno e Max Horkheimer (1985), em obra citada, afirmam que:

A universalidade dos pensamentos, como a desenvolve a lógica discursiva, a dominação na esfera do conceito, eleva-se fundamentada na dominação do real. É a substituição da herança mágica, isto é, das antigas representações difusas, pela unidade conceptual que exprime a nova forma de vida, organizada com base no comando e determinada pelos homens livres. [...] A duplicação da natureza como aparência e essência, ação e força, que torna possível tanto o mito quanto a ciência, provém do medo do homem, cuja expressão se converte na explicação (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 25).

O medo, por conseguinte, guia o desejo pelo controle. Compreender e explicar são medidas tomadas para minar a imprevisibilidade dos acontecimentos, ou seja, tornar presumível o que se sucederá, preparando terreno para a operação ulterior, desdobrando-se em sequência na pergunta “como alterar a rota prevista?”. Nesse momento torna-se possível e, outrossim, necessário, com o avanço da técnica, transformar o mundo em vistas de concretizar as intenções humanas.

O medo do desconhecido ocorre semelhantemente quando nos reportamos ao inconsciente pois, constatando a existência de um domínio dentro de si próprio do qual pouco ou nada se compreende, a angústia desponta em impotência, como se não conhecêssemos sequer a nós mesmos e, conseqüentemente, não pudéssemos nos domesticar, quiçá fazê-lo em domínio estrangeiro à nossa mente. A violência emerge em resposta àquilo que se furta a ser compreendido, dominado.

A impossibilidade de reconciliar a sociedade humana esclarecida, a natureza e o mito, condiz com a sorte do centauro ao fim da narrativa:

[...] o grande corpo resvalou, caiu no vazio. Vinte metros abaixo, uma lâmina de pedra inclinada o ângulo necessário, polida por milhares de anos de frio e de calor, de sol e de chuva, de vento e de neve desbastando, cortou, degolou o corpo do centauro naquele preciso sítio em que o tronco do homem se mudava em tronco de cavalo. A queda acabou ali. O homem ficou deitado, enfim, de costas, olhando o céu. [...] Então olhou o seu corpo. O sangue corria. Metade de um homem. Um homem (Saramago, 1984, p. 136).

Na cena da morte, o desmembramento do homem e do cavalo pela pedra pontiaguda antiquíssima, por conseguinte, evoca a cisão entre as duas esferas e representa o triunfo de Tânatos sobre Eros: a concreção do ideal de racionalidade que asfixia o dessemelhante a ela. Fica claro que a tentativa de extirpar as pulsões do ser, retirando qualquer traço de irracionalidade, acarreta o desabamento do edifício humano. O padecimento do centauro não se traduz em destruição ocasionada pelo homem de outro ser oposto a ele, mas a implosão dos alicerces de si mesmo em que a racionalidade, e a repressão, passam a imperar. Da mesma maneira, esse **extermínio da incompreensão** não se expressa, no movimento de “queimar as pontes”, apenas na impossibilidade de se reconectar com os mitos ou com a natureza, mas na impossibilidade de harmonia consigo mesmo.

### Considerações finais

As múltiplas possibilidades de se ler o conto “Centauro” de José Saramago (1984) denota o brilhantismo do autor na confecção minuciosa da narrativa. A figura central do texto, longeva, fantástica, mítica, traz consigo ampla gama de questões: intriga a busca pela compreensão do que esse **objecto quase** “realmente” quer dizer, levando em consideração a prerrogativa de que os temas no compêndio de contos comunicam mais do que a superfície aparente deixa antever, dizendo algo ocluso, nas entrelinhas.

A descrição fragmentada do ser metade cavalo metade humano suscita o conflito interno das duas partes, inconsciente e consciente, pulsões de vida e pulsões de morte, Eros e Tânatos, dionisiaco e apolíneo, extrapolando os limites de circunscrição do indivíduo em direção à sociedade, em que a oposição se estabelece enquanto cosmovisões discrepantes em relação aos momentos históricos da humanidade, opondo razão esclarecida da modernidade iluminista e conhecimento de ordem diversa, da tradição mitológica das sociedades localizadas no período arcaico.

O argumento nietzschiano acerca das duas esferas, de compreensão do objeto de arte e de execução da criação artística, auxiliam a reforçar a onipresença desses arquétipos, a saber, figuras primordiais presentes nas formas mitológicas<sup>1</sup>, no ima-

---

<sup>1</sup> Em “Sobre os arquétipos do inconsciente coletivo”, presente em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, Carl Gustav Jung (2014) diz que os arquétipos são: “[...] tipos arcaicos – ou melhor – primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos. O termo *représentations collectives*, usado por Lévy-Bruhl para designar as figuras simbólicas da cosmovisão primitiva, poderia também ser aplicado aos conteúdos inconscientes, uma vez que ambos têm praticamente o mesmo significado. [...] O significado do termo *archetypus* fica sem dúvida mais claro quando se relaciona com o mito [...] Para o primitivo não basta ver o Sol nascer e declinar; esta observação exterior deve corresponder – para ele – a um acontecimento anímico, isto é, o Sol deve representar em sua trajetória o destino de um deus ou herói que, no fundo, habita unicamente a alma

ginário humano de maneira ambivalente: as duas instâncias necessárias à existência humana se manifestam tendencialmente em maior ou menor grau nos indivíduos e sociedades a depender de um conjunto de fatores internos e externos. Se Friedrich Nietzsche (1992) em *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, percebe que as tragédias gregas na sociedade helênica antiga, berço da civilização ocidental, tendem ao liame apolíneo, percebemos que essa tendência se efetivou nos períodos subsequentes e cooptou o imaginário, a mentalidade social ocidental de maneira vertiginosa na modernidade, materializando-se nas luzes iluministas da racionalidade, alcançada, em parte, por meio da perfectibilidade técnica e metodologia sistematizada do discurso científico.

A luz solar de Apolo, triunfante, resplandece, contudo, não para guiar o suposto progresso contínuo e ininterrupto do gênero humano capitaneado pela “astúcia da razão” em direção ao “melhor dos mundos possíveis”, mas cegando a sociedade para a existência da ampla gama de outras maneiras de se experienciar, conhecer e habitar a realidade e o mundo.

O texto pode ser lido, entre tantos outros modos, pelo viés de metáfora da condição humana, em que o indivíduo busca mediar as demandas do desejo inconsciente, localizados no id, através do ego esculpido pelo princípio de realidade, este sendo fundamento moderador dos impulsos eróticos. Este aspecto, favorecido pelo movimento racional da modernidade, torna o homem carrasco de si próprio por deixar que Tântatos, pulsão de morte, governe e desequilibre o frágil regime de temperança do organismo biológico e social, resultando na aniquilação, recalçamento e castração pelo excesso de racionalização esclarecida.

É provável que ainda haja outro modo de encarar a tríade humanidade-natureza-mito, todavia, ela ainda se encontra enquanto via porvir. Em certo sentido, ler o mundo pelas lentes do **quase**, recusando a formulação conceitual rígida, intrínseca ao pensamento esclarecido ocidental moderno, seja uma das possíveis chaves para perturbar o discurso totalizante e opressivo contra o mundo e contra o impulso de vida.

Tal qual o sonho, em que os símbolos apontam para fora de si e as coisas não são como aparentam ser, o **objecto quase** constela, iminentemente, com algo maior do que ele mesmo. Por essa perspectiva, em última instância, pode-se dizer que o objeto literário reevoca o **maná** desarvorado do objeto mito, tomando-o para si e tornando-se enfeitado. Unem-se os delírios dos sonhos para dizer mais e não se esgotar no enunciado preambular: por essa perspectiva, toda literatura é **quase objeto**.

---

do homem. Todos os acontecimentos mitologizados da natureza, tais como o verão e o inverno, as fases da lua, as estações do chuvosas etc., não são de modo algum alegorias destas experiências objetivas, mas sim, expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma, que a consciência humana consegue apreender através de projeção – isto é, espelhadas nos fenômenos da natureza” (Jung, 2014, p. 13-14, grifo do autor).

TOLEDO, L. F. M. Tensions between reason, nature and myth in “Centauro”, by José Saramago. **Itinerários**, Araraquara, v. XX, n. 59, v. 1, p. 89-101, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *José Saramago (1984), in Objeto quase, outlines in an allegorical way the themes to which he refers. The short story chosen for the analysis, “Centauro”, will be approached in two aspects: first, the half-animal, half-human condition of the mythical being will serve as a symbol of the human condition itself, divided between the civilizing sphere constructed by the species and the circumscription inherent to the natural, savage world, in which the tension between the Freudian drives of life and death will be addressed, Eros and Thanatos; second, the relationship between society and the centaur, examining the issue from a metaphorical perspective, referring to the disaggregation of the human being from the natural world from myths and, subsequently, the abandonment of myths towards the primacy of rationality.*

■ **KEYWORDS:** *José Saramago. Theory of Drives. Rationality. Myth. Portuguese Literature.*

## Referências

ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORKHEIMER, Max. O conceito de esclarecimento. In: ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 17-46.

ELIADE, Mircea. Arquétipos e repetição. In: ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno:** arquétipos e repetição. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 15-59.

FREUD, Sigmund. O eu e o id. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas:** o ego e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 9-64.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer.** Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2024.

JUNG, Carl Gustav. Sobre os arquétipos do inconsciente coletivo. In: JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Tradução de Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. de Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2014.

KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: “que é Esclarecimento?”. In: Kant, Immanuel. **Textos seletos.** Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 100-117.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SARAMAGO, José. **Objecto quase**. Lisboa: Caminho, 1984.

SARAMAGO, José. **Levantando do chão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SARAMAGO, José. **Memorial do convento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SIMMEL, Ernst. A autoconservação e a pulsão de morte. Tradução de Gabriel K. Saito. **Lacuna**: uma revista de psicanálise, São Paulo, n. -11, 2021. Disponível em: <https://revistalacuna.com/2021/08/15/n-11-02/>. Acesso em: 24/08/2024. [s.p.].





# A PRESENÇA DE MONTAIGNE NA ESCRITA DE JOSÉ SARAMAGO

Marilda Beijo FRÓES\*

■ **RESUMO:** O objetivo deste trabalho é investigar o modo como a escrita ensaística do escritor português José Saramago se aproxima das teorias sobre o gênero ensaio, desenvolvidas pelo filósofo Michel de Montaigne. A ligação de Saramago com Montaigne aparece pulverizada por toda obra saramaguiana e, por isso, será necessário lançar uma visão panorâmica sobre suas ideias, traçando um percurso para chegar ao romance *Manual de pintura e caligrafia* (1977). Pretende-se discutir os indícios do viés ensaístico, ou seja, aquele tipo de escrita consciente do ofício do escritor e do ato de escrever e que deixa transparecer na própria escrita, de forma metalinguística, essa consciência, pelo fato de colocar em foco a construção da criação literária. José Saramago constrói uma reflexão intrínseca a sua escrita que faz com que o escritor discuta, profunda e seriamente, o ofício e a responsabilidade de lidar com as palavras, ensaiando uma tentativa de compreender o mundo que o rodeia e como ele interage com o mundo, ao mesmo tempo em que compõe sua prosa de ficção.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** José Saramago. Michel de Montaigne. Escrita. Ensaio. Literatura Portuguesa.

A história universal é um infinito livro sagrado que todos os homens escrevem e leem e tentam entender e no qual também os escrevem.

Jorge Luís Borges (1974, p. 669)

## Introdução

A epígrafe que inicia este texto parece um pouco labiríntica e, claro, não poderia apresentar outra sensação, já que estamos usando um conceito do escritor argentino Jorge Luís Borges que define muito bem o ser humano como aquele que está sempre em busca de se encontrar enquanto, ao mesmo tempo, constrói e desvenda os caminhos da sua própria história. É essa mesma ideia que está manifestada no romance

---

\* IFSP – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo, campus de São José do Rio Preto/SP – Brasil. 15030-070 – marilda@ifsp.edu.br

*Manual de pintura e caligrafia* (1977), de José Saramago, pois o personagem principal H. realiza uma autorreflexão e reflexão do mundo que o cerca por meio da leitura que faz de si mesmo, da escrita que promove para descobrir-se e da pintura que se torna uma forma de representar sua autoimagem. Assim o próprio Saramago explicou seu romance: “o fundamental do livro parece-me ser o processo de investigação textual em sentido lato, a tal ponto que o protagonista não pode deixar de ler-se no texto que ele próprio é” (Saramago, 2010, p. 166). Nessa problematização também está o cerne dos *Ensaio*s de Montaigne, em que se diz que é preciso “problematizar o que em especial se refere ao nosso destino de homens” (Montaigne, 2004, p. 296).

Nas obras saramaguianas, as epígrafes têm sempre uma função muito importante, pois podem fornecer contexto histórico, cultural ou filosófico, provocar insight e inspiração, definindo o tom ou clima do texto. Além disso, pode estabelecer conexões entre a obra em questão e outras obras, autores ou ideias, criando assim um diálogo intertextual. Essa intertextualidade supostamente estabelecida entre o Livro dos Conselhos (utilizada em *História do cerco de Lisboa*, 1989 e *Ensaio sobre a cegueira*, 1995), Livros das Evidências (utilizada em *Todos os nomes*, 1997), Livro dos Contrários (utilizada em *O homem duplicado*, 2002), Livro das vozes (utilizada em *Ensaio sobre a lucidez*, 2004), Livro das Previsões (utilizada em *Intermitências da morte*, 2005) e O Livro dos Itinerários (utilizada em *Viagem do elefante*, 2008) contribui e corrobora para o método criativo de José Saramago em que o principal objetivo, aqui estudado, é refletir sobre o fazer literário ao mesmo tempo em que está em curso a própria criação da literatura. Isso explica o fato de nenhum dos livros citados nas referidas epígrafes existirem de fato, ou seja, é a ficção se fazendo dentro da ficção.

Trata-se apenas de uma das artimanhas do estilo de escrita de José Saramago, assim como fazia o escritor argentino Jorge Luís Borges, por quem o escritor português sempre demonstrou grande admiração. Ambos inventam livros e criam histórias dentro de seus livros, articulando a ficção com a ficção, entrecruzando ficções, produzindo um texto confeccionado a partir da metalinguagem, da intertextualidade e do ensaio crítico, que acabam transgredindo tais teorias com o objetivo de construir suas próprias proposições, suas teses, seus conceitos e suas acepções a respeito do fazer artístico e literário. Trata-se de um texto ficcional que, não só, mas também, desempenha o papel de veículo para a construção de um tratado, teórico, detalhado, didático e reflexivo sobre determinado assunto, como, por exemplo, sobre a criação literária.

Antes de continuar com essas reflexões labirínticas é preciso explicar como se desenvolverá o estudo que ora se apresenta. Para iniciar serão abordados alguns dos pressupostos de Michel de Montaigne e como essa teoria pode ser observada no romance *Manual de pintura e caligrafia* (1977), de José Saramago. Em seguida será feito um levantamento, de forma panorâmica, para identificar como a escrita de Saramago assimila o conceito de escrita ensaística de Montaigne, observando como



os indícios do ensaio aparecem pulverizados, por meio da reflexão sobre o fazer literário, ao longo de todo o percurso de escrita de José Saramago em suas obras.

### **O viés ensaístico em *Manual de pintura e caligrafia***

Ao analisar o romance *Manual de pintura e caligrafia* é preciso observar os elementos e os indícios do surgimento do conceito do que está sendo denominado, aqui, como escrita ensaística<sup>1</sup>, ou seja, aquele tipo de escrita consciente do ofício do escritor e do ato de escrever e que deixa transparecer na própria escrita, de maneira metalinguística, essa consciência, pelo fato de colocar em foco a construção da criação literária. Essa temática é sempre latente nas obras de Saramago, o que será destacado mais adiante, procurando explicar e construir conceitos para entender o processo de criação literária, ora dando destaque ao aporte histórico, ora filosófico, ora ensaístico, ocupando-se sempre do espaço romanesco para delinear esses percursos analíticos e reflexivos. Sendo assim, o texto ensaístico pode ser visto como um “gênero limítrofe entre a ficção e a filosofia” (Costa Pinto, 1998, p. 30).

Em *Manual de pintura e caligrafia* a sensação que se tem é, de que se está diante de um texto, no qual a densidade da expressão literária é amplamente alargada, tornando-se quase indizível, sem classificação devido à quantidade de discursos que se mesclam e se completam, formando a teciturada narrativa. Segundo Angélica Soares, “o ensaio coloca-se como forma fronteira, sendo improdutivo, do ponto de vista teórico-crítico, querer marcar seus limites” (1989, p. 65).

Ao abordar questões sobre a construção e o ato do fazer literário, ou as formas de criação artística como a pintura, ocupando-se, para isso, do espaço romanesco, Saramago sugere que os limites entre esses dois gêneros são tênues, podendo ser rompidos para o enriquecimento textual. Entende-se que tal ruptura só é possível de se concretizar porque é dentro do gênero romance que se dá a abertura para a assimilação de outras formas de expressão literária, inclusive, e até mesmo, o caráter de ensaio com que se procurou interpretar o romance *Manual de pintura e caligrafia*.

A construção ficcional funciona como veículo de expressão do mundo e de explicação de si, ou seja, ocorrem dois percursos narrativos: narra-se a si mesmo enquanto narram-se histórias, sempre denotando preocupação com a linguagem, demonstrando a necessidade de se refletir sobre o momento da escrita. O ensaio, de acordo com os pressupostos de Montaigne “tem como objeto central a sondagem do eu” (Moisés, 1990, p. 225).

---

<sup>1</sup> *O viés ensaístico na ficção de José Saramago* -Tese apresentada à Faculdades de Ciência e Letras da Universidade Estadual Paulista para obtenção do título de Doutor em Letras, defendida por Marilda Beijo no ano de 2012.

O personagem H. quer encontrar-se, entender-se, posto que o homem é um ser “maravilhosamente vão, diverso, mutável” (Montaigne, 1989, p. 13). Por isso fica deambulando pela cidade a procura de algo em que se encaixe como ser atuante no mundo em que vive, representando o próprio romancista que procura entender o seu ofício de escritor, por meio da discussão travada entre a escrita e a pintura:

Esse pintor que tem consciência da sua mediocridade no fundo é como se eu estivesse a fazer a minha própria autocrítica e a dizer: poderei fazer amanhã algo que tenha mais importância que o que fiz até hoje? E é verdade que o pintor não vai deixar de pintar, é verdade que vai tentar pintar de outra forma, [embora] não consiga; mas o que vai fazer, sobretudo, é refletir por escrito sobre aquilo que pinta e, no momento seguinte, vai refletir sobre o que está a escrever. Então, é como se eu mesmo, neste livro, estivesse não só fazendo uma reflexão indireta sobre o meu passado como escritor, mas também como uma espécie de antecipação sobre uma reflexão que apareceria mais desenvolvida depois [...]

(Saramago, 2010, p. 174).

O exercício artístico da pintura, o exercício poético da escrita e a elaboração da linguagem canalizam o olhar do artista, no caso do narrador, para o próprio fazer. Segundo José Saramago, (2010, p. 166) “o Manual [de pintura e caligrafia] é um balanço, uma colagem de glóbulos, um exame radiológico, uma consciência que se examina a si mesma”.

Ao tratar a literatura ficcional de José Saramago como aquela que, singularmente, nos expõe o seu processo de criação, por meio de um viés ensaístico, depara-se com a produção de um escritor que se insere no espaço entre uma pergunta e uma resposta, sempre questionando seu fazer, o seu ofício, com o intuito de encontrar uma resposta, ou encontrar-se apenas, pois “Olhando para os meus romances, desde o Manual de pintura e caligrafia, estes refletem essa espécie de interrogação de mim para mim e de mim à sociedade.” (Saramago, 2010, p. 182). Essa ideia também está problematizada nos *Ensaio*s de Montaigne, já que “é esse o método do ensaio: a aproximação progressiva de si através do objeto” (Santilli, 1979, p. 303).

Tanto o tratamento do tema quanto a forma textual singularmente assumida na obra correspondem, de forma abrangente, ao espelhamento pretendido pelo ficcionista José Saramago que experimenta, a maneira de Michel de Montaigne, ser pintor, escritor, poeta, crítico, historiador, filósofo, dentre tantas outras facetas/vozes ensaiadas que aparecem no romance *Manual de pintura e caligrafia*.

Manual de pintura e caligrafia quer expressar, no fundo, o que é a verdade, o que é realmente verdadeiro e o que é o falso, quem é aquele que sente em mim, que relação de conciliação ou de contradição existe em tudo aquilo que no final das contas nós somos. Há que citar o nosso Fernando Pessoa, que, de uma vez

por todas, diz que cada um de nós é um e cada um de nós é vários (Saramago, 2010, p. 174).

## **O percurso ensaístico nas obras de José Saramago**

Ao buscar esses mesmos aspectos, ou seja, esse germe da discussão sobre a construção da escrita e do fazer literário nas outras obras, nota-se que esse viés ensaístico já é perceptível, mesmo que de forma tímida, desde o primeiro romance de José Saramago, *Terra do pecado* (1947). Essa obra mesmo sendo considerado de pouca expressão literária pela maioria dos críticos, já se pode notar, mesmo que ligeiramente, uma certa preocupação com a questão da influência da literatura e do fazer literário no cotidiano, na construção do mundo por meio da palavra. Esse embrião da discussão literária ou da consciência do fazer literário, que estaria presente em todos os futuros romances de Saramago, já aparece, mesmo que timidamente, por meio da voz da personagem Maria Leonor, quando, no afã de entender o que está se passando com ela e com seus sentimentos, em virtude da viuvez e do crescente desejo sexual, recorre à literatura para uma melhor exposição dos fatos e discussão dos acontecimentos, como se pode observar em uma de suas conversas com o Doutor Viegas:

- Aqui respira-se mais que preguiça, doutor. Respira-se entre estas paredes um ar de tragédia grega. Anda por estas salas, oculta nas sombras dos desvãos e nas pregas dos reposteiros... O médico interrompeu, sem cerimónia, resmungando: - Fantasias!...- É possível! - respondeu Maria Leonor. - Mas a verdade é que eu sinto no ar que respiro uma viscosidade estranha, como se nele andasse dissolvida uma presença material. Se quisesse fazer literatura, diria que anda por aqui a Fatalidade, a mesma que cegou Édipo e o fez esposo da própria mãe. Desloco-me pela casa como por entre um nevoeiro espesso e frio, que me traz arrepios. Os móveis são grandes sombras esfumadas, os passos repercutem-se pela casa, secos e indeterminados (Saramago, 1947, p. 156).

Saramago irá retratar uma situação aparentemente corriqueira, mas específica: a viuvez de uma mulher diante de uma sociedade conservadora, machista e preconceituosa que acreditava que uma viúva não poderia voltar a sorrir ou a viver, mantendo luto eterno imposto pela sociedade, mas que encontra um refúgio para tentar compreender-se e entender seus sentimentos por meio da literatura. As indagações levantadas, não só nessa obra como em todas as outras que se seguem, são universais e atemporais, fato que demonstra o poder que a literatura exerce sobre o homem e sobre a sociedade, embora o personagem Doutor Viegas desdenhe, dizendo: “- Fantasias, menina, fantasias!... Por que não hás-de tu ser uma mulher

sensata, fria como o teu nevoeiro, sem esses delírios de imaginação?!” (Saramago, 1947, p. 156).

Seguindo o percurso cronológico da publicação das obras de Saramago, depara-se com o livro *Levantado do chão* (1980), que, como é sabido, traz à tona a história de trabalhadores rurais, da região do Alentejo, pobres, na maioria das vezes, analfabetos, abandonados à própria sorte. Ainda que a temática principal de *Levantado do Chão* esteja na relação da ficção com a história, uma das “obsessões” do escritor - como argumenta a maioria dos críticos de Saramago - é possível perceber, mesmo que sutilmente, a tendência de usar a voz do narrador para pensar sobre o momento da escrita, como se o autor tivesse ensaiando reflexões sobre um assunto sempre latente e nunca resolvido, mas que o persegue constantemente. Pois, reflete:

Todos os dias têm a sua história, um só minuto levaria anos a contar, o mínimo gesto, o descasque miudinho duma palavra, duma sílaba, dum som, para já não falar dos pensamentos, que é coisa de muito estofo, pensar no que se pensa, ou pensou, ou está pensando, e que pensamento é esse que pensa o outro pensamento, não acabaríamos nunca mais (Saramago, 1980, p. 58).

Fica claro o quanto o pensar sobre o momento da escrita é legítimo e precioso em Saramago a ponto de revelar o desejo de dissecar a palavra em sílabas, sons e letras, pensando sobre tudo, ou seja, sobre cada elemento que envolve a escrita e, por consequência, o texto, inclusive aquele texto que não foi escrito porque o pensamento inicial bifurcou-se para outros caminhos e outras elucubrações. E dessa forma, sim, “será grande contador de histórias, vistas e inventadas, vividas e imaginadas, e terá a arte suprema de apagar as fronteiras entre umas e outras” (Saramago, 1980, p. 123).

Até em *Viagem a Portugal* (1981), obra que, segundo Maria Alzira Seixo, integra uma “zona de hesitação entre a crônica e a ficção, não só porque assume grande parte da caracterização com que abrangemos as suas crônicas, mas porque se constitui como uma história (quase uma ficção) em que o autor é «o viajante»” (1987, p. 19), Saramago não deixa de dar seu recado e apontar a influência que recebeu das leituras que fez de Montaigne e de sua escrita ensaística, criando um possível título para um possível ensaio que escreveria aos moldes de Montaigne “Da Influência do Latifúndio na Rareza Povoacional”. Assim, explica:

Se o viajante tivesse preparação científica, havia de lançar-se na elaboração de um ensaio que tivesse um título assim, pouco mais ou menos: Da Influência do Latifúndio na Rareza Povoacional. Este “povoacional” é termo abstruso, mas em linguagem ensaística mal parecia falar como toda a gente: o que o viajante quer dizer, em palavras correntes, é o seguinte: por que diabo haverá no Alentejo tão poucos lugares habitados? (Saramago, 1981, 328).

Nessa obra, a temática da viagem é explícita, escancarada, contudo, existem tantas outras viagens mais implícitas ou alegóricas nas obras de Saramago, pois “todo o romance tem como forma mítica a da viagem” (Calvino, 2005, p. 34), e essa viagem pode se dar, metaforicamente, por meio, por exemplo, da discussão da forma de escrita. Todas as reflexões sobre o ato de escrever e sobre o uso da palavra que vão se acumulando ao longo das obras estão intimamente relacionadas às ideias pregadas por Michel de Montaigne: “O autor, num espaço e num tempo que pretende descobrir e fixar se cruza com os itinerários desse país, traçando percursos líricos e de reflexão que se evidenciam nesta obra como se incursões fossem de um romance que parte de uma crônica” (Coelho, 2004, p. 10) e que pode ainda ser visto como uma tentativa de incursão no campo do ensaio, funcionando quase como uma forma de digestão reflexiva da cultura por meio da leitura do mundo, dos costumes, das paisagens, enfim, dos lugares visitados.

Em *Memorial do convento* (1982), também há o tema da viagem, seja no viajante concreto Baltasar Sete-Sóis ou nas viagens sonhadas de Padre Bartolomeu de Gusmão com sua passarola. Além disso, há também toda a viagem imaginária que o leitor faz ao ter contato com tantos fatos históricos e com tanta riqueza de detalhes que se faz por meio de uma escrita minuciosa e cheia de encantos, como, por exemplo, quando são mostradas as capacidades mágicas de Blimunda Sete-Luas. Todo esse cuidado com a escrita vem desde a criação dos nomes dos personagens, pois, de acordo com Saramago, em um texto publicado no Jornal de Letras, de 15/05/90, n. 410, o autor explica o motivo do nome Blimunda e diz: “essa razão, acaso a mais secreta de todas, chama-se Música. Terá sido, imagino, aquele som desgarrador de violoncelo que habita o nome de Blimunda, essa vibração que está contida em todas as palavras e em algumas magnificamente”.

É essa a explicação que Saramago dá para a escolha do nome que evidencia que a consciência do ato de criação literária está diluída não só nesse aspecto do nome dado a uma personagem, mas em todo o romance - como, por exemplo, num trecho relacionado a um sermão do Padre Bartolomeu, examinado pelo narrador: “Dizia as palavras que escrevera, outras que de improviso lhe surgiam agora, e estas negavam aquelas, ou duvidavam-nas, ou faziam-nas exprimir sentidos diferentes”, (Saramago, 1982, p.113). É notório o quanto o narrador indica a mutação das palavras e suas significações e o quanto é trabalhoso lidar com o universo da linguagem. Por isso, o autor ocupa-se do espaço romanesco que propicia e permite a exploração da escrita em suas mais profundas dimensões e dos mais diferentes modos, relacionando temas distintos e gêneros literários diversos. Isso parece direcionar a escrita romanesca para outro tipo de escrita mais relacionada ao estilo de um ensinamento do “como” conduzir a escrita de um romance, ou seja, uma escrita ensaística.

Em *A jangada de pedra* (1986), não seria preciso, ao menos, mencionar a questão da viagem, já que, nesta obra, a trajetória é feita por toda a Península

Ibérica que se desprende o resto da Europa e fica à deriva em busca de um rumo. No entanto, para o momento, vale ressaltar a forma genial com que Saramago, mais uma vez, põe ênfase, de modo metalinguístico, na questão primordial para o trabalho que ora se desenvolve: o fato de discutir as artimanhas da escrita de modo tão direto e limpo, como se colocasse o narrador dialogando com o leitor, expondo o porquê de a narrativa estar sendo composta daquela maneira, como se pode constatar abaixo:

Até esta altura, quando já vão escritas tantas páginas, a matéria narrativa tem-se resumido à descrição de uma viagem oceânica, ainda que não de todo banal, e mesmo neste dramático instante em que a península retoma o seu caminho, agora na direcção do sul, ao tempo que continua a rodar em torno do seu imaginário eixo, por certo não saberíamos ultrapassar e enriquecer o simples enunciado dos factos senão viesse ajudar-nos a inspiração daquele poeta português que comparou a revolução e descida da península à criança que no ventre de sua mãe dá a primeira trambolha da sua vida (Saramago, 1986, p.213).

O trecho acima sugere, ironicamente e por meio da voz do narrador, justificar os caminhos escolhidos pelo autor sobre os rumos da narrativa que está escrevendo. E é de maneira bastante irreverente que diz só ter conseguido enriquecer os fatos narrados por conta da ajuda e inspiração de um poeta português, fazendo referência a uma possível intertextualidade - um dos recursos mais utilizados na composição dos romances saramaguianos.

Em *História do cerco de Lisboa* (1989), a inclinação em colocar em xeque a escrita continua muito forte e é corroborada pela insistência em demonstrar o manejo com as palavras, tendo percepção de suas significações mais escondidas, recorrendo, muitas vezes, à etimologia, à ambiguidade, ao som extraído do vocábulo, como o intuito de esmiuçar o valor semântico de cada elemento do léxico. Essa “técnica” de elaboração literária aparece inúmeras vezes ao longo da narrativa e só denuncia o ensaio de Saramago com o seu objeto de trabalho: a escrita.

Tudo começa com o fato de Raimundo acrescentar o vocábulo “não” em uma história que está sendo revisada por ele, algo condenável na profissão de um revisor. Esse fato acaba fazendo com que a história inicial se desdobre em outra história, que conseqüentemente, dá margem ao surgimento de uma terceira história: o relacionamento amoroso entre Raimundo e Sara. O que Saramago, por meio das intervenções do narrador, pode querer indicar com tudo isso é o poder das palavras e o quanto o tratamento com elas deve ser cuidadoso e preciso e, mesmo assim, “os autores emendam sempre, somos os eternos insatisfeitos, Nem têm outro remédio, que a perfeição tem exclusiva morada no reino dos céus [...]” (Saramago, 1989, p.3).

Em síntese, aproveita-se de todo o contexto desse e dos outros romances para falar abertamente sobre as dificuldades que podem ser encontradas por aqueles que

têm como ofício a escrita: o revisor e, claro, o autor, fazendo uma comparação do tempo passado com o presente.

Certos autores do passado, se os julgarmos por esse seu critério, seriam gente da espécie, revisores magníficos, estou a lembrar-me das provas revistas pelo Balzac, um deslumbramento pirotécnico de correções e aditamentos, O mesmo fazia o nosso Eça doméstico, para que não fique sem menção um exemplo pátrio, Agora me ocorre que tanto o Eça como o Balzac se sentiriam os mais felizes dos homens, nos tempos de hoje, diante de um computador, interpolando, transpondo, recorrendo linhas, trocando capítulos, E nós, leitores, nunca saberíamos por que caminhos eles andaram e se perderam antes de alcançar em a definitiva forma, se existe tal coisa, (Saramago, 1989, p. 4).

Além de refletir sobre as emendas, os reparos no momento da escrita, aborda também a questão da “forma definitiva” e aponta, ironicamente, sua postura em relação a isso, indicando que, provavelmente, na escrita nada é definitivo, pois o trabalho com a linguagem é incessante e exige imenso esforço. Nesse sentido, busca amparo nos clássicos para refletir e sistematizar alguns pressupostos teóricos e, consequentemente, de viés ensaístico sobre o fazer literário.

No caso de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), a temática central é a religiosa, mas existe uma abordagem subjacente que é possível relacionar, mais uma vez, com a tese de que toda a narrativa conduz para a apreciação do “escrever”. Nesse sentido, atentar-se para o escrever tem como estratégia o “reescrever” um dos livros mais conhecidos em todo o mundo, “sobre o qual se assenta nossa cultura, o nosso mito fundador” (Perrone-Moisés, 1982, p.240), o evangelho. Nessa dubiedade que se instala desde o título, posto que o evangelho é escrito segundo Jesus Cristo, o que, na verdade, aflora é a reescritura do evangelho segundo a ficção saramaguiana.

Todo esse jogo ficcional, baseado no evangelho, quer enfatizar, sobretudo, as possibilidades da escrita com todas as suas verdades e inverdades, formando o que é chamado de conhecimento e, além disso, ressaltar o quanto pode haver de manipulação no ato de escrever. Segundo Perrone-Moisés, “Saramago é, antes de tudo, um ficcionista. A razão racionante que o impulsiona acaba sempre por abrir espaço para a imaginação, para a fabulação, para a exploração da linguagem. Sua dialética é a da criação literária.” (1982, p. 243). Torna-se claro o intuito de enaltecer o literário quando, em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, o narrador lança mão da ironia e, principalmente, do humor para mencionar a cena em que Deus anunciara a Jesus a religião de Alá, trazendo para o diálogo a figura do poeta Fernando Pessoa:

Mas então, perguntou Pastor, quem vai criar o Deus inimigo. Jesus não sabia responder, Deus, se calado estava, calado ficou, porém do nevoeiro desceu



uma voz que disse, Talvez este Deus e o que há-de vir não sejam mais do que heterónimos, De quem, de quê, perguntou, curiosa, outra voz, De Pessoa, foi o que se percebeu, mas também podia ter sido, Da Pessoa. Jesus, Deus e o Diabo começaram por fazer de conta que não tinham ouvido, mas logo a seguir entre olharam-se com susto, o medo comum é assim, une facilmente as diferenças. Passou tempo, o nevoeiro não tornou a falar, [...] (Saramago, 1991, p.285).

O aparecimento de Fernando Pessoa como uma entidade tão poderosa quanto as outras personagens (Jesus, Deus, diabo) do romance a ponto de interromper um diálogo tão incomum, misterioso e importante, simboliza o eixo fundamental em todo o percurso literário de Saramago e do viés ensaístico em que se encontra na discussão sobre o ato de escrever, por isso a presença do poeta dos heterônimos que caracteriza uma forma de dar destaque para a literatura e para a criação ficcional.

A importância da literatura também estará em foco para analisar a obra *Ensaio sobre a cegueira* (1995), pois é a leitura que devolverá um pouco de humanidade e de dignidade para aqueles cegos que estão vivendo no manicômio em situações desumanas e beirando o animalesco. É comovente e impactante a postura da mulher do médico durante toda a narrativa pelo fato de manter sua humanidade. Embora seja a única personagem que não precisaria passar por todo aquele processo de sofrimento e degradação, posto que não perdeu a visão, se mantém firme e atuante mesmo diante das atrocidades vividas e, além disso, consegue demonstrar grandeza de espírito e muita ternura. Não só ajudava todos em todas as tarefas corriqueiras, como ainda encontrava forças para ler para os outros cegos, tentando confortar-lhes a alma: “sentaram-se a ouvir ler o livro, ao menos o espírito não poderá protestar contra a falta de nutrimento” (Saramago, 1995, p. 306).

Tanto essa passagem da leitura que a mulher do médico faz aos outros cegos quanto o momento em que aparece um personagem identificado como escritor que também está cego são muito significativas para recuperar as relações que se pretende estabelecer entre a construção da prosa ficcional ensaística, a consciência do fazer artístico e literário e as discussões a respeito dos limites tênues existentes entre os gêneros literários, ocupando-se, para isso, da junção entre romance e ensaio, dentro da ficção saramaguiana. Assim explica Teresa Cerdeira,

Este é um ensaio sobre a cegueira, não porque simplesmente o enredo pareça conduzir todos a ela. É um ensaio sobre a cegueira, entendendo-se aqui ensaio como uma espécie de manual de como ver. É, pois, um texto que ensina a ver, logo, a não ser cego. Com efeito, esse *Ensaio sobre a cegueira* pode ser lido inversamente como um ensaio sobre a visão (Cerdeira, 1999, p.293).

O termo manual aplicado por Teresa o Cerdeira pode referir-se, segundo a etimologia da palavra, a um livro que sumariza as noções básicas de uma matéria



ou assunto ou um guia prático que explica o funcionamento de algo, ou seja, uma teorização, um tratado, um texto ficcional com viés ensaístico nos moldes de Montaigne. Além disso, a impressão que se tem é que Saramago constrói esse personagem “escritor cego” para evidenciar, mais uma vez, sua ideia fixa sobre refletir sobre a produção literária e sobre o quanto a literatura, o ato de ler e de escrever podem ser vistos como a forma mais suprema de enxergar o outro e de exprimir humanidade, visto que a literatura, a leitura e a escrita são os elementos que trazem, garantem e/ou mantêm a lucidez, a clareza, a “visão”, o discernimento, mesmo em momentos de horror, sendo a leitura e a escrita um exercício de conhecimento que também ensina e forma “um escritor [que] acaba por ter na vida a paciência de que precisou para escrever” (Saramago, 1995, p. 276), considerando a paciência e a escrita um traço especificamente humano.

O resgate da humanidade se faz por meio do sofrimento seguido de ternura, solidariedade e compaixão aplicados no ato da leitura e faz com que os cegos comecem a querer olhar mais profunda e sensivelmente uns para os outros, não só física, mas humanamente, como se pode observar no comentário de um dos cegos: “Se eu voltar a ter olhos, olharei verdadeiramente os olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a alma,...ou o espírito,”. (Saramago, 1995, p. 262). Dessa forma, a cegueira funcionou com uma forma de renascimento, uma oportunidade de as pessoas, em meio à dor, tornarem-se melhores, mais humanas e sensíveis ao sofrimento alheio, deixando de ter nos “olhos uma espécie de espelhos virados para dentro,” (Saramago, 1995, p. 26).

A retomada dos afetos se dá, como não podia deixar de ser, de maneira paradoxal, isto é, foi preciso o homem voltar a suas origens mais primitivas, descer “todos os degraus da indignidade”(Saramago, 1995, p. 262) para depois “ressurgir de si mesmos” (Saramago, 1995, 288), como seres humanos na sua essência. Teresa Cristina Cerdeira resume bem essa ambivalência do ser humano demonstrada por meio da cegueira.

Esses cegos chegaram ao fundo do poço de onde puderam ver surgir suas fraquezas, sua arrogância, sua intolerância, sua impaciência, sua violência, a monstruosidade dos universos concentracionários. Mas assistiram também à sua própria força, à sua solidariedade, à sua generosidade, ao seu espírito revolucionário e à revisão de seus próprios preconceitos (Cerdeira, 1999, p. 294).

Todo o percurso traçado pelas personagens revela a ambiguidade em que está inserido o homem, com o progresso a sua volta e, muitas vezes, o vazio de si mesmo, de conteúdo e de sabedoria; afinal, foi preciso cegar para se ver, foi preciso não ver para se ter clareza e consciência da vida, do outro, do mundo, dos fatos. Sendo assim, a obra, de certa forma, também pode ser pensada pelo viés da busca da lucidez por meio da reflexão sobre o estar no mundo e, de fato, repará-lo. Assim,

pode ser considerado um ensaio que “é a restituição literária da fluidez do mundo e da existência” (Costa Pinto, 1998, p.35).

A “restituição da existência” ou o resgate do ser humano por meio da busca de sua identidade pode também ser considerado um dos temas centrais em *Todos os nomes* (1997), pois, já no início do livro, o leitor depara-se com uma epígrafe, no mínimo, perturbadora: “Conheces o nome que te deram, não conhece o nome que tens”, (*Livro das Evidências*). Esse pseudo questionamento, já que se trata de uma pergunta indireta, vai perdurar por toda a obra e acompanhar o personagem, Sr. José, em todo o seu percurso na ânsia de conhecer a identidade da mulher desconhecida e isso, conseqüentemente, fará com que o personagem tenha uma busca incessante pela sua própria identidade, mesmo que a princípio, inconscientemente.

O personagem para realizar sua pesquisa e desvendar a intrigante vida da mulher que, para ele, tornou-se misteriosa, arrisca-se em atitudes nada convencionais e nunca exercidas por ele anteriormente. A postura estranha adotada pelo personagem demonstra o quão embaralhados, confusos e difusos estão os seus pensamentos: “Ao contrário do que desejava, o Sr. José não pôde dormir com a relativa paz do costume. Perseguia no labirinto confuso da sua cabeça sem metafísica oras todos motivos que o tinham levado a copiar o verbete da mulher desconhecida, (Saramago, 1997, p. 39).

Seu estado mental labiríntico é representado pelos lugares externos que ele frequenta, sempre muito fora do comum em “labirintos de corredores, que estão constantemente a interromper-se, a mudar de sentido, dá-se a volta a uma sepultura e de repente deixámos de saber onde estamos, Lá na minha Conservatória costumamos usar o fio de Ariadne”, (Saramago, 1997, p. 223). Sua aventura começa na Conservatória Geral de Registro Civil, um lugar fechado, asfixiante e escuro, passando pela Escola, espaço formado por muitas salas e portas, chegando ao Cemitério amplo, silencioso demais, temeroso, ambientes que, simbolicamente, podem ser vistos como labirintos em que o Sr. José se perde e, de forma antitética, se encontra.

É também perdido que o leitor se sente frente à narrativa e à escrita, genuinamente, labirínticas que, muitas vezes, não se encaixam em nenhuma classificação posto que “ tanto en la obra de Saramago como la de Borges, existe um equilibrio tan perfecto entre el elemento ensayístico e el puramente literário que en ninguno de ambos casos se podría decir donde termina uno y dónde comienza el otro” (Huici, 1998, p.453).

Considerando as características do texto literário e as características do ensaio é possível pensar na mescla de ambos ao analisar a prosa saramaguiana. O fundamental, de fato, é perceber que é por meio da escrita, da leitura e, claro, dos livros e da reflexão que se pode construir a partir deles, do conhecimento e das relações que se estabelecem entre eles, que o ser humano tem a chance de se libertar de suas prisões e conhecer mundos novos. Em *A Caverna* (2000), o livro parece

ganhar uma dimensão mágica, pronto para, pacientemente, libertar o homem da ignorância:

Felizmente existem os livros. Podemos esquecê-los numa prateleira ou num baú, deixá-los entregues ao pó e às traças, abandoná-los na escuridão das caves, podemos não lhes pôr os olhos em cima nem tocar-lhes durante anos e anos, mas eles não se importam, esperam tranquilamente, fechados sobre si mesmos para que nada do que têm dentro se perca, o momento que sempre chega, aquele dia em que nos perguntamos, Onde estará aquele livro (Saramago, 2000, p.55).

A persistente referência de Saramago à literatura, a livros e a escritores aparece fortemente aplicada na obra *A caverna*, a começar pelo título que nos remete, automaticamente, à obra de Platão. O diálogo com o filósofo se estende desde as dualidades escuridão versus luz e ignorância versus conhecimento até a estrutura física da *Caverna*, que no romance é adaptada aos tempos atuais e representada por uma outra forma de caverna, simbolizada pelo Centro Comercial, local onde impera a massificação do ser, a perda da individualidade e o consumismo, isto é, o mesmo aprisionamento e escravização encontrados na obra de Platão mas que, no romance saramaguiano, vem disfarçado de progresso, criticado, severamente, por não abranger a todos e disseminar as desigualdades sociais. Segundo Saramago, em entrevista concedida a Luis Garcia em setembro de 2001, o que está havendo na sociedade atual é uma total inversão de valores, posto que se dá muita importância ao progresso quando, na verdade, deveria ser o contrário, “o chamado progresso é que passe a considerar o ser humano como prioridade absoluta” (Saramago, 2001, p.1).

Também é de forma inversa que o mito da *Caverna*, de Platão, é revisitado na obra de Saramago. O homem de Platão tem de sair da caverna para ter a experiência com a luz, que simboliza o conhecimento. Já para o personagem de Saramago o caminho é oposto. Cipriano precisa entrar na gruta (caverna) e deixar-se envolver pela escuridão para que sua reflexão desperte o conhecimento. Há referências explícitas da obra de Platão, principalmente, quando Cipriano, após retornar da gruta e ver as pessoas mumificadas, pergunta ao seu genro: “Sabes o que é aquilo, Sei, li alguma coisa em tempos, respondeu Marçal” (Saramago, 2000, p.333). Mesmo em relação a personagem simples e com pouca instrução, o narrador deixa claro a presença dos livros na família Algor e se pode inferir que o contato com os livros é que promove um pensamento livre de Cipriano e sua família. Pois, “podem contar-se por duas ou três centenas os livros arrumados nas prateleiras, velhos uns quantos, na meia-idade outros, e estes são a maioria, os restantes mais ou menos recentes, embora só alguns deles recentíssimos” (Saramago, 2000, p, 20).

Mesmo quando a referência à literatura não é direta, o narrador de Saramago acaba deixando “pistas” ao longo da narrativa para que o leitor resgate as ideias a respeito da escrita e da criação literária. Ao comentar a temática central do romance

*O homem duplicado* (2002), isto é, o aparecimento de um sócio de Tertuliano Máximo Afonso, o narrador faz uma relação direta com o poeta português Fernando Pessoa, aproveitando-se de um dado fundamental de sua obra, os heterônimos, e comenta, de modo bem humorado: “Já o outro também não quis a vulgaridade plebeia do pseudônimo, chamou-lhe heterônimo”, (Saramago, 2002, p.81).

É possível pensar que, ao recuperar a heteronímia Pessoaana, Saramago está colocando em pauta toda a literatura que subjaz a essa teoria e, mais uma vez, demarcando a consciência da escrita. O texto literário também é relembado pelo fato de Tertuliano Máximo Afonso, estar sempre angustiado com uma leitura necessária, mas que está ainda inconclusa e comenta: “Como queres tu que me ponha a ler ficções, romances, contos, ou lá o que for, se para a História, que é o meu trabalho, não me chega o tempo, agora mesmo ando eu aqui às voltas com um livro fundamental sobre as civilizações,” (Saramago, 2002, p. 63).

A presença de Fernando Pessoa também é fundamental no romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), no qual Saramago recupera as odes do poeta neoclássico Ricardo Reis, heterônimo pessoano, trazendo esses textos para o interior do universo ficcional e causando uma mescla entre os gêneros (prosa/poesia, poesia/prosa), de modo a ser possível questionar, inclusive, como se estabelecessemos os limites entre os gêneros literários, já que o texto vai se construindo de forma híbrida. Além disso, paralelamente, existe uma discussão metalinguística, ou seja, o tratamento das artimanhas da linguagem no momento do ato de escrever, que se instala na narrativa por meio dos diálogos entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa. O resultado desse processo literário de criação e de recriação da poesia de Fernando Pessoa é, segundo a análise feita<sup>2</sup>, uma revisitação, por parte de Saramago, de toda a tradição clássica, e de sua própria postura sempre questionadora e reflexiva diante da literatura e do processo de construção literária, atitude que molda sua escrita em um viés ensaístico.

Em *O ensaio sobre a lucidez* (2004), mesmo se tratando de um romance analisado, pela maior parte dos estudiosos por meio da ênfase no discurso político, é possível destacar algumas sutilezas em relação ao fazer literário infiltradas na obra. Para isso, o foco será nos momentos de lucidez do narrador que “interrompe” o curso da narrativa para compartilhar com o leitor sua maneira de compor a narração, já que essa é a problemática que se pretende perseguir ao analisar os romances/ensaios e a consciência do ato de escrita de Saramago. Nessa perspectiva, o narrador comenta: “se o manifesto presidencial e os mais papéis volantes tivessem, por desnecessários, terminado no lixo a sua breve vida, a história que estamos a contar seria, daqui para diante, completamente diferente”. (Saramago, 2004, p. 184).

---

<sup>2</sup> *Da criação à recriação: o percurso intertextual e metalinguístico em O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. Dissertação apresentada à Faculdades de Ciência e Letras da Universidade Estadual Paulista para obtenção do título de Mestre em Letras, obtido por Marilda Beijo em 2005.

O narrador segue analisando o ato de escrever e o posicionamento do leitor frente à narrativa e agrega um outro aspecto importante da escrita: o fato de a escrita, às vezes, desenvolver-se de maneira tão surpreendente que acaba transformando a narrativa em algo, inicialmente, não pensado ou não planejado. Confessadamente, o narrador fala de suas incertezas em relação à postura que deve adotar para um bom desenrolar da história que está apresentando, lançando hipóteses sobre o que foi ou poderia ter sido, conjecturando a respeito das possíveis ramificações ou bifurcações que o fio narrativo poderia seguir. Então, explica: “Salvo se o narrador tivesse a insólita franqueza de confessar que nunca esteve muito seguro de como levar a bom termo esta nunca vista história de uma cidade que decidiu votar em branco.” (Saramago, 2004, p. 185).

O narrador chama a atenção também que para haver uma boa compreensão do poder e significação das palavras na condução da construção da narrativa é necessário passar pelo “emaranhado labiríntico das sílabas” (Saramago, 2004, p. 254) que leva ao entendimento das palavras e “perceber a zona de penumbra que cada palavra produz e leva atrás de si de cada vez que é pronunciada” (Saramago, 2004, p. 254) ou escrita. Nesse momento Saramago está ensaiando com as palavras, testando, examinando assim como Montaigne fazia, então explica: “Sou alguém que gostaria de ser ensaísta, mas, porque não sabe, se dedica a escrever romances... Não convém, no entanto, tomar essas palavras à letra, a não ser para reconhecer que há algo de ensaístico no meu modo de abordar a ficção” (Vasconcelos, 2003, p.59).

No romance “*As intermitências da morte*” (2005), o procedimento literário adotado por Saramago para discutir o fazer literário parece apoiar-se no intuito de resgatar a figura do contador de histórias, pois, não raro, abre espaço no fluxo normal da narrativa para dar lugar a uma outra história: “Era uma vez, no antigo país das fábulas,” (Saramago, 2005, p.45). Também é com recurso retirado das fábulas que cria a personagem Morte, personificando-a e dando destaque, inclusive, para sua voz, desdobrando o espaço do seu discurso, por meio do comunicado lido na televisão e da carta manuscrita publicada nos jornais. Assim, a morte anuncia: “estimado senhor, para os efeitos que as pessoas interessadas tiverem por convenientes venho informar de que a partir da meia-noite de hoje se voltará a morrer tal como sucedia” (Saramago, 2005, p. 99-100).

Em *As pequenas memórias* (2006), obra, assumidamente, autobiográfica, por meio da retomada das lembranças e do desenvolvimento da escrita vai montando o cenário onde nasceu e cresceu o menino, que já guardava dentro de si a astúcia do futuro escritor e, desde sempre, dava asas à imaginação, inventando histórias ou

[...] enredos de filmes que nunca tinha visto. Entre a Penha de França, onde morávamos, e o liceu, no caminho que é hoje a Avenida General Roça das e depois a Rua da Graça, havia dois cinemas, o Salão Oriente e o Royal Cine, e neles nos entretínhamos, eu e os colegas que moravam para aqueles lados,

a ver os cartazes expostos, como era então uso em todos os cinemas. A partir dessas poucas imagens, no total umas oito ou dez, armava eu ali mesmo uma completa história, com princípio, meio e fim, sem dúvida auxiliado na manobra mistificadora pelo precoce conhecimento da Sétima Arte que havia adquirido no tempo dourado do «Piolho» da Mouraria. Um pouco invejosos, os companheiros ouviam-me com toda a atenção, faziam de vez em quando perguntas para aclarar alguma passagem duvidosa, e eu ia acumulando mentiras sobre mentiras, não muito longe já de acreditar que realmente tinha visto o que apenas estava inventando (Saramago, 2006, p.103).

É recorrente e primordial nas obras de Saramago, de modo geral, como se pode verificar, no percurso que está sendo traçado, o quanto a escrita, a leitura, e literatura são tratadas como detentoras de um poder transformador e, nesse sentido, que o viés ensaístico surge por corroborar e demonstrar as várias possibilidades do texto literário. Por isso, Saramago está sempre revisitando essa temática da consciência do fazer literário, da capacidade da criação e da leitura e descoberta de mundos nunca antes sonhados, por meio da literatura.

Sob essa mesma perspectiva, é que se pode interpretar *A viagem do elefante* (2008), já que, desde o prefácio, o escritor divide com o leitor, como surgiu a ideia para a realização da obra: “Se Gilda Lopes Encarnação não fosse leitora de português na Universidade de Salzburgo, se eu não tivesse sido convidado para ir falar aos alunos, se Gilda não me tivesse convidado para jantar no restaurante O Elefante, este livro não existiria.” (Saramago, 2008).

Conforme exposto acima, além de ser muito curioso é também fascinante saber como uma narrativa começa a ser pensada e, posteriormente, elaborada pelo escritor. Depois do mote inicial, a narração vai sendo completada com muito da História e muito de ficção sobre a história, criando uma outra viagem, que, da primeira, só mantém o elefante. O ato de criação é desvendado para o leitor por meio dos comentários, conscientemente, irônicos do narrador: “Foi-me dito que se tratava da viagem de elefante que, no século XVI, exactamente em 1551, sendo rei D. João III, foi levado de Lisboa a Viena. Pressenti que podia haver ali uma história”(Saramago, 2008, p. 5).

Sob perspectiva semelhante, também é possível abordar o romance *Caim* (2009) e “talvez seja aconselhável, para que o leitor não se veja confundido por segunda vez com anacrônicos pesos e medidas, introduzir algum critério na cronologia dos acontecimentos” (Saramago, 2009, p.13). Embora, reconte a história de uma das lendas mais conhecidas da humanidade, revela a capacidade transformadora do texto, pois aproveita-se de elementos antigos, traz um confronto explícito com a tradição bíblica, entretanto, cria-se um novo texto, acrescido de muito humor e críticas refinadas, que leva o leitor, mais uma vez, a observar “como era de prever, de acordo com as regras destas narrativas,” (Saramago, 2009, p.124)

como o narrador vai pontuando como se fará a composição dessa nova criação, discutindo, ironicamente, os por menores de execução do texto.

Assim, ao longo das narrativas vão sendo produzidas uma infinidade de possíveis direcionamentos para a história, já que intercala vários tempos vividos pelos personagens e usa de recursos, semânticamente, construídos, num jogo com a linguagem para mesclar a narrativa de base com as intromissões feitas pelo narrador, com o intuito de levar adiante a discussão sobre o fazer literário.

### **Considerações finais**

Ao visualizar as obras e chegar ao fim do percurso estabelecido, aqui, nesse estudo, percebe-se que na trajetória de escrita de José Saramago torna-se nítido observar a preferência do escritor em tratar, às vezes de forma direta outras vezes de modo indireto, sobre temas relacionados à escrita, à forma de escrever, à relação do artista com a sua obra e, sobretudo, à consciência do fazer literário, recheando com todos esses elementos grande parte de sua prosa de ficção, sempre usando uma escrita com um viés ensaístico.

O viés ensaístico, herdado de Montaigne, e demonstrado nas obras, em geral, de Saramago, se dá por meio de uma reflexão intrínseca a sua escrita sobre o próprio ato de escrever, que faz com que o escritor discuta, seriamente, o ofício e a responsabilidade de lidar com as palavras, ensaiando uma tentativa de compreender o mundo que o rodeia ao mesmo tempo em que cria sua prosa de ficção. Assim parece apontar a razão de ser da sua escrita e acrescenta: “Creio que é assim: cada romance meu é o lugar de uma reflexão sobre determinado aspecto da vida que me preocupa” (Céu e Silva, 2010, p.46). Em outros momentos essa preocupação, explicitada por Saramago, recai sobre a própria existência, assim como ocorria com a escrita de Montaigne, que declarou: “Eu sou a matéria de mim mesmo” (Montaigne, 2004, p. 41). Saramago não só concorda com a declaração de Montaigne como também usa tal declaração para demonstrar como se constrói a escrita em Montaigne e também a sua própria escrita e explica:

Quer dizer, ele escreve os ensaios para falar de si, e isso pode parecer insolente, provocador, narcísico e tudo o mais. Mas não é senão um fato verificado. Nós viemos ao mundo, ou pelo menos eu penso que estamos no mundo – não sei se viemos para isso, mas creio que, depois de termos vindo, estamos para isso – para dizer quem somos. Há aí um grande esforço necessário para dizer quem somos. Não é para dizer quem somos simplesmente: é dizer e sermos escutados naquilo que está a ser dito. Montaigne fez isso de uma maneira exemplar, com essa sabedoria discreta, com esse modo tão corrente de dizer as coisas, sem nenhuma pretensão, sem nenhuma grande eloquência. Eu gostaria de ser assim. Eu gostaria de ser Montaigne (Viegas, 2010, p. 41).



Portanto, torna-se evidente a postura de Saramago em relação a Montaigne, bem como a influência exercida por este naquele. A escrita de Saramago não mostra sua grandeza por estar classificada em uma ou em outra categoria, qual seja: o romance ou o ensaio, mas por tocar essas duas formas de expressão ao mesmo tempo.

FRÓES, M.B. The Presence of Montaigne in the Writing of José Saramago. **Itinerários**, Araraquara, n. 59, v. 1, p. 103-122, jul./dez. 2024.

- **ABSTRACT:** *The aim of this paper is to investigate how Portuguese writer José Saramago's essayistic writing approaches the theories on the essay genre developed by philosopher Michel de Montaigne. Saramago's connection with Montaigne appears throughout Saramago's work and, for this reason, it will be necessary to take a panoramic view of his ideas, tracing a path that leads to the novel Manual de Pintura e Caligrafia (1977). The aim is to discuss the signs of the essayistic bias, that is, that type of writing which is conscious of the writer's craft and the act of writing and which reveals this consciousness in the writing itself, in a metalinguistic way, because it focuses on the construction of literary creation. Saramago builds a reflection intrinsic to his writing that makes the writer discuss, deeply and seriously, the craft and responsibility of dealing with words, rehearsing an attempt to understand the world that surrounds him and how he surrounds the world, while at the same time composing his prose fiction.*
- **KEYWORDS:** *José Saramago. Michel de Montaigne. Writing. Essay. Portuguese literature.*

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura I**. Trad. e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- AGUILERA, Fernando Gomez. **As palavras de Saramago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ARIAS, Juan. **José Saramago: el amor possible**. Barcelona: Editorial Planeta, 1998.
- BARRENTO, João. **O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento**. Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.
- BASTOS, Baptista. **José Saramago: aproximação a um retrato**. Lisboa: Dom Quixote, 1996.
- BENSE, Max. **Pequena estética**. Trad. Haroldo de Campos e outros. São Paulo: Perspectiva, 1971.



BORGES, Jorge Luís. **Obras completas**. Trad. Carlos Nejar. 7ª ed. São Paulo: Globo, 1974.

CALVINO, Ítalo. **O cavaleiro inexistente**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CERDEIRA, Teresa Cristina. De cegos e visionários. In: **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: EDUC, 1999.

CÉU E SILVA, João. **Uma longa viagem com José Saramago**. Lisboa: Porto Editora, 2009.

COELHO, Maria da Conceição; AZINHEIRA, Teresa; **Uma leitura de Memorial do Convento**. Chiado: Editora Bertrand, 2004.

COSTA, Horácio. **José Saramago: o período formativo**. Lisboa, Caminho, 1997.

COSTA PINTO, Manuel da. **Albert Camus: um elogio do ensaio**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

HUICI, Adrián. Perdidos en el laberinto. **Colóquio Letras**, n. 151-152, 1998.

KOTHE, Flávio. **Intertextualidade e literatura comparada**. In: Literatura e sistemas intersemióticos. Cotia: Cajuína, 2019.

LIMA, Silvio. **Ensaio sobre a essência do ensaio**. São Paulo, Saraiva & Cia. Editores, 1946.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 1990.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Fernando Pessoa—alguém do eu—além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PESSOA, Fernando. **Obras completas**. Edições Ática. Lisboa, 1974.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa, Caminho, 1998.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo**. São Paulo: Quiron, 1979.

SARAMAGO, José. Blimunda. Um nome habitado pelo som desgarrador do violoncelo, **Jornal de letras, artes e ideias**, nº 731, p. 30.

SARAMAGO, José. **Terra do pecado**. Lisboa: Editorial Caminho, 1947.

SARAMAGO, José. **A bagagem do viajante**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

SARAMAGO, José. **Levantado do chão**. Lisboa: Editorial Caminho, 1980.

- SARAMAGO, José. **Viagem a Portugal**. Lisboa: Editorial Caminho, 1981.
- SARAMAGO, José. **Memorial do convento**. Lisboa: Editorial Caminho, 1982.
- SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.
- SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote (Diário I-V)**. Editorial Caminho, 1994.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
- SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SARAMAGO, José. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SARAMAGO, José. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SARAMAGO, José. **A viagem do elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 1989.
- SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 1997.
- VALE, Francisco. José Saramago sobre “O ano da morte de Ricardo Reis”: Neste livro nada é verdade e nada é mentira. In: **JL- Jornal de Letras, Artes e Ideias**. Ano IV, nº 121, 30/10 a 05/11/84, p. 02 e 03. Lisboa: Publicações Projornal, 1984.
- VASCONCELOS, José Carlos de. **Conversas com Saramago**. Lisboa: Visão, 2010.
- VIEGAS, F. José. Saramago. **Ler/ Livros & Leitores**, Lisboa, n. 6, 1989.



# ALBERTO PIMENTA: AS CASAS MOVEDIÇAS

Gustavo Silveira RIBEIRO\*

- **RESUMO:** O artigo discute parte da produção mais recente do poeta, ensaísta e performer Alberto Pimenta a partir de dois pontos: a) a insistente instabilidade formal buscada pelo autor, que a cada novo projeto parece reinventar a sua obra ao descartar os procedimentos construtivos anteriormente utilizados e partir sempre em busca de novas questões e novos diálogos possíveis com a tradição, foco de seus trabalhos mais recentes, e b) a manutenção, em projetos muito diversos entre si, dos compromissos políticos e da dimensão crítica dos escritos do autor, que volta seu olhar, uma vez mais, para a vida dos mais pobres e para as injustiças do mundo contemporâneo, sobretudo para o que se passa no mundo das relações de trabalho em Portugal, em particular, e nas margens da Europa, em geral.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia portuguesa contemporânea. Performance. Política. Alberto Pimenta.

Alberto Pimenta nunca se ajustou bem em parte alguma. A observação detalhada de sua obra poética, seus escritos teóricos e suas muitas outras atuações na vida pública deixa ver um incômodo e um desajustamento continuados. Autoexilado nas décadas finais do regime fascista em Portugal, opositor encarniçado do colonialismo português na África, viveu e ensinou na Alemanha, primeiro como leitor na Universidade de Heidelberg, logo depois como docente da mesma instituição, que o contratou depois de ele ter sido demitido pelo Estado Salazarista por suas posições ideológicas. De lá publicou o seu primeiro livro e fez, de um modo ou de outro, sua voz ser ouvida. Ainda assim, o desconforto permanecia e o poeta parecia saber que ali não pertencia de todo. A imagem que serve de base e fundamento mítico-poético para o seu primeiro livro, *O labirintodonte*, parecia talvez apontar na direção do não-lugar. No centro do labirinto, ainda que em posição de ataque (os poemas desse volume de estreia têm forte teor satírico), o poeta, monstro Minotauro do riso e da paródia, colocava-se num espaço sem saída, de caminhos que se dobram e se repetem, circulares, sobre os quais, ao fim, nada ou quase nada definitivo se pode saber:

---

\* UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras – setor de Literatura Brasileira. Belo Horizonte – MG – Brasil. 31270-901 – gutosr1@yahoo.com.br

do labirinto  
doente pouco  
ou nada se  
sabe apenas  
se presumem  
coisas sobre  
a sua nature  
za mas tam  
bem isso co  
mo em muitos  
outros caso  
s pode mui  
to bem tra  
tar-se de pu  
ro engano so  
bre a nature  
za da nature  
za pois o em  
ganho é prop  
rio da noss  
a natureza  
[...]

(PIMENTA, 2012, p. 6)

De volta ao país na vaga dos retornos aberta pelo 25 de Abril, Alberto Pimenta realizou uma de suas intervenções públicas mais marcantes. Uma das primeiras de que tomou parte. Meteu-se numa cela do Jardim Zoológico de Lisboa, em 31 de julho de 1977, um domingo, para um *happening* de fama e de escândalo – ato performático que colocava em xeque os limites aparentemente estáveis da ideia da civilização: o poeta colocou-se numa cela fechada com grades de ferro, cujo interior era visível a quem observasse de longe, acompanhado de instrumentos e objetos típicos da cultura (as roupas que usava, a garrafa de vinho, as cadeiras etc.), mas estar ao lado dos animais aprisionados, expostos à visitação e à curiosidade humanas, parecia inverter o jogo ao revelar o que pode haver de violento e antirracional no homem, bem como o que há de ridículo no desejo de ver e ser visto como espetáculo. À maneira dos *happenings* das neovanguardas norte-americanas, sobretudo daquelas que inspiravam-se em John Cage, músico-poeta experimental, o ato de Pimenta estava interessado em despertar reações no público e as acolher, incorporando-as ao próprio corpo da ação poética.

O título atribuído ao trabalho, *Homo sapiens*, palavras que estavam escritas numa placa dependurada na cela do Jardim Zoológico, vinha reforçar o elemento

irônico que atravessava tudo. Habitar o zoo da capital do país, ainda que muito brevemente (foram apenas duas horas), constituiu ação provocativa de efeito tanto político como estético, posto que por meio dela o poeta podia discutir o sentido da própria comunidade e o seu pertencimento a ela, quanto levar seu inesperado (e ainda assim curioso público) à reflexão sobre as formas potenciais do ato artístico, em particular da criação poética, que a linguagem aberta do *happening* parecia, naquele contexto, ampliar e problematizar enormemente. Mas é preciso notar: *Homo sapiens* não deixava de ser um modo sarcástico de o poeta reafirmar a sua condição de estranho e estrangeiro no mundo português.

Estar no zoológico, naquela situação, era estar fora da *Pólis*. Estar ali era identificar-se com a diferença abissal, o não-humano e o que está fora do halo do *logos*. Dando a ver os seres que supostamente não pensam, o ato visava despertar a reflexão – queria fazer com que o público estranhasse a instituição mesmo da cadeia e do aprisionamento como formas aceitáveis da civilidade e da cultura. Tudo isso muito provavelmente deve ser compreendido dentro do espírito geral disruptivo e libertário do 25 de abril que ainda vibrava aqui e ali. É o que se percebe, de certo modo, no relato que o poeta fez da ação. Nas suas palavras (que na antologia *Metamorfoses do vídeo*, de 1986, vem acompanhada de imagens fotográficas e recortes de jornais da época, nos quais o evento é noticiado) a descrição do ato se faz acompanhar de perguntas simples e desarmantes, que ressaltam tanto a natureza aberta do *happening*, quanto o dado imperceptivelmente violento, muito embora naturalizado, da visita recreativa a um ambiente, de um modo ou de outro, prisional:

a entrada requer uma certa curvatura de cabeça, à semelhança de tantas outras entradas. Quem quer que entre olhando em frente (apesar da curvatura) vê diante de si as grades e, lá fora, quem o está também a ver. olhando em seguida para trás, vê a entrada transformada em barreira, ou vê-a transformada em saída, esta última é uma visão confortante, que aligeira tudo, embora não transforme nada: o que aqui está a acontecer não é transformável nem realizável noutro lugar. apenas aqui, numa destas jaulas: por exemplo, nesta. da qual se vêm aproximando os visitantes. olho de relance para alguns, pergunto: que é que está a acontecer aqui comigo? e também: que é que está a acontecer aqui? e ainda: que é que está a acontecer aqui com eles? com estes homens? sei no entanto que não sou eu, mas sim eles, quem tem de achar as respostas. fui eu que entrei aqui, mas são eles que me vêm ver. são eles, estes homens, que saíram do lugar que habitam e vieram aqui com a intenção de ver os habitantes destas jaulas, e hoje um desses habitantes sou eu.

(PIMENTA, 1986, s/p.)

Inês Cardoso, em artigo sobre *Homo sapiens* e *Homo venalis*, ação poética que funciona como uma espécie de complemento e de contraponto à ocupação do

Zoológico – nela o poeta se coloca, catorze anos depois, à venda, posto dentro de um saco à porta de uma igreja em Lisboa – anota, a respeito dos *happenings* de Pimenta, que

não podemos afirmar que poesia e performance surjam na obra de Pimenta como formas artísticas marcadamente díspares ou independentes. Na realidade, encontramos-nos perante manifestações que devem ser perspectivadas de um modo integrado (CARDOSO, 2017, p. 214)

Isso nos leva a considerar, ainda uma vez, que a incerteza dessa forma híbrida, que nasce e se articula entre a letra e o corpo, o texto e a ação, está na base do processo criativo de Pimenta. O que é o mesmo que dizer: se o autor não parece consignado a parte alguma, desgarrado de tradições e sedes definitivas, a inquietação irrepetível da performance (enquanto forma) é, talvez, o centro instável do seu trabalho, devendo ser considerada mais amplamente como parte de toda a sua atividade pública e artística, e não só uma linguagem a que, eventualmente, o poeta pudesse recorrer quando julgasse necessário. Desligada de um objeto qualquer ou de um produto final, seja ele um livro ou outra qualquer matéria tangível e comercializável, a performance aponta para uma fratura incontornável da arte, sobretudo da arte moderna, que havia separado a obra do seu autor – a arte da mão (ou do corpo) que a realiza.

A performance reposiciona o dado abstrato que compõe a criação artística e atravessa, modificando-o, o próprio conceito de arte. Num ato poético-performático, retorna o autor ao centro do cena, mas não retornam com ele, necessariamente, a expressão individual e burguesa do eu que quer expor as suas intimidades. Ou a estridência da biografia que a arte de outra época procurava monumentalizar fixando a vida subjetiva e as agitações interiores do sujeito criador. Ao preferir o processo e as circunstâncias do acaso que inescapavelmente afloram e incrustam-se na atividade criativa ao produto acabado que assimila e esconde todo o trabalho da composição, fazendo desaparecer na invisibilidade aquilo que se foi se elaborando lentamente para materializar-se numa obra fechada, a performance (nos termos de Pimenta descritos, muitas vezes, como *happening*, ainda que nem sempre o poeta proceda à distinção conceitual entre ambas<sup>1</sup>) traz à tona a incompletude daquilo que acontece no presente – e é portanto capaz de intervir nele – e a energia anárquica do corpo vivo, imprevisível, disposto para o acidental e o fortuito.

---

<sup>1</sup> A mesma Inês Cardoso, no artigo citado, propõe, a partir do trabalho do próprio Pimenta, diferentes sentidos para os termos em tela, sentidos que levam em conta, em certa medida, algumas das tentativas de diferenciação teórica levadas a cabo, nem sempre com sucesso ou de modo consensual, no âmbito da história da arte contemporânea: “Se a performance constitui um ato previamente anunciado, muitas vezes levado a cabo em museus ou em espaços próprios para o efeito, o *happening* pode ocorrer a qualquer momento em espaços banais do nosso quotidiano” (CARDOSO, 2017, p. 216).

O ato performático é, para Alberto Pimenta, gesto essencialmente poético, uma vez que põe a funcionar a linguagem de modo contínuo, inventando a cada instante, em pura *poiesis*, a si, a linguagem e o mundo ao redor. Lúcia Evangelista vê nessa máquina poético-performática o signo amplo da profanação, tal como o define Giorgio Agamben: profanar é restituir ao uso comum, isto é, ao rés-do-chão da vida partilhável dos homens, aquilo que um dia foi posto num lugar sagrado. Tudo o que é sacro, ainda conforme Agamben, está fora de circulação, não deve ser tocado ou observado à altura normal dos olhos: só pode ser visto à distância, com reverência obediente, posto em posição diferencial e inacessível. A paródia em Pimenta, recurso recorrente no poeta, ainda segundo Lúcia, volta-se para a tradição judaico-cristã e nela vai buscar os textos que reescrever e incorporar criticamente a si – nesse gesto de apropriação está encerrado também o cerne do profanador da sua obra (cf. EVANGELISTA, 2023, p. 74-89). Ato político, a iconoclastia da profanação transforma-se em ato poético em Pimenta, argumenta, a autora, que percebe na performance a linguagem mais propícia para o ato destituído que é tomar um objeto ou situação e transtornar o seu significado corrente, tragando-o para baixo, para o mundo infero do chão, no qual tudo pode ser tocado – o que é o mesmo que dizer: tudo pode ser reimaginado, tudo pode ser feito novamente, e de outra modo.

Mas voltemos ainda aos anos finais da década de setenta e princípios da década seguinte. Nesses anos de estreia e recomeço no seu próprio país, Pimenta reiterou o seu deslocamento e a sua diferença em relação ao ambiente insistindo nos *happenings* (proferiu conferências inusitadas em espaços consagrados da alta cultura portuguesa, como a Fundação Calouste Gulbenkian), ou mesmo conformando-se com o fato espantoso de ter publicado livros decisivos de poemas, mas que poucos leram (será o caso, por exemplo, d' *Ascensão de dez gostos à boca*, do mesmo ano de 1977). A consciência da alienação em relação ao cenário local, nesse momento de reencontro com o país, talvez se fixasse melhor num processo que poderíamos chamar 'inquietação-guia'. Pimenta tratou de experimentar roteiros diferentes a cada novo projeto, criando uma aparente dissociação entre muitos dos seus trabalhos, o que desconcertava ao fazer parecer ainda mais rarefeita a sua assinatura, repartida em atividades variadas e, repetimos, aparentemente dissociadas entre si.

O poeta e crítico brasileiro Pádua Fernandes chamou 'inexistência' a essa descontinuidade do poeta em relação aos meios literários e artísticos de Portugal: de muitos modos e para todos os efeitos, Alberto Pimenta não existia, e seu apagamento deste mundo talvez se devesse à programática discordância sustentada pelo poeta ao longo dos anos, atitude que o empurrou para as margens e logo para um ponto ausente no ambiente poético do país (cf. FERNANDES, 2004), uma vez que a crítica e a intelectualidade hegemônica recusava-se também, muitas vezes por questões de fundo ideológico, reconhecer nele um interlocutor válido. Como parte do que pode ser entendido como a exceção que confirma a regra, Pimenta,

teve acolhido, de modo amplamente favorável, um livro teórico e de polêmica intelectual *O silêncio dos poetas*, publicado pela primeira vez em 1978, antes na Itália e só depois em Portugal.

Antes e depois desse livro, o poeta indispôs-se com (quase) toda a gente e soube de novo, dessa feita talvez de um outro modo, que não identificava-se com o lugar e com o tempo – e não era por eles identificado. Não se tratava mais de estar em desacordo com um país mergulhado em ditadura e obscurantismo colonialista. Na democracia e em meio à nação que se reconstruía, o autor restava estranho, parecia interessado naquilo que os homens do seu tempo queriam esquecer. Pimenta estranhava igualmente os costumes arraigados e a sociedade burguesa, e era por ambos recusado. Não à toa o poeta compõe, nesse período, dois livros a modo de inventário – volumes interessados em recolher o que havia a lamentar e escarnecer na sociedade portuguesa do imediato pós-ditadura: “O discurso sobre o filho-da-puta” (cf. PIMENTA, 2010) e o “Bestiário lusitano” (cf. PIMENTA, 1980).

Com eles, e também com a intervenção na vida intelectual e política do país que ia realizando através dos poemas, performances, ensaios e programas televisivos desses anos, o poeta tornava estranhas as formas estabelecidas da cultura literária de Portugal e os arranjos perversos do mundo capitalista, que em registro diverso entretanto davam prosseguimento a muito do que deveria ter ficado enterrado com o mundo salazarista. No mesmo passo, e de maneira inseparável, Alberto Pimenta questionava a ordem dos discursos do poder e a atuação mesma do poder – poder econômico, político, social. Para o poeta, a língua e o mundo moviam-se, ou deviam-se mover, em simultâneo.

Dentro da sua própria obra Alberto Pimenta parece também não ter encontrado lugar seguro ou fórmula estável. A multiplicidade de atividades a que se entregou denunciava talvez mais do que a enorme capacidade de trabalho e a erudição considerável. Havia nessa miríade de formas um gosto por experimentar tudo (literalmente, trazer para o próprio corpo, sentir com as mãos – *pensar com as mãos*, para dizer com Montaigne – trazer à boca, provar) e uma ética da recusa que fazia da insatisfação o móbil da escrita e das intervenções artísticas. Seus trabalhos são, às vezes, para ficar tomar como exemplo apenas os livros de poemas, como que a negação uns dos outros, num processo de reescrita e autocritica constantes. O que não quer dizer que fossem de todo autônomos ou apenas casuísticos. Entre seus livros, e entre eles e as demais formas de expressão do poeta, unindo-as com notável coerência, estava mais que a assinatura do autor. O sentido da invenção e de algo como uma agitação interna – talvez fosse melhor dizer uma disposição inconformada – emprestavam senso de unidade ao que era disperso e conflituoso. Colocavam em linha textos diferentes ao neles ressaltar o que havia de partilhável: a instabilidade e o movimento.



Maria Irene Ramalho, uma das mais constantes e longevas interlocutoras da obra de Alberto Pimenta, assinala uma outra hipótese que nos permite compreender o caráter inquieto e inconformista dos seus trabalhos. Segundo ela:

Toda a obra de Alberto Pimenta revela quão profundamente o autor domina e admira a tradição poética ocidental, ao mesmo tempo que a sabe a cada momento irrepetível. Em muitas ocasiões se lhe ouviu dizer, “Só conheço uma regra, a que diz que o que está feito não se pode fazer, só desfazer.” Também Wallace Stevens falara já do acto poético como um gesto de *des-criar*, a que Pimenta dá forma, e não só escrita. Em *Obra quase incompleta*, publica-se a base de um acto poético que realizou na Ilha da Madeira, onde faz explodir um soneto de Luís de Camões para em seguida meticulosamente lhe recolher as letras uma a uma e fazer, verso a verso, um outro soneto.

(RAMALHO, 2021, p. 149)

Desfazer e descreir são atos criativos que se colocam, no trabalho de Pimenta, na mesma chave da profanação. São tarefas destituíntes e negativas, mas que no entanto abrem aquilo que parecia estar inacessível. Parte da força inventiva que emana da obra do autor vem daí: o poeta joga com a tradição literária e com os discursos e saberes oficiais, escrevendo por cima deles, como por sobre um palimpsesto, recombina as suas peças, expondo à luz o que, na sua estrutura, encontrava-se naturalizado e invisível. A aparente exaustão das formas, a sensação de que tudo o que importa já foi dito ou realizado, é sintoma de um conservadorismo que muitas vezes não ousa dizer o seu nome, refugiando-se no culto estático do passado. Para alguns, mesmo que situados à esquerda do espectro político, é como se o fim da história – conforme a trama conceitual e a mixórdia ideológica proposta por Francis Fukuyama – já tivesse ocorrido no campo da literatura e das artes, tornando-se fato definitivo. Iconoclasta, a busca pelas formas em Pimenta passa pela dissolução do que é canônico e estável, arrancado ao conformismo para dar lugar a um trabalho em que tudo está crise.

Alguns dos últimos livros do autor vêm confirmar, uma vez mais, a sua vocação para o desconforme. Neste texto, destacamos, brevemente, três: *Ilíada* (2021), *They'll never be the same* (2023) e *O poeta e o social* (2024). Publicados todos pelas Edições do Saguão, saíram relativamente próximos uns dos outros, mas não poderiam ser mais distintos entre si – e nem mais dissonantes em relação àquilo que se publica atualmente, como expressão do gosto médio, sob a rubrica da poesia em Portugal. São livros que resistem às definições, incertos como a terra que treme sob os pés: uma paródia da epopeia homérica, poema não mais dos grandes feitos guerreiros, mas dos pequeninos acontecimentos de bairros e espaços operários nos arredores da cidade do Porto, nos quais ora prevalece a dicção cômica, ora a

nota melancólica da memória e das paisagens e formas de vida que se perderam; um poema longo, entrecortado, oscilante entre o lírico e o narrativo, que se passa inteiramente dentro de um navio, e que resta dividido entre a tragédia da travessia marítima incerta e a expectativa da chegada e das transformações que o desembarque pode trazer; o mais recente: dois textos irônicos, de forte teor crítico, recolhidos num volume só, que se apresentam como exercícios escolares para mestrandos e uma instalação de palavras – ambos forças de provocação inventiva e uma diatribe antitradicional e anticapitalista. Vejamo-los, em notas rápidas, e em separado, a fim de assinalar a sua irredutível diferença.

### ***alguma coisa ainda fica***

*Ilíada* é como um baú de recordações – próprias e alheias. A evocação das musas, fórmula ritual da epopeia homérica, é sempre uma evocação da memória. É a ela que o aedo recorre para que o canto (em termos modernos: a composição do poema) possa acontecer. O livro de Alberto Pimenta perfaz esse mesmo caminho, levando, no entanto, a memória para outras direções. Pimenta toma o referencial grego, explícito desde o título desse poema inclassificável, para estabelecer com ele um jogo intertextual baseado no rebaixamento e na subversão. Saem a grandeza enobrecedora do estilo elevado e a narrativa dos feitos heroicos dos guerreiros aqueus e troianos. Sai também a morte, força onipresente na *Ilíada*, esse poema da violência, motor da guerra que fez “baixarem para o Hades as almas de heróis numerosos” (HOMERO, 2022, p. 9).

No seu lugar, a *Ilíada* de Alberto Pimenta apresenta a sua “desarticulada poesia” (PIMENTA, 2021, p. 10), cujos versos acidentados oscilam em torno da prosa e do prosaico, trazendo ao rés do chão a linguagem e a matéria de que os poemas alimentam-se. Apresenta também a sobrevivência como dado fundamental do livro, visível a cada passo nos sucessivos episódios nos quais a luta para deixar o mais longe possível a morte ganha destaque e se impõe como tema fundamental. Em meio a uma cidade que foi desintegrando-se (e continua, no presente, a transformar-se e a desaparecer) por força da especulação imobiliária, da carestia e da passagem desagregadora do tempo; em meio às dificuldades da existência cotidiana, Pimenta procede à evocação de personagens comuns, vidas menores cujas histórias de trabalho, ócio e afeto constituem toda a fatura do livro.

*Ilíada* não começa a partir do gesto consagrado das epopeias. As musas não comparecem logo no primeiro verso. Ao contrário – a partida não tem verso algum, antes uma espécie de introito em prosa. No início do livro o poeta imaginou um diálogo satírico desconcertante, no qual a um só tempo procura definir a forma incerta do poema que o leitor está prestes a conhecer e interpelar asperamente os críticos literários e a Universidade, relegando-os a posições quase sempre conservadoras e obtusas, presas a modelos artísticos convencionais e a

uma compreensão engessada do significado da própria tradição – lida por esses personagens da República das Letras como um monumento fixo e imutável, cujas regras e o sentido estão dados sempre de antemão – definidos desde Aristóteles – a quem o poeta se refere com sarcasmo no texto que faz as vezes de preâmbulo do livro: “eu vou pelo meu caminho, *screw* Aristóteles, que ainda por cima não é poeta, não imaginava os caminhos todos que lá para a frente de havia, na vida e portanto na poesia” (PIMENTA, 2021, p. 6).

Trata-se de um encontro ficcional entre o autor e alguns dos seus renitentes não-leitores, gente cuja posição conservadora no circuito literário manifesta-se por meio de cobranças pelo “fundamento da poesia” e por uma distinção última, e essencial, entre os gêneros: “pelo menos ainda há prosa e há poesia, ou não há? você parece que não distingue” (PIMENTA, 2021, p. 7). O “senhor Professor” e o seu acompanhante, interlocutores do poeta nessa reunião fortuita em plena rua, ironicamente num espaço próximo à Biblioteca, ambiente que os leitores oficiais supõem que o poeta não frequente. Chamada “Átrio”, essas páginas iniciais, que tem nos diálogos platônicos um antecedente ilustre e uma referência a ser parodiada, oferecem o tom desabusado que vai marcar, em parte, os poemas que vem na sequência. A essa dimensão rebelionária vai se somar, em estreita solidariedade, a atenção pelo aspecto trágico das vidas que se apagam na obscuridade dos bairros proletários. Nos vinte e quatro ilhas (ou cantos, para ficar no paralelismo com a *Ilíada*), o poeta procura imaginar as pessoas e os espaços em vias desaparecer, ou já definitivamente perdidas, contra o pano de fundo da paisagem reificada dos nossos dias.

Todas os cantos da *Ilíada* (exceto o primeiro) principiam por um breve poema lateral, espécie de síntese e comentário interpretativo que lança luz sobre o episódio que virá. Rogadas, as musas sopram a épicos dos pobres que o poeta vai desfiar parte por parte. Não há progressão narrativa ou temporal, as ilhas vão sendo justapostas umas ao lado das outras, obedecendo antes a uma lógica espacial do que a qualquer ordenamento cronológico preciso. O tempo vai e vem, e a narrativa oscila entre o passado e o presente, o momento em que se passam as histórias lembradas e o agora da escrita. Há uma clara disposição autobiográfica no livro, mas prevalece a evocação distanciada dos eventos, nos quais o autor comparece apenas lateralmente, em referências muito pontuais. No plano geral da elaboração do livro, o poeta parece identificar-se com aquele contador de histórias que aparece logo na primeira Ilha. Por sua voz os velhos acontecimentos iam ganhando corpo novamente, repetidos e refeitos:

mas sem chuva o Cipriano descia sempre na ilha,  
levava n cabeça o seu chapéu de copa de palha,  
os óculos e a bengala, indispensável para descer;  
e depois, já sentado na orla de pedra em redor do  
sicômoro, dito plátano do Oriente, bem instalado

para as narrações a que os putos da ilha acorriam  
em chusma, diga-se que televisão ainda não havia,  
queriam sempre ouvir mais uma e outra vez, e era  
assim! os muito pequenos da ilha iam para o colo  
do Cipriano; os mais velhinhos, aí uns onze, doze  
anos, só empurravam, para chegar perto da fonte,  
e pediam esta ou aquela, e não era como o Duque,  
não da Ribeira mas de Mântua, que fosse esta ou  
fosse aquela todas serviam;  
(PIMENTA, 2021, p. 13)

Voltar às mesmas histórias, repisá-las oralmente, arrancá-las simultaneamente da memória pessoal e de um repertório comum, coletivo, nas quais se foram se depositando: eis o procedimento que, de um modo ou outro, o poeta partilha com o personagem. Há uma inversão, no entanto, no que fazem: enquanto que o Cipriano volta-se para as histórias tradicionais da cultura europeia, para casos que remontam à Antiguidade ou à época medieval, e que afastam-se da geografia local (“não da Ribeira”, localidade do Porto) para sonhar outros espaços, Pimenta toma apenas como baliza distante o fundo comum da tradição, preferindo inscrever sobre ele os episódios da gente anônima da cidade, histórias que tiveram lugar em décadas anteriores, e não no passado imemorial

Se a fórmula convencional parece ser a mesma – reunir os ouvintes/leitores ao redor de si (do livro) e por se a falar (a escrita dos poemas está inegavelmente calcada nas formas da oralidade), o sentido da empreitada é bem outro: Alberto Pimenta subverte, com um só gesto, as regras tanto da poesia épica quanto das narrativas orais da cultura popular: no concerto geral dos tempos, interessam a ele as histórias de um passado recente. Nada de feitos gloriosos ou de histórias exemplares. Sua épica alimenta-se do que recolhe entre os escombros da modernidade industrial, cujo arcabouço vem se desintegrando de modo acelerado desde as últimas décadas do século passado.

As casas flutuantes estão no centro da *Ilíada*. Feitas de tábuas e pedras postas por sobre o rio, elas oscilam como as lembranças, são precárias como as existências depauperadas que têm os seus habitantes. Mas estão cheias de movimento e de energia, cada uma delas como um arquivo das formas de vida às margens da cidade ia se acumulando. O dado melancólico que aqui e ali despontam no livro é sempre contraposto pelo riso e pela assertividade inquieta que têm os homens, mulheres e crianças que povoam os vinte e quatro cantos. Pimenta escreve a sua *Ilíada* a partir do ponto de vista dos derrotados, isso parece inegável desde as remissões ao texto homérico, feitas, conforme o exemplo a seguir, em atenção aos sofrimentos dos troianos e à destruição da sua cidade – contra, continuamente, os monumentos de palavras erguidos aos conquistadores:

a segunda cena foi  
outra porta,  
era outra coisa, inspirada pela tradição  
do assassinato, após a tomada de Tróia,  
do velho Príamo, posto a sangrar como  
um porco num altar do templo de  
Zeus,  
por um torpe filho doutro torpe,  
chamado Aquiles, sempre actual  
(PIMENTA, 2021, p. 41)

Porém, ao contrário do que pode sugerir essa tomada explícita do partido dos oprimidos a partir do mito grego e dos versos da *Iliada*, não se trata apresentar os personagens como vítimas, parte de uma população saqueada. Os fragmentos de histórias que compõem o poema de Alberto Pimenta indica que eles têm agenciamento e alguma autonomia, mesmo que submetidos à pobreza. São sujeitos capazes de transformar o mundo diminuto que se move ao seu redor. São os verdadeiros protagonistas do relato e suas batalhas (para falar com o vocabulário militar do poema homérico) dão-se contra o trabalho alienado, os desmandos da polícia e as péssimas condições de vida: “mais retrete não/havia nas casas dessa ilha: canalização/era o quê? despejos na encosta; espaço/aberto a tudo menos empurrar” (PIMENTA, 2021, p. 166). Pimenta compõem a épica dos deserdados, mas não idealiza nenhum deles, nem as condições em que vivem.

O poeta representa os habitantes das ilhas com dignidade e graça, mas também com as contradições que partilham com o mundo reificado que é o seu. Pimenta não observa os seus personagens que com ‘distância épico’ que os clássicos apresentavam empregavam. Não há objetividade, o poeta vê e sente junto aos seres que evoca – mas não há, por outro lado, o compromisso político fácil e a perspectiva estreita que reduz os personagens a emanções estandardizadas da classe social de que provém. Na miríade de citações e alusões que compõem o poema, Alberto Pimenta parece identificar-se particularmente com o Bertold Brecht, “o sempre exilado neste mundo” (PIMENTA, 2021, p. 175).

Como ele, Brecht, que escreveu em diálogo e em busca dos trabalhadores alemães, não deixando, no entanto, de representa-los como sujeitos opacos e plenos de desejos contraditórios, nem sempre portadores de uma moral ou consciência unívocas de classe, mesmo sob o despotismo do regime nazi, o poeta português apresenta sapateiros e bêbados, ‘carrejonas’ (mulheres que transportavam cestos imensos equilibrados na cabeça), ‘paneleiros’ (homossexuais, conforme a gíria corrente em Portugal), varredores, todo o tipo de trabalhadores braçais e desocupados em geral que orbitam as ilhas do Porto. Pimenta resgata-os, e às suas casas e ruas trêmulas, do esquecimento e da atual uniformização higienista a que as

grandes cidades vão sendo submetidas. Não é só denúncia ou indignação o que se ouve nos poemas-ilhas do livro. Pimenta lamenta também a ausência dessas ilhas – lamenta o contraponto que não oferecem mais ao achatado do mundo burguês. Todo um continente perdido emerge com as palavras do poeta, vêm à luz por um instante e tornam a desaparecer – mas trazem consigo, transfigurados, espaços e formas de vida hoje quase impossíveis. As epifanias e esperanças desse livro vivem neste tempo suspenso, entre lembrar e esquecer.

### ***marcha sobre a água***

Debruçado novamente sobre as águas, como tantos textos da tradição portuguesa fazem, mas sem nada do seu ímpeto invasor, antes talvez concentrado apenas na incerteza da viagem pelo mar, Alberto Pimenta publica, em fins de 2023, *They'll never be the same*. O texto é uma peça paradoxal: guarda os traços de um poema épico, e portanto aponta para a grandeza da forma narrativa e distanciada a qual não faltam mitos, paisagens marítimas e jorros intensos de vida, ao passo que possui também a incompletude monumentalizante dos fragmentos – o autor chamou o livro, logo na folha de rosto, “poema inconcluso” –, trazendo deles, desses destroços vivos, o caráter meditativo que têm e algo da sua condição arruinada. *They'll never be the same* narra a travessia do mar que fazem um conjunto indefinido de pessoas pobres. Imigrantes. A época da viagem não é clara, o poeta borra voluntariamente o registro, como a indicar a duração indefinida (inconclusa, para ecoar a própria natureza do poema?) do evento. Há referências tanto à Antiguidade, com a rainha Benelpe, aliás Penélope, que tece mantas e estrelas, ou ainda a paga do trabalho pelo sal, quanto à época das vagas migratórias que iniciam no século XIX, passam pelo século seguinte e atingem em cheio os nossos dias. O mais seguro é o poema tratar da época de desterrados, naufrágios e campos de refugiados dos nossos dias, dias que repetem a tragédia e as esperanças de todos os tempos.

Nesse livro Alberto Pimenta vai combinar, para além das épocas que se entrelaçam e confundem, o sopro épico arcaico com a linguagem coloquial e mundana, bem ajustada à matéria do poema, as vidas humildes das famílias impossibilitadas de viver onde nasceram. A focalização escolhida pelo poeta é um recurso chave da composição. O ponto de vista está a alternar-se. Oscila. Ora o poeta vê os viajantes do alto, em perspectiva ampla que inclui a movimentação do porto e o deslocamento do barco, o embate das águas, a lua e as estrelas. Ora, e esse é o elemento que de fato importa, Pimenta vê os homens e mulheres e crianças bem de perto, acompanha ao rés do chão do cais e do convés os seus movimentos, desce às caves, vê os buracos das roupas, ouve os cantos e os resmungos da multidão. A passagem entre o alto e o baixo, entre o panorama e o detalhe é sutil:

o barco finalmente mexeu-se;  
ondeia a frente dele o mar reluzente,  
no porto esbraceja outro mar de gente  
que não desiste, um monte de gente  
em roupas com rasgões, que já não se usam,  
mas usou-as o tempo e ficaram.  
(PIMENTA, 2023, p. 17)

A massa humana e o mar misturam-se, e a força de um projeta-se sobre o outro. As águas que ondeiam sem cessar são o parâmetro escolhido por Pimenta para medir as vidas miseráveis que se agitam sem descanso. A metáfora, como se vê, é simples, quase convencional (o ‘mar de gente/ que não desiste’) [PIMENTA, 2023, p. 12], e guarda o seu eco romântico (que já fazia-se presente, ainda que de outro modo, na forma e no tema da inconclusão, referenciados pelo romantismo alemão). Tomar o incontrollável do mar como imagem de saída é emprestar grandeza às cenas comezinhas do embarque e da acomodação precária no navio, e atribuir às vidas miseráveis a potência titânica das águas revolutas.

Se esse é um poema sobre os inúmeros botes e naves de proletários que tentam aportar na Europa contemporânea (tendo a Grécia e a Itália como portas de entrada principais no Mediterrâneo), o poeta decide não apresentar as pessoas impotentes, apenas corpos à deriva, mas procura dar-lhes agência, mostrando-os na tentativa contínua de assenhorar-se da própria vida, de modifica-la. Contra as imagens terríveis dos naufragos e dos afogados, que espalham-se pelo noticiário e invadem mesmo certos textos literários e obras de arte, Pimenta decide reter a voracidade da vida e as energias de trabalho dos viajantes.

A referência à Benelpe, “esposa do navegante perdido, que/em esforço de dias e noites enrolava e/de novo desenrolava e enrolava de novo/o reflexo da linha branca/ que no céu crescia e decaía” (PIMENTA, 2023, p. 10-11), assinala nessa direção. “Ardilosa” (nisso igual ao próprio Odisseu), ela tece e destece, elabora a sua salvação com as próprias mãos, arranca do destino trágico o controle. O trabalho, mesmo alienado e mal pago, como é o caso dos trabalhos que foram e ainda serão (no tempo indeciso do poema) realizado pelos emigrantes, é contudo uma forma de invenção de si e do mundo. A espera estará preenchida, e mais facilmente, pela atividade criativa que intervém e modifica o que está ao redor. Esse parece ser um dos sentidos da alegoria proposta por Pimenta, que recupera o mito de Penélope como imagem da espera e da esperança, bem como do labor noturno e infindo, uma rainha que enfim aproxima-se dos trabalhadores, pois mantém, como eles, tenso o fio que se lança ao futuro à procura de outra vida.

A “travessia em apuro de vida” (PIMENTA, 2023, p. 8) parece que será crispada por dificuldades – o poeta não as vai descrever de todo – mas prevalece no poema o princípio-esperança. A travessia é o dado importante do texto, ela ocupa



toda a ação. O próprio título indica a marca indelével que a viagem irá deixar nos emigrados, uma experiência sem retorno: *they'll never be the same*.

Tudo se mistura no interior do barco, e a vida se desenha a partir dessa massa indiferenciada de corpos e coisas e desejos, que assinalam o significado político forte desse poema: “tudo no barco resvala,/ou há-de um dia resvalar,/o destino é esse” (PIMENTA, 2023, p. 19). O princípio da contiguidade, a lógica da contaminação presidem a vida dos personagens, bem como a construção mesma do poema. É dado histórico e princípio estilístico. Contra a segregação e as fronteiras, barreiras que separam uns homens dos outros e impõem diferenças abissais, absurdas, o poeta flagra a existência dos emigrantes a partir da proximidade, do contato, daquilo que ao fim e ao cabo é a sua condição fundamental: a vida em comum.

*They'll never be the same* não se propõe a reivindicações utópicas nem põe a funcionar máquinas retóricas altissonantes, cheias de palavras de ordem. Como acontece também com *De uma a outra ilha* (Círculo de Poemas, 2023), da poeta brasileira Ana Martins Marques, livro do mesmo ano, poema escrito, segundo a técnica da colagem, a partir de fragmentos de Safo e de notícias recentes dos refugiados do presente que lançam-se ao mar, é a experiência da vida comum (“enfim, é gente./gente/gente à espera de o/continuar a ser”) (PIMENTA, 2023, p. 21) que nele transborda, e que Alberto Pimenta convida o leitor a contemplar: “calça as botas,/vamos lá ver” (PIMENTA, 2023, p. 21).

### **instável eterno, estável efêmero**

Em *O poeta e o social*, reedição de intervenções poéticas de Alberto Pimenta publicadas originalmente em anos anteriores e contextos distintos, o autor convida o leitor ao jogo e à reflexão, indistintamente. Para isso, primeiro tira-lhe o chão e a certeza ideológica (“o poeta/é a dúvida”) (PIMENTA, 2024, p. 5) ao estabelecer para o poema a lógica das oposições entre o ‘poeta’ e o ‘social’.

A cada momento, o confronto entre eles visa minar as verdades estabelecidas, os consensos possíveis entre os ditames sociais, suas afirmações sem sombras e coercitivas, e a atividade do poeta, pautado pela liberdade e, sobretudo, por um sentimento antigregário, talvez com um fundo anarquizante. “O poeta/pergunta/mesmo quando/responde” (PIMENTA, 2024, p. 7), diz o primeiro texto da série, e no qual se lê a aposta, pelo poeta, na contrariedade e na dúvida. Mesmo quando afirma (toda resposta contém, de algum modo, assertividade), ele abre a linguagem e o pensamento para o dissídio e a incerteza.

Por sua vez, no texto seguinte lê-se, como numa espécie de espelho invertido: “O social/responde/mesmo quando/pergunta” (PIMENTA, 2024, p. 7), o que é o exato oposto. Onde deveria haver, por princípio, abertura, impõe-se o social, ironicamente entificado por Pimenta, como detentor de todos os discursos – o ‘social’ afirma onde deveria apresentar dúvida. O jogo segue por mais 38 outros



poeminhas e o sentido do procedimento parece claro: o autor quer desfazer a seriedade e o excesso de verdades dos discursos políticos que, em nome de causas justas e demandas necessárias, controlam tudo o que pode ser pensado, apontam uma direção única, julgam tornar simples e transparente aquilo que é – e aqui está em jogo a linguagem e a própria vida, em última instância – por definição complexo, ambíguo e cheio de zonas cinzentas. *O poeta e o social* contraria, para falar com uma expressão corrente no Brasil, as patrulhas ideológicas. A autonomia da literatura e uma outra compreensão dos compromissos políticos da poesia são as questões de fundo que vão agitar-se nesse texto, uma declaração de princípios (sem princípio algum) antidogmática e antiacadêmica.

De par com o contradiscurso da série anterior, a “instalação de palavras em 6 capítulos” (PIMENTA, 2024, p. 33), *Os portugueses nunca comungaram do ideário comunista* continua o trabalho de desocultamento ideológico tão frequente na obra de Alberto Pimenta e levado a cabo com humor em *O poeta e o social*. A diferença entre ambos, no entanto, tem a ver com o corpo: corpo do texto, corpo do poeta, corpo do participante-leitor. Uma instalação, via de regra, convida à experimentação e ao passeio, ao entendimento de um processo artístico que se apreende com todos os sentidos, ou seja, com o corpo.

Desse modo, as montagens que o poeta oferece, realizadas a partir do contraste entre ditados populares portugueses e trechos do *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, de Karl Marx, não querem apenas revelar a baixa aderência do marxismo em terras lusas – dado mais que óbvio se se olha tanto para o momento contemporâneo quanto para a história do último século português. Elas querem expor e fazer chocarem-se visões distintas sobre o mundo do trabalho e a questão do valor, elementos que passam antes, e de maneira incontornável, pelo corpo.

“*Anda, mão; fia, dedo* (os portugueses, voz popular)” (PIMENTA, 2024, p. 35), anota Pimenta. A recolha da expressão anônima e comum não poderia ser mais precisa. A mentalidade conservadora que subjaz à consciência dita popular expressa-se como ordenamento disciplinar do corpo. As mãos e os dedos crescem e valem pelo sujeito, cujo trabalho alienado devem executar de modo cego e incontestado. As mãos não continuam o espírito, operam maquinalmente. Os dedos são tão somente engrenagens e agulhas. Por isso tornam-se instrumentos destinados apenas à produção e para o incremento do capital – não mais para o ócio, a liberdade criativa (a arte será produto, antes de tudo, das mãos livres, nunca é demais lembrar).

Postas as coisas nesses termos, daí o efeito terrível da montagem proposta, seu caráter insistentemente dessacralizador: a moralidade cristã do trabalho disciplinador da alma revela-se o que é, o que sempre foi: engodo ideológico, ficção encobridora que pretende naturalizar a desumanização que a exploração do trabalho reproduz sem cessar. O trecho de Marx, “*Se a oferta excede muito a procura, uma parte do operariado cai na miséria e morre de fome*” (PIMENTA, 2024, p. 35) indica justamente o descontrolo da produção, o desligamento do trabalho de

qualquer processo que envolva o assenhoreamento, por parte dos operários, da riqueza produzida e dos modos de organizar a vida comum a partir dela. Caem por terra também, a partir desse exercício simples de justaposição textual, as propaladas liberdades da autogestão que o sistema capitalista seria capaz de realizar.

A instalação de palavras proposta pelo poeta, desse modo, demanda que se possa passar por entre suas etapas (que o autor chama ‘capítulos’) e ir, a cada momento, tomando mais consciência da objetificação a que a vida comum foi submetida. É o corpo quem sabe antes de tudo, uma vez que a instalação é convite à experimentação com os sentidos, envolvimento do corpo todo na tarefa da leitura e do pensamento. Reduzido ao dinheiro e à força bruta de trabalho, os homens reproduzem – em contexto nacional conforme Pimenta quer provocativamente recordar, mas esse não é de certo um mal exclusivo de Portugal, ou sequer da Europa – no plano da linguagem a cadeia que os oprime. A obra poético-performática de Alberto Pimenta vem expor esse automatismo e recordar, ainda uma vez mais, que é preciso experimentar o mundo e as palavras. Que é preciso desconfiar, com violência e humor, do que está posto. Não há certezas definitivas, todas as moradas estão a mover-se.

RIBEIRO, G. S. Alberto Pimenta, uncertain houses. **Itinerários**, Araraquara, n. 59, v. 1, p. 123-139, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *The article discusses part of the most recent production of the poet, essayist and performer Alberto Pimenta from two points: a) the insistent formal instability sought by the author, who with each new project seems to reinvent his work by discarding the previously construction procedures and always looking for new questions and new possible dialogues with literary tradition, the focus of his most recent works, and b) the maintenance, in projects very different from each other, of political commitments and the critical dimension of the author's writings, who turns his gaze, once again, for the lives of the poorest and for the injustices of the contemporary world, especially for what is happening in the world of labor relations in Portugal, in particular, and on the margins of Europe, in general.*

■ **KEYWORDS:** *Contemporary Portuguese poetry. Performance. Politics. Alberto Pimenta.*

## REFERÊNCIAS

CARDOSO, Inês. **Hoje não nos chamam escravos, mas temos dono:** denúncia e libertação em *Homo sapiens* e *Homo venalis*, de Alberto Pimenta. In: E-lyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics. Porto: vol. 10, 2017, p. 213-230.

EVANGELISTA, Lúcia Liberato. **Alberto Pimenta: poesia, performance, profanação**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2023 (tese de doutorado).

FERNANDES, Pádua. **Da inexistência de Alberto Pimenta**. In: PIMENTA, Alberto. *A encomenda do silêncio*. São Paulo: Odradek, 2004, p. 159-170.

HOMERO. **Iliada**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Campinas: Editora Sétimo Selo, 2022.

PIMENTA, Alberto. **A encomenda do silêncio**. São Paulo: Odradek, 2004.

PIMENTA, Alberto. **Bestiário lusitano**. Lisboa: Appia, 1980.

PIMENTA, Alberto. **Discurso sobre o filho-da-puta**. Lisboa: 7nós, 2010.

PIMENTA, Alberto. **Ilhiada**. Lisboa: Edições do Saguão, 2021.

PIMENTA, Alberto. **Metamorfoses do vídeo**. Lisboa: José Ribeiro Editor, 1986.

PIMENTA, Alberto. **Obra quase incompleta**. Lisboa: Fenda, 1990.

PIMENTA, Alberto. **O labirintodonte**. Lisboa: Editora 7nós, 2012.

PIMENTA, Alberto. **O poeta e o social**. Lisboa: Edições do Saguão, 2024.

PIMENTA, Alberto. **They'll never be the same**. Lisboa: Edições do Saguão, 2023.

RAMALHO, Maria Irene. **Alberto que se diz mínimo**. In: O curso de Alberto Pimenta: Caderno Coletivo. Portalegre: Flauta de Luz n. 8, 2021; p. 140-243.





# A DESIDEALIZAÇÃO DA PERSONAGEM ROMÂNTICA FEMININA EM CAMILO CASTELO BRANCO E JOSÉ DE ALENCAR

Gustavo de Mello Sá Carvalho RIBEIRO\*  
Maria Eduarda SENIBALDI\*\*

■ **RESUMO:** O presente trabalho tem como objetivo apresentar pontos de contato entre as obras *A neta do arcebispo*, publicada por Camilo Castelo Branco em 1860 e *Lucíola*, publicada por José de Alencar em 1862, verificando o modo de construção de personagens femininas fortes e fora do padrão do romantismo e da sociedade do século XIX. Liberata, de Camilo Castelo Branco e Lúcia, de José de Alencar, são apresentadas como prostitutas ambientadas respectivamente em Lisboa e no Rio de Janeiro. Ambas vão contra a idealização romântica do feminino, sendo descritas como donas de suas vontades e, apesar da marginalização sofrida pela posição social, estabelecendo os próprios princípios e moral de vida. Para tal leitura comparativa, tomamos como embasamento teórico: a) estudos sobre literatura comparada, como *A literatura comparada*, de Tânia Carvalhal (2006); b) textos críticos sobre os autores e seus lugares na história literária de Brasil e Portugal, a partir da *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi (2006) e da *História da literatura portuguesa*, de António Saraiva e Óscar Lopes (1982); c) leituras que nos permitem refletir sobre a construção das personagens femininas, como *A personagem do romance*, de Antonio Candido (2007) e *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir (2012).

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Camilo Castelo Branco. José de Alencar. Desidealização. Personagem Romântica.

## Introdução

A construção de personagens femininas no romance português e brasileiro passou por transformações ao longo do tempo, refletindo as visões e valores sociais de

---

\* Professor assistente doutor no Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas da FCLAr/UNESP – Araraquara-SP. 14800-700 – mello.sa@unesp.br

\*\* Mestranda no PPG em Estudos Literários pela FCLAr/UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – m.senibaldi@unesp.br

cada época. Nas primeiras narrativas românticas, as mulheres eram frequentemente representadas de forma estereotipada, limitadas a papéis tradicionais como esposas, mães e donas de casa, submissas aos protagonistas masculinos. Há que se lembrar ainda que, de um modo geral, o romance romântico era direcionado para o público feminino, visto como afeito à ideia de evasão e idealização, de forma que a narrativa também podia ser usada como instrumento de controle, ao representar as mulheres em papéis submissos e desejáveis para a sociedade patriarcal.

Em *O romantismo no Brasil*, Antonio Candido (2002, p.39-40) tem uma visão acerca desse período literário nacional que podemos, *mutatis mutandis*, estender a Portugal:

O romantismo brasileiro foi inicialmente (e continuou sendo em parte até o fim) sobretudo nacionalismo. E nacionalismo foi, antes de mais nada, escrever sobre coisas locais. Daí a importância da narrativa ficcional em prosa, maneira mais acessível e atual de apresentar a realidade, oferecendo ao leitor maior dose de verossimilhança e, com isso, aproximando o texto da sua experiência pessoal.

É claro que há diferenças entre o nacionalismo brasileiro e o português. Aqui, a grande preocupação seria, a princípio, a de construir uma noção de nação no momento pós-Independência que desse conta de representar e pensar um Brasil ideal e autônomo após mais de trezentos anos de colonização lusitana. Já em Portugal, o nacionalismo, além de visar fortalecer o estado burguês, na esteira do que acontecia em outras literaturas europeias, voltando-se para os feitos locais na idade média, tinha também ganas de repensar o lugar do país na história universal, após ‘perder’ sua principal colônia e tomar consciência do estado decadente e ‘atrasado’ em que o Estado se encontrava – consciência representada, magistral e ironicamente, na obra-prima de Almeida Garrett (2012), *Viagens na minha terra*.

Ao longo dos anos, houve também uma evolução na maneira como as mulheres foram representadas na literatura. Essa transformação reflete a busca de uma representação mais realista e empoderada das mulheres, destacando suas experiências individuais, desafios e conquistas.

Em Portugal, temos o caso de Camilo Castelo Branco, um dos grandes escritores do romantismo no país e que acabou inspirando a literatura brasileira. Sua obra, marcada pela intensidade emocional e pela verve narrativa, constrói conflitos e dilemas humanos, especialmente no que diz respeito às relações amorosas e aos embates sociais. Através de personagens complexos e envolventes, como Liberata em *A neta do arcediogo* (1860), Camilo Castelo Branco conquista o leitor com sua prosa vigorosa e sua capacidade de explorar os sentimentos profundos da alma humana.

No Brasil, José de Alencar, um dos principais expoentes do romantismo, foi um autor versátil e inovador. Sua obra, que abrange romances indianistas, urbanos e

regionalistas, apresenta uma rica representação da diversidade cultural do Brasil, de acordo com os moldes idealistas da época. Com linguagem vívida e descritiva, José de Alencar transporta o leitor para cenários exuberantes e personagens cativantes. Em *Lucíola*, vemos, por exemplo, os conflitos morais e as paixões arrebatadoras da protagonista, através de uma narrativa envolvente que reflete as contradições sociais e afetivas do período.

Tanto Camilo Castelo Branco quanto José de Alencar abriram caminho para uma nova forma de representar as mulheres na literatura, contribuindo para a valorização da voz feminina e para a quebra de estereótipos. Suas obras continuam sendo estudadas e apreciadas até os dias de hoje, explorando a diversidade e a complexidade das experiências femininas. Para além disso, os autores abordaram questões sociais e políticas relevantes para suas respectivas épocas. Castelo Branco representou a decadência da aristocracia portuguesa e a luta das classes sociais mais baixas, enquanto Alencar explorou temas como a formação da identidade nacional brasileira e as tensões entre indígenas, colonizadores e escravizados. Suas obras transcenderam as fronteiras literárias, deixando um legado duradouro na história e cultura de seus países.

Liberata e Lúcia são exemplos marcantes de mulheres que desafiaram as convenções sociais e românticas. Elas se destacam pela força, inteligência e independência, rompendo com idealizações tradicionais de fragilidade e submissão feminina. Através de suas narrativas, Castelo Branco e Alencar exploraram as contradições e complexidades da feminilidade, trazendo à tona questões como o poder da mulher na sociedade, a busca da liberdade e a luta por autonomia. Essas personagens influenciaram significativamente o panorama literário da época, abrindo caminho para uma representação mais realista das mulheres na literatura do século XIX.

É nesse sentido que começamos a pensar nossa comparação entre suas obras, levando em consideração aquilo que pontua Tânia Franco Carvalhal (2006, p.8) em seu célebre compêndio sobre o método comparatista nos estudos literários:

Pode-se dizer, então, que a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. Em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim.

A literatura comparada utiliza a comparação como um recurso analítico e interpretativo para explorar e interpretar obras literárias de maneira mais profunda e eficaz, e não como um fim em si mesmo. Ao aplicar essa abordagem às obras *Lucíola* e *A Neta do Arcediago*, podemos analisar como cada texto aborda temas como a posição social da mulher e as críticas à sociedade do seu tempo. A comparação

entre as duas obras permite uma exploração mais rica dos contextos históricos e das críticas sociais presentes em cada uma, revelando como as diferentes abordagens e estilos dos autores contribuem para a formação de seus argumentos. Assim, a comparação serve para iluminar aspectos distintos e comuns das obras, ampliando nossa compreensão dos temas e das técnicas literárias empregadas.

As interpretações de *A neta do arcediogo* e de *Lucíola* têm como foco principal a construção de personagens femininas fortes que desafiam os padrões do romantismo e da sociedade do século XIX atravessando o perfil feminino presente nesta época. Será explorado como essas personagens influenciaram o panorama literário, rompendo com as idealizações tradicionais e apresentando uma visão mais complexa da feminilidade.

### **Liberata, libertina, liberdade**

Liberata era uma mulher orgulhosa, corajosa, que desafiava as normas sociais. Tinha controle sobre a própria vida, a sexualidade e seu sustento, algo que era reprimido naquela época para as mulheres.

O narrador revela esforço para não redimir essa prostituta, mesmo sendo o arquétipo da época baseado em Maria Madalena, que foi perdoada através de um encontro com Cristo, a personagem foi descrita como uma pagã indigna de felicidade ou amor: “[...] hoje é moda regenerar, em romances, estas mulheres. A imaginação, cansada de reduzir a virtude ao crime, trata de fecundar a virtude no alcouce. Em quanto a mim, as Liberatas não se regeneram.” (Castelo Branco, 1926, p. 30). Vê-se, aqui, o narrador expressando sua visão crítica em relação à tendência em regenerar mulheres prostitutas e argumentando que a imaginação, exausta pela tentativa de representar a virtude apenas em contraste com o crime, busca fertilizar a virtude no contexto da prostituição. Para o narrador, as prostitutas não se regeneram, sugerindo uma perspectiva pessimista em relação à possibilidade de redenção dessas mulheres. Porém, ao descrever as atitudes e escolhas de Liberata diante das adversidades, o efeito reverso é evidente porque ela se torna uma heroína romântica autêntica.

Em seu nome já está a associação de muitas das suas características: Liberata, livre e libertina, derivadas da mesma raiz etimológica “liber”. Ser “livre” significaria ter autonomia e autodeterminação, enquanto “libertina” refere-se à entrega excessiva aos prazeres sexuais, desafiando os preceitos sociais. No entanto, na sociedade portuguesa do século XIX, uma mulher livre sem compromisso com as normas era vista como libertina. Camilo ironicamente representa a vida que a personagem levaria: vivendo na liberalidade, desafiando convenções e utilizando a filosofia como meio de negar o que não deseja. Liberata se rebela contra as regras impostas pela sociedade e cria suas próprias para resistir à submissão às normas.



Liberata, apesar de só viver a experiência amorosa nos encontros com seu par romântico, não sofria com a falta de Luiz da Cunha, nem o desejava a todo custo. Pelo contrário, encontrava prazer na vida luxuosa que seus amantes lhe proporcionavam, rompendo com o esperado no romantismo do século XIX.

A personagem percebe os efeitos negativos da pobreza, velhice e embriaguez em sua vida, assumindo para Luiz que sua condição é irreversível. No entanto, mesmo sabendo disso, Luiz a acolhe e eles voltam a viver juntos. Em apenas dez dias, a aparência pesada de Liberata muda completamente; em um mês vivendo com seu amor, ela recupera totalmente seu ânimo. Assim, Liberata recupera o vigor emocional característico do herói romântico, dotando-a de energia para superar barreiras e dificuldades.

A relação entre Liberata e Luiz transcendeu as convenções sociais e preconceitos da época. Apesar de a sociedade rotular Liberata como uma prostituta, o amor genuíno que eles compartilhavam era inegável. Suas atitudes e palavras revelavam uma conexão profunda e sincera, desafiando as expectativas impostas pela sociedade. Através desse relacionamento, Camilo Castelo Branco explorou a força daquilo que seria o amor verdadeiro, independentemente das circunstâncias externas, e questionou os padrões morais e sociais que limitavam a expressão do afeto entre duas pessoas.

A trajetória de Liberata na narrativa foi construída de modo a transformá-la de uma libertina em uma heroína romântica, sem, necessariamente, chocar os moralistas. No entanto, o final trágico da personagem, revelando sua morte, segue as expectativas da época para aqueles que desafiavam as convenções sociais.

No desfecho da história, mesmo sendo elogiada como “corajosa” pelo narrador, Liberata é atingida por um tiro ao tentar fugir com Luiz de Cunha após uma tentativa frustrada de roubo de tecidos finos. Por suas transgressões, Liberata morre vestida como um bandoleiro, sem oportunidade de redenção, punida com a morte pelos atos libertinosos.

## **Lúcia, lúcida, luz**

Lúcia, protagonista do romance *Lucíola* de José de Alencar, desempenha um papel intrigante na sociedade brasileira do século XIX. Desafiando as expectativas e convenções impostas às mulheres da época, rompe com a idealização da personagem romântica feminina em diversos aspectos, apesar da busca de uma redenção para os conceitos de mulher de sua época e por seu desfecho trágico, não deixando as características românticas totalmente de lado e, sendo assim, uma heroína a sua maneira.

A personagem é apresentada por Paulo, narrador-personagem, jovem advogado, que é interesse romântico de Lúcia enquanto prostituta, profissão esta que a coloca à margem da sociedade. Bela, sedutora, inteligente, inebriante de cabelos negros,

órfã com apenas dezenove anos, desperta o interesse do rapaz, desenvolvendo uma relação entre eles marcada por um amor intenso, mas principalmente por conflitos e desafios, além de uma relação de submissão não somente de Lúcia, mas também fortemente de Paulo.

[...] Paulo apresenta um comportamento paradoxal. Há momentos em que ele deseja possuir Lúcia de uma forma violenta e há outros em que promete respeitá-la; às vezes ofende-a e logo depois suplica-lhe perdão. Ele vê em Lúcia uma prostituta refinada e, ao mesmo tempo, uma menina de quinze anos, pura e cândida (Fernandes, 2009, p. 28).

Lúcia confronta Paulo sobre seus pensamentos em torno de sua profissão e estilo de vida, fazendo-o questionar seus próprios preconceitos sociais e morais ao desafiar sua visão idealizada do amor e relacionamentos. Lúcia mostra a Paulo que o amor verdadeiro pode existir além das convenções sociais e que a felicidade pode ser encontrada mesmo em meio à marginalização social. Apesar de, por vezes, se mostrar submissa a ele, a personagem o questiona e é resistente sobre seu estilo de vida.

Paulo e Lúcia são, portanto, representações de uma época, figuras socioliterárias que expressam a visão de Alencar sobre a figura da prostituta no século XIX. Assim como Lúcia, as prostitutas são mulheres fortes, pois vivenciam a todo momento preconceitos e mais preconceitos e a sociedade, por sua vez, é incapaz de se solidarizar com o seu drama. Lucíola é, portanto, uma denúncia à mesquinhez da sociedade que julga as prostitutas como mulheres impuras, mas delas usufruem em benefício próprio, continuando a sustentar a classe, no momento em que são pagas pelos “serviços prestados” (Fernandes, 2009, p. 44).

Ao longo do romance, Lúcia passa por uma jornada de redenção e transformação pessoal. Ela busca uma vida melhor para si mesma, além das limitações impostas pela sociedade. Essa busca por autonomia e felicidade a coloca em conflito com as expectativas da sociedade conservadora, mas também a torna uma personagem complexa, há uma dualidade entre a submissão a Paulo e toda sua independência, mostrando-se sempre mais forte que seu par romântico e colocando seus desejos à frente das vontades de Paulo com racionalidade.

A desidealização da personagem feminina romântica se manifesta em Lúcia por suas características principais: mulher independente, que tem controle sobre sua própria vida e decisões e não se encaixa nos padrões tradicionais de pureza e virtude femininas, desafiando as expectativas impostas pela sociedade conservadora da época. Busca sua própria felicidade, mesmo enfrentando a marginalização social. Sua relação com Paulo questiona os valores morais e sociais da época. Lúcia é uma

personagem que representa a força e a determinação das mulheres em busca de sua própria realização, mesmo em uma sociedade com pensamento tão limitantes em relação ao poder feminino.

### **Uma leitura comparativa**

Tânia Franco Carvalhal (2006), em *Literatura Comparada*, destaca que a comparação é um método fundamental para a estruturação do pensamento e da cultura, sendo amplamente utilizado em várias áreas do conhecimento e na linguagem cotidiana. No contexto da literatura comparada, aplicar essa abordagem às obras *Lúcia* e *A Neta do Arcediago* visa identificar e explorar como cada texto constrói personagens femininas fortes e que desafiam os padrões do romantismo e da sociedade do século XIX. A análise comparativa desses romances permite uma compreensão mais profunda das representações de mulheres que rompem com as normas estabelecidas, revelando como os autores de cada obra abordam questões de gênero e sociedade de maneiras inovadoras e críticas.

Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso (Carvalhal, 2006, p. 7).

Partindo de Antonio Candido (2007, p.64) em “A personagem do romance”, o romance, de modo geral, pode

[...] tratar as personagens de dois modos principais: 1) como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam; 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério.

Nesse sentido, podemos dizer que Libertada e Lúcia são personagens complexas, com certo tom de mistério que vai se desenrolando e proporcionando uma aproximação ao leitor. Ambas apresentam traços fortes e características de mulheres autênticas que, apesar de viverem à margem da sociedade, são bem resolvidas e independentes. Assim, ocorre uma espécie de desidealização da personagem feminina dentro desses romances, ambas vão na contramão da idealização de uma mulher virtuosa, doce e pura.

As características das personagens femininas no romantismo são analisadas à luz de sua complexidade psicológica e social. Candido destaca que, embora as

heroínas românticas possam inicialmente incorporar a idealização da pureza e da beleza, elas também são moldadas por um contexto de conflitos com as normas sociais, paixões intensas e busca por autonomia. Essas personagens muitas vezes enfrentam tragédias, doenças e dilemas morais, refletindo um anseio romântico pela redenção e pelo amor redentor. Algo que acontece com ambas as personagens deste estudo, em seu último suspiro, Liberta se declaração para Cunha:

Salvaste-me, Luiz. Morro contente assim: [...] Tu tirasteme da morte da alma, e eu quiz defender-te da morte do corpo. [...] É um bom fim o meu! As mulheres virtuosas... raras são as que assim morrem... Se me não encontrasses perdida de todo, não poderias nada sobre mim... Fogem-me os sentidos, Luiz... É a vida... Deixa-me expirar bem perto do teu coração... Como é bom morrer-se com o perfeito juízo para se conhecer a pessoa que se deixa... com tanta saudade.. Que dôr!... o peor é deixar- te pobre... e... só... no mundo. Liberata expirou. (Castelo Branco, 1926, p. 209).

Bem como Lúcia para Paulo:

Tu me purificaste ungindo-me com teus lábios. Tu me santificastes com o teu primeiro olhar! Nesse momento Deus sorriu, e o consórcio de nossas almas se fez no seio do Criador. Fui tua esposa no céu! E, contudo, essa palavra divina do amor, minha boca não a devia profanar, enquanto viva. Ela será meu último suspiro. [...] Recebe-me... Paulo!... (Alencar, 2006, p. 158)

Esses trechos deixam o romantismo em evidência, mas sem abdicar de desvelar a riqueza das personagens femininas no período literário, indo além dos estereótipos, explorando o desempenho de papéis cruciais na construção das tramas e na reflexão sobre as tensões sociais e emocionais do período.

Ainda de acordo com Candido, destacamos a capacidade de José de Alencar em representar, de forma individual e realista, a diversidade social e cultural do país através de suas personagens. Sobre Camilo Castelo Branco, podemos dizer que sua marca estilística é a profundidade psicológica das personagens, abordando temas como amor trágico, conflitos sociais e críticas à sociedade da época, ou seja, José de Alencar e Camilo Castelo Branco escrevem, em paralelo, o cenário de seus respectivos países, ambientando seus romances urbanos nas maiores cidades de Portugal e Brasil.

Em *História concisa da literatura brasileira* de Alfredo Bosi (2006, p.137), é apresentada uma visão precisa de José de Alencar sobre a temática em *Lucíola* e que, do nosso ponto de vista, faz perfeito diálogo com o Camilo Castelo Branco em *A neta do Arcediago*:

Alencar, cioso da própria liberdade, navega feliz nas águas do remoto e do longínquo. É sempre com menoscabo ou surda irritação que olha o presente, o progresso, “a vida em sociedade”; e quando se detém no juízo da civilização, é para deplorar a pouquidade das relações cortesãs, sujeitas ao Moloc do dinheiro. Daí o mordente de suas melhores páginas dedicadas aos costumes burgueses em *Senhora* e *Lucíola*.

Ambas as obras aqui analisadas manifestam com desprezo ou uma certa irritação oculta, um olhar para o presente, o progresso e a vida em sociedade, em um lamento a superficialidade das relações cortesãs, submetidas ao poder do dinheiro. Liberata e Lúcia desfrutam da liberdade, mas buscam por uma redenção.

Nas sociedades portuguesa e brasileira do século XIX, profundamente permeadas por visões machistas, as estruturas patriarcais resistiam em conceder espaço e dignidade à classe das prostitutas, impondo sobre elas um estigma social e um desprezo generalizado – além, claro, de todo o julgamento moral advindo, em parte, do religiosismo católico. Essas mulheres enfrentavam uma perseguição implacável, sujeitas a punições severas e encarceramento pelas autoridades policiais. Frequentemente, eram exiladas para locais remotos e desolados, privadas de sua identidade e negadas quaisquer oportunidades de reabilitação. Curiosamente, por outro lado, as prostitutas eram consideradas por muitos como uma necessidade inconveniente, pois satisfaziam os desejos sexuais de homens que, paradoxalmente, ocupavam posições de destaque como chefes de família e defendiam publicamente uma postura moralista. Esses homens buscavam secretamente saciar seus prazeres pessoais com as prostitutas, revelando uma hipocrisia moral que contrastava com suas aparências virtuosas.

A inclusão de mulheres prostitutas como protagonistas nas obras literárias de Camilo Castelo Branco e José de Alencar durante o período do Romantismo no século XIX foi de extrema importância para a literatura em língua portuguesa. Ao representar essas personagens em papéis centrais, os autores desafiaram as convenções sociais e exploraram temas tabus, como a sexualidade feminina e a marginalização social das prostitutas. Essa abordagem ousada permitiu uma reflexão crítica sobre as normas morais e os estereótipos de gênero da época, ampliando os horizontes da literatura e fornecendo uma visão mais realista e humanizada das experiências femininas. Além disso, ao dar espaço às vozes das prostitutas, Castelo Branco e Alencar contribuíram para a quebra de estigmas e para a promoção da empatia e compreensão em relação a essas mulheres, desafiando o status quo e abrindo caminho para uma representação mais diversa e inclusiva na literatura.

Liberata carrega em seu nome sua maior característica e desejo: a liberdade, mas com alusão à palavra “libertinagem”. Já Lúcia, que na verdade se chama Maria da Glória, atribui ao nome escolhido luz, iluminando todos ao seu redor, por ser doce, porém sedutora – o que remete ao pecado assimilado ao nome de Lúcifer,

também feito de luz. As personagens levam no nome uma premissa do que serão no romance, trabalhando a ambiguidade de suas histórias.

Simone de Beauvoir (2012, p.9) em *O segundo sexo*, explora questões relacionadas à opressão de gênero, à busca por liberdade e autonomia, e ao enfrentamento das normas sociais que limitam as mulheres: “Não se nasce mulher: torna-se mulher” através de influências sociais, culturais e históricas. Ser mulher é uma construção social, portanto. Tal ideia se encaixa, principalmente, em Lúcia, que teve seu destino conduzido pelos eventos que aconteceram em sua vida de forma inesperada, sempre direcionadas por um homem, inicialmente por seu pai, que posteriormente a renegou, e por fim, Paulo. Lúcia torna-se uma personagem muito complexa por não sabermos distinguir com exatidão o que é feito por seu próprio desejo e o que é feito para agradar seu par romântico, mas por conseguir que Paulo fosse submisso às vontades dela: “O que ela exigiria de mim que eu não fizesse para vê-la feliz do seu desejo satisfeito?” (Alencar, 1962, p. 153)

Tanto a personagem de Camilo Castelo Branco quanto a de José de Alencar não fogem das características do romance: buscam redenção e acabam morrendo tragicamente, mas rompem barreiras ao serem apresentadas como mulheres fortes, heroínas à sua maneira e não como objetos para a sociedade. A trama que as envolve é bem desenvolvida e cativante, aproximando o leitor e fazendo com que desenvolva-se a compreensão pela vida que levam e desafiando uma sociedade conservadora a descobrir o poder do feminino.

## Considerações finais

Camilo Castelo Branco e José de Alencar são importantes escritores do romantismo português e brasileiro, respectivamente. Suas obras apresentam personagens femininas complexas e independentes, em contraste com a idealização tradicional da mulher virtuosa. Tanto Liberata quanto Lúcia exploram a busca de liberdade e redenção, abordando conflitos sociais e emocionais. Essas personagens desafiam as normas sociais da época e são representadas como heroínas em suas próprias histórias.

No contexto da época, as obras de Camilo Castelo Branco e José de Alencar trazem uma abordagem inovadora em relação às personagens femininas. Em vez de relatá-las como figuras idealizadas, puras e submissas, os autores exploram a complexidade psicológica e social dessas mulheres, enveredando-se, inclusive, nos caminhos que, à época, eram vistos como de imoralidade. Ao fazê-lo, eles desafiam os padrões convencionais de comportamento e moralidade, revelando a luta interna e as nuances das personagens que buscam a liberdade e a autoafirmação. Esse tratamento das personagens femininas não só enriquece a narrativa literária, mas também oferece uma crítica profunda à sociedade patriarcal e às suas limitações.

Liberata e Lúcia são personagens apresentadas como mulheres autênticas, independentes e bem resolvidas, mesmo vivendo à margem da sociedade. Elas não se encaixam no estereótipo da mulher virtuosa, doce e pura, desafiando as convenções sociais da época com suas personalidades fortes e decisões ousadas. Essas figuras femininas representam uma crítica ao ideal de submissão e pureza imposto às mulheres, mostrando que a força e a complexidade das mulheres podem existir além dos limites impostos pela sociedade tradicional. Assim, suas histórias servem como um poderoso reflexo das tensões entre os valores conservadores e a busca por uma identidade feminina mais autêntica e independente.

Ambas as personagens carregam traços fortes e características marcantes, envoltas em certo mistério que gradualmente se desenrola ao longo das narrativas. Elas enfrentam conflitos com as normas sociais, buscam autonomia e são movidas por paixões intensas. Além disso, enfrentam tragédias, doenças e dilemas morais, refletindo o anseio romântico por redenção e amor redentor.

É interessante notar que tanto Camilo Castelo Branco quanto José de Alencar apresentam um olhar crítico em relação ao presente, ao progresso e à vida em sociedade. Suas obras revelam um desprezo ou uma irritação oculta em relação à superficialidade das relações cortesãs dominadas pelo poder do dinheiro, expondo as hipocrisias e os conflitos internos que essas dinâmicas geram. Ao desvelar as nuances e as contradições da sociedade, os autores não apenas criticam a superficialidade das relações sociais, mas também refletem sobre a busca de valores mais autênticos e a complexidade das escolhas humanas em um mundo em transformação.

Os nomes das personagens também possuem significados simbólicos. “Liberata” remete à liberdade, mas também faz alusão à palavra “libertinagem”, sugerindo uma ambiguidade em sua história. Por outro lado, “Lúcia”, cujo nome verdadeiro é Maria da Glória, traz a ideia de iluminação e doçura, mas também de sedução e pecado, ao aproximarmos o nome Lúcifer do seu. A dualidade nos nomes das personagens reflete a complexidade de suas histórias.

Em suma, as obras de Camilo Castelo Branco e José de Alencar no contexto do romantismo português e brasileiro rompem com a idealização da personagem feminina, apresentando mulheres fortes, complexas e heroínas à sua maneira. Ao retratar essas mulheres como figuras multifacetadas e resilientes, os autores não apenas ampliam a visão sobre o papel das mulheres na literatura, mas também criam uma reflexão profunda sobre o status quo social. As tramas envolventes e cativantes aproximam o leitor dessas personagens, desafiando uma sociedade conservadora a reconhecer o poder do feminino e a compreender as vidas que elas levam. Assim, as obras contribuem para uma mudança de paradigma, promovendo uma maior valorização da individualidade feminina e questionando os padrões estabelecidos do gênero e da moralidade.



RIBEIRO, G. M. S. C; SENIBALDI, M.E. The Deidealization of the Female Romantic Character in Camilo Castelo Branco and José de Alencar. **Itinerários**, Araraquara, n. 59, v. 1, p. 141-153, jul./dez, 2024.

■ **ABSTRACT:** *This paper aims to present points of contact between the works *A neta do arcediogo*, published by Camilo Castelo Branco in 1860, and *Lucíola*, published by José de Alencar in 1862, verifying the way in which strong female characters were constructed that were outside the norm of romanticism and 19th century society. *Liberata*, by Camilo Castelo Branco, and *Lúcia*, by José de Alencar, are presented as prostitutes set in Lisbon and Rio de Janeiro, respectively. Both go against the romantic idealization of femininity, being described as masters of their own will and, despite the marginalization suffered by their social position, establishing their own principles and morals of life. For this comparative reading, we took as theoretical basis: a) studies on comparative literature, such as *A literatura comparativa*, by Tânia Carvalhal; b) critical texts about the authors and their places in the literary history of Brazil and Portugal, based on the *Concise History of Brazilian Literature*, by Alfredo Bosi (2006) and the *History of Portuguese Literature*, by António Saraiva and Óscar Lopes (1982); c) readings that allow us to reflect on the construction of female characters, such as *The Character of the Romance*, by Antonio Candido (2007) and *The Second Sex*, by Simone de Beauvoir (2012).*

■ **KEYWORDS:** *Camilo Castelo Branco. José de Alencar. Deidealization. Romantic Character.*

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José. **Lucíola**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BOSI, Alfredo. **O romantismo**. In: \_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. 40ª. Ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 91-162.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

CANDIDO, Antônio. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2002.

CANDIDO, Antonio. **A personagem do romance**. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4.ed., revista e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CASTELO BRANCO, Camilo. **A neta do arcediogo**. 7. ed. Lisboa: Antonio Maria Pereira, 1926.



FERNANDES, Alcinda Lima dos Anjos. **As mulheres em José de Alencar: Lucíola e Senhora**. Disponível em: <<http://pdf.thepdfportal.net/?id=363335>>. Acesso em: 13 dez. 2023.

GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra**. Apresentação e notas de Ivan Teixeira; glossário de Gerson de Souza; ilustrações de Kaio Romero. Cotia: Ateliê, 2012.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 12<sup>a</sup>ed. Porto: Porto Editora, 1982.





# MEU BRASIL PORTUGUÊS: OS ESTEREÓTIPOS DO BRASIL EM *MEU PORTUGAL BRASILEIRO*

Paulo Ricardo Kralik ANGELINI\*  
Matheus Medeiros PACHECO\*\*

■ **RESUMO:** Este trabalho se propõe a analisar como o Brasil e o brasileiro são retratados na obra *Meu Portugal brasileiro*, de José Jorge Letria, com base em teorias do estereótipo. Partindo de reflexões sobre imagem, se faz uma breve análise das capas e ilustrações de Jean Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas. Observa-se como a construção de uma imagem pode criar ou reafirmar estereótipos. A partir da ideia de atalhos mentais, elaborada por Robert Stam, e de representação fetichista, proposta por Homi K. Bhabha, mostra-se exemplos de diversos estereótipos ao Brasil e ao brasileiro encontrados na literatura portuguesa hipercontemporânea, utilizando como base o livro de Letria: o Brasil é retratado como um país perfumado e colorido, repleto de frutas e comidas exóticas, pessoas de muitas raças, em que há liberdade nos costumes e uma cultura atrasada. Mesmo que o livro tente questionar representações equivocadas do Brasil, acaba caindo em uma estereotipagem que ainda persiste no século XXI. Por fim, mostra-se o movimento contemporâneo de questionamento da imagem brasileira e da questão colonial na literatura portuguesa, em autores como Alexandra Lucas Coelho, Dulce Maria Cardoso, entre outros.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Imagem. Representações brasileiras. Literatura portuguesa contemporânea. Colonialismo.

## Introdução

Este trabalho é resultado do projeto *Imagens e Miragens: Representações de Brasil nas literaturas portuguesa e africanas de língua portuguesa*, que faz parte do grupo de pesquisa (CNPq) *Cartografias Narrativas em Língua Portuguesa*. O projeto visa ler e fichar livros de literatura portuguesa hipercontemporânea<sup>1</sup> em que

\* PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Escola de Humanidades – Programa de Pós-Graduação em Letras – RS – Brasil. 90619-900– paulokralik@gmail.com

\*\* PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Escola de Humanidades – Programa de Pós-Graduação em Letras – RS – Brasil. 90619-900– matheus.pacheco@edu.pucrs.br

<sup>1</sup> Considera-se literatura hipercontemporânea aquela produzida no século XXI. Mais detalhes sobre a definição podem ser encontrados em Ana Maria Binet e Paulo Ricardo Kralik Angelini (2016) e Fernanda Borges Pinto (2022).

se encontre qualquer referência ao Brasil e ao brasileiro. Nesse sentido, o livro *Meu Portugal brasileiro*, de José Jorge Letria (2008), torna-se *corpus* imediato de pesquisa ao narrar a história de um jovem militar português que viaja ao Brasil junto com a família real no final de 1807 – além do título, que já é uma menção direta ao país.

O nome do projeto permite uma primeira discussão. Miragem, fica claro, é a realidade distorcida, aquilo que parece ser algo, mas não o é. Imagem, neste caso, não se refere a algo físico, concreto, mas a um produto mental, virtual, representativo e que tem mais relação com alteridade do que com ilustrações, desenhos ou fotografias. O objeto de estudo do projeto é a literatura – a forma estética da linguagem. O que há de comum entre uma imagem – tanto no conceito mental quanto no físico – e a literatura é a representação: nenhuma delas é o mundo, apenas uma amostra, uma realidade em si mesma. Ambas permitem ficções, criações, imaginários. Portanto, ambas permitem miragens, distorções, pontos de vista.

Este trabalho tem por objetivo analisar o livro *Meu Portugal brasileiro*, de José Jorge Letria (2008), do ponto de vista da formação da imagem do Brasil e do brasileiro. Para isso, parte-se de uma proposta de reflexão sobre imagem. Na verdade, definir imagem é uma tarefa, senão controversa, no mínimo difícil. Michel Melot (2015) aponta para a questão da nomenclatura, usando o inglês como exemplo: a distinção entre *image* (a representação de algo) e *picture*, (as formas materiais, como o quadro, o filme, a fotografia etc.). No português, não há essa diferenciação: tudo recai na palavra *imagem*.

Sobre a etimologia, Michel Melot (2015) traz várias possibilidades de significação, vindas de diversas línguas: imagem mental (*eidos*, do grego, que gerou *ideia* e *ídolo*), imagem material (*eikon*, do grego, que gerou *ícone*), o ato de olhar (*spek*, do grego, que gerou *especular* e *espelho*), a projeção de uma ideia (*phainein*, que gerou *fenômeno*), uma palavra (*imago*, do latim, que gerou *imagem*) que representa a ideia de exprimir uma emoção interior e de reproduzir um modelo (semelhante à palavra *mimesis* do grego). Toda essa confusão linguística para chegar em um questionamento: a imagem cria uma ideia ou a reproduz?

Michel Melot (2015, p. 12) diz que “a imagem não é uma coisa, mas uma relação”. Ou seja, há uma natureza intermediária entre a imagem e a coisa (o modelo). Há, portanto, uma dicotomia: a imagem é “**acesso** a uma realidade ausente, que simbolicamente evoca, e **obstáculo** a essa realidade” (Michel Melot, 2015, p. 14, grifos do autor). A imagem não dá acesso à coisa real, apenas à sua representação. Esse problema é importante para este trabalho, que lida principalmente com a representação do Brasil – mais ligada, portanto, ao imaginário.

Toda essa reflexão serve para discutir o primeiro aspecto que chama atenção no livro (depois do seu título): a capa. Posteriormente, será feita uma análise sobre os estereótipos do Brasil no livro de José Jorge Letria (2008). Inicia-se pela capa por considerar fator importante para a discussão da formação da imagem brasileira

em Portugal e no mundo, principalmente em um livro que se pretende histórico e situa a sua ação no século XIX. Neste sentido, buscou-se informações sobre edições deste livro, a fim de verificar as capas publicadas. Em pesquisa na Internet, foram encontradas duas edições: uma pela Oficina do Livro em 2008 (utilizada neste artigo) e outra de 2022, pela Guerra e Paz.

Em ambas as capas se nota ilustrações do Rio de Janeiro. Na primeira (Figura 1)<sup>2</sup>, se vê, em um local público (provavelmente uma praça), homens brancos nobres (pelo que indica os chapéus), sendo servido por mulheres negras, possivelmente escravizadas. Na edição de 2022 (Figura 2), há duas imagens. Acima do título, um porto, com homens brancos nobres sentados e pessoas negras em barcos. Também se nota algumas pessoas brancas nos barcos, mas, pelas vestimentas, há indicativo de que não são nobres. Abaixo do título, uma imagem do Corcovado com homens negros que, ao que tudo indica, estão trabalhando (escravizados).

Na verdade, as imagens utilizadas nas capas são ilustrações de Jean Baptiste Debret (1778), na capa de 2008 (Figura 3), e Johann Moritz Rugendas (1872), na capa de 2022 (Figura 4, acima do título, e Figura 5, abaixo), dois pintores europeus que viajaram ao Brasil e retrataram o país em suas ilustrações.

### **Debret, Rugendas e as viagens pitorescas**

Jean Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas vieram ao Brasil no século XIX e retrataram o Brasil em textos e pinturas. Desde o século XVI, em que os europeus chegaram à América e a colonizaram, o território é espaço de estudo. Esses trabalhos, desenvolvidos nas diversas áreas de conhecimento, foram, muitas vezes, patrocinados pelo governo do país (inclusive Portugal) para retratar o Brasil.

Muitos [desses estudos] contêm informações preciosas sobre o Brasil que já no século XVI despertou o interesse de viajantes europeus, os quais, ao retornarem às suas respectivas pátrias, procuraram divulgar, muitas vezes com sucesso extraordinário, aspectos de nossa natureza, flora e fauna, e os “**estranhos costumes e modos de vida dos selvagens**” (Mário Guimarães Ferri, 1972, n.p., grifos nossos).

Jean-Baptiste Debret (1768-1848), pintor francês, partiu ao Brasil em 1816 em missão contratada por D. João VI. Passou 15 anos no país, fazendo retratos históricos do Brasil, bem como uma série de retratos da família real brasileira. Entre 1834 e 1839, publicou, na França, suas observações e desenhos do país, em livro intitulado *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. O livro foi acusado de

---

<sup>2</sup> Todas as imagens citadas encontram-se reproduzidas ao final deste artigo, antes das referências.

pintar “costumes de escravos e cenas da vida popular com tanto realismo” (Mário Guimarães Ferri, 1978, p. 13).

José Jorge Letria (2008), em *Meu Portugal brasileiro*, se refere a Debret, na voz do seu narrador-personagem denominado António Pereira Vicente, dizendo que “ninguém como ele soube pintar o Rio de Janeiro, as pessoas da nobreza e tudo o mais que alimentou o seu grande talento” (p. 108). E ainda:

Além de ser pintor virtuoso, Debret era também um escritor inspirado, como se vê nas palavras que acompanham as ilustrações criadas para o seu livro. O seu grande intento, sendo acima de tudo um europeu rendido ao **exotismo de uma terra cheia de mistérios e virtudes**, era partilhar o seu olhar de estrangeiro com os europeus que iriam ler e ver o seu livro (p. 109, grifos nossos).

Johann Moritz Rugendas (1802-1858), pintor alemão, foi contratado como desenhista de uma missão russa ao Brasil, com o objetivo de estudar o país. Aqui, abandonou a equipe e fez a sua própria expedição. Passou pelo Rio de Janeiro, São Paulo, Mato Grosso e Amazonas, embora não se saiba ao certo o itinerário. Para acompanhar a publicação de seus desenhos do Brasil, redigia um estudo em que “entre muita ideia obscura e errada, existem observações interessantes e de incontestável valor” (Rubens Borba de Moraes, 1972, n.p.). Esse estudo, publicado junto com as ilustrações do artista, foi publicado na Europa sob o título de *Viagem pitoresca através do Brasil*, em 1835. Sobre Rugendas, José Jorge Letria não faz referências em seu livro.

## Imagens e representações

Como mencionado, o Brasil de Debret e Rugendas não dão acesso ao Brasil real. A representação das pessoas pintadas não dá acesso às pessoas de verdade. A pintura do Brasil não é o Brasil, é uma mimetização. Mas, se as pinturas de Debret e Rugendas apenas reproduzem o país que os artistas viram, não há, ali expressão de nada? Em outras palavras: uma pintura realista, que pretende mostrar para o espectador a realidade de determinado lugar e momento, não carrega consigo a visão do autor? Mesmo em imagens realistas percebemos traços distintivos de determinado artista. Mesmo na fotografia (surgida no século XX), podemos ver características do fotógrafo. Mas, além dos traços, não há, em uma imagem realista (como as de Debret e Rugendas) uma espécie de narrativa?

Michel Melot (2015, p. 13) afirma: “Toda a imagem, mesmo a mais realista, comporta parte de imaginário: a que o autor lhe dá e também as que lhe são dadas por cada espectador”. Assim, mesmo que a imagem se proponha a mostrar uma realidade, ela acaba por criar um mundo à parte, que não é o mundo real. A imagem tem regras de funcionamento próprias, como a ficção, a música, o teatro etc.: nem

tudo que é real é verossímil, e nem tudo que é verossímil é real. Imagem é também linguagem. Por isso, o fator social (mesmo que de forma inconsciente) acaba participando da percepção de uma imagem: é impossível vermos hoje, no século XXI, uma pintura do século XIX da mesma forma. Assim como é impossível, sendo brasileiros, ver um retrato pintado por um europeu com o mesmo olhar.

Se isso não interfere para a percepção do valor estético, pode interferir na escolha da imagem para a capa de um livro, bem como na percepção que é dada pela narrativa. Mais do que isso: o corte que será feito, além de modificar a imagem original, pode trazer uma nova história. Na Figura 6, vemos a capa de 2008 sobreposta à pintura original de Jean Baptiste Debret. Podemos ver que três personagens presentes na ilustração foram retiradas da imagem de capa. No lado esquerdo, há dois escravos, um deles agachado próximo a um barril, talvez bebendo água. No lado direito, um soldado, com uma arma, escorado em uma parede, provavelmente fazendo a segurança do nobre sentado nas escadarias tomando suco. Por que eles foram retirados da imagem da capa não se sabe, mas é uma boa parte da ilustração que fica de fora da arte final. Na capa de 2022, as ilustrações de Rugendas são inseridas praticamente inteiras (apenas algumas bordas de ajuste ficaram de fora).

Como selecionar o que é importante em uma imagem? Ou, mais que isso, por onde começar a olhar? Gottfried Boehm (2015) nos dá uma ideia ao discutir fundo e figura, partindo do argumento gestaltiano de que figura é aquilo para que olhamos e fundo é todo o resto. Além de esses dois componentes, para o autor, a imagem também é o *continuum* entre esses extremos. O ato de decidir para onde olhar é próprio da imagem, faz parte da sua linguagem e é o que a torna única. O espectador faz parte da relação.

A partir dessa ideia, Gottfried Boehm (2015) mostra que são três as condições necessárias para a existência de uma imagem: 1) um substrato material, que permite a sua existência e permanência; 2) o ato de alguma coisa emergir a partir dela; e 3) a capacidade motriz do espectador, que permite que ele olhe a obra como quiser, sem ponto de partida ou chegada. Sobre a questão do substrato material, Michel Melot (2015, p. 16-17) afirma que “a imagem mental, captada pelo olho e depositada no cérebro, não é imaterial”. Na verdade, o cérebro funciona como uma grande tela de ideias: “a imagem, antes de se fixar num suporte autônomo, é uma projecção do espírito que põe em relação modelos memorizados”. A própria ideia de materialidade é relativa, mas fica clara a importância do espectador. Além disso, a imagem precisa mostrar alguma coisa, fazer com que algo surja dessa relação.

Nesse sentido, a recepção da imagem é um fator importante para a sua significação. As capas de *Meu Portugal brasileiro* provocam reações nos leitores. A escolha de Debret e Rugendas como “ilustradores” leva a duas observações sobre suas obras que envolvem a publicação de José Jorge Letria. A primeira é a

de que ambos os artistas produziram imagens para servir de ilustração nos livros de relatos. Na verdade, tanto Debret como Rugendas escreveram sobre o país e utilizaram seus desenhos para mostrar, por meio de imagem, aquilo que não tinha como ser totalmente descrito por meio das palavras. Provavelmente, se viajassem nos dias de hoje, os artistas registrariam suas imagens por meio da fotografia documental.

A segunda observação é a escolha do adjetivo “pitoresco” para descrever a sua viagem. Ora, pitoresco pode ter dois significados: um que diz que algo é “digno de ser pintado”, outro que diz que pitoresco é “algo original, envolvente, gracioso” (Antonio Houaiss; Mauro de Salles Villar, 2009, p. 1504). Portanto, pode se referir tanto à pintura quanto ao exotismo<sup>3</sup>. Na verdade, ao tratar o Brasil como um país diferente, que merece ser pintado, estudado, visto sob uma visão europeia, o país está sendo tratado como um país exótico.

E não deixa de ser, afinal exótico é tudo que é de fora, que é diferente. Além disso, deve-se ter em mente a época, início do século XIX, em que teorias como a da eugenia estavam em vigor. Essas visões eurocêtricas do Brasil, pintadas por Debret e Rugendas, embora muitas vezes realistas, podem acabar por reafirmar a mais forte das imagens mentais produzidas: o estereótipo.

## **Estereótipo**

Robert Stam (2008) define o estereótipo:

Como uma espécie de atalho mental, os estereótipos constituem um instrumento pelo qual as pessoas caracterizam, de maneira necessariamente esquemática, outro grupo com o qual estão apenas parcialmente familiarizadas. Contudo, numa situação de domínio racial, os estereótipos possuem a clara função de controle social; indiretamente, eles racionalizam e justificam as vantagens dos detentores do poder social (p. 456)

Existe, então, uma relação de poder, em que um grupo dominante pré-determina o outro com base na sua visão de mundo, na sua cultura, nos seus hábitos. Homi K. Bhabha (2005) mostra que o estereótipo é a principal estratégia discursiva do colonialismo. Além disso, aponta que é necessário que o discurso seja alimentado constantemente, com repetições exaustivas. É por meio da iteração do estereótipo que o discurso passa a aparentar-se verdadeiro. Homi K. Bhabha (2005) ainda mostra que o fetichismo é uma característica fundamental do estereótipo: essa ferramenta funciona como uma representação fixa, imutável e exótica do outro – o que leva

---

<sup>3</sup> Esse significado é dado em língua portuguesa no Brasil. Assim, por falta de estudos nas línguas originais dos pintores, deduz-se que pitoresco é utilizado com seu sentido original, sinônimo de pictórico.



o grupo dominante a querer explorá-lo, entendê-lo e a apaixonar-se pelo povo subjugado.

O estereótipo, como uma representação fetichista, pode vir disfarçado de elogio – o que Robert Stam (2008, p. 465-466) chamou de “perigosos estereótipos positivos”. Na verdade, muitos dos elogios acabam sendo “insultos camuflados”:

A exaltação da ‘inocência’ do índio tem como corolário sua falta de poder. O elogio à habilidade ‘natural’ dos negros para os esportes e a música ou teatro guarda como corolário tácito a insinuação de que suas conquistas nada têm a ver com trabalho ou inteligência (Robert Stam, 2008, p. 465-466)

Mesmo no elogio, existe a depreciação. O Brasil alegre, sensual, de belezas naturais, com muitos animais e frutas exóticas – enfim, o Brasil paradisíaco – acaba por colocar o país em posição subjugada. Robert Stam (2008, p. 456) fala que os estereótipos “possuem a clara função de controle social; indiretamente, eles racionalizam e justificam as vantagens dos detentores do poder social”. Esses estereótipos “positivos” reafirmam a posição portuguesa de criador do Brasil: o país é o filho perfeito, a melhor criatura – ao mesmo tempo em que é uma terra de selvagens onde a civilização não chegou.

Toda essa imagem brasileira é explicada porque a cultura portuguesa foi construída com base em se estabelecer como um país grande e grandioso. A realidade, porém, gera o sentimento de que Portugal já há tempo não é mais o grande reino que um dia foi. Portugal é um país que até hoje espera a volta de D. Sebastião. Na reafirmação do colonialismo, nada mais natural que a iteração de estereótipos que compõem a imagem do Brasil para os portugueses.

### **Alguns estereótipos brasileiros**

De 1500 até hoje, a construção de uma imagem brasileira foi feita e refeita, construída, desconstruída e reconstruída, tanto nas terras de Pindorama/Vera Cruz<sup>4</sup> quanto em Portugal e no resto do mundo. Na verdade, desde antes de a chegada dos portugueses na América existia uma ideia sobre o Brasil, que acabou por ser vinculado ao território onde hoje está o país. O Brasil que era conhecido é o que podemos ver na Figura 7, que mostra um mapa, provavelmente anterior ao século XVI. Neste mapa, podemos ver a Irlanda e, circulado em vermelho, a ilha Brasil (ou Hy-Brasil).

O problema desse mapa é que essa ilha não existe na realidade – e mapas, em princípio, deveriam indicar uma localização real. Porém, se a ilha europeia Brasil

---

<sup>4</sup> Pindorama: Nome que os povos originários davam ao território onde hoje é o Brasil. Terra de Vera Cruz: Primeiro nome dado ao território pelos portugueses.

não existe na prática, existe no mito. É uma ilha que se afasta quanto mais o navegador se aproxima. O bravo explorador que conseguir o impossível feito de chegar à ilha verá uma terra farta, em que se plantando, tudo nasce. Uma terra de calor em um ambiente gelado como o europeu. Enfim, uma ilha paradisíaca. Uma terra que, embora localizada na Europa, é muito semelhante à que Pero Vaz de Caminha descreveu ao rei sobre a nova terra americana. O Brasil mítico já estava nos mapas desde 1325 (Júlia Possa, 2022). O Brasil já estava no imaginário europeu antes de a chegada dos portugueses ao território.

Ao se apropriar de uma ilha mítica, Portugal criou a América paradisíaca, tornou-se um país grandioso. Reafirmar essa ideia é parte de um projeto que compõe a identidade portuguesa e se reflete ainda no século XXI. As “homenagens” prestadas por autores portugueses ao país acaba reafirmando a imagem fixa, imutável e fetichista que se faz do Brasil, afirmando os estereótipos positivos. Agustina Bessa-Luís (2016), por exemplo, em seu *Breviário do Brasil*, publicado nos anos 1990, procurou “escrever um livro carinhoso e breve que traçasse o desenho dos meus passos pelo Brasil” (p. 66), mas produziu frases que mantém o *status* de país selvagem: “A verdade é que o Rio, com a abundância de mestiços, que tem um procedimento de submundo – não de submundo moral, mas social – é uma cidade perigosa para quem a frequenta” (p. 19).

O carinho com o qual a escritora pensava traçar suas linhas, nesse livro de viagens, reproduz com perfeição a cartilha, ainda vigente, do português que acha que conhece a fundo o País e não se envergonha de desfilar suas teses sobre o território tropical e suas gentes, quase sempre apoiadas em clichês e estereótipos arraigados, desde que um branco barbudo viu nossos indígenas desnudos a mirarem, curiosos, o horizonte. (Paulo Ricardo Kralik Angelini, 2022, p. 288)

Um caso mais recente que cai no mesmo problema é *As doenças do Brasil*, de Valter Hugo Mãe (2021). A origem do país, tratado miticamente como sendo o cruzamento entre indígenas e brancos, é representado na personagem Honra, fruto do estupro de um português em uma mulher indígena. Os indígenas da tribo de Abaeté, inventada por Valter Hugo Mãe, consideravam os brancos “o animal vazio, fera sem sinal de espírito, máscara vocabular que deita a palavra do mal” (p. 24). Por isso, Honra, personagem mestiço, é chamado de “Tristeza Branca, Maior Inimigo, Medo Branco, Fedor, Feio” (p. 31). Claro que isso serve como uma forma de problematização de Valter Hugo Mãe sobre a colonização, embora o indígena criado por Valter Hugo Mãe tenha uma cultura europeizada.

Na verdade, o povo originário fictício reproduz falas do colonizador. Quando Meio da Noite, personagem negro escravizado, surge na história, aparece também o discurso racista e eurocentrado que Valter Hugo Mãe (2021) dá ao povo indígena:

A comunidade toda se punha a caminho para espreitar de perto a fera tão parecida com alguém. Até as femininas que, entre o asco e o fascínio, comparavam o negro ao boto e à onça, à cobra e à ave escura. Falavam de tudo quanto fosse também desiluminado e estabeleciam pertenças como se a Verdadeiríssima Divindade houvesse decidido que as vidas negras eram semelhantes obrigatoriamente. E, entre o asco e o fascínio, muitas femininas assumiam gostar de como se compunha o corpo do animal, tão protuberante, tão largo. As patas, entoavam algumas femininas entusiasmadas, são pequenas rochas divididas por dedos. E riam. [...] Claro que nenhuma se deitaria com o negro, nenhuma lhe mexeria o corpo, seria grotesco. Um filho entre uma feminina e o negro seria também silêncio, uma carne incapaz de entoar, uma refeição para a fome de algum jacaré que o houvesse de caçar. [...] Poderia o jacaré morder o espírito se o negro tivesse um. (p. 84-85)

Para o indígena de Valter Hugo Mãe, o branco é feio. O negro é um animal sem alma. A reprodução do discurso colonialista, repleto de estereótipos, é reafirmado, mesmo que a intenção seja exatamente o contrário. São pensamentos intrincados há tempos em uma cultura, alimentados e retroalimentados ao longo do tempo. O salazarismo se valeu do mito do português suave, confirmado, em certa parte, por Gilberto Freyre. Com isso, a percepção de que o colonialismo no Brasil foi algo positivo, ou, ao menos, não tão ruim como poderia ter sido, se espalhou na cultura portuguesa.

As imagens de Brasil em Portugal são, em geral, estereotipadas, de um país subjugado. Lídia Jorge, em *O vento assobiando nas gruas*, refere-se ao português brasileiro como um idioma “risonho e espaçado, como a fala duma criança” (Lídia Jorge, 2007, p. 293). Ainda, em *Combateremos a sombra*, trata a língua como “um samba suave” (Lídia Jorge, 2014, p. 348) e vincula uma personagem brasileira ao tráfico de cocaína. Em *O regresso de Júlia Mann a Paraty*, de Teolinda Gersão (2021), as lembranças que Júlia, a mãe brasileira de Thomas Mann, leva do Brasil quando se muda para a Alemanha são a escrava Ana, “a natureza exuberante à sua volta, e sobretudo o mar” (p. 80). A personagem sentia saudade do Brasil, afinal os alemães “desconheciam como era doce a cana de açúcar, o leite de coco, a lima, a goiaba madura, de que a mãe fazia geleia, o abacaxi que apanhavam no caminho e lhe davam de comer às rodela, depois de os descascarem com uma faca de mato” (p. 85).

Além disso, Júlia é descrita como uma mulher bonita, com uma sensualidade própria (Teolinda Gersão, 2021). A sensualidade brasileira é, aliás, um estereótipo frequente no imaginário, reproduzido na literatura. O Brasil é descrito como “terra da felicidade” (Maria da Conceição Caleiro, 2013, p. 88), que há “toda uma outra sensualidade, jogo de cintura” (Maria da Conceição Caleiro, 2013, p. 88). Ainda, o Brasil é um “território de afectos exacerbados”, em que “o que primeiro se aprende

é o desprendimento, ou dom de amar esquecidamente” (Inês Pedrosa, 2008, p. 152-153). Mais ainda, o Brasil é um lugar em que há “pobreza e putaria, corpos suados, música aos berros” (Ana Bárbara Pedrosa, 2019, p. 131).

## Os estereótipos em *Meu Portugal brasileiro*

Nota-se que o Brasil é um tema com relativa frequência na literatura portuguesa hipercontemporânea<sup>5</sup>, nem sempre de maneira positiva. Muitas vezes, como verifica-se na seção anterior, a homenagem acaba reafirmando os estereótipos. É o caso de *Meu Portugal brasileiro* (José Jorge Letria, 2008). O livro é narrado por um português do século XIX que viaja com a família real para o Brasil quando da fuga por medo da invasão napoleônica. Ao longo da história, o narrador vai criando laços afetivos com o Brasil, desconstruindo alguns estereótipos (e reafirmando outros) e acompanhando o processo que levou à independência do país, em 1822.

O autor utiliza recursos para “desconstruir” a imagem de um país selvagem, colocando esse tipo de pensamento na voz de personagens ridículas como Carlota Joaquina. A rainha é historicamente conhecida por falar frases como: “Se isto é assim a bordo, como não há-de ser nessa terra de selvagens!” (José Jorge Letria, 2008, p. 47). Para ironizar esse discurso, o narrador a descreve como a “temida e nada atraente mulher do regente do reino” (p. 34). Uma mulher feia, invejosa, que vivia se queixando do Brasil e que tinha um “insaciável desejo de amor interdito” (p. 170). Em determinado momento da trama, ao descer do navio, com piolhos, Carlota e as mulheres nobres portuguesas precisaram usar turbantes. Eis o comentário das mulheres nobres brasileiras: “Como é possível que D. Carlota Joaquina não tenha mais que um metro e meio e que use um turbante como os das escravas! Se é assim uma rainha europeia, então nós somos verdadeiras imperatrizes!” (p. 61).

Essa estratégia procura contrapor ideias. Ao criar Carlota Joaquina como uma personagem asquerosa, o autor tenta mostrar ao leitor que não se pode levar em consideração o que a personagem fala. Por outro lado, o narrador, apaixonando-se pelo Brasil, começa a ter uma visão diferenciada – e cai nos “perigosos estereótipos positivos” (Robert Stam, 2008, p. 465-466). Elogioso, o narrador descreve o Brasil, que passa a chamar de “Portugal brasileiro”, como um país de “magia poderosa” (José Jorge Letria, 2008, p. 11), com uma natureza soberba, muitas frutas exóticas, animais maravilhosos, muito calor etc. Uma visão otimista, portanto. O contraponto ao ideal de que o país é somente um monte de negros e macacos, que a voz de Carlota Joaquina propaga<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> O projeto *Imagens e Miragens* já catalogou mais de 230 livros de literatura portuguesa hipercontemporânea em que há qualquer referência ao Brasil e ao brasileiro.

<sup>6</sup> Na verdade, Carlota Joaquina não é a única personagem que tem esse tipo de fala. Utiliza-se aqui

Esse Brasil bonito, quente, mágico, quase mítico, corrobora com a descrição de Pero Vaz de Caminha e com a lenda da ilha nórdica Hy-Brasil. Há, então, o maravilhamento do narrador com a nova terra – o contrário do inferno descrito em Portugal. Porém, o mesmo narrador que tece altos elogios ao Brasil também percebe duras realidades:

Os primeiros dias, tanto em Salvador, como mais tarde no Rio, cidade que me impressionou, logo ao primeiro contacto, pela deslumbrante beleza natural, mas muito me chocou pela falta de higiene e de condições condignas de instalação para quem chegava exausto e consumido por uma tão longa e atribulada viagem, foram de euforia e de estranheza (José Jorge Letria, 2008, p. 63)

Assim como as pinturas de Rugendas e de Debret, a intenção do autor é mostrar como o Brasil era nessa época, fazer uma espécie de retrato histórico do país. Porém, ao contrário dos pintores, que viveram no século XIX, José Jorge Letria vive no século XXI, em que as questões pós-coloniais já são discutidas há tempo. Nesse sentido, o livro pretende, em vários momentos, desconstruir a imagem do Brasil como um país atrasado. Ainda assim, o narrador compara Brasil a Portugal, mostrando que a colônia americana é um país com hábitos “um pouco selvagens” (José Jorge Letria, 2008, p. 91). Essa relação é tratada com tom de superioridade portuguesa:

A verdade é que, chegando livros e outras maneiras de olhar o mundo, a ciência e a arte, aquela que fora uma colônia atrasada e ignorante à mercê de negreiros e de exploradores sem escrúpulos estava a transformar-se numa metrópole cada vez mais cosmopolita e mundana (José Jorge Letria, 2008, p. 79)

O Brasil é, então, um país para prazeres:

A corte trouxera para o Novo Mundo as artes, o bom gosto, a moda e o requinte de quem sempre se rodeara em Lisboa, com a vantagem de, com tanta abundância de escravos, ter tempo de sobra para tudo que fosse fruição, prazer e exercício da sensibilidade. (José Jorge Letria, 2008, p. 134)

Sobre os povos escravizados, o narrador fala que os africanos ocupam três quartos da população brasileira, já que eles vieram de África para “trabalhar e morrer na dureza de um engenho de açúcar.” (José Jorge Letria, 2008, p. 85). A palavra “trabalhar” aqui está colocada como um fato normal, como se os africanos

---

por ser a personagem mais emblemática e exagerada no achincalhamento – o que pode levar à reflexão sobre a representação feminina *versus* masculina no livro de José Jorge Letria.

quisessem vir trabalhar no Brasil. Mesmo que haja uma tentativa de criticar a escravidão (a ironia “morrer na dureza de um engenho de açúcar”), o texto acaba por suavizar a escravidão no Brasil. Além disso, as mulheres negras são sempre sexualizadas: elas têm uma “beleza suave e sensual” (p. 85) e a “pele macia e perfumada” (p. 84).

Para o narrador, a sensualidade é um fator identitário do brasileiro, que tem hábitos mais livres e desmedidos que o europeu, autorizados pelo calor exorbitante. Aqui se encontram “homens de todos os gêneros e cores” (José Jorge Letria, 2008, p. 170). O homem brasileiro é viril, principalmente o negro, lutador de capoeira de corpo bem definido e força tremenda. As mulheres “lhe faziam bater mais depressa o coração nobre dentro do peito, fossem elas estrangeiras vindas da Europa, filhas da mais alta sociedade fluminense ou mesmo escravas de corpo sensual e bem moldado” (p. 92)<sup>7</sup>. O Brasil é um paraíso para quem gosta de “mulheres de todas as cores e aromas” (p. 132) disponíveis a hora que o homem quiser.

Em resumo, no livro *Meu Portugal brasileiro*, o Brasil é dado como um país propício para a preguiça e a falta de trabalho, já que há calor em demasia e pessoas escravizadas para trabalhar. Além disso, é um país muito alegre, com muitas festas, cores e cheiros (que misturam as frutas tropicais com o suor). O português brasileiro é doce e cantante, e os dialetos africanos são línguas curiosas. Todos esses fatores ocasionam a paixão do viajante português por esta terra, a paixão pelo exótico, o maravilhamento, o fetichismo.

## Considerações finais

Felizmente, nos últimos anos, com todas as discussões pós-coloniais, tem acontecido um movimento de negação dessas imagens estereotipadas. Alguns autores, como José Jorge Letria ou Valter Hugo Mãe, acabam não tendo sucesso na desconstrução, e caem na reafirmação de clichês. Porém, existem casos de sucesso. Dulce Maria Cardoso (2013) questiona o colonialismo. Rui, personagem de *O retorno*, vê o Brasil como um país semelhante a Angola (seu país de origem), em que “não há frio e há frutas como as de lá, a minha irmã pode comer as pitangas que quiser” (p. 150). Para Rui, o Brasil é uma terra “com a água do mar quente e a chuva que nos dá vontade de dançar, uma terra abençoada como Angola era, uma terra que deixa crescer tudo o que nela se semeia” (p. 243).

A autora se vale do estereótipo paradisíaco brasileiro para mostrar a desesperança de Rui ao “retornar” (na verdade, migrar) para Portugal. Na desconstrução do colonialismo, Dulce Maria Cardoso deixa exposta uma visão de mundo ainda corrente em meados do século XX e início do XXI. Outra autora que executa bem

---

<sup>7</sup> O trecho é um comentário sobre D. Pedro (descrito como mulherengo), mas impõe o ponto de vista do narrador sobre o corpo feminino.

essa crítica é Alexandra Lucas Coelho (2016). Em *deus-dará*, a autora problematiza a obra de Gilberto Freyre, disseminada entre os portugueses durante o salazarismo, repensa a ideia de descobrimento do país, denuncia o machismo por parte dos brasileiros e dos portugueses. Ao longo do texto, a autora desconstrói a ideia de que “toda a carioca é depilada e tem marquinha branca em cima e em baixo, seja mulher-melancia ou patricinha [...] De bunda bombada, que injeta silicone no rabo” (Alexandra Lucas Coelho, 2016, p. 48).

Alexandra Lucas Coelho (2016) retrata o Brasil de forma diferente, quebrando clichês e questionando os estereótipos. Esse movimento é cada vez mais frequente na literatura portuguesa hipercontemporânea. Tvon (2017) chama atenção para as marcas de preconceito ainda existentes em Portugal: “Quando são blacks e brasileiros, o filme é sempre o mesmo” (local. 291). O movimento de deixar as marcas abertas, expor, questionar, ressignificar o colonialismo – e os estereótipos – tem ocorrido porque há cada vez mais discussão sobre o assunto. Escritores como Joana Bértholo, Patrícia Lino, Hugo Gonçalves, entre outros, são exemplos de autores que estão inseridos em um contexto de discussão pós-colonial.

Em muitos casos, muitos desses autores conhecem o Brasil, como Alexandra Lucas Coelho e Hugo Gonçalves, que moraram aqui. Conhecer de fato o Brasil é diferente de quem apenas o conhece por novelas, literatura de exportação (como Jorge Amado) ou, até mesmo, algumas pesquisas de boa vontade. Em *Meu Portugal brasileiro* (José Jorge Letria, 2008), se nota a pesquisa do autor, inclusive pela página de referências ao final do livro. A pesquisa transparece no texto: parágrafos (até capítulos) inteiros descrevendo um fato histórico, sem grande contribuição para a trama. Ainda assim, com todo o trabalho de José Jorge Letria, a imagem construída do Brasil, como se viu, é cheia de clichês e estereótipos.

Na verdade, todos carregamos estereótipos. Somos formados constantemente por esses atalhos mentais, imagens prontas, clichês. O movimento que se percebe atualmente, iniciado já no século XX, reforça a necessidade que se tem de, cada vez mais, questionar o mundo em que se vive. Uma das funções da literatura é mostrar as mazelas de um tempo. É função dos estudos literários enxergar esses problemas. Os preconceitos sobre o Brasil são ensinados e reafirmados na cultura portuguesa. O processo de desconstrução leva tempo, precisa de questionamentos constantes, depende de um movimento trabalhoso de conhecer o outro.

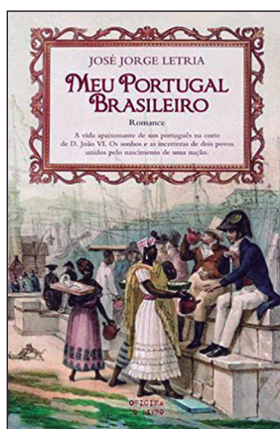
A intenção deste trabalho e do projeto do qual ele resulta é ver como a imagem brasileira está sendo construída, desconstruída, reproduzida, questionada. Se *Meu Portugal brasileiro* é um livro que repete uma série de estereótipos, é porque está inserido em um ambiente em que esses estereótipos são reafirmados. Se percebemos isso, é porque há outros livros que executam melhor a sua tarefa. A escolha do livro para este artigo se deu devido ao exagero. Em praticamente todas as páginas há uma reprodução estereotipada da imagem do Brasil. O movimento



de mudança é cada vez mais frequente, e será sempre o objetivo deste tipo de pesquisa observar como está se dando essa mudança. Ou, em outras palavras: será objetivo deste tipo de pesquisa entender como vemos o mundo e como somos vistos por ele.

## **Imagens citadas neste artigo**

**Figura 1:** Capa de Meu Portugal brasileiro, edição de 2008



**Fonte:** Digitalização da capa de José Jorge Letria (2008)

**Figura 2:** Capa de Meu Portugal brasileiro, edição de 2022



**Fonte:** Meu... (2022?)



**Figura 3:** Os refrescos do largo do palácio após o jantar (1835)



**Fonte:** Jean Baptiste Debret (1978)

**Figura 4:** Desembarque (1835)



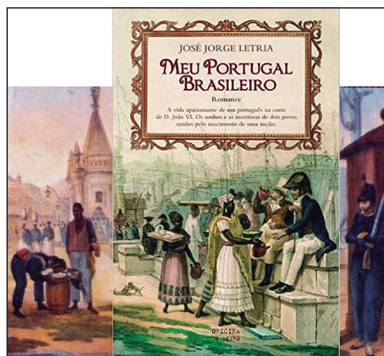
**Fonte:** Johann Moritz Rugendas (1972)

**Figura 5:** Vista do Morro do Corcovado e do bairro do Catete tomada da pedreira (1835)



**Fonte:** Johann Moritz Rugendas (1972)

**Figura 6:** Capa da edição de 2008 sobreposta à ilustração de Debret



**Fonte:** Montagem de Letria (2008) e de Debret (1778)

**Figura 7:** Ilha mítica Brasil em mapa europeu (ano incerto)



**Fonte:** Júlia Possa (2022)

ANGELINI, P. R. K.; PACHECO, M. M.. My Portuguese Brazil: Brazilian Stereotypes in *Meu Portugal brasileiro*. *Itinerários*, Araraquara, n. 59, v. 1, p. 155-172, jul./dez. 2024.

- **ABSTRACT:** This work aims to analyze how Brazil and Brazilians are portrayed in José Jorge Letria's book *Meu Portugal brasileiro*, based on stereotype theories. Starting with reflections on imagery, a brief analysis is made of the covers and illustrations by Jean Baptiste Debret and Johann Moritz Rugendas. It is observed how the construction of an image can create or reinforce stereotypes. Using Robert Stam's concept of mental shortcuts and Homi K. Bhabha's idea of fetishistic representation, examples of various stereotypes about Brazil and Brazilians found in hyper-contemporary Portuguese literature are discussed, with Letria's book as a basis: Brazil is depicted as a fragrant and colorful country, filled with exotic fruits and foods, people of many races, with freedom in customs and a backward culture. Although the book attempts to question mistaken representations of Brazil, it ultimately falls into a stereotyping that still persists in the 21st century. Finally, the contemporary movement questioning the Brazilian image and

*the colonial issue in Portuguese literature is highlighted, featuring authors such as Alexandra Lucas Coelho, Dulce Maria Cardoso, among others.*

■ **KEYWORDS:** *Image. Brazilian representation. Contemporary Portuguese literature. Colonialism.*

## REFERÊNCIAS

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. Olhar míope: A narrativa hipercontemporânea portuguesa e o Brasil. In: ROQUE, Márcia Cristina; ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik; CIBOTARI, Teresa Beatriz Azambuya. **O outro, esse estranho:** identidade e alteridade na literatura e em outras manifestações artísticas. Ebook. Caxias do Sul: EDUCS, 2022. p. 287-312

BESSA-LUÍS, Agustina. **Breviário do Brasil e outros textos**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2016.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliane Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998

BINET, Ana Maria; ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. Literatura hipercontemporânea. **Letras de Hoje**, [S. l.], v. 51, n. 4, p. 447–449, 2016. DOI: 10.15448/1984-7726.2016.4.26164. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/26164>. Acesso em: 25 maio. 2023.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In: ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem**. Tradução de Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 23-38

CALEIRO, Maria da Conceição. **Até o ano que vem em Jerusalém (Até para o ano em Jerusalém)**. Rio de Janeiro: Circuito; Lisboa: DGLAB, 2018.

CARDOSO, Dulce Maria. **O Retorno**. Lisboa: Tinta-da-China, 2013.

COELHO, Alexandra Lucas. **deus-dará**. Lisboa: Tinta-da-China, 2016.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil** [Tomo I – Volumes I e II]. Tradução de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.

FERRI, Mario Guimarães. Apresentação. In: DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil** [Tomo I – Volumes I e II]. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.

FERRI, Mário Guimarães. Nota introdutória. In: RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. São Paulo: Martins, Ed. da USP, 1972. [n.p]

GERSÃO, Teolinda. **O regresso de Júlia Mann a Paraty**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JORGE, Lídia. **Combateremos a sombra**. São Paulo: Leya, 2014.

JORGE, Lídia. **O vento assobiando nas gruas**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LETRIA, José Jorge. **Meu Portugal brasileiro**. 2. ed. Cruz Quebrada (Portugal): Oficina do Livro, 2008.

MÃE, Valter Hugo. **As doenças do Brasil**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2021.

MELOT, Michel. **Uma breve história... da imagem**. Tradução de Aníbal Augusto Alves. Famalicao (Portugal): Húmus, 2015.

MEU Portugal Brasileiro. In: **Guerra e Paz**. [S. l.], 2022?. Disponível em: <https://www.guerraepaz.pt/produto/meu-portugal-brasileiro/>. Acesso em: 2 jun. 2023.

MORAIS, Rubens Borba de. João Maurício Rugendas. In: RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. São Paulo: Martins, Ed. da USP, 1972. [n.p]

PEDROSA, Ana Bárbara. **Lisboa, chão sagrado**. Lisboa: Bertrand, 2019.

PEDROSA, Inês. **A eternidade e o desejo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

PINTO, Fernanda Borges. Entrevista com Ana Paula Arnaut: Do Post-Modernismo ao Hipercontemporâneo. **Navegações**, [S. l.], v. 15, n. 1, p. e43964, 2022. DOI: 10.15448/1983-4276.2022.1.43964. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/43964>. Acesso em: 25 maio. 2023.

POSSA, Júlia. A história da Hy-Brasil, ilha fantasma da Irlanda que aparece em mapas antigos. In: **Giz Brasil**. [S. l.], 31 jul. 2022. Disponível em: <https://gizmodo.uol.com.br/a-historia-da-hy-brasil-ilha-fantasma-da-irlanda-que-aparece-em-mapas-antigos/>. Acesso em: 7 jun. 2023.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Martins, Ed. da USP, 1972.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**. Tradução de Fernando S. Vugman. São Paulo: EdUSP, 2008.

TVON. **Um preto muito português**. Lisboa: Chiado, 2017. Livro eletrônico (versão Kindle).



# MANUEL DE FREITAS: RESPOSTA CRÍTICA

Marcus Vinícius Lessa de LIMA\*

■ **RESUMO:** Em entrevista publicada no primeiro volume da revista brasileira de poesia e crítica cultural *Ouriço*, o poeta, editor e crítico literário português Manuel de Freitas responde de modo taxativo a uma pergunta sobre a ligação entre poesia e música no mundo contemporâneo: “Não antevejo grande futuro nem para a música nem para a poesia”. Há algo de ambíguo na declaração, notadamente quando Manuel de Freitas dá tal resposta a um entrevistador que também era um dos editores da recente publicação de um livro seu no Brasil, *Jukebox*, reunião da série poética de mesmo título editada em Portugal nos anos de 2005, 2008 e 2012. Chama atenção que essa afirmação do poeta tenha dado título à entrevista, “Não antevejo grande futuro para a poesia”, numa publicação quase toda dedicada a divulgar poemas contemporâneos e poetas em atividade. Estamos diante de um modo de inserção da poesia no panorama editorial brasileiro, passando, de certa forma, pelo discurso da negação da poesia contemporânea, amparado por uma renúncia mais geral do contemporâneo, percebido como tempo de crise. Os poemas de *Jukebox*, aliás, contribuem para o argumento, pois vários deles acusam certa insuficiência do discurso poético para dar conta ora da enunciação presente, ora da evocação do passado. Interessa, nesse contexto, testar a proposição — sustentada, por exemplo, por Marcos Siscar —, de que o discurso da crise é um modo específico de inserção da poesia na contemporaneidade, incluso, em sua enunciação, tudo o que nele houver de exagero, paradoxo, ou aparente ilogicidade.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Manuel de Freitas. Poesia contemporânea portuguesa. Poesia e crise.

## Introdução

Revista de poesia e crítica cultural, a *Ouriço* é uma recente publicação brasileira que já conta com dois volumes, um lançado em 2021, com o subtítulo “arrancar alegria ao futuro”, outro, em 2022, “os poetas baixaram do olimpo”, voltados à

---

\* UFU – Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística – Núcleo de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa. Uberlândia – MG – Brasil. 38408-100 – marcus.lima@ufu.br. Doutorado em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – lessa.lima@unesp.br.

divulgação poética e ao debate crítico-teórico sobre poesia contemporânea. Em suas páginas há traduções, resenhas, ensaios, entrevistas, depoimentos e, sem dúvida, poemas, em sua maioria assinados por poetas vivos: conjunto que não nos deve despertar nenhuma surpresa. Cada um dos volumes lançados contém uma única entrevista, ambas a poetas bem estabelecidos do ponto de vista editorial e recebedores de significativo interesse crítico: no primeiro volume (Freitas *et al.*, 2021), o entrevistado é o português Manuel de Freitas (n. 1972); no segundo (Sardan *et al.*, 2022), o brasileiro Zuca Sardan (n. 1933). Nas páginas a seguir, ocupo-me da entrevista a Manuel de Freitas.

## Da alegria ao ceticismo

Na seção intitulada “Um olho que olha para dentro”, o poeta, editor e crítico literário português certamente despertará a atenção do leitor à primeira vista, ao defender uma posição destoante da publicação como um todo. Para que fique compreensível tal impressão de discordância, é preciso retomar e desdobrar o subtítulo do primeiro volume da *Ouriço*, citação a um poema do russo Vladimir Maiakóvski (1893-1930). É a primeira informação que aparece no miolo da revista, numa espécie de falsa folha de rosto, dando à publicação, logo de partida, o sentido programático do infinitivo verbal e uma intenção positiva evidente: “arrancar alegria ao futuro”. A passagem citada, entretanto, não vem de um contexto marcado pela alegria. Na verdade, consiste em dois versos quase ao final de um longo poema de Maiakóvski em resposta ao suicídio do poeta Serguei Iessiênin (1895-1925), morto em 28 de dezembro de 1925. Mas a resposta dada não dizia respeito apenas à morte pura e simples: voltava-se também àquilo que, nos dizeres de Maiakóvski (*apud* Jakobson, 2006, p. 40), fora o “fato literário” dessa morte, o fato “cristalizado em palavras”. Trata-se do conhecido poema de despedida deixado por Iessiênin, de que se conta ter sido transcrito nas imediações de sua morte e com o próprio sangue, pois lhe faltava tinta (Jakobson, 2006, p. 12; 83-84).<sup>1</sup> Na tradução de Augusto de Campos, o poema de Serguei Iessiênin é o seguinte:

Até logo, até logo, companheiro,  
Guardo-te no meu peito e te asseguro:  
O nosso afastamento passageiro  
É sinal de um encontro no futuro.

---

<sup>1</sup> A essa circunstância aludem alguns versos de Maiakóvski (2008, p. 111): “Talvez,/ se houvesse tinta/ no ‘Inglaterra’/ você/ não cortaria/ os pulsos. [...] Para que/ aumentar/ o rol de suicidas?/ Antes/ aumentar/ a produção de tinta!” Inglaterra é o nome do hotel onde Iessiênin cometeu o suicídio.



Adeus, amigo, sem mãos nem palavras.  
Não faças um sobrolho pensativo.  
Se morrer, nesta vida, não é novo,  
Tampouco há novidade em estar vivo. (Maiakóvski, 2008, p. 108).

Do longo poema de Maiakóvski, os versos que nos interessam mais de perto são os seguintes, na tradução de Haroldo de Campos:

Para o júbilo  
                                o planeta  
  está imaturo.  
É preciso  
                                arrancar alegria  
  ao futuro. (Maiakóvski, 2008, p. 114).

Apesar de não ser nomeada por Maiakóvski, a categoria temporal do presente é aquilo a que, no fundo, se deve responder. E não apenas por seu poema ser um poema endereçado, um poema-resposta. É, além disso, um texto cujo *a priori* está na fatalidade, na autoconsumação, na autodestruição, todos aspectos também inerentes à passagem do tempo e importantes para a resistência à racionalização que o presente impõe a nós, pois confrontam nosso pensamento com a dificuldade de refletir sobre algo essencialmente dinâmico. Ao lado do presente, o suicídio de Iessiênin também aparece, desde o início do poema, como aquilo que não se explica, impondo um limite à razão: “Por quê?/ Para quê?/ Perplexidade.” (Maiakóvski, 2008, p. 110). Da fatalidade do tempo, de sua autoconsumação e autodestruição, o poeta suicida dá uma espécie de negativo fotográfico. E a partir daí, não é nada estranho que Maiakóvski encaminhe uma reflexão que, no fim das contas, terá mais a ver com o seu presente — agora como categoria histórica, como época —, do que com o poeta morto, descambando naqueles versos mirando o futuro, que vimos logo acima.

Por enquanto  
                                há escória  
  de sobra.  
O tempo é escasso —  
                                mãos à obra,  
Primeiro  
                                é preciso  
  transformar a vida,  
para cantá-la —  
                                em seguida.  
Os tempos estão duros  
  para o artista: (Maiakóvski, 2008, p. 113).

Percorre todo o poema a sugestão de que o suicídio do poeta seja um sintoma dos “tempos duros”. Época, por sinal, em que também Maiakóvski provocou a própria morte, cerca de cinco anos após Iessiênin. *A geração que esbanjou seus poemas*, publicado em 1931, é o texto em que Roman Jakobson tentou formular a perplexidade provocada por esse acúmulo de mortes. Ali, o pensamento faz lembrar o de um de seus intertextos mais relevantes, justamente o poema de Maiakóvski: Jakobson escreve algo próximo a um ensaio-resposta. Se o título escolhido já indica a dimensão coletiva e epocal do suicídio, ponto de chegada do poema de Maiakóvski, é outro dos juízos de Roman Jakobson que auxilia o arremate do argumento: “Iessiênin é o passado visto pelo olhar lírico; nos versos e estrofes de Iessiênin reside o esgotamento de uma geração” (Jakobson, 2006, p. 11). O poema-resposta de Maiakóvski trilha um caminho semelhante: sintoniza-se com a ideia de um presente esgotado, aos restos (“há escória/ de sobra”); anseia pela transformação e converte o anseio em chamado à ação (“mãos à obra”); mas somente vislumbra a possibilidade da própria poesia após a modificação das circunstâncias imediatas (“é preciso/ transformar a vida”). Ou seja, Maiakóvski faz a poesia depender de um futuro por fazer. Porém, tal construção do futuro terá na poesia, ainda assim, uma de suas bases. Isso, se levarmos em conta o aspecto ativo e programático dos versos “arrancar alegria/ ao futuro”, e o contexto imediato em que aparecem, na sequência de uma reflexão sobre o papel do artista na invenção de novas formas, sim, estéticas, mas também sociais, e de novos modos de relação com o tempo.

Mas,  
                   dizei-me,  
                                   anêmicos e anões,  
 os grandes,  
                   onde,  
                                   em que ocasião,  
 escolheram  
                   uma estrada  
                                   batida?  
 General  
                   Da força humana  
                                   – Verbo –  
 Marche!  
                   Que o tempo  
                                   cuspa balas  
   para trás,  
 e o vento  
                   no passado  
                                   só desfça  
 um maço de cabelos. (Maiakóvski, 2008, p. 113-114).



O vocabulário militar-vanguardista e o apelo ao novo corroboram a coerência do todo: a recusa das soluções já conhecidas (“estradas batidas”); a poesia e, por extensão, o poeta (implícitos no “Verbo”) como dirigentes do destino humano; o passado ora a receber as balas disparadas pelo tempo, ora o inofensivo vento nos cabelos. Ao final, a dimensão temporal do poema forma uma figura bastante sugestiva: o presente e o passado já quase se sobrepõem, numa impressão de esgotamento do tempo atual. E daí, surge a necessidade de encontrar saída para os “tempos duros”, que impulsiona, por seu turno, certa vontade utópica, mas carente de qualquer projeto bem definido por seguir. Ficamos com a impressão de que o poema não resolve suas principais tensões. O lugar da poesia e do poeta, por fim, aparentam ser um intervalo característico do próprio presente que, enquanto avança, é limitado de um lado pela destruição do passado e, de outro, pelo futuro em aberto, como interrogação. Intervalo, porém, cuja feição própria não se estabiliza e, por isso, jamais se delinea com clareza.

Com a distância de quase um século, chegamos ao ano de 2021 e ao primeiro volume da *Ouriço*. Alargando agora um pouco do que já afirmei, a revista transporta a seu subtítulo a vontade utópica algo difusa de Maiakóvski. É em torno do futuro, horizonte dos “tempos duros” do presente, que gira parte da entrevista feita a Manuel de Freitas. Em específico, é essa a categoria histórico-temporal implicada numa pergunta que será fundamental para a publicação como um todo. Na resposta, Manuel de Freitas curiosamente irá na direção contrária ao programa positivo da revista, isto é, não se alinhará àquele “arrancar alegria ao futuro”. Aí residirá a sensação de estranheza provocada por uma primeira leitura da entrevista, conforme comentei mais acima.

Em resumo, Fabiano Calixto (n. 1973), poeta e editor brasileiro, um dos diretores da casa editorial Corsário-Satã, primeiro reflete sobre a presença da música como tema e como aproximação formal ao poema, tanto na poesia quanto no ensaio de Manuel de Freitas. Depois, arremata com a questão que mais nos interessa.

Em seu livro *A Noite dos espelhos: modelos e desvios culturais na poesia de Al Berto*, você fala da influência de outros campos artísticos na poética de Al Berto. Você observa, por exemplo, a presença “do feroz lirismo rock dos Velvet Undergroud ou do niilismo glacial que caracterizou as letras e a música dos Joy Division”. Sua poesia também dialoga fortemente com a música – de Leonard Cohen, Tom Waits a Billie Holiday e Chet Baker, dentre outros – como atesta sua trilogia *Jukebox*. Além da música como tema, a música como forma – a melodia melancólica e deliciosamente *gauche* de seus versos. Pelo que se vê no cenário da poesia contemporânea, a ligação cósmica entre a poesia e a música está em plena conjunção. Podemos pensar numa convergência renovada entre a poesia e a música atualmente, no poema como uma **experiência melódica do mundo**, também por conta de uma geração que já se cria na leitura de livros

digitais diretamente no celular, que está vendo/ouvindo performances de poesia no YouTube e que tem no hip hop seus paradigmas construtivos? (Freitas *et al.*, 2021, p. 83).

Vejamos na íntegra a resposta do poeta português.

Lamento responder-lhe com algum cepticismo. **Não antevejo grande futuro nem para a música nem para a poesia.** As últimas bandas rock de que gostei verdadeiramente foram Sonic Youth e Silver Jews, nenhuma delas propriamente recente. O hip hop teve, perto do final do século XX, um momento áureo; depois, acomodou-se. O pouco que vou ouvindo de música mais recente parece-me reciclagem, quase sempre. Ainda assim, é a música aquilo que mais me motiva a escrever. Mas (e pode ser velhice, simplesmente) o último grande disco que me deslumbrou foi *Dummy*, dos Portishead. Já passaram vinte e cinco anos (Freitas *et al.*, 2021, p. 83; grifo próprio).

A pergunta é fundamental, como disse, e mais ainda a resposta, porque levanta alguns problemas para olharmos de perto. Existe algo de ambíguo nas declarações de Manuel de Freitas, notadamente quando percebemos que o entrevistador a quem ele respondeu não antever futuro para a poesia era, na verdade, um dos editores da recente publicação de um livro seu no Brasil. A série poética *Jukebox* foi editada pela primeira vez em Portugal, pelo Teatro de Vila Real, nos anos de 2005, 2008 e 2012. No Brasil, foi lançada em 2021, em volume único, pela Corsário-Satã. A entrevista para a *Ouriço* era um dos veículos de divulgação do lançamento, como explicitado pela nota introdutória que preparava o terreno para as perguntas. Nessa nota, aliás, encontraremos o poeta como um agente relevante na empreitada publicitária, compilador da mini antologia que vem ao final da entrevista, uma amostra de quatro poemas de *Jukebox*, dos quais foi destacado justamente o fato de serem, até então, inéditos no Brasil.

Nesta entrevista concedida por e-mail, o poeta conversa com os editores da *Ouriço*, além de poetas e críticos convidados [...]. Ao fim, **o poeta escolhe quatro poemas (inéditos no país) dos três volumes das suas Jukebox**, que serão lançadas no Brasil, ainda em 2021, pela editora paulista Corsário-Satã (Freitas *et al.*, 2021, p. 76; grifo próprio).

Também é significativo que Manuel de Freitas pareça reconhecer certa fragilidade em suas próprias afirmações, pois não lhes dá uma feição de diagnóstico que se pretende isento. A única afirmação de fato taxativa é: “o hip hop teve, perto do final do século XX, um momento áureo; depois, acomodou-se” (Freitas *et al.*, 2021, p. 83). De resto, todo o conteúdo da resposta se inscreve sob uma

perspectiva modalizada, ora caracterizada por uma impressão fortemente pessoal e que se declara como tal, ora matizada pela dúvida: “as últimas bandas [...] **de que gostei...**”, a música recente “**parece-me** reciclagem...”, tais impressões “**pode[m] ser** velhice, simplesmente” (Freitas *et al.*, 2021, p. 83). A própria negação de um grande futuro à poesia não é de todo uma negação: trata-se de **não antever**, que sequer é tão assertivo como **não ver**, e, em definitivo, não denota a rigidez de juízo que passaria por **não há grande futuro**.

Ainda mais gritante é o fato de Manuel de Freitas na prática contornar a presença da poesia, um dos dois elementos principais na pergunta feita por Fabiano Calixto, e falar muito mais a respeito de sua descrença voltada à produção musical contemporânea. Porém, o título dado à entrevista inverte tal relação, e a música, agora, é quem sai de cena: “Não antevejo grande futuro para a poesia”. A entrevista, como antecipei em citação anterior, foi conduzida, além de Fabiano Calixto, por outros nomes vinculados à crítica, à poesia e à editoração no Brasil, inclusive dois dos editores da revista *Ouriço*. Em geral, as demais perguntas e respostas também não enfocaram tanto o problema que foi parar no título, e pouco falam do suposto e antecipado futuro medíocre do discurso poético. Inclusive, nessa mesma entrevista há afirmações contundentes que descrevem a recepção da poesia (e de outras artes) como hábito indispensável à vida individual, e, além disso, vinculado intimamente à vida comunitária. Vejamos, por exemplo, o seguinte trecho duma resposta que Manuel de Freitas dá à poeta Laís Araruna de Aquino (n. 1988), quando ela lhe perguntava se o envelhecimento lhe dera “uma maior ternura para se demorar nas coisas, ou, ao contrário”, apenas o sentimento de que “o coração endureceu” (Freitas *et al.*, 2021, p. 78).

Com o envelhecimento, que não traz apenas desvantagens, vamos percebendo melhor onde nos queremos demorar: **quais os filmes, músicas, livros ou pessoas que são, para nós, essenciais**. Escusado dizer que só se chega a essa espécie de comunhão restrita (“laços de família”, diria talvez Clarice) depois de inúmeros desencontros (Freitas *et al.*, 2021, p. 78; grifo próprio).

A experiência estética — o cinema, a música a literatura — é essencial, nos diz Manuel de Freitas, tanto quanto o contato interpessoal, e, tal como ele, se submete a um princípio de seleção aprendido e refinado com o tempo. Ainda que o trecho não contorne de todo o problema colocado pela escolha do título da entrevista, e ainda que não chegue a confrontar a questão do futuro da poesia, traz, mesmo assim, elementos suficientes para devolver certa estranheza ao título. Afinal, por que dar tanto enfoque numa parcial negação de futuro à poesia, em revista que, desde a capa e a falsa folha de rosto, está voltada a construir esse mesmo futuro? A divulgar poesia e a promover a reflexão crítico-literária? Em revista, vale dizer, cujo programa explicitado pelo “arrancar alegria ao futuro” passa pela tentativa

de pensar a reabilitação do futuro enquanto categoria histórica, e, a par disso, de relembrar certa função utópica da poesia que talvez pudesse contribuir nessa reabilitação? O editorial deixa explícitos tais objetivos.

Assim, sem ignorar as urgências do presente, este primeiro número da *Ouriço* convida seus leitores a repensar o sentido do **futuro** quando de seu aparente cancelamento histórico: ainda é possível e desejável **arrancar alegria ao futuro**? A qual futuro, ou a quais futuros? Em que a poesia pode contribuir para essa tarefa? A *Ouriço* nasce sob o signo dessas interrogações (Arelli; Ribeiro; Rosa, 2021, p. 6-7).

Ao que tudo indica, estamos diante de um modo ambíguo de inserção da poesia no panorama editorial brasileiro. Divulgar a poesia contemporânea, aqui, passa por negá-la, por levantar dúvidas sobre seus rumos, o que, com a oclusão do horizonte futuro, inevitavelmente significa questionar se vale a pena continuar escrevendo e praticando a poesia no presente. É um discurso, melhor dizer, que talvez utilize de forma deliberada, como recurso publicitário, o efeito de estranheza provocado pela negação daquilo que está fazendo, pois, reitero, o título da entrevista a Manuel de Freitas dá destaque à negação do futuro da poesia, enquanto seu propósito maior era divulgar a publicação iminente das *Jukebox* no Brasil.

### Crise e continuidade

Neste ponto, alcançamos outro elemento que merece atenção. Nas declarações de Manuel de Freitas a desesperança para com o futuro parece surgir de uma recusa mais generalizada, digamos, a afinar-se com o contemporâneo. O presente é compreendido como tempo de crise a que se desejaria renunciar, mas do qual não é possível livrar-se facilmente. Por isso, quem sabe, antever a mediocridade do futuro é o que resta. Tal estado de coisas condiciona uma relação dúplice com o texto poético: ele é vítima do colapso geral, é indigno, sem-saídas e sem-futuro, é palavra tornada inútil e inefetiva desde a partida, talvez até mesmo sem-presente; mas — e, aqui, o paradoxo curioso — o poeta é reincidente, insiste no ofício da poesia, escreve poemas e os coloca em circulação, dá entrevistas e frequenta o espaço público na condição de poeta. Exposto o problema, repito, desse tipo de colocação paradoxal da poesia entre os objetos culturais, uma importante passagem de Marcos Siscar (2010), no ensaio “O discurso da crise e a democracia por vir”, sem dúvida nos dará um bom número de pistas para seguirmos.

A reação àquilo que se percebe como ilegitimidade do presente é um traço discursivo que conta pelo menos 150 anos, se deixarmos à parte o viés do escapismo de tipo romântico. [...] Dizendo de outro modo, o discurso da crise

é um dos traços fundadores do discurso da modernidade, que atesta um modo particular de relação com o presente, por parte da literatura, no qual a estética [...] é entendida como elemento, por assim dizer, de “resistência”. Não se trata de requisitar para a literatura um modo direto e eficaz de relação discursiva, “crítica” e questionadora, com o contemporâneo, mas de lembrar que o **sentimento de crise** (e até a acusação dirigida contra si mesma, que faz parte dessa crise) não está fora do modo histórico pelo qual ela formaliza suas estratégias culturais. Até por isso, o anúncio literário do “fim do mundo” não deixa de incluir a autoacusação do ridículo do profetismo, apostando com isso na força criativa do paradoxo e do “mal-entendido”. Por isso, não é insignificante nem contraditório que a afirmação da crise apareça (continue aparecendo) reiteradamente sob a pluma dos próprios escritores, bem como de outros artistas e intelectuais, não raro os mais bem sucedidos, movidos por uma espécie de heroísmo crítico e retificador (Siscar, 2010, p. 21; grifo próprio).

Se esse “sentimento de crise” é um “traço característico, de natureza ética, da constituição do discurso literário moderno” (Siscar, 2010, p. 32), e se a *Ouriço*, desde a sua citação a Maiakóvski, faz da herança moderna uma pedra-de-toque da poesia contemporânea, já é possível afastar um pouco da estranheza que a entrevista a Manuel de Freitas possa ter despertado. Faz sentido que se tenha pinçado justo a falta de perspectiva futura antevista pelo poeta, e que a edição tenha dado tanto relevo a ela, pois o que essa operação indicia para nós é, na verdade, não uma posição sobre o futuro, mas sobre o presente. E não surpreende em nada que os próprios poemas de Manuel de Freitas, os das *Jukebox* em específico, se ressem repetidas vezes desse mesmo presente, a ponto de fazer dele, ou melhor, de uma **dificuldade da passagem do presente** o núcleo de sua poética. Na edição brasileira, uma breve nota introdutória informa que “[e]ste conjunto de poemas [...] surge agora com algumas alterações” (Freitas, 2021, p. 7), isso em comparação às publicações anteriores, lembremos, de 2005, 2008 e 2012. Verificar tal atualização está fora do escopo do meu argumento, mas é notável que, antes mesmo dos poemas, todo o livro se apresente sob a marca duma instabilidade de base. O que, no fim das contas, não passa de uma não cristalização, não congelamento ou não paragem do próprio tempo, mais ou menos refratária ao traço de perdurabilidade que seria característico do objeto literário impresso, dando lugar à revisão ativa e autodeclarada do texto.

Em perspectiva, os poemas de *Jukebox* reiteram bastante o quanto são um discurso consciente de sua fragilidade intrínseca. E as imagens criadas para traduzir tal sensação de crise discursiva interna não raro se apresentam em conjunto com a sugestão de uma crise de colocação do eu no mundo.<sup>2</sup> Num poema dedicado

<sup>2</sup> Sem pretensão de exaustão e em maior ou menor grau de adequação aos aspectos levantados, encontraremos versos como: “Deves ser agora mãe, uma coisa/ assim, e amante regular/ de quem te foda como gostavas mais,/ como **não precisam de saber/ o incauto leitor deste poema ou o seu**

à banda experimental Einstürzende Neubauten, a poesia é a contraparte de uma indiferença à qual, aliás, se quer voltar.

Esta noite, porém, trocava a minha vida  
por um charro que me pudesse trazer de volta  
a indiferença, um fogo sem ninguém,  
receitas (infalíveis) para não escrever poemas. (Freitas, 2021, p. 26).

Se nalguns poemas o sentimento de crise está associado nominalmente à poesia, noutros dependerá de metonímias, a exemplo das palavras e, obviamente, dos versos. Num poema dedicado ao maestro e cravista Pierre Hantaï (n. 1964), as “palavras” que “estragam/ sempre tudo” surgem ao lado de imagens mais generalizadas da morte, do declínio e da decadência.

As palavras, bem sei, estragam  
sempre tudo. E o anjo,  
coitado, não tem culpa nem cabeça.  
Demolido rosto que quiseste tanto. (Freitas, 2021, p. 36).

Noutro, à banda galesa pós-punk Young Marble Giants, a perda da juventude e sua nostalgia são recebidas sem resposta verbal possível. Os vários cigarros fumados reforçam a passagem do tempo no poema, fazendo das cinzas uma camada de sentido implícita, assinatura daquilo que foi e não é mais. A fragilidade do discurso poético — os “advérbios” que “não respondem” — apoia-se numa incapacidade de reação individual em maior escala: “eu também não o sei fazer”.

Foi disso que não falámos toda a noite:  
como teria sido ouvir, em devido tempo,  
o despojamento que – agora – já só do nada  
nos consegue aproximar às vezes?

Os cinzeiros, demasiado cheios de  
cigarros e de advérbios, não respondem.  
E eu também não o sei fazer, acredita.  
Uma voz perdida volta a cantar *Final Day*.

Nós, vinte anos depois, nem disso fomos capazes. (Freitas, 2021, p. 46).

---

**autor.**” (Freitas, 2021, p. 21; grifos próprios), autor que este mesmo poema, logo à frente, tratará como “Menos anónimo do que um cão,” (p. 21); “*Guts of a virgin*, pequenos remorsos,/ num **poema que já não podes ler.**” (p. 27; grifos próprios); “Dançava até ao fim da noite nos últimos bares/ e escrevia **poemas** sobre ti, invariavelmente:/ **rosas mal acesas neste peito de papel/** gestos **que só o excesso e o desejo perdoavam.**” (p. 31); “**Nós, poetas, só escrevemos disparates.**” (p. 37; grifos próprios); “Mas **já não tenho poemas.**/ Nem mesmo para si, Pina Bausch.” (p. 47; grifos próprios).

De outro modo, mesmo que reiterada a impressão generalizada da morte, a poesia ainda aparecerá como uma maneira de resistir à passagem do tempo e à ruína. Mas isso, apenas pelas metades, pois falar numa resistência ao tempo implica necessariamente afirmar o imperativo da morte e da decadência, contra o qual se volta a pretensão de resistir.<sup>3</sup> No primeiro poema do livro, por exemplo, à cantora e compositora Billie Holiday (1915-1959), não saber morrer é uma intenção declarada, uma espécie de função da poesia, que virá explicitada na estrofe final.

À sombra de uma cadeira,  
a morte; nestes versos,  
insonoros, o não saber morrê-la. (Freitas, 2021, p. 9).

Porém, antes que se chegasse aí, as três estrofes anteriores refletiam sobre a morte de Billie Holiday e sobre a audição de sua música como uma forma de elegia à cantora: “aflige-me/ a cadeira onde morria/ um sorriso que já só no chão/ encontrava voz” (Freitas, 2021, p. 9). Algo semelhante ocorre no poema a Leonard Cohen (1934-2016), em que a resistência ao tempo se dá enquanto mera proteção contingente (não como “bússolas duradouras”), e, com efeito, apenas após a afirmação de que “tudo [...] falece”.

Era bem claro, nessa noite,  
o quanto a sua música  
se afastava de “other forms  
of boredom advertised as poetry”,<sup>4</sup>  
denúncia que se mantém válida.

Não serão bússolas duradouras  
— tudo, enfim, falece —,  
mas são palavras que nos protegem  
da avalanche dos dias e dos meses,  
destas poucas horas a que chamamos nossas.

<sup>3</sup> Idem à nota anterior, eis alguns versos em que a frágil reação do discurso poético se opõe à sensação de fatalidade, de passagem incontornável do tempo, de perda: “Era outro o céu – o céu/ pobre de Lisboa, caindo/ sobre a minha juventude. Mas/ parece tão igual a perda,/ o silêncio parado das mãos./ Quando **o desastre chega**,/ pedimos mais cerveja/ e aceitamos, por fim,/ **o calmo desfavor dos versos**.” (Freitas, 2021, p. 23; grifos próprios); “Todas as estrelas do mundo/ não me fizeram esquecer/ o caminho que vai de Lamas de Olo/ às Físgas, **cavado rosto da morte**/ – como eu diria se escrevesse fados./ Mas ficámo-nos pela esplanada,/ por breves e tabágicas conversas,/ **enquanto as cervejas morriam**/ e a **noite**, menos escura, **se afastava**/ para sempre **destes versos e de nós**.” (p. 40; grifos próprios).

<sup>4</sup> Para manter as convenções utilizadas na edição brasileira de *Jukebox*, o itálico foi dispensado nestes versos.



Uma maneira de voltar a morrer?  
Talvez,  
quando até nas cinzas encontramos lume. (Freitas, 2021, p. 11).

Chama atenção, além do mais, que as “palavras protetoras” de Manuel de Freitas se sobreponham às da letra de Leonard Cohen: a referência à poesia própria se mistura com a citação à poesia alheia. A canção citada é “*Field Commander Cohen*”, do álbum *New Skin For The Old Ceremony*, de 1974, que, como evidencia seu título, é também autorreferente e ancora justo aí boa parte de sua produção de sentido. É possível ler no poema de Manuel de Freitas que a “denúncia” — para usar a palavra do poeta — das “outras formas de aborrecimento propagandeadas como poesia”<sup>5</sup> seja uma denúncia voltada aos mesmos versos que a contém. A sutil sugestão de uma autodenúncia é reforçada pela oposição estabelecida entre a música de Leonard Cohen e as tais “formas de aborrecimento”, além de participar do traço geral da crise poético-discursiva que, como venho expondo, é marca considerável de *Jukebox*.

Para finalizar, alguns versos de um poema dedicado a Inês Dias, poeta e tradutora, companheira de Manuel de Freitas na direção da editora Averno.

Sentada entre nós, a morte  
aplaude e corrige  
tudo o que não soubemos calar.

Os poemas, como brinquedos  
tristes, voltam a sentir a tua voz.

E até o mundo, enfeitado,  
aceita deter o seu voo. (Freitas, 2021, p. 28).

A poesia — representada pelos “poemas” — dá vazão ao excesso (“tudo o que não soubemos calar”) e é forma de evocação (“voltam a sentir a tua voz”). A esse propósito, cabe lembrar, com Silvina Rodrigues Lopes (2003, p. 78-79), que a evocação “não garante o acesso ao passado como acontecimento potencial”, pois é “ficção, [...] apenas uma espécie de método”, que manifesta, na verdade, “uma disposição para a perda”. E mais uma vez o discurso poético é reconhecido como frágil, vulnerável, inofensivo: “brinquedos/ tristes”, diz o poeta. No último verso, até se consegue conter a passagem do tempo (“deter seu voo”), mas somente às custas de uma recusa do mundo, “enfeitado” no verso anterior.

Numa visão de conjunto, os poemas de *Jukebox* tratam muitas vezes da poesia como mecanismo falho, incapaz de dar conta daquilo que tenta dizer, mas que lhe escapa e excede seus meios de expressão. Outras vezes, apresentam a si próprios

<sup>5</sup> Na canção: “*And other forms of boredom advertised as poetry*”.



como tentativa de enganar a passagem do tempo, ora pela suspensão do presente, ora pela recuperação do passado. Mas são, afinal, um remédio vão, pois seu mal-estar é sentido como uma angústia decorrente do presente imediato. Noutras palavras, são poemas que parecem tentar captar e dar registro duma instabilidade temporal que subjaz à categoria do presente, ou, se preferirmos, do contemporâneo em sua mais extrema acepção, aquela de um limite anterior à conversão de um segundo no próximo e assim sucessivamente. Diante disso, tudo aquilo que esses poemas conseguirem alcançar será uma falha por excelência, já que sondam algo que por si só é uma falha, um intervalo, um hiato que não é apreensível: o instante da não-coincidência do tempo consigo próprio. A obsessão temática pela incapacidade de contornar a passagem do tempo talvez possa explicar por que, aproximando-se do final do volume, os instrumentos da escrita, lápis e canetas — por sinal, outra metonímia da poesia —, aparecem como um substituto da faca, numa forte sugestão de que o suicídio seja a solução para o mal-estar provocado pela consciência de que o tempo passa. Suicídio possível, até mesmo provável, mas que fica, enfim, em suspenso: “derrubei lápis/ e canetas, incapaz de segurar a prometida faca.” (Freitas, 2021, p. 61).

### Para além do depois e do agora

Num ensaio de 1984 intitulado “Poesia e Modernidade”, e que tem determinado há anos a direção majoritária da recepção crítica de poesia contemporânea no contexto brasileiro,<sup>6</sup> Haroldo de Campos assinou a ideia de uma poesia pós-utópica.

[A] poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao **princípio-esperança**, voltado para o futuro, sucede o **princípio-realidade**, fundamento ancorado no presente. Concordo com Octavio Paz quando expõe, nas páginas finais de *Los Hijos del Limo*, que a poesia de hoje é uma poesia do “agora” (prefiro a expressão “agoridade”/*Jetztzeit*, termo caro a Walter Benjamin): uma poesia “do outro presente” e da “história plural”, que implica uma “crítica do futuro” e de seus paraísos sistemáticos (Campos, 1997, p. 268-269).

---

<sup>6</sup> O título completo é “Poesia e Modernidade: Da Morte do Verso à Constelação. O Poema Pós-Utópico” (Campos, 1997, p. 243-269). Ver o ensaio “O *tombeau* das vanguardas: a ‘pluralização das poéticas possíveis’ como paradigma crítico contemporâneo” (Siscar, 2016, p. 19-41) para um comentário mais extensivo quer sobre a configuração discursiva do texto de Haroldo de Campos, quer sobre sua influência na crítica de poesia no Brasil.

Não é à toa que remeto a essa tese. Ela é, sem dúvida, o subtexto sobre o qual se constrói todo o gesto programático do primeiro volume da *Ouriço*. Reconhecível em seu editorial, o contexto pós-utópico é tese aceita pelos editores da revista, e serve de diagnóstico para o estado de coisas atual, caracterizando a percepção de uma “agoridade” circular como uma clausura no próprio presente. É contra isso, contra tal dimensão de um “claustrofóbico sempre-o-mesmo”, que a *Ouriço* propõe “arrancar alegria ao futuro”, o que significa tentar restaurar, senão um inteiro horizonte utópico, ao menos seu traço de esperança, de antecipação de mudança.

Se a suspensão das promessas que o século XX depositou no futuro já pôde ser saudada, com razão, como uma libertação da tirania messiânica daquilo-que-nunca-chega em prol da vida e da arte do tempo de agora, hoje tal suspensão parece revelar a sua contraface. Ao invés de abertura, o eterno presente que se abateu sobre nós parece reduzir o âmbito do possível a um claustrofóbico sempre-o-mesmo. O risco do desconhecido dá lugar à proteção da clausura. O fim das utopias arrisca converter-se em distopia (Arelli; Ribeiro; Rosa, 2021, p. 6).

As declarações de Manuel de Freitas, sua antevisão de um não-futuro, a posição que recebe na *Ouriço*, a par dos versos de *Jukebox*, devem estar, agora, melhor justificados no contexto de sua publicação brasileira. Uma poética que anuncia, que dá a ver, que dá, no limite, a sentir o mal-estar do presente enquanto categoria temporal é uma espécie paradoxal de texto poético que poderíamos chamar, por contraste com a tese de Haroldo de Campos, de uma **poética da não-agoridade**. Não é gratuito, sem dúvida, que os poemas de *Jukebox* relancem tantas imagens da impermanência já bem-estabelecidas em termos de tradição poética: o cigarro que se torna a cinza, o pôr-do-sol — “O Verão, exausto, deixou/ que a noite viesse” (Freitas, 2021, p. 60) —, o naufrágio — “E assim, de noite em noite/ celebramos o naufrágio.” (Freitas, 2021, p. 58) —, e a mais recorrente de todas, o canto ou a melodia instrumental, que existe em sua própria impermanência, que existe no ato de consumir-se. O livro, afinal de contas, recebe o nome de um aparelho de reprodução de faixas musicais, a *jukebox*, e todos os poemas levam o nome de bandas, instrumentistas e cantores, ou, em menor número, de artistas do corpo, do palco e da performance, também no escopo de práticas artísticas fundadas na impermanência. Antes desses nomes, sempre aparece um ano cuja motivação nem sempre é clara, mas que, ao menos na edição brasileira, organiza o livro em linha cronológica, reforçando mais uma vez a passagem temporal como fundamento da coletânea. Ao puro presente em que habitariam a música e outras artes da performance, a poesia é reiteradas vezes oposta como um mero resto da experiência.<sup>7</sup> Por exemplo, no poema dedicado à dançarina e coreógrafa

<sup>7</sup> Para uma expansão do argumento, veja-se o seguinte trecho da discussão sobre o valor artístico

Pina Bausch (1940-2009), em que os poetas são “escriturários”, ou seja, escritores pósteros, copistas, anotadores do ditado alheio.

Tinha a poesia no corpo.

Perante isso – graça  
ou desencanto –  
somos todos meros escriturários. (Freitas, 2021, p. 59).

Essa poética revelará uma de suas faces mais paradoxais quando levarmos em conta, uma última vez, o título da entrevista a Manuel de Freitas e a questão da falta de horizonte futuro, pois ali imprime-se, também, a marca de um presente sentido como claustrofobia, ou de uma distopia do sempre-o-mesmo, para remeter ao editorial da revista *Ouriço*. O poema à soprano catalã Montserrat Figueras (1942-2011) fala em certa “moldura sem imagem”, que seria “nosso verdadeiro retrato”. Metaforiza a instabilidade da vida nessa clausura de moldura que nada encerra, já que, à diferença de um quadro ou um retrato, materialmente falando, nada se estabiliza em seu interior, pois tudo nela seria destinado à mutabilidade.

Enquanto o mar, ao longe,  
imita a tua voz  
e nos serve a todos  
de moldura sem imagem.

O nosso verdadeiro retrato. (Freitas, 2021, p. 60).

Além dessa face, a outra operação que devolve à ambiguidade a poética de *Jukebox* e sua relação com o tempo presente é a afirmação da vanidade dos poemas. É, como já disse, asserção recorrente, e firmada — não sem provocar ruídos na leitura — por meio dos próprios poemas. O reconhecimento de uma crise poética interna caracteriza um dispositivo de colocação do próprio discurso, em que os poemas parecem se alimentar da denúncia de seus limites e incapacidades. Em *Jukebox*, o “peixe caído na terra” talvez seja a metáfora mais precisa dessa

---

feita por Antoine Compagnon (2010, p. 224): “Qual é a arte superior? Lembremo-nos da rivalidade entre a escala hegeliana, que coloca a inteligibilidade – logo a poesia – no mais alto patamar, e a classificação herdada de Schopenhauer, que coloca a música (a linguagem dos anjos, segundo Proust) acima de tudo: esse dilema é também, provavelmente, um avatar da alternativa entre o gosto clássico e o gosto romântico, entre o inteligível e o sensível como valor estético supremo.” A observação é preciosa, no mais, porque Manuel de Freitas parece sobrevalorizar a música, ao encontrar nela uma amostra do “sensível como valor estético supremo”, o que, pela leitura que venho ensaiando de *Jukebox*, plausivelmente teria a ver com certa suspensão da percepção do fluxo temporal, facultada pela experiência estético-sensível.

operação, estabelecendo o termo comparativo entre peixe e poema na certeza do esgotamento, da morte imediata, da inutilidade em debater-se.

Já não sei, entretanto, o que fazer  
deste poema, peixe caído na terra,  
lume concreto numa cave de Lisboa. (Freitas, 2021, p. 48).

## Considerações finais

À procura de um arremate, retornemos ao poema de Vladimir Maiakóvski que citei na abertura deste texto. Seus versos finais, na tradução de Haroldo de Campos, são:

Nesta vida  
morrer não é difícil.  
O difícil  
é a vida e seu ofício. (Maiakóvski, 2003, p. 114).

Se a moldura que venho posicionando fizer sentido, se os versos de Manuel de Freitas — e a respectiva crise poética — indicarem de fato uma crise que é, antes de tudo, crise de relação com o próprio presente, então a poesia aparecerá como uma estratégia eleita de sobrevivência ao tempo, ou, com menos ânimo — e talvez mais gravidade —, como uma estratégia que, se não foi efetivamente eleita, é a que calhou de estar disponível para enfrentar “a vida e seu ofício”. Contorna-se, assim, a “propaganda duvidosa” que para Roman Jakobson foi o sentido mais agudo do poema-resposta de Maiakóvski ao suicídio de Iessiênin: “o único argumento que restou a Maiakóvski em favor da vida é que ela é mais difícil que a morte” (Jakobson, 2006, p. 38). Noutras palavras, a poesia é atividade à qual se dedicar enquanto aguardamos a morte, esse horizonte inúmeras vezes convocado ao longo de *Jukebox*, e é uma atividade que não deixa de ressentir em si própria os efeitos da passagem dos dias. Para citar novamente a entrevista a Manuel de Freitas, parece haver uma sobreposição entre vida e escrita da vida que não podemos ignorar, ainda mais quando os problemas colocados por uma se tornam a matéria-prima a ser depurada pela outra:

creio que se pode viver e escrever a vida. [...] Gosto moderadamente da vida e da literatura, com a agravante de que a primeira nem sequer é uma escolha. Embora eu nunca tenha conseguido deixar de escrever, abdicar da literatura foi algo que desejei, sem sucesso, desde o meu primeiro livro (Freitas *et al.*, 2021, p. 78).

Para concluir, o discurso da crise é um modo específico de inserção da poesia na contemporaneidade, incluso, em sua enunciação, tudo o que nele houver de

exagero, paradoxo, ou aparente ilogicidade. O editorial da *Ouriço* já o dizia a seu modo. Ali, os editores falavam em elaborar o presente, “desafiá-lo”, colocar-se contra o presente, contra “**este** presente”, (Arelli; Ribeiro; Rosa, 2021, p. 6). E assim reencenavam o paradoxo de base do discurso poético, ao evidenciarem, inclusive, que o “ouriço” no título da revista remete a um poema de João Cabral de Melo Neto. Nesse poema, “Uma ouriça”, da *Educação pela pedra*, a imagem proposta a nós é a de um animal, mas também a de um texto, que “se fecha” e “se eriça”, “não passivo”, “nem só agressivo”, ora armado “para o assalto”, ora “para o abraço” (Melo Neto, 2008, p. 221). Se o editorial cumprir — e acredito que cumpra — a sua função de paratexto que prepara a sala, estará mais que bem justificada a incômoda presença de Manuel de Freitas: a sua desconfiança de que haverá poesia futura que valha a pena é só mais um ato dessa grande peça em construção a que chamamos **poesia contemporânea**, que, “de certo modo, **continua** em crise” (Siscar, 2010, p. 32).

LIMA, M. V. L. Manuel de Freitas: critical response. **Itinerários**, Araraquara, n. 59, v. 1, p. 173-190, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *In an interview published in the first volume of the Brazilian poetry and cultural criticism magazine Ouriço, the Portuguese poet, editor, and literary critic Manuel de Freitas answers peremptorily a question on the connections between poetry and music in the contemporary world: “I do not foresee a great future for either music or poetry.” There is something ambiguous about this statement, especially when we consider the fact that Manuel de Freitas was dialoguing with someone who, at that time, was also one of the editors of his recently published book in Brazil, Jukebox, a collection of the same-titled poetic series published in Portugal in 2005, 2008 and 2012. It is noteworthy that his statement also became the title of the interview, “I do not foresee a great future for poetry,” in a publication almost entirely dedicated to promoting contemporary poems and active poets. We witness in that situation a strategy to insert poetry into the Brazilian editorial landscape, recurring to the discourse of the denial of contemporary poetry, supported by a broader renunciation of the contemporary, perceived as a time of crisis. The poems in Jukebox contribute to the argument, since several of them point to a certain insufficiency of the poetic discourse either to enunciate the present or to evoke the past. This context is a relevant test to the proposition — defended, for example, by Marcos Siscar — that the discourse of crisis is a specific way of inserting poetry into contemporaneity, including in its enunciation every aspect of exaggeration, paradox, or apparent illogicality.*

■ **KEYWORDS:** *Manuel de Freitas. Portuguese contemporary poetry. Poetry and crisis.*

## REFERÊNCIAS

- ARELLI, Daniel; RIBEIRO, Gustavo Silveira; ROSA, Victor da. Editorial. In: ARELLI, Daniel; RIBEIRO, Gustavo Silveira; ROSA, Victor da (Eds.). **Ouriço**: revista de poesia & crítica cultural. Vol. 1. Juiz de Fora: Macondo, 2021. p. 6-7.
- CAMPOS, Haroldo de. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- NEW SKIN For The Old Ceremony. [Compositor e intérprete]: Leonard Cohen. [S.l.]: Columbia, 1974. 1 disco (37 min), 33 rpm, estéreo.
- FREITAS, Manuel de *et al.* “Não antevejo grande futuro para a poesia”, entrevista com Manuel de Freitas. In: ARELLI, Daniel; RIBEIRO, Gustavo Silveira; ROSA, Victor da (Eds.). **Ouriço**: revista de poesia & crítica cultural. Vol. 1. Juiz de Fora: Macondo, 2021. p. 76-87.
- FREITAS, Manuel de. **Jukebox**. São Paulo: Corsário-Satã, 2021.
- JAKOBSON, Roman. **A geração que esbanjou seus poetas**. Tradução de Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- LOPES, Silvina Rodrigues. Poesia: uma decisão. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 10, p. 72-80, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17978>. Acesso em: 20 dezembro 2023.
- MAIAKÓVSKI. **Poemas**. Organização, traduções e artigos de Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- SARDAN, Zuca *et al.* “O spektaklo não pode parar”, entrevista com Zuca Sardan. In: ARELLI, Daniel; RIBEIRO, Gustavo Silveira; ROSA, Victor da (Eds.). **Ouriço**: revista de poesia & crítica cultural. Vol. 2. Juiz de Fora: Macondo, 2022. p. 100-107.
- SISCAR, Marcos. **De volta ao fim**: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.



# DO DRAMA À COMÉDIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE *AMOR DE FILHA* E *EDUCAÇÃO MODERNA* DE GUIOMAR TORREZÃO

Claudia BARBIERI\*

■ **RESUMO:** O nome de Guiomar Torrezão (1844-1898), escritora, jornalista, contista, dramaturga, romancista e poetisa lisboeta, está completamente ausente dos livros de História do Teatro Português. Estudiosos como José de Oliveira Barata, Duarte Ivo Cruz, Luciana Stegagno Picchio, Luiz Francisco Rebello não mencionam o nome de Torrezão, contudo, ao longo de sua vida, a autora traduziu e imitou várias peças e escreveu alguns originais. Além de tradutora e dramaturga, Guiomar Torrezão exerceu o importante e incomum papel de crítica teatral para alguns periódicos como o *Diário Ilustrado* e *Ribaltas e Gambiarras* (1881), feito espantoso para uma mulher. O artigo pretende abordar a personagem Virgínia, do drama *Amor de Filha* (1869) e Christiana e Gabriela, da comédia naturalista *Educação Moderna* (1891). Separadas por mais de duas décadas, as peças discorrem, sobre a educação feminina, o casamento e discutem o papel da mulher na sociedade portuguesa oitocentista. É possível perceber mudanças importantes na concepção das personagens e na valoração da autonomia e da liberdade femininas, uma vez que as atitudes, as ações e as falas se tornam mais potentes. Para embasar as leituras, entre outros, são recuperadas as críticas coevas das peças e um artigo da própria autora refletindo sobre educação, intitulado “A instrução feminina”, publicado no volume *Batalhas da Vida*.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Guiomar Torrezão. Dramaturgia de mulheres. Teatro português. *Amor de Filha*. *Educação Moderna*.

## Introdução

Este artigo se inicia com uma afirmação: nós não encontramos o nome de Guiomar Torrezão nos livros fundamentais de História do Teatro Português, redigidos por estudiosos de vulto ao longo do século XX, como José de Oliveira Barata, Duarte Ivo Cruz, Luciana Stegagno Picchio e Luiz Francisco Rebello.

---

\* UFRRJ – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras e Comunicação. Seropédica – RJ – Brasil. 23897-000 – cbarbieri@ufrj.br

Contudo, Guiomar Torrezão não apenas traduziu e imitou diversos textos do repertório francês e espanhol, como também escreveu peças originais e exerceu o importante e incomum papel de crítica teatral para periódicos portugueses como o *Diário Ilustrado* e *Ribaltas e Gambiaras*.

Chatarina Edfeldt, no livro *Uma História na História: Representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX*, de 2006, traça importantes considerações sobre a premência de pesquisas que privilegiem o resgate de obras e de periódicos escritos e ou dirigidos por mulheres. Para Edfeldt, uma grave consequência do silenciamento histórico da autoria feminina na historiografia literária incide no registro errôneo da memória coletiva nacional, pois o apagamento sistemático de nomes e obras promove a impressão “deturpada, de que no passado não havia mulheres a escrever” (2006, p. 25). Diz a estudiosa:

Não obstante isto, existe ainda a tradição que confere à autoria masculina a produção literária representativa de uma experiência universal, enquanto na autoria feminina, a produção literária é considerada como experiência particular. Esta problemática fundamenta-se na lógica de que uma espécie do gênero masculino é tomada como “neutra” e “universal” no discurso filosófico humanista [...]. Segundo a perspectiva dominante tradicional as obras da autoria feminina ainda se inserem no campo literário como uma actividade meramente feita por, para e sobre as mulheres. Sob o mesmo olhar histórico, a noção de “escritora”, no discurso literário institucional, aparece subordinada à noção de “mulher”. Isto é, historicamente os seus textos literários são avaliados, em primeiro lugar, através de parâmetros que estipulam a construção do papel feminino na sociedade e não dos que estão em voga para os homens escritores (Edfeldt, 2006, p. 27).

Há outras duas críticas recorrentes, dirigidas às obras escritas por mulheres, que Edfeldt destaca: uma acusa a escrita feminina por suas hipotéticas faltas, como, por exemplo, a superficialidade dos temas em detrimento do conteúdo grave e reflexivo ou a ausência de preocupações estéticas e formais no processo compositivo dos textos. A terceira crítica, ao contrário, acusa a literatura de autoria feminina por aquilo que supostamente possuiria em abundância: o excesso de lirismo, de sentimentalismo, de discursos moralistas e de personagens arquetípicas.

No universo português oitocentista, tais críticas aparecem invariavelmente nos discursos oficiais que procuram reafirmar e definir os lugares e os papéis das mulheres na sociedade coeva:

No início do século XX predomina ainda, na sociedade, pelo menos por parte da cultura dominante, a convicção de que existia uma incompatibilidade entre ser mulher e estar-se envolvida em actividades intelectuais da esfera pública. Para



poder publicar, a mulher tinha de ultrapassar as convenções sociais da época e ir contra as ideias duma sociedade positivista, onde o seu papel estipulado – através da lógica de uma complementaridade sexual – enquanto protectora da casa. Além disso, o Código Civil Português dizia que uma mulher não tinha o direito de publicar os seus textos sem a autorização do seu marido. Esta lei só foi alterada com a instauração da Primeira República em 1910. Portanto, parecem muito limitadas as condições criativas oferecidas à mulher escritora, se fizermos uma análise dos contextos sociopolíticos e culturais transmitidos pelos discursos historiográficos tradicionais e dominantes (Edfeldt, 2006, p. 111).

Felizmente, contudo, algumas mulheres autoras ousaram questionar os papéis que lhe eram determinados, sendo uma delas, Guiomar Torrezão. Vamos conhecer um pouco mais sobre esta prodigiosa polígrafa<sup>1</sup>.

### Escoço biográfico

Guiomar Delfina de Noronha Torrezão, escritora, jornalista, contista, dramaturga, romancista e poetisa, nasceu em Lisboa em 26 de novembro de 1844, filha de Joaquim José de Noronha Torrezão e Maria do Carmo Pinto de Noronha Torrezão. Entre 1851 e 1853, residiu com a família em Cabo Verde, onde o pai veio a falecer por conta de um aneurisma. De regresso à Lisboa, em 1º de novembro de 1853, dedicou-se com afincos aos estudos. A orfandade precoce urgiu que precisasse trabalhar para ajudar no orçamento doméstico da família. O trabalho de costura da mãe pouco dava para cuidar das filhas, assim, como havia recebido boa instrução, passou a ensinar o francês e os conhecimentos primários para algumas alunas.

Encontrou na escrita não apenas um meio para se expressar, mas, também, uma forma de aumentar os ganhos. Seu primeiro livro, *Uma alma de mulher*, foi escrito quando possuía apenas dezesseis anos, mas acabou por ser impresso muitos anos mais tarde, em 1869.

Para escrever e ser publicada - sem maiores restrições ou polémicas - precisou recorrer ao uso de pseudónimos, assim, assinava os textos jornalísticos como Gabriel Claudio, Delfim de Noronha ou Delfina de Noronha, Roseball, Scintelha, Tom Ponce ou Sith (Silva, 1884, p. 138). O interesse pelo teatro manifestou-se quando era ainda bastante jovem. A imitação *O século XVIII e o século XIX*, subiu à cena no Teatro lisboeta D. Maria II, em 1867, quando a autora contava 23 anos de idade. Ao todo, de sua autoria, existem três originais: *Amor de filha*, um drama em três atos redigido por volta do ano de 1869, reescrito em 1873, mas apenas publicado na coletânea *No teatro e na sala* em 1881; a comédia em um ato *O fraco da baronesa* de 1878, reeditada em 2005 e a comédia em três atos *Educação Moderna*, de 1891.

<sup>1</sup> Este artigo amplia o estudo a respeito de Guiomar Torrezão e de sua obra teatral, anteriormente publicado na *Revista Desassossego*, em junho de 2017.

Nuno Catharino Cardoso, no livro *Poetisas Portuguesas*, de 1917, faz referência a uma comédia que teria sido escrita especialmente para o Brasil, intitulada *O naufrágio do Brigue Colombe* (p. 265), entretanto não foi possível localizar qualquer outra informação sobre a existência de tal texto. Torrezão traduziu várias peças do repertório francês e imitou algumas do espanhol. Dentre estes trabalhos destacamos: *Mademoiselle diabrete*, *Dois garotos*, *Menina dos telefones*, *Musotte*, *Mártir*, *Condessa Sarah*, *Dionísia*, *Clara Soleil*, *Noiva dos Girassóis*, *Às dez da noite*, *Fé perdida*, entre outras.

Sua produção mais prolifera foi, sem dúvida, nos periódicos, onde publicou contos, romances em folhetim, poesias, crônicas, impressões de viagem, artigos de fundo. Escrevia quase que diariamente para o *Diário Ilustrado* e o *Repórter*, foi redatora da revista semanal *Ribaltas e Gambiarras* (1881), onde publicava artigos literários e teatrais, fundou e dirigiu o *Almanaque das Senhoras* que circulou entre os anos de 1871 e 1928, até o ano da sua morte em 1898. Suas crônicas e contos eram, por vezes, compilados em volume. É o caso de *Meteoros* (1875) e *No teatro e na sala* (1881). Como romancista e contista publicou alguns títulos como o volume de contos *Rosas pálidas* (1873), o romance histórico *A família Albergaria* (1874) entre outros trabalhos. Os livros eram comumente prefaciados por escritores de vulto, como Camilo Castelo Branco, Thomaz Ribeiro e Júlio César Machado.

Guiomar Torrezão faleceu no dia 22 de outubro de 1898, vítima de problemas cardíacos. Com grande probabilidade de acerto, podemos levantar a hipótese de que ela tenha sido a primeira mulher a viver inteiramente do seu ofício de escritora, fato que lhe rendeu muitos momentos difíceis e um sem número de dissabores. Na edição de 26 de novembro de 1874, do *Diário Ilustrado*, há um folhetim escrito por Francisco Guimarães Fonseca que traça um breve perfil da autora. O texto abre com uma reflexão ponderada sobre a autoria feminina:

Tudo o que é extraordinário deslumbra geralmente os espíritos. Uma senhora literata causa em todos os ânimos a impressão do maravilhoso, às vezes do exótico e extravagante, e muitas vezes do ridículo e faceto, descambando para os grotescos de Gautier, e excêntricos de Champfleury.

É por isso, que elas, os anjos do ideal, da poesia, do amor eterno do belo, das grandes paixões pela formosura divina, estão quase sempre em relação aos seus detratores numa penha de barro, como a estátua monstruosa, de que fala a Bíblia; e não raras vezes a malevolência da crítica pretende derrocá-las do seu pedestal de estrelas, ou impor-lhes o castigo, que os profetas, os enviados da cólera do céu, infligiram ao déspota de Babilônia.

Não o conseguem nunca felizmente os pragueiros ruins da crítica; porque é impossível rasurar as bossas dos cérebros femininos, quando elas sejam extraordinárias.

[...] Estranha-se, especialmente em Portugal, que as senhoras escrevam. Os literatos em geral bolsam a tute indigestas recriminações, querendo trocar-lhes a pena pelo fuso, o livro pela roca, o folhetim pela peúga do mano, e a poesia pelo abanador de fogão; como se dentre milhares de senhoras não pudesse haver algumas dispensáveis ao labor doméstico, as quais muito melhores serviços fizessem à humanidade e à família escrevendo, do que engomando camisas (Fonseca, 1874, p. 2).

Apesar da adulação e dos lugares comuns utilizados por Fonseca para fazer referência às mulheres, é possível extrair questões importantes do texto: a metáfora religiosa que reitera de forma implícita o papel da mulher na sociedade e a sua condenação quando ela rompe estes limites; a crítica, por vezes injustificada e maledicente dos homens que condenam a escrita feminina por sua mera existência, a despeito dos méritos artísticos presentes ou não, afinal, o incômodo reside no fato de uma mulher se julgar apta a publicar os seus escritos; por fim, o consenso do pensamento português oitocentista que estabelece a esfera doméstica e privada como espaço efetivo das mulheres.

Vários foram os escritores que, após a sua morte, falaram da sua vida de trabalho. D. João da Câmara, n' *O Ocidente*, em seu necrológio escreveu:

Eram realmente notáveis as qualidades porque esta senhora se impusera à admiração de todos durante longos anos de trabalho assíduo. Dotada duma inteligência e duma atividade muito acima do vulgar, havendo-se dedicado às letras desde muito nova, são muitos os volumes que deixou [...]. Dotada de uma força de vontade que seria rara num homem e era de admirar numa senhora, trabalhava constantemente, tendo pelo teatro uma notável predileção. [...] conhecera perfeitamente as duras batalhas da vida, em que muita vez conseguiu vencer, em que nunca se lhe viu um esmorecimento. Trabalhava constantemente e defendia com denodo o seu trabalho. Assim lutou anos e anos (Câmara, 1898, p. 241).

Quase com o mesmo teor, a nota sem autoria publicada no *Diário Ilustrado* dizia:

Guiomar Torrezão começou desde muito nova a consagrar-se às letras, conseguindo por elas ganhar a vida, o que, entre nós, é pouco vulgar tratando-se de homens e de todo o ponto extraordinário tratando-se de uma senhora. A inteligência, a perseverança e a força de vontade abriram-lhe o caminho e a infatigável escritora conseguiu, a breve trecho, ver o seu nome honrosamente cotado no mundo das letras (*Diário Ilustrado*, 1898, p. 1).

Entretanto, de todos os depoimentos que lhe prestaram homenagens, o mais significativo e simbólico é o de Fialho de Almeida, que figura no *Almanaque das Senhoras para 1900*:

Guiomar Torrezão, que acaba de morrer cardíaca do pavoroso esforço de reagir contra a mesquinha do espírito (ou antes da falta de espírito) do tempo, era uma criatura fadada para menos obscuros destinos do que esse que a amesendou em Lisboa, a arreglar almanaques, e a escrever crônicas elegantes. Grandemente talhada, forte, e dum caráter autônomo de onde saem as iniciativas fecundas que individualizam na vida as naturezas de comando, esta mulher só teve, para ser verdadeiramente alguém, um obstáculo – o meio onde apareceu e se fez gente.

Em Londres, ou Paris, teria sido ilustre; em Lisboa quase que a quiseram tornar cômica.

[...] Guiomar Torrezão não tinha pai nem irmãos que exigissem contas aos desrespeitadores eméritos das mulheres sós; e não tendo constituído família, nem tendo fortuna própria, achou-se na condição de ter que ganhar ela mesma o seu prato e os seus vestidos, escrevendo para jornais todos os dias – isto é, cozendo à pena, em vez de cozer à máquina, e não tirando deste esgotante martírio sequer talvez o que as pobres costureiras auferem nos armazéns onde trabalham. [...]

Houve até um momento em que Guiomar Torrezão foi a cabeça de turco do jornalismo irresponsável – em notícias de bastidores, artigos de sátira, sueltos de rua, gazetinhas, o nome da pobre e ilustre mulher, corria, entre motejos obscenos e miseráveis duetos, babujado pela covardia dos sarrafaçais, e exposto grotescamente às vaías imbecis da multidão. O motivo desta guerra ignóbil de muitos homens, contra uma mulher desprevenida? – Inconfessável. E por ignomínia de um povo ainda grosseiro, e desmoralizado pela falta de exemplos dignos, temos de dizer que são casos estes vulgares na troca-tintice da vida artística e literária (Almeida, 1899, p. 4 et. seq.)

Apesar de Fialho de Almeida considerar inconfessável a razão para tantas manifestações de desrespeito, é evidente que o motivo basilar de tantos ataques e críticas era o fato de se tratar de uma mulher. Não apenas uma mulher, mas uma mulher escritora. Uma mulher que ousou sair do reduto doméstico e alcançou um dos mais representativos espaços públicos do século XIX: o teatro. Vamos, então, falar um pouquinho de duas peças da escritora, separadas por mais de vinte anos e de suas personagens femininas.

## Virgínia, de *Amor de Filha*

No breve texto que antecede a peça, intitulado “Entre parênteses”, Guiomar tece o seguinte comentário:

Escrevemos o drama *Amor de filha* há cerca de 12 anos. Mais tarde refundimo-lo, embora não conseguíssemos arrancar-lhe um sem número de imperfeições, que hoje ressaltam, acusadas pelo olhar frio onde acabaram de extinguir-se as cintilações da mocidade crédula a fugaz. Todavia, não o consideramos nem melhor nem pior do que muitos outros dramas-estreias, que durante os anos decorridos têm atravessado os palcos, estéreis de originais (Torrezão, 1881, p. 13).

Deste breve trecho é possível tecer três observações que julgamos pertinentes: 1. Guiomar é uma autora que volta aos seus textos e perfaz um processo de reescrita e mesmo de reelaboração quando julgava que se fazia necessário; 2. As possíveis falhas de elaboração se justificam por três fatores principais: a juventude, a possível ingenuidade da mocidade e o caráter inaugural da escrita; 3. A autora se reconhece no mesmo patamar de outros escritores teatrais em seu momento de estreia. Há a autovvalorização da escrita e do entendimento da importância do texto da peça neste sentido.

*Amor de Filha* não chegou a ser representada, contudo, teve uma leitura pública do drama, realizada no teatro do Ginásio, em 1873 (talvez em outubro), quando estiveram presentes, entre outros, o ator João Anastácio Rosa, os escritores Gervásio Lobato, Antônio Gomes Leal, Maximiniano de Azevedo, Rangel de Lima, João de Deus e os senhores Francisco Guimarães Fonseca, Cunha Belém e o Visconde de Castilho (Fonseca, 1874, p. 2).

No prefácio, Guiomar Torrezão transcreveu as considerações de Guimarães Fonseca sobre a peça, publicadas em um breve artigo que a escritora julgou “hiperbolicamente laudatório”, impresso no *Jornal de Lisboa*, em 23 de outubro de 1873:

O drama *Amor de Filha*, é uma composição singela, desprestenciosa e de uma formosura feminil. [...] O estilo florente, elegantíssimo, puro e cheio de harmonias suaves, encanta o ouvido e alegra o coração.

O estilo do drama, especialmente, afiguras-me de uma perfeição incontestável. Eu não sou estilista, apenas balbucio o ritmo da prosa chã e descorada, mas tenho alguma assonância no ouvido para perceber a música da linguagem, e a linguagem de *Amor de filha* afagava-me deliciosamente, e vibrava-me as cordas da alma com um frêmito mavioso.

Cuido que neste nosso teatro, por nosso mal atravancado de tantos informes aleijões de estrangeirices detestáveis e de entremezes pífijs, não haverá muitas

peças dramáticas que possam sustentar confronto com a última composição da Sr.<sup>a</sup> D. Guiomar Torrezão (Fonseca, 1881, p. 16).

Composta ainda aos moldes do melodrama clássico (e não romântico), repleta do uso do aparte enquanto marcação cênica, a peça se estrutura em três atos que exploram os conflitos internos e externos de um pequeno grupo familiar. Virgínia foi criada amorosamente pelos pais, entretanto, pesa-lhe nos ombros a sensação de dever e de obediência irrestritas. O pai quer casá-la, contudo, a jovem ama secretamente o guarda-livros da família, Henrique, moço criado pelo Barão. Ao saber dos sentimentos da filha, o pai rompe o compromisso com Jayme, um nobre de excelente linhagem que, apesar do título, está falido, fato que era desconhecido por todos. Ele necessitava com urgência do dote de Virgínia, por quem fingia ser apaixonado.

Ao ter os seus planos de segurança financeira desfeitos, Jayme se une a uma trama de vingança urdida por D. Manuel e por D. Júlia, duas figuras que tecem as intrigas familiares com o objetivo de se vingarem da Baronesa e do Barão. Ambos foram preteridos em suas intenções amorosas: D. Júlia tentou conquistar o Barão inutilmente, pois esse amava a esposa. D. Manuel teve as mesmas intenções com a Baronesa, contudo, esta mantinha um relacionamento adúltero com Afonso de Mascarenhas, por quem era apaixonada. O seu casamento com o Barão tinha sido arranjado quando era moça. A Baronesa sentia afeto pelo marido, mas não o amava. Ao tomar conhecimento da relação ilícita, D. Manuel, tomado de ciúmes, elabora um meio desta verdade vir à tona justamente no jantar de noivado de Virgínia. O Barão, ultrajado com a revelação feita por uma carta anônima, intenta escorraçar a baronesa da casa, entretanto, a filha intervém, assumindo a responsabilidade da relação com Afonso, sacrificando-se para salvar a honra da mãe. Henrique fica profundamente abalado, o noivado não se efetiva, contudo, por conhecer em demasia o caráter de Virgínia, desconfia que há algo errado.

Encaminhando-se para o terceiro ato, fazia-se necessário que o equilíbrio se reestabelecesse. Henrique, que suspeitava que D. Manuel estivesse envolvido no escândalo, pede para que ele assuma a responsabilidade de seus feitos. Ao longo da conversa, por conta de um anel, descobrem subitamente que D. Manuel era o pai biológico de Henrique, filho que julgava perdido. O amor paternal irrompe e para garantir a felicidade do filho, D. Manuel assume para o Barão que tudo não passou de uma intriga feita por ele para atingi-lo. A harmonia entre os entes familiares é refeita e o drama se encerra.

A transformação repentina de D. Manuel foi um ponto abordado pelo ator João Rosa, que não julgou factível tamanha mudança em uma personagem. Coadunando com a mesma opinião, escreveu Guimarães Fonseca a respeito:

Os caracteres maleiam-se pelas situações, pelas conjuncturas ad hoc preparadas, e passam suavemente, naturalmente, ao lugar, à situação, ao lance aonde os

queremos levar. Isto tanto no drama, como no romance, como no poema, como em qualquer obra literária.

Agora fazer de salto dum cínico um santo, isso é que não pode ser. E de mais a mais é um cínico que se faz santo porque encontra um filho. Ora, um cínico importa-se tanto com os filhos como o papa se importa com o diabo.

Para o cínico não há amor paternal, não há sentimento humano e bom (Fonseca, 1881, p. 19).

Tal solução, encontrada por Guiomar Torrezão para resolver a intriga, era tematicamente muito comum nos melodramas, que buscavam explorar a comoção extrema nas plateias<sup>2</sup>. Contudo, o teatro português passava por mudanças e a manutenção da carpintaria do melodrama não tinha mais lugar, sobretudo entre os atores, dramaturgos e críticos que ouviram a leitura da peça. Nesse sentido, a crítica é contundente e demonstra a preocupação de Fonseca por um teatro de feições mais realistas. Entretanto, não apenas a personagem de D. Manuel pode ser questionada pelo prisma da suposta inverossimilhança.

Virgínia, a personagem de que queremos tratar, julga que ser uma boa filha significa, sobretudo, atender aos anseios dos pais, mesmo que para isso fosse necessário sacrificar aos seus próprios sonhos e desejos. Incapaz de buscar a felicidade ou a realização por si mesma, Virgínia espera que lhe bastará saber que fez tudo o que estava ao seu alcance para satisfazer as aspirações dos pais a seu respeito. É uma personagem que se enquadra perfeitamente no papel da mulher oitocentista: doce, obediente aos pais (o que equivale dizer que seria obediente ao marido), zelosa, amorosa, disposta aos maiores sacrifícios pela família, amante da paz do lar, pouco afeita a diversões públicas e reuniões sociais. Seu perfil fica evidente logo nas primeiras falas, do primeiro ato:

BARONESA – Disseram-me que não querias ir ao baile do conselheiro; é verdade?

VIRGÍNIA – Se me desse licença, não ia.

BARONESA – Pode saber-se por quê?

VIRGÍNIA – Não gosto de bailes, bem sabe, minha mãe.

BARONESA – Sabia, mas supus que o teu próximo casamento me havia de restituir a filha rejuvenescida e alegre...

---

<sup>2</sup> Jean-Marie Thomasseau, em *O melodrama* (2005), escreveu que “As questões de família: crianças perdidas e reencontradas, heranças, duelos, ciúmes, traições, vinganças, casamentos arranjados, matrimônios desiguais faziam parte, desde muito, da temática do melodrama” (p. 103).



VIRGÍNIA – E eu penso que hei de morrer triste... (*Depois de um silêncio cheio de hesitações*) Acredita que esse casamento realize os meus sonhos de felicidade?

BARONESA – Por que não? O noivo é rico, é nobre, é elegante, e, o que vai sendo raro nestes anos de prosa em que vivemos, está apaixonado!

VIRGÍNIA – Infeliz!... Lamento-o!

BARONESA – Por que? Tencionas recusar?...

VIRGÍNIA – Deus me livre! Recusar, eu! Eu que nasci para obedecer (TORREZÃO, 1881, p. 23-24).

Virgínia foi educada no âmbito doméstico por uma mestra e, apesar de instruída, lhe foi passado o que era esperado de uma jovem nobre. Mária Amália Vaz de Carvalho (1847-1921), outra profícua escritora portuguesa oitocentista, aborda este formato de educação no livro *As nossas filhas: cartas às mães*, publicado em 1905. Na décima primeira carta, que discorre sobre a adoção de preceptoras, há a seguinte passagem:

Vigilante sempre, ela disciplinará a filha, sem admitir que esta pretenda escusar-se às obrigações que lhe incumbem, e fará com que nenhum abuso de auctoridade e nenhum abuso de indisciplina se interponham na execução desse programa, que só a alma maternal pode vivificar, corrigir, ampliar, ao qual só ela finalmente, pode fazer realizar o seu fim definitivo (Carvalho, 1905, p. 145).

Como é possível perceber, um traço marcante da educação das raparigas em casa era incutir na personalidade feminina o hábito da submissão e da disciplina. As jovens precisavam ser amorosas, prestativas, devotas aos pais, caridosas, diligentes. O traço de obediência resignada de Virgínia manifesta-se, igualmente, na conversa que tem com o pai, quando frases como “venho receber as suas ordens” são ditas com naturalidade pela jovem. Na cena, o Barão quer interpelar a filha sobre a insatisfação que ela demonstra com o iminente compromisso de noivado com Jayme, mas ela o abraça, chorando:

BARÃO – Adivinhaste o que eu tinha a dizer-te?

VIRGÍNIA – Creio que sim.

BARÃO – E é por isso que choras?

VIRGÍNIA – Talvez!... Mas não me pergunte mais nada, suplico-lhe!

BARÃO – Por que?

VIRGÍNIA – Porque não posso responder-lhe.



BARÃO – (*Severo*) Em nome de que dever?

VIRGÍNIA – Em nome do dever da obediência.

BARÃO – Não gostas de Jayme?

VIRGÍNIA – Não, meu pai!

BARÃO – Fazes mal, és caprichosa. Jayme é um excelente rapaz e adora-te!

VIRGÍNIA – Não o nego, mas, bem sabe, meu pai, as simpatias são espontâneas.

BARÃO – Fazes como a maior parte das mulheres, desprezas as grandes afeições, sinceras e leais, e corres por ventura atrás de algum vago sonho quimérico e inconcebível! Bem, não falemos mais em tal. Não casarás.

VIRGÍNIA – Perdão, meu pai, casarei, se é essa a sua vontade.

BARÃO – E julgar-te-ás feliz?

VIRGÍNIA – Nunca! (*Dissimulando*). Sim, hei de sê-lo. Restar-me-á o seu amor e a minha consciência que há de consolar-me persuadindo-me que mais do que nunca o mereço... (*Absorta, consigo*). Sonhava, pobre louca! Acordei agora. (*Correndo a beijar a mãe do pai*). Perdoe-me, meu bom pai, é a primeira e a última vez que lhe dou um desgosto. Daqui em diante ver-me-á sempre resignada e satisfeita. Cumprirei o meu dever (Torrezão, 1881, p. 37).

Há na passagem uma referência curiosa, manifestada na fala do Barão, quando este diz que a filha estava se comportando como as outras mulheres, desprezando afeições sinceras, reais, por conta de possíveis idealizações românticas. O senso de dever é tão arraigado em Virgínia que a jovem pensa ser necessário dissimular e controlar inclusive as suas emoções e os seus sentimentos. O momento de expansão livre é rapidamente controlado e a submissão se revela não apenas na fala, mas no gestual cênico, ao correr para beijar a mão do pai e pedir-lhe perdão. Igualmente peculiar é a constatação de que aquele breve momento sincero, de sua parte, seria o primeiro desgosto que Virgínia fazia o pai passar. Com relação às expectativas idealizadas, podemos resgatar alguns trabalhos do escritor Eça de Queiroz, que escreveu em diversas ocasiões sobre o potencial negativo da literatura e da educação românticas na personalidade das mulheres. Basta lembrarmos que Luísa, de *O primo Basílio*, era “arrasada de romance, lírica”; Maria da Piedade, do conto “No moinho”, durante meses teria se entregado a “um devorar constante de romances”, afastando-se paulatinamente das suas obrigações de mãe e de esposa. Em uma d’*As Farpas*, dedicada à educação das jovens portuguesas, Eça escreveu ironicamente ao final:

É que a nós só nos excita, nos exalta, - a presença, a acção do drama! O drama, eis o nosso ideal. Fazer drama eis a nossa perdição. Pelo drama desejamos a morte e cometemos o mal. Por ele nos lançamos nos destinos mais violentos.

Ora o homem tem para fazer drama – a guerra, as revoluções, os duelos, os livros; - as mulheres confinadas no mundo do sentimento – têm apenas o amor! (QUEIROZ, 2004, p. 429)

Virgínia amava e era correspondida em sua afeição. Entretanto, a atitude impensada dela não foi movida por um amor egoísta e lascivo. Na contramão da escrita queiroziana, a personagem não hesitou em se sacrificar por amor à família. Quando a Baronesa tencionava revelar a verdade ao marido, Virgínia reagiu rapidamente:

BARONESA – Deixo-lhe a confissão de tudo nesta carta. (*mostrando um papel*)

VIRGÍNIA – O que quer isso dizer, minha mãe? Para onde tenciona ir?

BARONESA – Para um convento. Não posso aceitar por mais tempo o sacrifício da tua felicidade.

VIRGÍNIA – E julga que a gozaria se me fosse restituída por semelhante preço?! Não sabe que há lágrimas doces e venturas que envenenam o coração? Nunca me queixei; não lhe mereço a crueldade de destruir a minha obra. Que importa o sossego, a felicidade, o futuro dos filhos quando se trata de salvar a honra dos pais? Perdão se a ofendo, mas é que ia desmoronar sem proveito o edificíozinho com tanto amor construído! Verá que meu pai acabará por perdoar-me; Deus há de permiti-lo, e quando me for dado viver entre ambos que mais poderei exigir? (Torrezão, 1881, p. 74)

No coração de Virgínia não havia qualquer julgamento acerca da conduta da mãe e o seu amor de filha, marcado desde o título da peça, aliás, era incondicional. É oportuno recuperar que na convenção do melodrama clássico, as personagens se dividiam claramente entre boas e más e nenhum compromisso entre elas era possível. Personagens como Virgínia, se enquadram no tipo estereotipado da “vítima inocente” e representam valores morais rígidos. Segundo Thomasseau, o melodrama tinha por intento apresentar ao público alguma moralidade com o intuito pedagógico: “a abnegação, o gosto do dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento, a humanidade são as qualidades mais praticadas no melodrama, juntamente com o otimismo e uma confiança inabalável na Providência: a Providência que ajudará sempre aquele que souber ajudar-se a si mesmo” (2005, p. 48). Ao final da peça, de fato, a Providência age ao proporcionar o reencontro entre pai e filho e, sanadas as intrigas, ao final, Virgínia torna-se noiva do homem que ama, Henrique.

Com feitio completamente diverso, *Educação Moderna* apresenta outra proposta dramática, com personagens femininas que buscam por independência e emancipação social.

## Christiana e Gabriela, de *Educação Moderna*

A comédia estreou no Teatro do Ginásio, na noite de 28 de março de 1891, um sábado de aleluia, e foi especialmente escrita para o benefício do ator Júlio Soller. No repertório havia ainda a comédia em um ato *Lágrimas de mulher* (1866) e a declamação do poema *Ernesto*. Nas breves páginas intituladas ‘Conversando’, espécie de prefácio do volume impresso, Guiomar Torrezão discorre sobre o processo de concepção do texto. Diz que escreveu a comédia em apenas três semanas para obsequiar o festejado ator com um original seu, prova de apreço e consideração (Torrezão, 1894, p. V-VI).

*Educação moderna* foi ensaiada por Leopoldo de Carvalho e representada por (figura 1): Beatriz Rente (Christiana); Jesuína Marques (Antonia Antunes), Judith (Leontine), Bárbara Volckart (Gabriela), Amélia Garraio (Romana), Silvéria (Petronilha), Juliana (Zinha Mascarenhas), Júlia Moniz (Maria, criada), Adelina Nunes (Rita, criada), Júlio Soller (Alberto Martins), Marcelino Franco (Felisberto Antunes), Cardozo (Guilherme Antunes), Eloy (Júlio de Lemos), Ferreira (Pedro de Mendonça), Telmo (Cesário) e Senna (Romão, criado).

**Figura 1:** Atores e atrizes que interpretaram *Educação Moderna*



**Fonte:** Quadro montado pela autora, a partir da Opsis – Base Iconográfica de Teatro em Portugal « <http://opsis.fl.ul.pt/> »

Christiana, filha de Antonia e Guilherme, regressa de Paris após três meses de estudos. Volta completamente mudada, não apenas nos modos de vestir ou de portar-se, mas com outras ideias e pensamentos. Na França descobre que as mulheres que sofrem de nervos - ou que não são compreendidas por suas atitudes -

são acusadas de sofrer de histerismo, o que faz com que grande parte da população feminina em Paris seja definida como histérica. Seus pais querem casá-la com Júlio, seu amor de juventude e com quem trocou confidências e cartas. Entretanto, o fato de o casamento ser tratado sem o seu consentimento, provoca-lhe grande desgosto, negando-se a aceitar o estabelecido. Aproxima-se assim de Alberto, homem que conheceu na viagem de retorno, cujas ideias pareciam estar ajustadas com o seu novo modo de pensar. Posteriormente descobre-se que Alberto já era casado com Gabriela, fato suspeitado por seu pai e tio, que criam um ardil para mostrar-lhe a realidade. Gabriela, por sua vez, abandona sua condição de gata borralheira e emancipa-se. No fim, Christiana e Júlio ficam juntos.

Pouco antes da chegada da protagonista em casa, Cesário, guarda-livros de Guilherme, pede autorização à D. Antonia para ler uns versos que compôs para a ocasião. Ela responde:

ANTONIA – Com muito gosto; mas é melhor guardar isso para minha filha. Ela aprecia muito mais a poesia do que eu. Não admira, teve outra educação. Aprendeu em um dos melhores colégios a recitar, falar as línguas, tocar, cantar, dançar, etc. No meu tempo, não se tratava de nenhuma dessas prendas. Só ensinavam a gente o que era indispensável para ser uma boa dona de casa: cozer, marcar, ler, escrever, catecismo, tabuada, quer dizer contas de somar, multiplicar e diminuir.

CONSELHEIRO – (*rindo*) Para desempenhar o ofício de dona de casa, basta saber a conta de diminuir (Torrezão, 1894, p. 6).

A educação de ambas não podia ser mais diferente, nem servir a tão opostos propósitos. Maria Amália Vaz de Carvalho em seu livro *Cartas a uma noiva*, publicado no mesmo ano da peça, criticava veemente a educação moderna recebida por Christiana, procurando valorizar a instrução recebida por D. Antonia:

Em que podem ser úteis ao futuro marido [...] os desenhos estapafúrdios ou as variações brilhantes com que ela lhe acaricie os olhos ou os ouvidos? Como é que os filhos serão amamentados, tratados, asseados, educados, dirigidos por esta brilhante boneca que não sabe senão coisas lindas e perfeitamente inúteis! (Carvalho, 1937, p. 84-85)

Poucas páginas adiante, conclui:

Qual será, pois, a educação mais conveniente para uma rapariga? É aquela que a habilite a ser para o marido um auxílio e não um peso importuno; para os filhos um modelo a seguir, um guia seguro e adorado, e não apenas um objeto de platônica veneração e de respeito teórico.

O que o marido deseja após o trabalho cotidiano é uma casa aconchegada, confortável e cômoda, onde se sinta livre [...], que o seu jantar esteja bem feito, que seja macia e larga a sua poltrona ao pé do fogão, aceso em rubras labaredas, ou da janela, cheia de flores, que abre para um pequeno quintal; que ele possa confidenciar à sua esposa os seus cuidados e as suas preocupações, de modo que encontre nela conselho, arrimo e consolação; que os pequenos estejam muito sossegadinhos, e que não façam muita bulha, por terem aprendido com a mãe a respeitar, a venerar, com ternura tímida, o pai que chega à noite, cansado de haver lidado o dia inteiro para que eles vivam alegres, tranquilos, na fartura e no remanso da vida caseira. Para isto é que é preciso a mulher (Carvalho, 1937, p. 99-100).

Quando Christiana descobre que tanto os seus pais, como o pai de Júlio, trataram de acertar o casamento de ambos sem consultá-la antes, ocorre à primeira revelação do caráter e postura da moça:

CHRISTIANA – (*cruzando os braços*) Muito bem, e eu?

FELISBERTO – Tu! Não compreendo!

CHRISTIANA – Quem os autorizou a disporem do que lhes não pertence?

ANTONIA – (*atrapalhada*) Que dizes tu, menina?

ROMANA – (*à parte*) Paris acabou de desorientá-la!

CHRISTIANA – Eu sou maior, estou emancipada, e não admito que me desconsiderem. [...] (*passeando agitado*) Não me consultaram, não me ouviram, não trataram primeiro de averiguar se haveria ideias na minha cabeça, se haveria sentimentos no meu coração! Confundiram-me com as meninas ingênuas e idiotas, que os papás atiram, sem preâmbulo, para os braços do primeiro noivo rico! Encadearam arbitrariamente a minha liberdade, fizeram de mim um fantoche e sacrificaram-me odiosamente à velha tirania do quero, posso e mando! [...] Não, não sancionarei nunca um despotismo! A minha educação, o meu temperamento, o meu caráter, independente e ativo, insurgem-se contra a violência do forte exercida sobre o fraco! [...] (*a Júlio*) O meu coração pertencia-lhe, mas desde que adquiri a prova de que o senhor se prestou a ser instrumento da tirania paterna, odeio-o! (Torrezão, 1894, p. 34 et. seq.)

A fala de Christiana não poderia ser mais eloquente e libertadora. Rebelou-se contra o poder paterno de decidir o seu futuro, como se ela fosse um objeto desprovido de vontades e sonhos. Ao contrário de Virgínia, em *Amor de Filha*, Christiana não concebe a obediência irrestrita. Alberto, pouco adiante, tenta explicar ao conselheiro, pai de Júlio, o comportamento da sua sobrinha.

FELISBERTO – Christiana é filha única, é voluntariosa, é caprichosa, aí tens tudo explicado. Contra os meus conselhos, foi criada ao sabor da sua fantasia. Os pais, que a adoram, deixaram-se seduzir pelo engodo de educá-la à moderna, dotando-a de todas as prendas decorativas que caracterizam as bonecas das salas, e esquecendo-se de inculcar-lhe a única, indispensável na vida prática, - o bom senso.

CONSELHEIRO – Oh! Homem, mas quantas meninas existem, tão prendadas como Christiana, e nem por isso, louvado Deus!, praticam os desatinos que censuramos em tua sobrinha! (Torrezão, 1894, p. 42)

A família de Christiana tenta culpar a educação moderna recebida como causa elucidativa das suas atitudes e ideias, entretanto, a personagem reivindicava para si apenas o poder de decidir sobre o próprio futuro, a autonomia para escolher o próprio marido. Não temos aqui, ainda, uma personagem com ambições que extrapolam a esfera doméstica, contudo, há uma busca efetiva de equilíbrio entre homens e mulheres. O conselheiro, sem chegar ao âmago da questão, dirá que não era a educação a fonte causadora da revolta da jovem, mas o suposto histerismo, termo que deve ser entendido aqui como o fato de Christiana possuir um pensamento completamente divergente sobre o papel da mulher na sociedade. Isso fica evidente na fala de Pedro, quando este tenta dissuadir Alberto da sua relação com a protagonista: “Volte para sua mulher e agradeça-a a Deus. É uma rapariga honesta, boa esposa, boa mãe, não é histérica, e a prova é que aceita, sem revolta, a posição subalterna de gata borralheira, a que você a condenou” (Torrezão, 1894, p. 50).

Gabriela é outra personagem que irá crescer em importância ao longo da peça e emancipar-se de algumas ideias. No princípio é a gata borralheira que cuida com zelo da casa e do filho. Após o interesse manifesto do marido pela altiva Christiana, ressentido-se da sua posição subalterna e busca aperfeiçoar-se. Alberto, conversando com o amigo Pedro, comenta a transformação da esposa com grande espanto e preocupação pelas dívidas adquiridas nas compras de livros e vestidos: “Imagine que, nestas alturas, a Gabriela abriu mão do governo da casa, fez-se *coquette* e voltou-se à leitura da biblioteca que você aí vê. (*indica-lhe os livros*)” (Torrezão, 1894, p. 85).

Em uma bela discussão entre esposa e marido no terceiro ato encontramos:

ALBERTO – (*alto, com surdo mau humor*) Mas tu, antigamente, não saías, não lias, nem sequer pegavas em um jornal!...

GABRIELA – (*irônica*) Mudei. Preciso instruir-me, civilizar-me. Comecei pelo corpo, que entreguei à modista... [...] Acabei pelo espírito, que dediquei à leitura.

ALBERTO – (*perdendo a paciência*) Dedique-se à leitura dos rois, dedique-se ao governo da casa, dedique-se à criação do seu filho!



GABRIELA – [...] Perdão, tudo isso é reles, é ordinário, é supinamente burguês... Foi o senhor que o disse!

ALBERTO – [...] (*furioso*) A senhora está a mangar comigo? Ensinaram-lhe isso em Tavira?...

GABRIELA – Em Tavira tinham-me ensinado que a missão de uma mulher casada resumia-se em olhar pela sua casa, pelo seu marido e pelos seus filhos...

ALBERTO – (*irritado, cruzando os braços*) E então?

GABRIELA – (*voltando-se para Alberto*) O senhor encarregou-se de convencer-me do contrário. (*assentando-se, com dissimulada indiferença*). Os meus cuidados, o meu zelo, a minha dedicação conjugal, produziram-lhe o efeito de um vomitório. Comparou-me com as divindades das salas, que o senhor frequenta, e achou-me boçal... Faltava-me *chic*, faltava-me instrução, faltava-me a linha, dizia o senhor; tratei de adquirir-las (Torrezão, 1894, p. 88 et. seq.).

Gabriela, nas falas finais da peça, diz ter obtido sua emancipação por meio do estudo e do aprendizado. Enquanto esta personagem conformava-se ao papel social que lhe era imposto de esposa, mãe e dona de casa, ela era conveniente a Alberto, seu marido, pois se mostrava útil, servil, submissa, dependente, nula. Quando Gabriela passa a revoltar-se com o comportamento infiel do marido, ela torna-se, paulatinamente, a esposa imperfeita, incrivelmente incômoda, inflexível e insubordinada.

A peça teve uma fria recepção e a crítica teatral assinada por Vasco Magriço no *Diário Ilustrado*, nos traz algumas explicações possíveis:

A comédia é um delicado trabalho, bem ordenada, lógica no seu entrecho, e por vezes vazada naquele primoroso estilo que a autora sabe fazer, como poucos os que mourejam em letras no nosso país. Tem situações magníficas, cenas de fino espírito, contrastes de boa moral. Mas... é comédia para um teatro que nós não temos e para uma espécie de público que nós não possuímos. Falta-lhe a graça, o picante, a viveza, a *pochade*, o extraordinário, etc., etc. [...] Sobre o desempenho devemos especializar Beatriz e Soller, que nos seus... duetos de excentricidades e paradoxos, sabem perfeitamente sublinhar as situações. O papel de Beatriz fica sendo, pela maleabilidade do desempenho, um dos mais importantes do seu repertório. O público aplaudiu muito o beneficiado e mais atores, bem como a autora, que agradeceu de um camarote de onde assistia ao espetáculo (Magriço, 1891, p. 3).

A peça apresentou, ao público da época, um texto precursor, com feitiços naturalistas e com temas sociais e personagens arraigadamente polêmicos. A incompreensão e o repúdio às mudanças exigidas por estas personagens femininas

em cena podem elucidar a carreira curta da peça no palco e explicar o fato dela ter caído completamente no esquecimento da crítica literária posterior. É importante frisar que a recepção pode ter sido distinta entre homens e mulheres. Talvez, parte do público feminino presente tenha visto os seus direitos reivindicados no palco, e os seus desejos expressos pelas falas das personagens. Fialho de Almeida, no artigo sobre Guiomar Torrezão, escreveu: “A mulher entre nós está ainda muito na condição de serva do marido, e convém à constituição da família que ela seja de nível mental inferior, para aceitar sem relutância os misteres obscuramente sagrados da casa, desde a caçarola ao leito conjugal” (Almeida, 1899, p. 3). Nem Christiana, tampouco Gabriela estavam dispostas a isto.

### Considerações finais

Apesar da diferença existente de mais de vinte anos entre a redação das duas peças, ao meu ver, os textos dialogam entre si. Guiomar Torrezão recupera a figura da jovem em idade de se casar, discorre sobre a educação por ela recebida, seja a maternal como é o caso de Virgínia ou a privada como é o caso de Christiana e reflete sobre o destino e as mudanças prementes nos papéis das mulheres dentro da sociedade portuguesa oitocentista finissecular. Finalizo este texto com um fragmento do artigo “A instrução feminina”, presente no volume *As Batalhas da Vida*, de 1892. Na ocasião, era discutida a Lei portuguesa que autorizaria a criação de Liceus Femininos de Educação Secundária. Escreveu Torrezão à época:

E quando a instrução não prevaleça sobre o temperamento, ela será ainda a nossa misteriosa força, a nossa íntima e suave alegria, o nosso orgulho, a nossa conselheira e inspiradora, que nos salvará de todos os desencantos, que nos defenderá contra todos os desalentos, que nos dará a paz inalterável, a bondade indulgente, o desdém salutar, que nos proporcionará, em resumo, a maior e mais perdurável felicidade que a mulher pode encontrar na terra, – a independência! (Torrezão, 1892, p. 182-184)

Tais palavras seguem sendo inquestionavelmente verdadeiras.

BARBIERI, C. From drama to comedy: considerations about *Amor de filha* and *Educação Moderna* by Guiomar Torrezão. **Itinerários**, Araraquara, n. 59, v. 1, p. 191-210, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** The name of Guiomar Torrezão (1844-1898), writer, journalist, short story writer, playwright, novelist and poet from Lisbon, is completely absent from books on the History of Portuguese Theater. Scholars such as José de Oliveira Barata, Duarte



*Ivo Cruz, Luciana Stegagno Picchio, Luiz Francisco Rebello do not mention Torrezão's name, however, throughout her life, the author translated and imitated several plays and wrote some originals. In addition to being a translator and playwright, Guiomar Torrezão played the important and unusual role of theater critic for some periodicals such as Diário Ilustrado and Ribaltas e Gambiarras (1881), an astonishing feat for a woman. The article aims to address the character Virgínia, from the drama Amor de Filha (1869) and Christiana and Gabriela, from the naturalist comedy Educação Moderna (1891). Separated by more than two decades, the pieces discuss female education, marriage and discuss the role of women in nineteenth-century Portuguese society. It is possible to notice important changes in the conception of the characters and in the valuation of female autonomy and freedom, since attitudes, actions and speeches become more powerful. To support the readings, among others, coeval criticisms of the plays and an article by the author herself reflecting on education, entitled "A instrução feminina", published in the volume Batalhas da Vida, are recovered.*

■ **KEYWORDS:** *Guiomar Torrezão. Women's dramaturgy. Portuguese theater. Amor de Filha. Educação Moderna.*

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Fialho de. Guiomar Torrezão. In: **ALMANACH das Senhoras para 1900**. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1899, p. 3-10.

CÂMARA, João da. Crônica Ocidental. **O Occidente**, Lisboa, 30 out. 1898. v. XXI, n. 714, p. 241-242.

CARDOSO, Nuno Catharino. **Poetisas portuguesas**: antologia contendo dados bibliográficos e biográficos acerca de cento e seis poetisas. Lisboa: Livraria Científica, 1917.

CARVALHO, Maria Amália Vaz de. **Cartas a uma noiva**. 8 ed. Lisboa: Livraria Fluminense, 1891.

\_\_\_\_\_. **As nossas filhas**: cartas às mães. Lisboa: Parceria Antônio Maria Pereira, 1905.

EÇA DE QUEIROZ, José Maria. As meninas da Geração Nova em Lisboa e a Educação Contemporânea in MÓNICA, Maria Filomena (Coord.). **As Farpas** – Crônica mensal da política, das letras e dos costumes. Parede (Portugal): Príncipeia, 2004, p. 412-429.

EDFELDT, Chatarina. **Uma história na História**: representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX. Montijo: Câmara Municipal do Montijo, 2006.

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA. **Opsis – Base Iconográfica de Teatro em Portugal**. Centro de Estudos de Teatro. Lisboa, 2010. Disponível em: <<http://opsis.fl.ul.pt>>. Acesso em: 20 set. 2023.

FONSECA, Francisco Guimarães. Guiomar Torrezão. **Diário Ilustrado**, Lisboa, 26 nov. 1874. n. 775, p. 2.

\_\_\_\_\_. A leitura de um drama. In: TORREZÃO, Guiomar. **No teatro e na sala**. Lisboa: David Corazzi Editor, 1881, p. 15-20.

MAGRIÇO, Vasco. Primeiras representações - *A Educação Moderna*. **Diário Ilustrado**, Lisboa, 29 mar. 1891. n. 6461, p. 3.

NECROLOGIA: D. Guiomar Torrezão. **Diário Ilustrado**, Lisboa, 23 out. 1898. n. 9199, p. 1.

SILVA, Innocencio Francisco. **Diccionario Bibliographico Portuguez**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1884. (Tomo 11º)

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Tradução e notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TORREZÃO, Guiomar. Amor de Filha. In: TORREZÃO, Guiomar. **No teatro e na sala**. Lisboa: David Corazzi Editor, 1881.

\_\_\_\_\_. A instrução feminina. In: TORREZÃO, Guiomar. **As batalhas da vida**. Lisboa: Parceria Antônio Maria Pereira, 1892, p. 179-184.

\_\_\_\_\_. **Educação moderna**: comédia original em três actos antecedida de uma conversa preambular. Lisboa: José Bastos, 1894.



# MODERNIDADE E PERSONAGEM FEMININA NA CONTÍSTICA DE GUIOMAR TORRESÃO

Bianca Gomes Borges MACEDO\*

- **RESUMO:** O presente trabalho apresenta uma análise da representação da personagem feminina, a preceptora Miss Mary, no conto “Idílio à inglesa” publicado na coletânea homônima em 1886, de Guiomar Torresão. Na Antologia do Conto Realista e Naturalista (2000), Maria Saraiva de Jesus cita a obra de Torresão, destaca o subtítulo do livro, “Contos Modernos”, e comenta a evidência do volume como uma “viragem para o que era considerado moderno na época” (De Jesus, 2000). Os temas da instrução e da profissão contribuirão para as reflexões sobre o modo como a escritora buscava uma ruptura com os moldes patriarcais e conservadores impostos às mulheres na sociedade oitocentista. A desafetação da linguagem, os efeitos cômicos e a falta da expressão sentimental da preceptora irlandesa em “Idílio à inglesa” nos conduzirão como elementos norteadores na discussão a respeito do afastamento da estética romântica e um diálogo intenso com o realismo-naturalismo na escrita de Guiomar Torresão.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Guiomar Torresão. Contos Modernos. Personagem feminina. Idílio à inglesa. Século XIX.

## INTRODUÇÃO

A educação no espaço doméstico, antes um privilégio dos nobres, torna-se comum nos lares das famílias abastadas a partir do século XVIII. A prática decorre até o século XIX quando algumas famílias preferem que a educação dos seus filhos ainda seja feita sob a vigilância da mãe e do pai.

O modelo educacional domiciliar contou com profissionais que atuavam no ofício de preceptor. O termo vem do latim *præceptore* (Valle, 2004, p. 580 apud De Santana, 2022, p. 57) e significa que aquele sujeito “ministra preceitos ou instruções, aio, mestre, mentor; Professor encarregado da educação de criança no lar” (Ferreira, 2010, p. 1694 apud De Santana, 2022, p. 57). Não apenas homens, mas mulheres instruídas, inclusive, que precisavam prover a sua subsistência, se

---

\* UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras – Departamento de Estudos de Literatura. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20550-900 – biannca.mac@gmail.com

tornavam profissionais responsáveis pela orientação pedagógica de jovens das famílias abastadas.

No artigo *Emilia Snethlage (1868-1929): uma naturalista alemã na Amazônia*, Miriam Junghans explica como as mulheres atuavam na função de preceptoras e cita as palavras da historiadora Michelle Perrot (1993): “a atuação das mulheres como preceptoras ou governantas, no século XIX, era uma opção profissional para as filhas das elites empobrecidas ou da burguesia intelectual e lhes concedia certa liberdade, acompanhada no entanto por uma identidade social ambígua” (Perrot, 1993, p. 169 apud Junghans, 2008, p. 244). Essa ambiguidade era produzida devido ao conservadorismo patriarcal que ainda regia a conduta feminina oitocentista, pois considerava que as mulheres não deviam trabalhar. Estavam destinadas à esfera privada. A cidade não era um espaço de circulação feminina, portanto, o fato delas viajarem sozinhas e desacompanhadas pelo continente as deixava desprotegidas e vulneráveis. Mesmo a justificativa da subsistência como único objetivo para estarem fora dos seus lares não impedia comentários maldosos sobre as profissionais.

Destinadas ao casamento, no espaço do lar, as moças abastadas recebiam uma educação baseada nos padrões morais tradicionais cujo objetivo era prepará-las para a primordial função da mulher: ser esposa. No artigo *Uma mulher educada no oitocentos: a escrita feminina no Diário da Viscondessa de Arcozelo*, Maria Celi Chaves Vasconcelos (2015) menciona que uma “boa” educação para as mulheres abrangia: “[...] o ensino da escrita, leitura e contas (para a contabilidade doméstica), ensinamentos de português e francês prioritariamente, seguidos de caligrafia, literatura, composição, religião, música, piano, solfejo, canto, gramática portuguesa, latina e francesa” (Vasconcelos, 2015, p. 121-122). O gênero feminino era estigmatizado e considerado incapaz para conhecimentos ditos masculinos como a matemática, a álgebra, a física, a lógica, a geografia, o desenho, a história, entre outros.

A contratação de preceptoras estrangeiras era uma preferência na educação doméstica, pois parte da sociedade oitocentista rejeitava o idealismo português e cultuava as referências culturais, artísticas e políticas europeias. Miss Mary é uma preceptora irlandesa no conto “Idílio à inglesa” (1886) escrito por Guiomar Torresão.

O conto foi publicado no volume *Idílio à inglesa – Contos modernos* (1886) e, mais tarde, reproduzido na obra *Antologia do Conto Realista e Naturalista*, de Maria de Jesus Saraiva (2000). Essa publicação dá destaque ao subtítulo do livro de Guiomar, “Contos Modernos”, e comenta a evidência da “viragem para o que era considerado moderno na época” (De Jesus, 2000, p. 25). Inclusive, menciona que Guiomar Torresão se iniciou no Romantismo e passou a seguir inclusive o Realismo e o Decadentismo. As observações quanto ao conto pontuam como a autora reforça “o magistério da escola realista, na desafetação da linguagem e nos efeitos de surpresa” (De Jesus, 2000, p. 26).

## Guiomar Torresão

Guiomar Torresão é uma escritora portuguesa que nasceu em Lisboa, no dia vinte e seis de novembro do ano de 1844. A menina talentosa, mas desafortunada, não teve acesso à preceptoras e nem mesmo a uma educação formal. É provável que D. Maria do Carmo Inácia Pinto de Noronha, a sua mãe, tenha lhe ensinado as primeiras letras como era de costume nas famílias burguesas da época. Sem dúvidas, a inteligência e a capacidade intelectual da jovem a tornaram uma autodidata. Graças a isso, Guiomar proveu a sua existência e se tornou “chefe de família” dando aulas de instrução primária e de francês após a morte prematura do seu pai, Joaquim José de Noronha Torresão.

Torresão teve uma vida profissional com “febril atividade” (Almeida, 1987, p. 76). Ela foi uma verdadeira polígrafa, atuando como romancista, tradutora, dramaturga, jornalista, ficcionista, poetisa, ensaísta, cronista, crítica e editora. Fundou o *Almanaque das Senhoras* em 1871 e esteve à frente da direção do periódico até o ano da sua morte (1898). Guiomar deixou uma vasta produção literária, dentre elas: *Uma Alma de Mulher* (1869), *Rosas Pálidas* (1873), o romance histórico *A Família Albergaria* (1874), *Meteoros* (1875), *O fraco da baronesa*: comédia original em um ato (1878), *A comédia do amor* (1880), *No teatro e na sala* (1881), prefaciado por Camilo Castelo Branco, *Idílio à Inglesa* (1884), *Paris – impressões de viagem* (1888), *As batalhas da vida* (1892), *Educação Moderna*: comédia em três atos (1894), *Flávia* (1897), *A grande velocidade: notas da gare* (1899). Não à toa, na obra *Escritoras de Portugal*, Thereza Leitão de Barros deu o título de “operária das letras” (Barros, 1924, p. 210) à literata.

## O conto “Idílio à inglesa”

Raul é o protagonista do conto. Ele estuda Medicina e vai visitar a família quando se apaixona por Miss Mary, a preceptora da sua irmã Lila. Os fatos são narrados por Raul através das cartas destinadas e enviadas ao amigo Carlos.

O desânimo do rapaz para retornar a sua terra natal ganha um novo sentido. Ele conta em sua primeira carta a Carlos:

Meu querido, o homem põe, e Deus ou o Diabo, dispõem.

Se tu soubesses o novo aspecto que tomou aos meus olhos esta quinta, quase tão velha como o mundo, esta aldeia, pouco maior do que a nossa aula, estas montanhas cor de greda e estes tanques de um verde sujo, povoados de rãs e de sanguessugas!...

O teu assombro não conhecerá limites, quando eu te confessar que cheguei a perfeição de olhar, sem repugnância, para o lobinho do boticário e para a careca

do padre prior, que me divirto na companhia das Pedrozas, aquelas três contemporâneas do dilúvio que usam anéis no fura bolos, e que aos domingos jogo a manilha com o tabelião, o administrador e a avozinha, a qual adormece de vez em quando, deixando-me em *tête-à-tête* com a asma do tabelião e o catarro crônico do administrador<sup>1</sup> (Torresão, 1886, p. 5-6).

O jovem rapaz admite que desperta para um novo olhar. Com outros olhos ele enxerga o ambiente, e também as pessoas que lá vivem. Agora, Raul é capaz de suportar os dias e de tolerar tudo que o cerca. Assertivo quanto ao espanto do amigo em relação ao seu comportamento, ele revela:

Amigo, a Providência tem desígnios ocultos: quando eu amaldiçoava as férias, a quinta de Santo Antônio, a aldeia a que elas me condenavam, mal pensava encontrar um anjo cujo olhar azul transformou o inferno no paraíso. Não te rias, e ouve-me.

A Lila veio esperar-me ao pinhal: logo que comecei a descer a azinhaga dos choupos e a avistei de longe, notei que a acompanhava uma senhora muito elegante, de chapéu de palha, véu azul, cabelos loiros, e andar leve como o pisar de uma alvéola.

A Lila correu direita a mim, e sem me deixar apertar, deitou-me os braços ao pescoço. A senhora do véu azul ficou parada no meio da azinhaga, e com uma voz que ressoou ao meu ouvido com a pureza de um timbre, chamou minha irmã, e, em inglês, a rir, deixando ver dois fios de dentes brancos como pequenos alfajores, chamou-lhe imprudente (Torresão, 1886, p. 6).

Miss Mary é a mulher loira e de olhos azuis descrita por Raul. Na visão do rapaz, ela é um anjo que faz da quinta um paraíso. A descrição de Miss Mary narrada na voz de Raul aponta para a tradição na representação do feminino trazendo o mito romântico da mulher-anjo. Desse modo, ele a aproxima da figura de Maria, ligada ao imaginário ocidental de matriz cristã. No estudo *Imagens do Feminino: fantasias e fantasmas*, Paula Mourão (2003) comenta quanto a essa configuração da imagem do feminino presente na representação de mulheres em obras escritas por autores portugueses:

A partir das escassas referências que lhe são feitas nos Evangelhos sinópticos, os autores foram desenvolvendo uma biografia simbólica de Maria, atribuindo-lhe traços de que a iconografia largamente dá conta; salientemos a virgindade conservada depois da concepção e da maternidade, que a institui como figura para-

---

<sup>1</sup> A ortografia foi atualizada de acordo com o Acordo Ortográfico praticado no Brasil para tornar o texto legível aos leitores contemporâneos.

doxalmente sem corpo, ou sem corpo de desejo, a que o dogma da assunção dá sentido - pois o seu corpo, ascendendo ao céu depois de morto, escapa à mortal condição de se tornar putrefacto, evidência do humano. Virgem, mãe, mulher recolhida a um segundo plano e a uma discreta presença, ela configura o acolhimento maternal, a consolação, o papel de intermediária entre Terra e Céu, e ainda outros traços que o tempo e o desenvolvimento textual e iconográfico vão consolidando. [...] Na figura de Maria, e na sua associação à escada celeste pela qual se atinge o alto em que está Deus, radicam pois os traços femininos de uma polaridade salvadora, maternal, de sentido ascensional, [...] (Mourão, 2003, p. 226)

Uma reflexão a respeito das palavras de Mourão faz notar a mudança de perspectiva em relação ao conto escrito por Guiomar, objeto de análise neste estudo. Ela conduz ao distanciamento da autora da estética romântica. Torresão escreve um personagem masculino que admira e vê o modelo de mulher romântica angelical ao se deparar com Mary. É o olhar de Raul sobre as características físicas da irlandesa, entretanto, o risível surge ao se observar a função social que ela ocupa. Sua função de preceptora distoa do apego romântico conservador e tradicional idealizado para o feminino.

Ainda assim, a quinta é o mesmo lugar rural visto por Raul sob o aspecto de antiquado e habitado por tipos que ele descreve de forma pejorativa. Ele ainda se incomoda com o jeito daquela gente. O rapaz desabafa:

O que me faz ferro são as catureiras da avozinha. Por mais que eu puxe pelo bigode, ela julga que sou o mesmo Ru-ru, que lhe pedia pechinchas. Às vezes, no meio de uma poesia, quando eu, suspenso dos olhos azuis de Miss Mary, recito Guerra Junqueiro, João de Deus ou Victor Hugo, a avozinha levanta-se da cadeira, e dobrada ao meio, muito trêmula, os olhos cheios de lágrimas, vem meter-me uma trouxa de ovos na boca! E chama-me menino, sabes? O papá interroga-me frequentemente acerca dos nossos professores na escola médica; pergunta-me pelo Sousa Martins, pelo Thomaz Carvalho... Eu descrevo-lhe as lições do Thomaz de Carvalho, o jeito característico que ele tem de limpar os óculos para nos vibrar depois, através do cristal da lente, um olhar agudo e fino como uma lanceta; conto-lhe os deliciosos apartes do Sousa Martins, que rebentam no árido campo da ciência patológica como um fresco e capitoso ramilhete de rosas... (Torresão, 1886, p. 8-9)

Raul fica constrangido com o tratamento que a avó dispensa a ele. A situação é pior porque Mary presencia tudo. A senhora o trata como se ele ainda fosse a mesma criança com quem ela conviveu. Ele quer impressionar Mary e não fica à vontade. No entanto, suas investidas são vistas pela família e o que Raul escreve

para Carlos faz perceber que os parentes notam o comportamento cômico do rapaz:

A atenção que Miss Mary me dispensa põe-me asas na boca, transmite as minhas palavras à arrebatadora eloquência de Cícero.

O papá ri e esfrega as mãos; a mamã esconde a comoção em cima da costura; a avozinha duplica o fornecimento das trouxas de ovos; as Pedrozas deliram e fazem gestos com as mãos carregadas de aneis; o administrador afoga-se no pigarro; a asma do tabelião assobia como uma locomotiva, e o Danúbio deita-se de barriga para o ar (Torresão, 1886, p. 9).

O interessante na narrativa é como Torresão faz uma inversão no jogo dos sentimentos românticos quando os escreve em um personagem masculino que estuda medicina. Raul, apesar de investir em conhecimento científico, demonstra-se elevado pela sentimentalidade, enquanto a jovem preceptora segue focada em sua atividade profissional, sem ceder às investidas de Raul. Ele vê a sua “inalterável tranquilidade” (Torresão, 1886, p. 7) e declara: “Intimida-me o seu ar sério, a sua gravidade puritana, a pureza mística do seu olhar, no fundo do qual se lhe vê a alma branca como um lírio” (Torresão, 1886, p. 10).

### **A profissão de preceptora**

As declarações de Raul não expõem como a execução de uma tarefa no ambiente doméstico em troca de dinheiro traz uma névoa de suspeita na relação remunerada das preceptoras. Na década de 40, os discursos sobre a situação dessas profissionais eram calorosos e giravam em torno das “relações domésticas que envolviam a questão de gender, classe e natureza do trabalho, servindo também, muito claramente, de alerta à ameaça em que a preceptora estava se transformando” (Monteiro, 1998, p. 1). Neste caminho, havia a confusão da imagem da preceptora relacionada com a da solteirona ou a prostituta e adensou pelo alerta “contra a aventureira que esperava fugar um marido e uma posição de valor” (Martineau, 1860, p. 269 apud Monteiro, 1998, p. 1). As profissionais contavam com a desconfiança dentro mesmo dos domicílios onde exerciam seu ofício.

Embora com um cotidiano permeado por um discurso negativo era perceptível a importância do exercício do trabalho dessas profissionais nos lares oitocentistas. Na obra *Minha história das mulheres*, Michelle Perrot (2007) aponta: “Nas famílias aristocráticas ou abastadas, preceptores e governantas ministram suas lições em domicílio e tudo depende de sua qualidade, não raro bastante boa. As meninas aprendem a equitação e as línguas estrangeiras, principalmente francês e inglês” (Perrot, 2007, p. 94).



A figura da preceptora conduzia a educação pedagógica dando orientação social e moral aos filhos das senhoras e, segundo Monteiro (1998, p. 1): “Por agir dentro de um ambiente refinado, próprio de uma *lady*, era necessário que a preceptora, como substituta da mãe, fosse uma *gentlewoman*”. O termo em inglês *gentlewomen* remete ao tempo de Shakespeare<sup>2</sup> e definia que moças e senhoras eram de famílias de tradição, bem nascidas, educadas e finas (Rodrigues, 2011, p. 4). Talvez seja esse o motivo de Raul associar um esteriótipo de frieza à Mary ainda mais por acreditar que a nacionalidade dela é inglesa. Ele comenta em uma passagem da sua carta:

Entristece-me às vezes, um pouco, a sua frieza... mas convenço-me que é assim que se namora em inglês.

Miss Mary é natural de Dublin, exatamente onde há mais frio.

[...]

É um temperamento esquisito o destas mulheres do norte, amassadas com leite e neve! (Torresão, 1886, p. 10).

Pensar na instrução como a fonte da autonomia de Miss Mary é necessário, pois foi um meio condutor ao trabalho remunerado de mulheres dentro do quadro de condições muito precárias para as jovens que não conseguiam o acesso à educação. Nesse modelo, embora de outra nacionalidade que não a sua, Torresão mostra a possibilidade da emancipação feminina com base na profissão.

Nota-se a indiferença que a preceptora tem com o Raul. Ele não se declara e, mesmo se o fizesse, não teria um consentimento, pois a moça já era comprometida. O rapaz justifica o comportamento da moça devido ao estereótipo que julga da nacionalidade dela reforçado pela sua “inalterável tranquilidade, a suavidade dos seus gestos e do seu andar” (p. 7) e ainda “o seu ar sério, a sua gravidade puritana, a pureza mystica do seu olhar” (p. 10).

É interessante percebermos que Torresão não escreve personagens femininas suspirando por amor nessa narrativa. A escritora divide o enredo com cartas e uma cena dramática no final do conto. Desse modo acompanhamos a sua paixão pela irlandesa. Devido ao dito perfil frio da preceptora, Raul a define como de origem inglesa. A partir da ridicularização dos excessos do apaixonado, da iludida e exagerada imaginação do jovem e da sua tentativa de suicídio, a contista dá um efeito cômico à narrativa. Reparemos nesse trecho:

De repente, larguei o livro, devorado de curiosidade de saber a impressão que lhe produzira. Miss Mary deixara cair a cabeça no peito, a sua bonita cabeça loira, que

---

<sup>2</sup> Poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare (1554-1616).

o sol, coado pelas agulhas dos pinheiros, dourava, envolvendo-a em uma espécie de nimbo: toquei-lhe no ombro, ela não se mexeu; inquieto, chamei-a, e só então percebi que a minha formosa inglesa adormecera (Torresão, 1886, p. 11).

A atitude de Raul causa tédio em Mary. A falta de expressão sentimental da preceptora em relação aos seus cortejos não é entendida pelo rapaz. A imaginação iludida do jovem o faz entender que Mary tem um jeito de amar inglês, por isso, ele a percebe como uma mulher fria. Guiomar traz à narrativa um protagonista que romantiza tudo a sua volta a partir do efeito de uma exacerbada paixão.

### A modernidade na contística

Na obra *Sobre a modernidade*, Charles Baudelaire (1996) critica as representações de mulheres nas artes de G. que teve “a tarefa de buscar e explicar a beleza na Modernidade” (Baudelaire, 1996, p. 67). Conforme o teórico, G. as representou “muito enfeitadas e embelezadas por todas as pompas artificiais, seja qual for o meio a que pertençam” (Baudelaire, 1996, p. 67). Na contística de Guiomar as personagens femininas não seguem esse modelo. Lila é a “imprudente” (Torresão, 1886, p. 6). Ela fez festa ao bigode do irmão quando ele chegou. A menina nunca incomodava o Raul porque quase sempre estava “a correr atrás das borboletas e do Danúbio” (Torresão, 1886, p. 10).

A descrição inocente de Lila não impede a lembrança de que a menina tem como destino o casamento. A análise parte de uma ocasião comentada por Raul:

À noite, veio toda a velha guarda: o tabelião, o administrador e o Henrique Leal, o filho do morgado da Feitosa, um pedante que fala à gente do alto de um colarinho apertado e duro como a coleira de um cão, deixando cair as palavras em tom de oráculo. A Lila embirra com ele, evita-o, e quando o pretencioso lhe dirige a palavra, cora, baixa os olhos, não responde e volta-lhe as costas. A Lila está uma senhora; se não fosse minha irmã e se não existisse Miss Mary, é provável que me apaixonasse por ela (Torresão, 1886, p.7-8).

O comentário de Raul a respeito da irmã não apenas demonstra a vulnerabilidade do rapaz às mulheres, mas explica que a menina já desperta o interesse masculino. Fica claro que Lila é cortejada por Henrique Leal e que o fato não desperta interesse na jovem, ao contrário, a incomoda. Vale destacar que a educação destinada à Lila não previa que a moça se tornasse autônoma. Ela tinha o nome da família a zelar e o casamento era o seu destino. No século XIX, a divisão das funções sociais entre os gêneros feminino e masculino estabelecia que a educação das mulheres garantisse a manutenção do lar por boas esposas e mães.

Todavia o universo apresentado no conto em questão aborda uma personagem com posição profissional na sociedade oitocentista. Dessa forma, os excessos do comportamento de Raul são ridicularizados e se intensificam mais quando pensamos na representação da preceptora enquanto uma mulher trabalhadora. Apesar do espaço privado em que está inserida, Miss Mary se distancia do modelo ideal de mulher imposto pelo patriarcado na Modernidade. Porém Raul deseja a manutenção da função social tradicional da mulher e esboça o seu pensamento ao idealizar o casamento com a sua amada Mary:

O futuro ilumina-se a meus olhos... Que felicidade, meu Carlos, que felicidade!... Formar-me, chamarem-me o sr. dr. Raul Trigueiros, arrancar à morte a humanidade enferma, e arrancar à pobreza, à condição mercenária de mestra de meninas, esta encantadora rapariga, digna de assentar-se em um trono, cujas pequeninas mãos macias e brancas eu quereria constelar de brilhantes (Torresão, 1886, p. 13).

O conto não comporta apenas um gesto cômico do rapaz, mas também a perpetuação da “violência simbólica” (Bourdieu, 2014, p. 12). Raul perpetua a dominação masculina sobre o corpo feminino. Na sociedade patriarcal e conservadora em que vive, ele conserva a ideologia masculina de que as mulheres devem exercer a função de esposa e mãe. No livro *O patriarcado do salário*, Silvia Federici (2021) define a família como a “institucionalização de nosso trabalho não assalariado, de nossa dependência não assalariada dos homens [...]” (Federici, 2021, p. 33). A função doméstica conserva a família e garante o *status quo* feminino na função de submissão e servidão.

Nas intenções de Raul, Mary não mais exercerá a profissão, pois será a sua esposa. O desejo do rapaz denuncia a posse masculina sobre a vida das mulheres. No presente, Mary tem autonomia com o seu ganho financeiro, mas o exercício da profissão pela preceptora é visto como uma “condição mercenária” (Torresão, 1886, p. 13) por Raul. Pode-se considerar a fala do personagem em tom de denúncia do preconceito sofrido pelas mulheres que exerciam uma profissão. Mulheres que desempenham um ofício e provêm a sua subsistência são atacadas pela misoginia.

### **A estética realista-naturalista na contística**

Outro aspecto pertinente na relação entre Raul e Mary faz pensarmos, novamente, nas palavras presentes na obra *Antologia do conto realista e naturalista* (2000). A representação da realidade narrada por Raul ao amigo Carlos demonstra a crítica dos costumes vividos na quinta de Santo Antônio. O conto de Torresão tem “o elenco temático e as estratégias literárias do Realismo” (De Jesus, 2000, p. 19) e fazem a narrativa extrapolar, “até certo ponto, as restrições impostas pela unidade

de categorias requerida idealmente pelo gênero” (De Jesus, 2000, p. 19). Ainda de acordo com a teórica:

Assim, algumas personagens secundárias vêm contracenar com a personagem central, para representarem com certa amplitude o espaço social. A crítica de costumes pressupõe um ligeiro aumento de situações de índole social e uma maior utilização do aspecto verbal frequentativo e iterativo. A descrição de personagens e cenários, pela sua capacidade de provocar o efeito do real, torna-se mais utilizada. A ação, o espaço e o tempo são, por isto, menos concentrados do que o são noutros períodos literários (De Jesus, 2000, p.19).

O narrador de “Idílio à inglesa” representa de forma realista os costumes do seu tempo, assim, Guiomar demonstra a sua intenção crítica e não moralizante como se esperava de uma escrita feminina. Nesse caminho a desafetação com a linguagem é um importante contributo. A autora entende que deve acompanhar as leis morais da sociedade, mas ela manifesta certa liberdade ao representar um personagem masculino de forma cômica nesta contística.

Na obra *Ironia e humor na literatura*, Lélia Parreira Duarte (2006) discute o conceito de ironia. Em um trecho, a autora diz:

Em qualquer de suas formas, a ironia será uma estrutura comunicativa. De fato, nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida (Duarte, 2006, p. 19).

A ironia está presente no epílogo que Guiomar escreve para o conto. Esta figura retórica serve à literatura na busca por “um leitor que não seja passivo, mas atento e participante, capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lhe pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar” (Duarte, 2006, p. 19). Tratar do plano elaborado por Raul é necessário para o entendimento do desfecho.

Raul executa o seu plano para se declarar à Miss Mary. Sem coragem de falar sobre os seus sentimentos com a preceptora, ele elabora um plano que denomina “engenhoso” (Torresão, 1886, p. 13). Ele explica em mais uma carta ao amigo Carlos:

Ontem... meti uma lança em África! Peguei com as duas mãos na minha coragem e escrevi-lhe! Não sei bem o que lhe disse... O sangue latejava-me nas fontes,

o coração pulava-me no peito... Gastei um caderno de papel, e escrevi apenas uma folha.

Indignava-me contra a pobreza da palavra humana, um mísero alfabeto incapaz de reproduzir este sentimento que me devora, sentimento grande como o infinito, profundo como o oceano. Uma carta parecia-me pouco: queria dedicar-lhe um poema e ir cantá-lo à noite debaixo da sua janela, a sombra das laranjeiras em flor, à luz diáfana das estrelas, acompanhado pela música etérea e alada de uma harpa eólica...

Ela viria então, como as belas castelãs medievais, encostar-se pensativa no varandim, coberto pelo véu transparente do luar, enviando de longe, nas pontas dos dedos, um casto beijo ao pajem que morria de amor, ajoelhado na sombra... Em vez da serenata, tal qual o meu coração a fantasiava, disse-lhe em prosa e sem música que a amava, meti na carta uma folha de hera, onde escrevi, com o bico de um alfinete: «*je meurs ou je m'attache*», e para não entregar o meu nome as eventualidades a que tinha de sujeitar a expedição, assinei: «Constante Leal.» (Torresão, 1886, p. 12-13).

Talvez Raul fosse bem sucedido em seu plano se não tivesse escolhido a pasta de desenho da Lila como a caixa de correio para a postagem das cartas destinadas à Mary. Ele sabia que a preceptora olhava a pasta da menina todas as manhãs antes da lição e daí partiu a sua grande ideia.

Raul não teve resposta das cartas que enviou para a amada, todavia, não parou de fazer planos futuros com a amada. Confessa que enviou três ou quatro cartas à Mary. Mais confiante, uma noite ele se comporta de forma mais ousada. Conta ao amigo:

Ontem à noite, depois de lhe ouvir a sonata de Beethoven, e de ter admirado mais uma vez a pureza mística do seu perfil britânico, que poderia servir de modelo a Ary Scheffer, o pintor das celestes e loutas formosuras, assentei-me ao lado de Mary, curvei-me e disse-lhe ao ouvido: «*je meurs ou je m'attache*», o símbolo da hera, que eu tinha metido na carta (Torresão, 1886, p. 14-15).

A reação de Mary foi de espanto e é cômica a justificativa de Raul ao explicar a ação da moça após a sua investida:

Mary abriu os olhos, os seus grandes olhos límpidos, fitou-me por um segundo, e sem me dizer nada foi reunir-se ao grupo das Pedrozas e do Henrique Leal, em torno do qual a Lila saltitava, rindo como uma louquinha da careca do prior e dos cachuchos das Pedrozas.

Não te admires; repito-te que em inglês é assim que se namora (Torresão, 1886, p. 15).

Raul realmente acreditava na sua capacidade de sedução para que Mary não resistisse a ele. Em nenhum momento o rapaz hesita entre a crença que Mary tem algum sentimento por ele ou que ele não desperta o interesse da moça.

Raul se mostra ainda mais esperançoso na relação amorosa com Mary quando percebe que o seu pai e a moça estão no escritório. O choro da preceptora e algumas frases ditas por ela e pela mãe dele fazem o rapaz concluir:

Mas que necessidade tinha eu de ouvir, se o meu coração compreendera logo as primeiras palavras?.... Tratava-se do nosso futuro, da nossa projetada união, e a minha noiva tremia e chorava, patenteando, pela vez primeira, o amor que desabrochava na sua alma como uma flor rara, oculta até então pelos sagrados véus do pudor virginal...

Meu amigo, enlouqueço! A vida é decididamente um paraíso, sempre que houver na terra uma mulher como Mary, e um homem digno de amá-la e ser por ela amado como o teu Raul (Torresão, 1886, p. 16)

O rapaz tem a certeza da realização dos seus anseios e parece que tudo que idealiza corresponde a sua conduta de dignidade enquanto homem. Durante todo o enredo, ele exerce uma posição de dominante que ocupa no espaço social (Bourdieu, 2014, p. 94) demarcado pela tradição portuguesa. Raul tem um olhar sobre Mary que a objetifica e a torna sua propriedade. Ele faz planos futuros e constrói uma vida para a moça sem se preocupar com a vontade e os sentimentos dela.

## O fim da ilusão de Raul

Raul não realiza nada do que deseja e planeja. Ele descobre que a sua amada é noiva. Miss Mary parte para Dublin deixando Raul a ponto de cometer suicídio. A última parte do conto, em forma de epílogo, revela a ironia que o destino preparou para Lila, Raul e Henrique.

A cena 1ª e última é descrita:

(O doutor Raul Trigueiros, um pouco calvo, lê, encostado em um *fauteuil*, a *PATOLOGIE INTERNE* de Niemeyer, e fuma um charuto. Lila adormece nos joelhos um *baby* louro, que te chama mamã. Henrique Leal lê o *Diário Ilustrado*, e de vez em quando levanta-se para ir beijar os cabelos do *baby*, encaracolados e luminosos como fios de oiro.) (Torresão, 1886, p. 18).

Sabe-se da passagem do tempo na narrativa porque Raul já assina como o Doutor Raul Trigueiros e Lila está casada com Henrique Leal. O casal tem um bebê.

Lila pergunta ao marido a respeito das primeiras cartas que o homem escreveu para ela. Ao invés de Henrique responder à esposa, ele apenas a questiona sobre que

cartas ela estaria falando. A mulher insiste e responde que são as cartas da pasta, porém, o marido a interroga novamente. Segue o diálogo entre eles:

LILA: – Faz-te de novas! As cartas com letra disfarçada, assinadas pelo Sr. Constante Leal...

HENRIQUE: – (Dando uma gargalhada e tomando-te o pulso). Oh! filha! Tu estarás doente?...

LILLA: – (Formalizando-se). E a folha de hera? «*Je meurs ou je m'attache?*» Já o Sr. se envergonha de ter escrito a sua mulher!...

HENRIQUE: – Não envergonho, não, mas juro pelos deuses do Olimpo, compreendendo Vênus e Cupido, que nunca te mandei nenhuma folha de hera... (Torresão, 1886, p. 18-19).

Lila tem a confirmação de que as cartas que leu não foram escritas pelo seu marido. Raul, irmão dela, escolheu o mesmo sobrenome do cunhado para assinar as cartas como Constante Leal. Um erro que pode ter induzido e levado a sua irmã para os braços de Henrique Leal. Lila leu as cartas que estavam em sua pasta e despertou um novo olhar para aquele que já a cortejava. Um “jogo de enganos” (Duarte, 2006, p. 19) que faz a moça cair em uma armadilha produzida pelo irmão covarde.

Uma conclusão que conta com os “efeitos de surpresa” (De Jesus, 2000, p. 26) que Torresão escreve para os personagens.

Raul ouve toda a conversa entre a irmã e o cunhado. Ele “(Deixa cair a PATHOLOGIE INTERNE, e no fumo do charuto, que desenha no ar uma espiral azul, vê-se saltitar um *blue devil*, que ri às gargalhadas, assobiando o «*god save the queen*»)” (Torresão, 1886, p. 19).

Guiomar traz o riso na frustração da expectativa de Lila e de Raul. Sua escrita contística moderna mostra que Lila foi uma leitora que acreditou confiadamente em uma resposta, mas percebeu a incongruência entre isso e o que obteve na realidade.

Raul é cômico, por isso, risível. Ele se frustra na pretensão de que Mary corresponda ao seu olhar amoroso. Ao descobrir que a sua irmã leu as cartas destinadas à preceptora, o rapaz tem uma alucinação. A descrição realista marcada pelo manual de medicina que cai da mão do doutor acompanha a aparição de origem inglesa e, não à toa, surge um demônio que ri e assobia o hino em homenagem à rainha do Reino Unido, Elisabeth II. Todas as referências remetem ao erro de Raul quanto à nacionalidade de Miss Mary e ao seu engano para a concretização de um idílio à inglesa.

## Considerações finais

A moderna narrativa de Guiomar Torresão apresentou um contexto familiar rural no qual os pais conservam a preferência pelo modelo de educação doméstica para a filha Lila. A escolha não revela apenas a distinta posição social da família, mas também o pensamento de que a escola não era vista como um local apropriado para as meninas conforme dizia a tradição patriarcal e conservadora oitocentista.

Entretanto, a leitura do conto de Guiomar não deve ser feita por um leitor passivo. Perceber as estratégias da autora para propor novas perspectivas as suas leitoras é importante. Por isso, analisamos a representação da personagem Miss Mary no enredo.

A preceptora entra no enredo e desperta a paixão de Raul, o filho mais velho que visita os pais e a irmã. O efeito cômico que a escritora cria com o rapaz apaixonado e imaginativo provoca o riso dos leitores. Com maestria, a ironia dos enganos e a situação jocosa não deixam de lado os elementos de denúncia da ideologia masculina misógina através da criação de um protagonista que se ilude com a conclusão das suas próprias impressões diante de uma mulher trabalhadora e que cumpre o exercício do seu ofício.

Torresão estava atenta ao grande desenvolvimento que os contos realistas e naturalistas receberam em meados do século XIX. Portanto, os valores portugueses arraigados são trazidos à narrativa de forma cômica através de uma escrita realista-naturalista e de uma linguagem desafetada. O olhar romântico de Raul por sua amada cuja descrição remete a uma figura angelical contrasta com o caminho do rapaz, estudante de Medicina. O futuro doutor vê a quinta de Santo Antônio como um lugar atrasado, mas ele mesmo ainda conserva princípios que não condizem com um homem que deseja ser moderno.

Conclui-se, por fim, que Guiomar Torresão experimentou outras formas de escrita e acompanhou o seu tempo seguindo os traços das escolas literárias do realismo-naturalismo, demonstrando engenho na arte das letras.

MACEDO, B. G. B. Modernity and female character in Guiomar Torresão's tale. *Itinerários*, Araraquara, n. 59, v. 1, p. 211-226, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *This paper presents an analysis of the representation of the female character, the governess Miss Mary, in the tale "Idílio à inglesa" (Contos Modernos), published in the collection of the same name in 1886, by Guiomar Torresão. In the Anthology of Realistic and Naturalistic Short Stories (2000), Maria Saraiva de Jesus cites Torresão's work, highlights the book's subtitle, "Contos Modernos", and comments on the volume's evidence as a "turn toward what was considered modern at the time" (De Jesus, 2000). The themes of education and profession will contribute to reflections*



*on how the writer sought to break with the patriarchal and conservative molds imposed on women in nineteenth-century society. The disaffection of language, the comic effects, and the lack of sentimental expression of the Irish governess in “Idílio à inglesa” (Contos Modernos) will guide us as guiding elements in the discussion regarding the departure from romantic aesthetics and an intense dialogue with realism-naturalism in Guiomar Torresão’s writing.*

■ **KEYWORDS:** *Guiomar Torresão. Modern Tales. Female character. Idílio à inglesa. 19th Century.*

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Julia Lopes de. Guiomar Torrezão. In: ALMEIDA, Presciliana Duarte de (dir.) e ALAMBERT, Zuleika (coment.). **A Mensageira - Revista literária dedicada à mulher brasileira** (ed. fac-similar). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Secretaria de Estado da Cultura, 1987, p. 73-76, v. II.

BARROS, Thereza Leitão de. **Escritoras de Portugal**. Lisboa: Tipografia de António O. Artur, 1924, v. II.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Organização de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

DE JESUS, Maria Saraiva. **Antologia do conto realista e naturalista**. Porto: Campo das Letras, 2000.

DE SANTANA, Marco Antonio. Preceptoría como espécie de educação doméstica: contribuições interpretativas da literatura de Mário de Andrade. **Póesis Pedagógica**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Catalão, Catalão, n. Publicação contínua, p. 49-60, 2022.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.

FEDERICI, Silvia. **O patriarcado do salário**: notas sobre Marx, gênero e feminismo. São Paulo: Boitempo, 2021.

JUNGHANS, Miriam. Emilia Snethlage (1868-1929): uma naturalista alemã na Amazônia. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 15, p. 243-255, 2008.

MONTEIRO, Maria Conceição. Figuras errantes na época vitoriana: a preceptora, a prostituta e a louca. **Fragmentos**: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina, n. 1, p. 61-71, 1998.

MOURÃO, Paula. Imagens do feminino: fantasias e fantasmas. **Românica**: Revista de literatura da Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, n. 12, p. 223-237, 2003.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

RODRIGUES, Mariana Christina de Faria Tavares. O complexo da elegância. **Colóquio de moda**, v. 7, p. 1-12, 2011.

TORRESÃO, Guiomar. “Idílio à inglesa”. In: **Idílio à inglesa (Contos Modernos)**. Lisboa: Livraria Ferreira, 1886, p. 5-19.

VASCONCELOS, Maria Celi Chaves. Uma mulher educada no oitocentos: a escrita feminina no Diário da Viscondessa de Arcozelo. **Educ@**: Revista Educação em Questão da Fundação Carlos Chagas, Natal, n. 39, p. 104–131, 2015.



# SOCIEDADE E LITERATURA: OS PERSONAGENS LEITORES NA FICÇÃO QUEIROSIANA

Sérgio Nazar DAVID\*

Isabela Coradini PINHEIRO\*\*

■ **RESUMO:** O intuito do presente trabalho é examinar a representação de alguns personagens leitores nas obras *O primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888), do escritor português Eça de Queirós, considerando a cultura literária e a educação dos homens e das mulheres da época. Sendo assim, pretende-se elaborar um breve estudo sobre a recorrência da literatura na ficção queirosiana, destacando, sobretudo, as leituras consumidas pelos personagens – tanto femininos quanto masculinos – e o reflexo dessa literatura na construção de cada leitor presente nas respectivas narrativas. É importante reconhecer, nesse contexto, a literatura como uma forma de retratar o meio cultural oitocentista. Pela produção literária proveniente de Portugal e de outros países, os movimentos literários influenciam os indivíduos da sociedade portuguesa do século XIX e, conseqüentemente, são explicitados na ficção de Eça por meio de caracterizações excepcionais de personagens detalhados e complexos.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Eça de Queirós. Literatura Portuguesa. Século XIX. Personagens leitores.

## Introdução

As obras de Eça de Queirós se tornaram indispensáveis para entender o Portugal da segunda metade dos Oitocentos, visto que muitas delas foram construídas a partir de um projeto literário que visava a uma crítica à sociedade por meio da literatura. Na perspectiva do autor, a arte seria uma forma de revolução e posteriormente culminaria em uma justiça social, e a observação criteriosa dos costumes portugueses seria

---

\* UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Humanidades – Instituto de Letras – Programa de Pós-graduação em Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20550-900 – snazardavid@gmail.com.

\*\* UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Humanidades – Instituto de Letras – Programa de Pós-graduação em Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20550-900 – isabela.coradini@hotmail.com.

um ponto-chave para a elaboração desses textos. Nas palavras de Paulo Franchetti (2007, p. 137-138), para Eça

(...) a arte moderna tinha por objetivos examinar a sociedade e o indivíduo e proceder à “crítica dos temperamentos e dos costumes”. Ao fazê-lo, a arte moderna tornava-se uma eficiente “auxiliar da ciência e da consciência”, e se comprometia com a verdade e a promoção da justiça social, isto é, com a revolução.

Muitos escritos queirosianos que estavam de acordo com essa proposta literária começaram a surgir com a publicação d’*As Farpas*, colaboração periódica do autor com o amigo Ramalho Ortigão entre os anos de 1871 e 1872. Nesses artigos, Eça escrevia sobre a situação da sociedade portuguesa do século XIX, muitas vezes criticando-a, e abordava diversos assuntos importantes, como a situação da Igreja, do teatro, da literatura e outros. Tais temáticas posteriormente aparecerão como pontos importantes dos romances de Eça de Queirós, e, dentre eles, a educação feminina portuguesa possui um significativo espaço nessas narrativas.

N’*As Farpas*, Eça de Queirós expõe a problemática de um molde educacional que não instrui as mulheres – sobretudo as burguesas – com grandes valores, pois, como elas eram educadas para alcançar um casamento vantajoso em uma perspectiva financeira, aprendiam majoritariamente as tarefas referentes aos papéis domésticos. Ao analisar a educação feminina no século XIX, Michelle Perrot (2019, p. 93) afirma:

É preciso, pois, educar as meninas, e não exatamente instruí-las.

Ou instruí-las apenas no que é necessário para torná-las agradáveis e úteis: um saber social, em suma. Formá-las para seus papéis futuros de mulher, de dona de casa, de esposa e mãe. Inculcar-lhes bons hábitos de economia e de higiene, os valores morais de pudor, obediência, polidez, renúncia, sacrifício... que tecem a coroa das virtudes femininas.

Tendo em vista esse modelo de educação, é importante pensar que, nesses moldes, houve a categorização da literatura romântica como a adequada para as jovens oitocentistas. Devido à construção histórica de um discurso de inferioridade intelectual feminina, as mulheres eram vistas como incapazes de compreender os textos dos grandes pensadores e, conseqüentemente, a leitura de romances, novelas e poesias foi determinada como a melhor para elas. Então, enquanto aos homens ficaria destinado o consumo de uma literatura tida como culta, as mulheres poderiam apenas ter contato com um tipo de leitura, muitas vezes vista como perigosa por lhes gerar uma mentalidade fantasiosa.

Quando trazemos esses aspectos para a ficção de Eça de Queirós, muitas vezes percebemos a diferença entre a literatura consumida pelos homens e pelas mulheres nas obras do autor como uma consequência da educação conservadora de então. Há, nos romances queirosianos, uma forte presença de personagens leitores que refletem a opinião da época: textos românticos para as moças e científicos para os rapazes. Além disso, também percebe-se uma peculiaridade na construção desses personagens, que muitas vezes possuem suas personalidades atreladas às leituras de suas preferências. Portanto, é imprescindível notarmos que a inserção da leitura nas narrativas de Eça é fundamental para a produção de sentido.

A partir dessas considerações, observe-se a recorrência de alguns personagens leitores nos dois grandes romances de Eça de Queirós: *O primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888). Para isso, é necessário pensarmos sobre a educação destinada às mulheres portuguesas do século XIX como um forte motivo para a disparidade entre as leituras feitas pelos homens e pelas mulheres, e também é importante perceber como Eça construiu seus romances a partir desses princípios e atrelou a leitura ao perfil de cada personagem. Assim, a análise debruçar-se-á em personagens que possuem essas características de maneira mais evidente, sendo eles: Jorge, Conselheiro Acácio, Basílio e Luísa, d'*O primo Basílio*; e Ega, Alencar e Maria Eduarda, d'*Os Maias*.

### **As múltiplas faces literárias lisboetas: personagens leitores d'*O primo Basílio***

*O primo Basílio* foi uma das obras mais famosas de Eça de Queirós, que possuía o intuito nítido de exercer uma crítica à sociedade burguesa lisboeta e a toda monotonia da “atmosfera morna e medíocre de Lisboa da Regeneração” (Reis, 2000, p. 15). Com uma grande pluralidade de personagens leitores, a diferença entre a leitura dos homens e a das mulheres é explícita, tendo como uma das causas principais a distinção entre a educação feminina e a masculina – o que resulta em mais uma forma de crítica social por parte de Eça. Além disso, percebe-se também que muitas vezes tais personagens possuem as personalidades moldadas pelas suas preferências literárias. Portanto, a representação da leitura é recorrente na ficção queirosiana e n'*O primo Basílio* esse retrato é carregado de significados importantes para o enredo, pois, através da inserção de romances ou de periódicos nos cenários descritos, o narrador esmiuça as leituras feitas pelos personagens com o intuito de relacioná-las ao perfil de cada um e também critica questões sociais que estão interligadas a essa temática.

Os personagens masculinos leitores d'*O primo Basílio*, em sua maioria, retratam a relação entre formação de caráter e afinidades literárias, e como fruto da educação masculina, percebe-se uma forte presença de obras que remetem ao ideal de erudição para a época. Inicialmente, convém ressaltar a figura do personagem Jorge, que é descrito pelo narrador como uma figura séria, um homem de negócios,

intelectual, pouco afeito ao Romantismo. Já no começo do romance, o engenheiro está lendo um volume de Louis Figuier, escritor francês do século XIX e grande divulgador da ciência e há, logo nessa representação inicial, o entrelace das leituras do personagem com a sua personalidade científica, culta e letrada. Quando descreve o marido de Luísa, o narrador indica:

Elle, nunca fôra sentimental: os seus condiscipulos, que liam Alfred de Musset suspirando e desejavam ter amado Margarida Gautier, chamavam-lhe *proseirão*, *burguez*: Jorge ria; não lhe faltava um botão nas camisas, era muito escarolado, **admirava Luiz Figuier, Bastiat e Castilho**, tinha horror a dividas, e sentia-se feliz (Queiroz, 1878, p. 8, grifos nossos).

Mais uma vez, temos contato com as preferências literárias do personagem e percebemos a intenção de estabelecer um paralelo entre o perfil de Jorge e suas preferências literárias. Enquanto seus amigos admiravam a figura principal do romance de Alexandre Dumas Filho, *A Dama das Camélias*, Jorge estava focado no cientificismo de Louis Figuier e na economia francesa explicada por Frédéric Bastiat, justificando sua simpatia por questões científicas e sociais. No entanto, observa-se na mesma passagem que ele estimava um grande nome do Romantismo português, António Feliciano de Castilho, marcando que consumia a literatura intelectual, mas também admirava os grandes autores lusitanos da época.

A figura do Conselheiro Acácio também é de grande valia para a análise de personagens leitores masculinos queirosianos, sobretudo ao se tratar do consumo de uma leitura vista como erudita. Acácio foi Diretor Geral do Ministério do Reino e também era escritor<sup>1</sup> e, descrito como aparentemente um defensor da moral e dos bons costumes, o personagem possuía uma grande proximidade com a literatura e exaltava as leituras que realizava:

— Prezo-me de ter os authores mais illustres, amigo Zuzarte! — disse com orgulho o Conselheiro.

Mostrou-lhe a *Historia do consulado e do imperio*, as obras de Delille, o *Diccionario da conversação*, a ediçõesinha bojuda da *Encyclopedia Roret*, o *Parnaso lusitano* (Queiroz, 1878, p. 440).

---

<sup>1</sup> As obras escritas pelo Conselheiro também foram expostas com o intuito de reforçar o domínio do personagem sobre assuntos diversos. Dentre as produções literárias de Acácio, o narrador nos mostra que “tinha composto os ELEMENTOS GENERICOS DA SCIENCIA DA RIQUEZA E SUA DISTRIBUIÇÃO, *segundo os melhores autores*, e como sub-titulo: *Leituras do serão!* Havia apenas mezes publicára a RELAÇÃO DE TODOS OS MINISTROS D’ESTADO DESDE O GRANDE MARQUEZ DE POMBAL ATÉ NOSSOS DIAS, COM DATAS CUIDADOSAMENTE AVERIGUADAS DE SEUS NASCIMENTOS E OBITOS” (Queiroz, 1878, p. 45-46).

É nítida a intenção do narrador em atrelar o perfil culto do Conselheiro aos livros preferidos do personagem, pois há títulos com teor histórico e obras ficcionais de autores importantes. Entretanto, há uma quebra com a representação moralista de Acácio no momento em que Julião, na curiosidade em investigar o quarto do amigo, “abriu então a gavetinha da mesa de cabeceira, e viu, espantado, uma touca e o volume brochado das poesias obscenas de Bocage!” (Queiroz, 1878, p. 442). Ou seja, Eça descreve o Conselheiro inserido em um meio social hierarquizado, onde o desejo não tinha o devido espaço, e que por isso devia se adequar aos moldes daquele contexto como lhe era possível: mantendo suas aparências ao defender os bons costumes, mas, no âmbito privado, viver amigado com a sua criada e esconder um livro considerado obsceno. Sendo assim, os elementos expostos pelo narrador em relação às leituras do personagem indicam certa ambiguidade: ele se submetia ao senso comum para salvar a sua imagem perante a sociedade, mas nem por isso deixava de ler o grande e intrépido Bocage.

Outro personagem leitor queirosiano é Basílio, que, ao contrário de Jorge e de Conselheiro Acácio, não possui um perfil culto e erudito, mas é dotado de uma personalidade donjuanística<sup>2</sup>, viril e ligada à sexualidade. Da mesma forma vista na descrição dos outros personagens, as leituras de Basílio também condizem com seu caráter:

Ao pé, na jardineira, tinha o seu *buvard* com um largo monogramma em prata sob a corôa de conde, caixas de charutos, os seus livros — *Mademoiselle Giraud ma femme*, *La vierge de Mabilie*, *Ces Frippones! Memoires secrètes d’une femme de chambre*, *Le chien d’arrêt*, *Manuel du chasseur*, *numeros do Figaro*, a *photographia* de Luiza, e a *photographia* d’um cavallo (Queiroz, 1878, p. 347).

Podemos perceber a predominância de livros associados a uma “literatura vulgar” e que dialogam bastante com o perfil sedutor de Basílio, como, por exemplo, *Mademoiselle Giraud ma femme*, obra do escritor francês Adolphe Belot precursora da novela lésbica – um escândalo à época –, e também exemplares que remetem à masculinidade do personagem, como um manual do caçador. Além disso, Basílio utiliza a literatura como mais um mecanismo para seduzir Luísa:

Também elle passára a manhã deitado no sophá a lêr a *Mulher de fogo* de Belot. Tinha lido, ella?

---

<sup>2</sup> De acordo com Carlos Reis (2000, p. 51), “o donjuanismo traduz-se numa atitude de sedução masculina, exercida sobre a mulher permeável a um idealismo amoroso quase sempre de matriz romântica: numa sociedade burguesa atravessada por diversos rituais sociais, o homem «que *faz a sua corte*» à mulher, mesmo quando casada, assume um comportamento não só tolerável, como socialmente legítimo”. Tal traço é marcante ao se tratar da personalidade de Basílio.

— Não, que é?

— É um romance, uma novidade.

E acrescentou sorrindo:

— Talvez um pouco picante; não t'ó aconselho! (Queiroz, 1878, p. 118-119).

Tal romance de Adolphe Belot era considerado uma literatura erótica, o que marca novamente a relação da personalidade de Basílio com as leituras de sua preferência. Sabendo que Luísa é leitora e que provavelmente a obra despertará sua curiosidade, ele instiga a prima e, posteriormente, lhe empresta o livro picante, concretizando mais uma de suas artimanhas para conquistar a jovem burguesa. Sendo assim, a representação de Basílio como um leitor de livros para homens colabora no desenho do perfil do que ele será para Luísa: um amante, o homem que ela deseja sexualmente, mas não pode admitir tal fato nem para si, nem para a sociedade.

Ao se tratar da presença de personagens femininas leitoras n' *O primo Basílio*, é importante destacar a figura de Luísa, o exemplo mais conhecido, nos estudos queirosianos, da relação entre mulheres e literatura.

Luísa tem muito da educação burguesa que lhe era imposta. Como se sabe, nesse modelo educacional apenas era permitido às mulheres a literatura romântica, presente em romances e novelas e, por isso, as leituras da personagem estavam de acordo com esse padrão. Suas preferências literárias são explicitadas logo no início do romance:

Lia muitos romances; tinha uma assignatura, na Baixa, ao mez. Em solteira, aos 18 annos, enthusiasamára-se por Walter-Scott e pela Escocia; desejára então viver n'um d'aquelles castellos escocizes, que teem sobre as ogivas os brazões da *clan*, mobilados com arcas gothicas e tropheus d'armas, forrados de largas tapecerias, onde estão bordadas legendas heroicas, que o vento do lago agita e faz viver: e amára Ervandálo, Morton e Ivanhoé, ternos e graves, tendo sobre o gorro a penna d'aguia, presa ao lado pelo cardo d'Escocia d'esmeraldas e diamantes. Mas agora era o *moderno* que a captivava, Paris, as suas mobílias, as suas sentimentalidades. Ria-se dos trovadores, exaltára-se por Mr. De Camors; e os homens ideaes appareciam-lhe de gravata branca, nas hobreiras das salas de baile, com um magnetismo no olhar, devorados de paixão, tendo palavras sublimes. Havia uma semana que se interessava por Margarida Gautier: o seu amor infeliz dava-lhe uma melancolia enevoadá: via-a alta e magra, com o seu longo chale de cachemira, os olhos negros cheios da avidez da paixão e dos ardores da tísica; nos nomes mesmo do livro — Julia, Duprat, Armando, Prudencia, achava o sabor poetico d'uma vida intensamente amorosa; e todo aquelle destino se agitava, como n'uma musica triste, com ceias, noites



delirantes, aflições de dinheiro, e dias de melancolia no fundo d'um coupé, quando nas avenidas do Bois, sob um céu pardo e elegante, silenciosamente cahem as primeiras neves (Queiroz, 1878, p. 14-15).

O longo trecho explica minuciosamente como Luísa enxergava a literatura e se relacionava com suas leituras. Luísa não só lia um livro, mas mergulhava na atmosfera dos romances, envolvia-se com a trama e com os personagens e buscava trazer para a sua realidade elementos da ficção – um claro exemplo do chamado bovarismo, em que a jovem idealiza a vida das protagonistas de suas leituras da mesma maneira que a personagem de Gustave Flaubert, Emma Bovary.

No entanto, cogitamos a hipótese de que que, mesmo com tal idealização, talvez outras razões tenham empurrado Luísa para os braços de Basílio. A jovem lisboeta vive um conflito interno pois, deseja sexualmente seu primo e não demonstra nenhum tipo insatisfação com Jorge: “Luísa avança no território do adultério não porque quis (afinal está visto que ela não suportava querer o que desejava), mas sim porque isto fazia parte do seu desejo” (David, 2007, p. 36-37). Desse modo, o amor funciona como um álibi para Luísa: ela precisa dele como uma justificativa para o adultério (ou seja, para satisfazer seus desejos) porque, na verdade, não possuía sentimentos amorosos por Basílio e não podia assumir isto devido aos códigos sociais de pudor que censuravam o desejo – principalmente o feminino – naquele meio.

Outro fator relacionado às leituras românticas foi o modo pelo qual elas eram vistas pela sociedade oitocentista. Muitos indivíduos pensavam que a literatura seria responsável por gerar uma mentalidade fantasiosa e transgressora nas mulheres. De acordo com Michelle Perrot (2019, p. 93), “ao longo do século XIX, reitera-se a afirmação de que a instrução é contrária tanto ao papel das mulheres quanto a sua natureza: feminilidade e saber se excluem. A leitura abre as portas perigosas do imaginário.”; tal pensamento fica explícito n’*O primo Basílio* quando Luísa adoece e Paula, seu vizinho, diz ser “muita “dóse de novellas n’aquella cachimonia. Eu vejo-o de pela manhã até á noite de livro na mão. Põe-se a lêr romances e mais romances... Ahi teem o resultado: arrazada!” (Queiroz, 1878, p. 461). Portanto, a representação de Luísa mostra uma jovem que vive em um conflito interno para reconhecer seus desejos em uma sociedade onde tais vontades são reprovadas, e também, de certa forma, expõe a opinião social sobre mulheres leitoras de romances.

### **Questões sociais e literárias em foco: as leituras dos personagens d’*Os Maias***

A obra-prima queirosiana também dispõe de uma vasta riqueza de personagens leitores, que são de extrema relevância para a narrativa e para o contexto social oitocentista. Em *Os Maias* há uma forte representação cultural e a questão literária

ocupa um espaço significativo no enredo, seja por meio da descrição de leituras dos personagens ou das discussões intelectuais que acontecem em jantares e saraus, por exemplo. Nessa perspectiva, o papel da literatura no romance é importante não só para estudarmos o perfil dos personagens, mas também para analisarmos as suas posições perante assuntos da sociedade portuguesa.

Dentre as diversas representações de personagens masculinos leitores no romance, destacamos duas figuras que retratam uma discussão literária de grande importância para o século XIX: João da Ega e Tomás de Alencar. Enquanto Ega se porta como um defensor da escola realista-naturalista – mesmo com algumas contradições em sua personalidade sobre esse ponto –, Alencar é uma figura característica da segunda geração romântica portuguesa e autor de diversos escritos que vão de acordo com esse estilo literário. A partir dessas representações, o narrador, além de atrelar as leituras dos personagens aos seus respectivos ideais, também representa o embate entre o Romantismo e o Realismo, uma temática muito forte no período oitocentista e que fez parte da vida de Eça de Queirós.

João da Ega é descrito como um crítico da sociedade portuguesa, defensor da estética realista-naturalista e seus teóricos. Quando descreve o quarto do personagem, o narrador nos mostra que “sobre a mesinha de cabeceira erguia-se um montão de livros: a *Educação* de Spencer ao lado de Baudelaire, a *Lógica* de Stuart Mill por cima do *Cavaleiro da Casa Vermelha*” (Queirós, 2017, p. 191), e percebemos que tais obras reforçam o caráter intelectual de Ega. No entanto, a contradição do amigo de Carlos se revela por ele desaproveitar o Romantismo, mas possuir uma postura extremamente romântica em relação à amante Raquel Cohen<sup>3</sup>, ou seja: Ega, “(...) embora detrator do romantismo, sonhava com amores proibidos” (David, 2007, p. 115). Temos, novamente, a literatura como uma forma de enfatizar determinado humano, não sem alguma ambiguidade.

Já Tomás de Alencar é apresentado como uma caricatura do poeta romântico, e suas atitudes são detalhadas com os excessos do sentimentalismo característico do Romantismo português. Autor de várias obras, o personagem, conforme explicita o narrador, por muito tempo “tivera altar e celebrara missa” sob a catedral romântica, mas perdeu espaço para a Ideia Nova (maneira pela qual ele denominava a literatura realista-naturalista) que ganhava espaço na sociedade de então. Desse modo, Alencar é avesso ao Realismo, vê esse tipo de literatura como “latrinária”, um “excremento”, e saúda os tempos antigos, nos quais “ainda não havia a pústula e o pus” (Queirós, 2017, p. 203) nos romances. Percebemos, portanto, que as leituras

---

<sup>3</sup> Dentre as várias atitudes de cunho romântico que João da Ega possui em relação à esposa de Jacob Cohen, é interessante destacar a possibilidade dele escrever poemas, em segredo, para ela. Tal fato nos é mostrado quando o personagem está apresentando sua casa a Carlos: “Mas foi mostrar logo o seu recantozinho estudioso, formado por um biombo, ao lado da janela, e tomado todo por uma mesa de pé de galo, onde Carlos assombrado descobriu, entre o belo papel de cartas do Ega, um *Dicionário de Rimas...*” (Queirós, 2017, p. 191).

de Alencar interferem na sua vida, em virtude do personagem ter idealizações poéticas em sua visão de mundo e diversas vezes defender veemente o Romantismo português em várias discussões literárias.

O contraste entre as ideias de João da Ega e de Tomás de Alencar é interessante para ilustrar a oposição entre a estética romântica e realista que estava em alta na sociedade portuguesa oitocentista. Enquanto Ega julga os românticos como “indivíduos inferiores que se governam na vida pelo sentimento e não pela razão” (Queirós, 2017, p. 695), Alencar expõe a todo momento sua revolta com as obras realistas-naturalistas, as quais, para ele, eram um “esterquilínio”. No entanto, ambos os personagens se excedem na defesa desses ideais e, em um momento da narrativa, envolvem-se em uma grande discussão sobre as estéticas literárias:

Mas ambos se voltaram ouvindo, no grupo dos outros, junto à mesa, estridências de voz, e como um conflito que rompia: Alencar, sacudindo a grenha, gritava contra a *palhada filosófica*; e do outro lado, com o cálice de *cognac* na mão, Ega, pálido e afetando uma tranquilidade superior, declarava toda essa babugem lírica que por aí se publica digna da polícia correcional... (Queirós, 2017, p. 212-213).

Fica claro o conflito entre os homens, que divergem veementemente sobre suas preferências e posteriormente se envolvem em um embate físico por conta desse conflito. Entretanto, ambos possuem visões um pouco distorcidas das respectivas estéticas literárias que defendem: João da Ega afirma que a arte naturalista “devia ser a monografia, o estudo seco dum tipo, dum vício, duma paixão, tal qual como se se tratasse dum caso patológico, sem pitoresco e sem estilo” (Queirós, 2017, p. 206); Alencar, com uma visão moralizante característica de alguns autores românticos, diz que o naturalismo possui “aluviões de obscenidade” (Ibidem, p. 205). Nesse contexto,

Em Alencar e Ega personifica-se uma forma de antagonismo cujos termos opostos pecam igualmente por excesso (pp. 162-164): de um lado, o exagero (e a incoerência, como já se viu) da «moralização» ultra-romântica e consequente fuga ao real circundante; de outro lado, a distorção das teses naturalistas (Reis, 2006, p. 66).

Em um outro momento d’*Os Maias* temos conhecimento de mais opiniões masculinas que envolvem literatura, no entanto, agora os personagens debatem sobre mulheres leitoras:

(...) Isso, segundo o Ega, prejudicava-a: porque o dever da mulher era primeiro ser bela, e depois ser estúpida... O conde afirmou logo com exuberância que

não gostava também de literatas: sim, **decerto o lugar da mulher era junto do berço, não na biblioteca...**

– No entanto é agradável que uma senhora possa conversar sobre coisas amenas, **sobre o artigo duma Revista, sobre... Por exemplo, quando se publica um livro... Enfim, não direi quando se trata dum Guizot, ou dum Jules Simon... Mas, por exemplo, quando se trata dum Feuillet, dum...** Enfim, uma senhora deve ser prendada. Não lhe parece, Neto?

Neto, grave, murmurou:

– Uma senhora, sobretudo quando ainda é nova, deve ter algumas prendas...

Ega protestou, com calor. **Uma mulher com prendas, sobretudo com prendas literárias, sabendo dizer cousas sobre o sr. Thiers, ou sobre o sr. Zola, é um monstro**, um fenómeno que cumpria recolher a uma companhia de cavalinhos, como se soubesse trabalhar nas argolas. A mulher só devia ter duas prendas: cozinhar bem e amar bem (Queirós, 2017, p. 413, grifos nossos).

Tal diálogo acontece entre João da Ega e o Conde de Gouvarinho e o ponto de vista masculino oitocentista acerca da relação entre mulheres e literatura fica nítido: as jovens são fadadas a possuírem um papel doméstico, não intelectual, mas também devem saber conversar sobre algumas questões literárias, contudo, essas discussões devem ser restritas a certos autores, excluindo os pensadores renomados da época. Ou seja: para os homens, as mulheres com um maior grau de instrução eram consideradas um “monstro” pois, conforme explicitado por Michelle Perrot (2019, p. 91), eles acreditavam que “o saber é contrário à feminilidade”. Sendo assim, a mulher erudita era vista como uma afronta à figura masculina dominante, já que esses indivíduos pensavam que “uma mulher culta não é uma mulher” (*Ibidem*, p. 93), e tal pensamento foi fortemente repassado pela sociedade portuguesa ao longo dos anos, tal como Eça inseriu na sua narrativa.

Entretanto, n’*Os Maias* existe uma mulher que vai na contramão desse pensamento masculino e também da educação feminina conservadora: Maria Eduarda Maia. A filha de Pedro foi educada em um convento, logo, o reflexo desse modelo educacional aparece nas leituras e opiniões da personagem:

**Os romances que preferia eram os de Dickens; e agradava-lhe menos Feuillet, por cobrir tudo de pó de arroz, mesmo as feridas do coração. Apesar de educada num convento severo de Orléans, lera Michelet e lera Renan.** De resto não era católica praticante; as igrejas apenas a atraíam pelos lados graciosos e artísticos do culto, a música, as luzes, ou os lindos meses de Maria, em França, na doçura das flores de maio. Tinha um pensar muito reto e muito são – com um fundo de ternura que a inclinava para tudo o que sofre e é

fraco. Assim gostava da República por lhe parecer o regimen em que há mais solicitude pelos humildes. Carlos provava-lhe rindo que ela era socialista.

– Socialista, legitimista, orleanista, dizia ela, qualquer coisa, contanto que não haja gente que tenha fome! (Queirós, 2017, p. 386-387, grifos nossos).

As preferências de leitura de Maria Eduarda comprovam como a educação da personagem diverge da tradicional, assim, ela não consome apenas literatura romântica, como era o esperado de uma mulher educada sob os modelos conservadores, mas também tem contato com os grandes intelectuais da época e possui opinião própria sobre assuntos políticos e literários. Outra questão interessante que marca essa contraposição da irmã de Carlos da Maia com a visão dominante masculina é o fato de João da Ega julgar Octave Feuillet como um autor aceitável para as mulheres lerem e Maria Eduarda não gostar desse escritor por ele maquiar muito as suas obras. Há, então, nesse retrato feminino, a formação de um novo perfil de leitora, no qual a mulher está na contramão do que a sociedade busca impor a ela e exerce leituras para além de obras românticas.

### **Considerações finais**

Pudemos perceber que Eça de Queirós sempre buscou retratar a sociedade burguesa oitocentista e criticá-la dentro de diversos aspectos, e um dos graves defeitos desse corpo social, na perspectiva do autor, era a educação destinada às mulheres. O modelo burguês buscava educar as jovens para que elas alcançassem um casamento vantajoso financeiramente, por isso, as meninas aprendiam basicamente tarefas características de senhoras do lar. Mas é um engano achar que todas as jovens aceitavam passivamente o que o senso comum lhes ditava.

Um dos pontos criticados por Eça de Queirós é a categorização da literatura romântica como a única possível de ser consumida pelas mulheres. Desse modo, as jovens deveriam se entreter com a leitura de romances, poesias e novelas mais suaves, escapistas, sentimentais. No entanto, esse tipo de literatura também era vista com maus olhos pela sociedade, que julgava a leitura romântica como uma forma de gerar um imaginário transgressor nas mulheres.

N’*O primo Basílio*, a distinção entre a leitura feita pelos homens e pelas mulheres é clara, e, além disso, os personagens possuem suas personalidades atreladas às suas preferências literárias. Jorge, por exemplo, é descrito como um homem intelectual e sério, por isso, consome obras científicas; já o Conselheiro Acácio possui um perfil ambíguo por defender a moral vigente, mas ler livros de grandes pensadores, mas também uma obra considerada obscena. Basílio é apresentado como um homem galanteador e sensual, e, por isso, há uma predominância da literatura erótica na sua estante e ele usa a literatura como uma artimanha de sedução.

Tratando-se de Luísa, a situação é mais complexa: a jovem burguesa é leitora de romances românticos; além disso, vive um conflito psíquico porque sente repulsa pelo seu próprio desejo. *O primo Basílio* retrata, sob tal perspectiva, “uma perturbação na vida de uma mulher cuja mola propulsora é (...) o sexual” (David, 2007, p. 38). Contudo, é imprescindível entendermos que não foi por conta das idealizações românticas que Luísa se envolveu com Basílio, mas sim porque ela o deseja sexualmente.

Já em *Os Maias*, o retrato desenvolvido por Eça de Queirós com os personagens leitores é instigante, pois alguns representam discussões sociais e literárias, como é o caso de João da Ega e Tomás de Alencar, e outros vão na contramão do senso comum ditado pela sociedade, como é o caso de Maria Eduarda. Quanto às figuras masculinas, Ega é um “adepto (nem sempre convicto...) do naturalismo positivista” (Reis, 2006, p. 123), defensor da escola realista-naturalista, e consome majoritariamente leituras de cunho intelectual e científico, entretanto, possui opiniões ambíguas sobre esse estilo literário e se porta de maneira romântica com sua amante. Alencar é um poeta característico da segunda geração do romantismo português. Através dele, Eça traz à cena os exageros da escola realista e a sensibilidade para os grandes dramas sociais do tempo. Maria Eduarda possui uma vasta bagagem cultural e tem opinião própria sobre os assuntos sociais; curiosamente foi educada num colégio francês, de freiras, e sobretudo pela grande escola do mundo, o vasto e conturbado mundo que percorreu com sua extraordinária mãe.

Podemos considerar que a partir desse recorte foi possível analisar, de forma breve, a maneira pela qual Eça de Queirós esmiuçou o seu projeto literário de retratar e criticar os costumes da sociedade portuguesa oitocentista tendo como foco os personagens leitores e suas respectivas predileções literárias. Assim, observar a discrepância entre a literatura destinada aos homens e às mulheres, refletir sobre as discussões literárias em voga na segunda metade dos anos de 1800 em Portugal e perceber também o retrato da formação de um novo perfil de leitora, com mulheres consumindo a literatura de intelectuais renomados, passa a ser imprescindível para compreendermos de maneira mais aprofundada os personagens detalhados e complexos tão característicos da escrita queirosiana.

DAVID, S. N.; PINHEIRO, I. C. Society and literature: the reader characters in queirosian fiction. *Itinerários*, Araraquara, n. 59, v. 1, p. 227-239, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *The purpose of this work is to examine the representation of some reader characters in the works *O primo Basílio* (1878) and *Os Maias* (1888), by the Portuguese writer Eça de Queirós, considering the literary culture and education of men and women of the time. Therefore, the intention is to conduct a brief study on the recurrence of literature in queirosian fiction, highlighting, above all, the readings consumed by the*

*characters – both female and male – and the reflection of this literature in the construction of each reader present in the respective narratives. It is important to recognize, in this context, literature as a way of portraying the nineteenth-century cultural environment. Through literary production originating from Portugal and other countries, literary movements influenced individuals in 19th century Portuguese society and, consequently, are made explicit in Eça's fiction through exceptional characterizations of detailed and complex characters.*

■ **KEYWORDS:** *Eça de Queirós. Portuguese Literature. 19th Century. Reader characters.*

## REFERÊNCIAS

DAVID, Sérgio Nazar. **O século de Silvestre da Silva**. Vol. II. Estudos queirosianos. Rio de Janeiro: 7Letras/FAPERJ, 2007.

FRANCHETTI, Paulo. O Primo Basílio. *In*: FRANCHETTI, Paulo. **Estudos de literatura brasileira e portuguesa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007, p. 135-157.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela S. Corrêa. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2019.

QUEIRÓS, Eça de. **Os Maias: Episódios da Vida Romântica**. Edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017.

QUEIROZ, Eça de. **O primo Bazílio: episódio domestico**. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1878. Disponível em: <http://purl.pt/11>. Acesso em: 28 jun. 2022.

REIS, Carlos. **O essencial sobre Eça de Queirós**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

REIS, Carlos. **Introdução à leitura d'OS MAIAS**. Coimbra: Almedina, 2006.







# O MEDO ENQUANTO VESTÍGIO GÓTICO EM “A ESTRANHA MORTE DO PROFESSOR ANTENA”, DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Bruna Pascoal CORREA\*

■ **RESUMO:** Publicado em 1914, *A estranha morte do professor Antena* transporta o leitor para uma peculiar situação: o falecimento de um professor renomado. Diante do acontecimento, seu pupilo busca formas de compreender o ocorrido, pois, através dos policiais e dos jornais, nenhuma solução efetiva foi alcançada. Entretanto, ao finalmente analisar as anotações deixadas por seu mestre, o discípulo – na verdade – obtém ambiguidades ainda maiores. É no seio da dúvida em que o medo desabrochará ao longo do conto, como, por exemplo, a coloração amarela – bizarra e repugnante (Sá-Carneiro, 2007, n.p) – marcando a transmutação do mestre em algo (des)conhecido. Perante isto, o presente trabalho propõe-se a destrinchar a presença do medo dentro do conto selecionado, apoiado por Júlio França (2022) em conjunto de Fred Botting (1996) - com considerações sobre o fazer gótico. Ao esmiuçar tais recortes, busca-se descortinar como ambos corroboram para a formulação da instabilidade e ambiguidade intrínsecas a este texto literário, alicerces para as temáticas desenvolvidas: morte (vida), ciência (imaginação), verdade absoluta (dúvida), entre outras.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Medo. Gótico. Sá-Carneiro. Ambiguidade. Dúvida.

## Introdução

A presente pesquisa aborda um dos autores representativos da chamada Geração d’Orpheu, responsáveis pela introdução do modernismo dentro de Portugal: Mário de Sá-Carneiro. Dentro do espoco produzido pelo português, a publicação de *Céu em Fogo*, em 1915, um ano antes de seu suicídio, tornou-se tragicamente memorável em sua essência ao tratar de temáticas relacionadas a busca pelo além, o vínculo entre corpo físico e espírito e o rompimento das fronteiras socioculturalmente estabelecidas. Dentre as oito novelas que estruturam o livro, a selecionada para este trabalho foi *A estranha morte do Professor Antena*.

---

\* UNESP - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Departamento de Literatura. Araraquara – SP - Brasil. 14800-901 – bruna.pascoal04@hotmail.com.

Comumente destrinchada diante do viés do fantástico, a novela *A estranha morte do Professor Antena* será aqui analisada através da maquinária gótica e suas ferramentas, para que, somente assim, possamos compreender o papel da estética do medo empenhada dentro desta obra literária. Nesta análise, utilizaremos de referenciais teóricos caros ao gótico como, por exemplo, Júlio França e Daniel Augusto S. Silva (2022), Fred Botting (1996), Nick Groom (2012) e David Punter (1996). No tocante ao medo, Zygmunt Bauman (2008) e Marilena Chaui (1987) serão os pilares analíticos a fim de conceitualizar a estética-efeito correlacionada a maquinária gótica.

### Sobre o Professor Antena

*A estranha morte do Professor Antena* trata-se de um conto narrado em primeira pessoa, sendo este seu discípulo não nomeado. Antes de iniciar a análise do texto literário, faz-se relevante emergir brevemente o decorrer do percurso traçado pelo Professor Antena e seu discípulo.

A narrativa é introduzida a partir da descrição do Professor Antena, acadêmico caro ao seu âmbito, porém, detentor de grande peculiaridade comportamental. Posteriormente, o leitor toma ciência do trágico atropelamento protagonizado por Antena e de sua falha resolução.

Um ano após o encerramento do caso, seu discípulo, depois de reunir provas, vem à público explicitar o que ocorreu com seu estimado mentor: o Professor Antena estaria buscando comprovar a existência da imortalidade e circularidade da alma. Em sua teoria, cada indivíduo passaria por “vidas sequencializadas”, ou seja, a morte seria somente um ato de passagem para a próxima vida.

Dentro de sua pesquisa, concluiu que adentrar a vida imediatamente subsequente seria mais problemático do que embrenhar-se na vida imediatamente posterior. Partindo deste pensamento, iniciou a feitura de experimentos que o levassem ao seu objetivo.

O Narrador-discípulo<sup>1</sup>, baseado nas anotações deixadas pelo Professor Antena, deduz que seu mentor obteve sucesso em embrenhar-se em sua vida passada. Entretanto, infelizmente, apontar a probabilidade de seu mentor ter sido envolvido em alguma espécie de acidente devido a motivos circunstanciais de sua chegada ao outro mundo, ocasionando, assim, seu falecimento neste mundo também.

Para finalizar seu relato, o qual descreve como sendo inteiramente verídico e comprovado, o Narrador-discípulo constata que o Professor Antena teria realizado um ato unicamente possível a um deus. Assim sendo, seu mentor teria ascendido para um caráter divino.

---

<sup>1</sup> Para fins de sintetização, chamaremos o discípulo não nomeado de Narrador-discípulo ao longo deste trabalho.

## **Sobre a maquinária gótica**

É de extrema importância principiar a análise aqui pretendida pela literatura de medo, ou seja, a produção literária que se debruça sobre o medo enquanto efeito estético. Ao esquadrihar este fazer literário, é passível compreender a literatura gótica como o exemplar de maior notoriedade da modalidade durante do século XIX (França; Silva, 2022).

Entretanto, por mais que seja tradicionalmente restrito à Europa do século XVIII e XIX, o gótico pode ser considerado como uma literatura ainda em voga devido a suas contantes readequações ao contexto no qual habita (cf. França; Silva, 2022; Botting, 1996; Groom, 2012; Punter, 1996). Afinal, diversas são as suas raízes e ramificações; desde obras como *As Bacantes* (405 a.C), de Eurípedes, com o esquitejamento inescrupuloso e descritivo de Penteu pela mãe e tias, até produções cinematográficas contemporâneas como *A morte do demônio: a ascensão* (2023) com a possessão demoníaca tomando crianças, um símbolo da pureza, e com elas dilacerando outros indivíduos.

**Imagem 1** – A morte de Penteu em cerâmica grega, 480 a.C.



**Fonte:** Zaganion. Bacantes atacando Penteu. séc. V a.C. Vaso ático. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/As\\_Bacantes#/media/Ficheiro:Bacantes\\_atacando\\_Penteu\\_\(Vaso\\_%C3%81tico\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Bacantes#/media/Ficheiro:Bacantes_atacando_Penteu_(Vaso_%C3%81tico).jpg). Acesso em: 1 maio 2023.

**Imagem 2** – Poster do filme *A morte do demônio: a ascensão*



**Fonte:** AdoroCinema, 2023. Disponível em:

<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-277876/>. Acesso em 1 maio 2023.

Sendo assim, torna-se plausível averiguar os vestígios góticos através do medo no conto de Mário de Sá-Carneiro, *A estranha morte do Professor Antena*. Afinal, a maquinaria gótica transpassaria desde escritos clássicos – como *O livro das maravilhas* (séc. 2 a.C.), de Flégon de Trales, até a literatura decadentista, desembocando no cinema e nas narrativas do século XXI.

Segundo Júlio França (2022), há três convenções na tradição gótica de relevância recorrente: a primeira dela é o *locus horribilis*. Esse elemento é caracterizado por referir-se a “[...] **espaços narrativos opressivos**, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem.” (França, 2022, p. 21, grifo meu). Além disso, o autor destaca que este é um “[...] elemento essencial para a produção do **medo como efeito estético**, ao expressarem a sensação de desconforto e **estranhamento** [...]” (França, 2022, p. 21, grifo meu).

Dentro da narrativa, o lugar habitado pelo Professor Antena – seu laboratório – é descrito da seguinte forma: “[...] o seu laboratório seria melhor, entre aparelhos bem *certos*, a gruta dum feiticeiro, do que o *atelier* dum mero cientista.” (Sá-Carneiro, 2015, p. 130, grifo do autor). Mesmo sendo um acadêmico reconhecido em seu meio, Professor Antena era lido como uma personalidade dual; a razão empírica embricada a loucura sobrenatural.

Essa leitura de Antena diz respeito até mesmo a sua aparência física, a qual é posta como sendo

O seu rosto glabro, pálido e esguio, indefinidamente muito **estranho**; os olhos sempre ocultos por óculos azuis, quadrados, e o sobretudo negro, eterno de verão e de inverno, na **incoerência** do feltro enorme de artista; e os cabelos longos e a lavallière de sede, num laço **exagerado** [...] (Sá-Carneiro, 2015, p. 129, grifo meu).

A ambiguidade causada pela estranheza da morte do Professor Antena estabelece-se para além de seu incidente. A própria fisionomia emerge o desconforto diante da estranha ambiguidade, conforme é adjetivado por diversas vezes ao longo do texto. Segundo Sigmund Freud (2010, p. 249), o estranho é “[...] aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar.”, sendo assim, o Professor Antena seria imbricado ao limite estabelecido entre o familiar e o estranho – ou *unheimlich*, no original.

Outro componente que corrobora para esta análise é ter acesso somente a cor de seus óculos, mas nunca de seus olhos; não seria, portanto, possível conhecer o real Professor Antena, somente sua ideia transportada por seu discípulo. Curiosamente, o azul de seus óculos é passível de representar o limite “[...] onde o real se transforma em imaginário.” (Chevalier, 2020, p. 155) e, juntamente a isto, “[...] evoca a ideia de morte [...] [e para] os egípcios [...] o azul [é] *a cor da verdade*. A Verdade, a Morte e os Deuses andam sempre juntos, e é por isso que o azul-celeste é também o limiar que separa os homens daqueles que governam, do Além, seu destino.” (Chevalier, 2020, p. 156, grifo do autor). Ou seja, o Professor Antena habita os limites entre razão e loucura, real e imaginário, vida e morte, natural e sobrenatural, sempre objetivando alçar as três pontas que o faziam alcançar o Além: a verdade, a morte e a divindade.

Por fim, é descrito como detentor de acessórios exagerados, que ultrapassariam o que é possível de ser compreendido como o correto, aceitável e viável socialmente. Da mesma forma, Botting (1996, p. 1) define o gótico como “[...] a writing of excess.”<sup>2</sup>, transgressora em sua essência, questionadora dos limites impostos.

O segundo elemento citado por Júlio França (2022, p. 22, grifo meu) é intitulado como **passado fantasmagórico** e originado pelas

[...] apreensões geradas pelas mudanças ocorridas nos modos de percepção do tempo a partir do século XVIII. A aceleração do ritmo de vida e a urgência de se pensar um futuro em constante transformação promoveram a ideia de rompimento da continuidade entre os tempos históricos. Os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir, **tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes** [...].

<sup>2</sup> “[...] uma escrita do excesso.” (Botting, 1996, p. 1).

Ao rechaçar o passado, na esperança de torná-lo inexistente, o efeito obtido torna-se duplicado: além da dor primária causada, há a necessidade de (re) compreendê-la em seu retorno. Este processo transmuta o que deveria ser familiar em objeto de estranheza. Conforme Sigmund Freud (2010, p. 269, grifo do autor) aponta, entre coisas amedrontadoras, o estranho “[...] é algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu.” e, ao retornar, tornam-se incapaz de ser imperceptível.

Nos trechos destacados abaixo, a presença do passado fantasmagórico e do *unheimlich* (estranho) freudiano, respectivamente, são perceptíveis: 1) “Na realidade afigura-se mais lógico, mais *fácil*, e mesmo mais interessante, conhecermo-nos primeiro em Passado do que em Porvir – já que ignoramos um e outro. *O que foi deixou vestígios*. (Sá-Carneiro, 2015, p. 138, grifo do autor). Além da tentativa de racionalização empregada ao tratar de um retorno ao passado como mais lógico – um traço iluminista –, é emergida o princípio de que sempre há rastros do passado em no presente, aceite o sujeito ou não. Além disso, por mais que o futuro seja opaco e metamorfo, o passado assombra com suas reverberações, muitas das vezes de ações vistas com arrependimento e incomodo. 2) “A fantasia cifrar-se-á nas lembranças vagas, longínquas, *veladas*, que dessa outra vida conservamos.” (Sá-Carneiro, 2015, p. 139, grifo do autor), portanto, o sobrenatural se manifestaria a partir de algo conhecido. Torna-se plausível vincular, nessa citação, o termo “fantasia” ao *unheimlich*, derivado justamente de algo que sofreu a tentativa de supressão.

O último elemento emergido por Júlio França (2022, p. 22, grifo meu) é o da **personagem monstruosa** caracterizada por ser

[...] a corporificação metafórica dos **medos, dos desejos e das ansiedades de uma época e de um lugar** (cf. COHEN, 1996), e uma de suas principais funções na narrativa gótica é **encarnar a alteridade**, estabelecendo, para um determinado tempo e espaço históricos, os limites entre o bem e o mal, o humano e o inumano, a razão e a loucura etc.

Ao traçar a linha da transposição entre o socioculturalmente aceitável e o renegado, a personagem monstruosa pode ser evocada em uma ampla gama narrativa. Na citação a seguir, o Narrador-discípulo emerge os feitos e os efeitos do Professor Antena: “[...] as curas extraordinárias, laivadas de milagre, que ele fizera pelos hospitais graças à sua perturbadora aplicação dos raios ultravioleta – tinham acabado de o sagrar aos inferiores, em humanismo.” (Sá-Carneiro, 2015, p. 130). A partir da perspectiva do discípulo, é possível categorizar o Professor Antena, não como um acadêmico que visa o bem-estar humano, mas sim, como um cientista focado unicamente em seu sucesso e satisfação pessoal. Sendo assim, compreender o mentor como detentor de traços monstruosos, desde este primeiro momento, é algo acertado.



Posteriormente na narrativa, é dito a seguinte afirmação: “[...] a expressão do seu rosto deslocara-se, não se transformara – deslocara-se.” (Sá-Carneiro, 2015, p. 133, grifo do autor). Ao apontar a reorganização e não a transmutação, o Narrador-discípulo corrobora para a leitura do Professor Antena já em um processo de degeneração, ou seja, o mentor – sendo constituído por comportamentos monstruosos – estaria agora tornando-se fisicamente um monstro. O acadêmico deixaria, mentalmente e fisicamente, seu vínculo ao humano.

Como finalização de sua transformação, é dito que “[...] os vidros dos seus eternos óculos azuis, quadrados, eram doutra cor: um amarelo-sujo, muito bizarro, uma cor repugnante que metia medo.” (Sá-Carneiro, 2015, p. 134, grifo do autor). Conforme apontado por Jean Chevalier (2020), o amarelo é um prenúncio da morte, do declínio do sujeito – ao tornar-se intenso, seria equivalente ao preto. Portanto, Antena sairia da ambiguidade do azul para estabelecer-se na podridão do amarelo-negro.

E é neste momento, de completude do processo de degeneração, em que o suposto acidente ocorre com o Professor Antena, sendo descrito da seguinte forma pelo Narrador-discípulo:

[...] eu vi o Mestre estacar... Todo o seu corpo vibrou numa ondulação de quebranto... Ergueu o braço... Apontou qualquer coisa no ar... Um ricto de pavor lhe contraiu o rosto... As mãos enclavinharam-se-lhe... Ainda quis fugir... Estrebuchou... Mas foi-lhe impossível dar um passo... tombou no chão: **o crânio esmigalhado, as pernas trituradas... o ventre aberto numa estranha ferida cônica...**

Petrificado, eu assistira ao **mistério assombroso** – sem poder articular uma palavra, esboçar um gesto, fazer um movimento... Uma agonia de estertor me ascendeu grifadamente... Julguei-me preste a soçobrar também morto, esfacelado... Mas de súbito pude desvencilhar-me – e soltei então um grande grito: **um uivo despedaçador, apavorante...** (Sá-Carneiro, 2015, p. 135, grifo meu).

O acidente ocorrido com o Professor Antena, uma morte (sobre)natural e não automobilista, é extremamente detalhada; a forma com que seu corpo mutilado é pormenorizado busca manipular uma ferramenta típica da maquinaria gótica: o horror. E é através desta técnica que a narrativa atinge o ápice do medo, o uivo – animalização do sujeito – de pavor extremo, sem capacidade de reação racional que seja.

Por fim, *A estranha morte do Professor Antena* pode ser considerada um exemplar que manuseia a maquinaria gótica para produzir seu efeito ambíguo, questionador e amedrontador. Pois, “[...] o termo “gótico” pode significar tanto estabelecer relações com um momento artístico e histórico muito específico – a

Inglaterra do final do século XVIII – quanto referir-se a uma poética da modernidade que persiste, *mutatis mutandis*, até nossos dias.” (França; Silva, 2022, p. 34, grifo do autor).

**Imagem 3** – *Máscara de Aço*, de Souza-Cardoso, como representação de Professor Antena



**Fonte:** SOUZA-CARDOSO, Amadeo de. *Máscara de Aço*. 1916.

Pintura, óleo s/ tela, 79,7 x 60 cm. Coleção particular. Disponível em:

<https://www.amadeosouza-cardoso.pt/pt/colecoes/amadeo-de-souza-cardoso>.

Acesso em: 7 maio 2023.

### Sobre o medo enquanto feito estético

E é baseado na reverberação contínua do medo dentro da obra que buscar uma conceitualização para este é mais do que necessária. Para Zygmunt Bauman (2008, p. 8, grifo do autor), ““Medo” é o nome que damos a nossa *incerteza*: nossa *ignorância* da ameaça e do que deve ser *feito* – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance.”. Posto isto, é crível aludir o medo a ambiguidade; somente ao esclarecer a dualidade e estabelecer o limite há a exclusão da incerteza inerente ao medo.

Porém, ainda é pertinente a pergunta: “Do que temos medo?”. É sobre ela que Marilena Chaui (1987, n.p) debruça-se e conclui: “Da morte, foi sempre a resposta. E de todos os males que possam simbolizá-la, antecipá-la, recordá-la aos mortais.”. A morte é precisamente o incomodo do Professor Antena até, ironicamente, a sua própria morte. Durante todo o desenvolver da narrativa, temos o Narrador-discípulo enfatizando o objeto do mestre em provar a existência de vidas encadeadas, melhor dizer, na incessante tentativa de minguar qualquer poder advindo do ato de morrer.



E qual seria o motivo dessa determinação? “A morte é a encarnação do “desconhecido”. E, entre todos os *desconhecidos*, é o único total e verdadeiramente *incognoscível*. Independentemente do que tenhamos feito como preparação para a morte, ela nos encontra despreparados.” (Bauman, 2008, p. 45, grifo do autor). Morrer é a concretização do *unheimlich*; ela formula ambientes repressivos; ela, que é veemente renegada, insiste em retornar inflexivelmente; ela é a alteridade que jamais sujeito algum simpatizaria por.

À vista disso, o medo primordial é consequência do maior enigma humano: a morte. A reação de “*Todas as culturas humanas podem ser decodificadas como mecanismos engenhosos calculados para tornar suportável a vida com a consciência da morte.*” (Bauman, 2008, p. 46, grifo do autor). Desse modo, propor modos de burlar o princípio da morte – a extinção – é o *modus operandi* das civilizações.

Um exemplo das diversas investidas criadas pelo ser humano objetivando lograr o fim da vida é o duplo, “[...] originalmente uma garantia contra o desaparecimento do Eu, um “**enérgico desmentido ao poder da morte**” (Rank), e a alma “**imortal**” **foi provavelmente o primeiro duplo** do corpo.” (Freud, 2010, p. 263, grifo meu). O pavor da aniquilação do Eu racional e consciente gera, portanto, uma cópia. Entretanto, por estar transgredindo um princípio – até o momento – intransponível, pode ser atingido por males nunca vistos, como, por exemplo, não se reconhecer inteiramente.

Ao encontrar seu duplo, a percepção do Professor Antena foi:

[...] colocando-me em **face dum espalho, estremecia não me conhecendo, isto é: apavorado do meu mistério.** [...] Parecia-me antes, não que me desconhecia, mas que **já soubera outrora quem fora – e que hoje me esquecera**, sendo impossível recordar-me por maiores esforços que empregasse (Sá-Carneiro, 2015, p. 147-148, grifo do autor).

O vazio originado pelo duplo, poderia ser, anteriormente, preenchido pela morte. O *unheimlich* – o familiar que se transmuta em desconhecido – é o vestígio do vazio deixado e o anseio por preenchê-lo, solucioná-lo.

No conto de Mário de Sá-Carneiro, Professor Antena estrutura sua própria tentativa de perpetuar (su)a vida, conforme dito pelo Narrador-discípulo: “[...] tudo faz pressentir que se viva uma série delas [vidas], uma série mesmo infinita – muito melhor: uma série talvez circular, fechada; donde se conceberia sem grande esforço a imortalidade da Alma.” (Sá-Carneiro, 2015, p. 142). Desse modo, o medo primordial nunca existiria e o humano estaria liberto de sua maior corrente.

Por fim, “Jacques Derrida observou que cada morte é o fim de *um mundo*, e a cada vez o fim de um mundo *único*, um mundo que não pode jamais reaparecer ou ser ressuscitado.” (Bauman, 2008, p. 60, grifo do autor). Em outros termos, o conto emerge o ímpeto do medo primordial: o extermínio de “mundos únicos”, a morte.

Professor Antena, em sua obsessão em eliminar o extermínio, argumenta que “[...] ainda que a morte fosse o aniquilamento total, ficaríamos embora sabendo qualquer coisa – por nada termos ficado sabendo, por nada termos sentido ver.” (Sá-Carneiro, 2015, p. 148, grifo do autor), afinal, se há vidas encadeadas, haveria lembranças espaciais do que ocorre na morte. A alegação busca racionalizar e negar a morte e, concomitantemente, comprova que Antena foi consumido e transformado por seu medo: metaforizou-se na loucura excessiva do (sobre)natural.

E, na última frase do conto, o Narrador-discípulo expõe seu entendimento sobre as ações de seu Mestre: “[...] Aquele que, por momentos, foi talvez Deus – Deus, Ele-Próprio: que realizaria, um instante, o Deus que nós, os homens, criamos eternamente.” (Sá-Carneiro, 2015, p. 149). Isto é, os humanos buscariam a imortalidade da alma, a extinção da morte, capacidade dita ser única a deus – aqui cristão – e o Professor Domingues Antena teria sido capaz de ascender ao patamar desta habilidade: teria se tornado Deus.

Neste ponto é relevante emergir o processo degenerativo do acadêmico, afinal, ao concluí-lo, este abandonou seus vínculos com a humanidade, transformou-se em algo não-humano. Sua nova forma, por ter conhecimentos e competências nunca atingidas pelos homens, pode ser entendida como dual e embricada: ao mesmo tempo divina, podendo eliminar o maior temor do ser humano, é também, monstruosa, capaz de instaurar enorme pavor na sociedade.

### Considerações finais

De acordo com Marilena Chauí (1987, n.p), “A bravura é tão insensata quanto o medo. Insensatez, sabemos, é o termo médico para classificar o irracional como louco. O extravagante.”, em outros termos, o Professor Antena atingiu o limite; ele transgrediu, com ímpeto, as fronteiras estabelecidas pela razão, pela religião e pelo senso comum – uma das ditadoras do aceitável. Ao realizar tão excessivo ideal – enganar a morte por meio de uma “ciência” -, o acadêmico transmuta-se em uma vertente do limiar que habitava: o louco antes coerente.

Este amálgama gótico está no âmago da narrativa de Mário de Sá-Carneiro, com seu apogeu assentado em Professor Antena. O medo, nos mais variados degraus, inclina a andança pelo acontecimento; passando por horríveis pavores transcritos detalhadamente até temores ancestrais herdado por toda sociedade humana.

Em finalização - prematura, mas necessária -, emergir o medo empregado no conto através da maquinaria gótica posiciona-se para além de uma escolha teórico-crítica, é, também, compreender as inquietudes passíveis de afligirem o humano e, em específico, a que foi exposta como sendo a fonte de todas as outras: a morte.

CORREA, B. P. Fear as a gothic trace in “A Estranha Morte do Professor Antena”, by Mário de Sá-Carneiro. **Itinerários**, Araraquara, n. 59, v. 1, p. 241-252, jul./dez. 2023.

■ **ABSTRACT:** *Published in 1914, A Estranha Morte do Professor Antena transports the reader to a peculiar situation: the death of a renowned professor. Faced with the event, his pupil seeks ways to understand what happened, because, through the police and the newspapers, no effective solution was reached. However, when finally analyzing the notes left by his master, the disciple – in fact – obtains even greater ambiguities. It is in the midst of doubt that fear will blossom throughout the story, such as, for example, the yellow coloring – bizarre and repugnant (Sá-Carneiro, 2007, n.p) – marking the transmutation of the master into something (un)known. In view of this, the present work proposes to unravel the presence of fear within the selected short story, supported by Júlio França (2022) together with Fred Botting (1996) - with considerations on the making of gothic. By scrutinizing these excerpts, we seek to uncover how both corroborate the formulation of the instability and ambiguity intrinsic to this literary text, the foundations for the themes developed: death (life), science (imagination), absolute truth (doubt), among others.*

■ **KEYWORDS:** *Fear. Gothic. Sá-Carneiro. Ambiguity. Doubt.*

## REFERÊNCIAS

ADOROCINEMA. **Poster do filme A Morte do Demônio Ascensão**. 2023. 1 poster. 569x711 pixels. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-277876/>. Acesso em 1 maio 2023.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1996.

CHAUÍ, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Aduvaldo (org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 35-75.

FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (orgs.). **Poéticas do mal: a literatura de medo no Brasil (1830-1920)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.

FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”)**: além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GROOM, Nick. **The Gothic: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

PUNTER, David. **The Gothic**. United Kingdom: Blackwell Publishing, 1996.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Antologia**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

SOUZA-CARDOSO, Amadeo de. **Máscara de Aço**. 1916. Pintura, óleo s/ tela, 79,7 x 60 cm. Coleção particular. Disponível em: <https://www.amadeosouza-cardoso.pt/pt/colecoes/amadeo-de-souza-cardoso>. Acesso em: 5 maio 2023.

ZAGANION. **Bacantes atacando Penteu**. séc. V a.C. Vaso ático. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/As\\_Bacantes#/media/Ficheiro:Bacantes\\_atacando\\_Penteu\\_\(Vaso\\_%C3%81tico\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Bacantes#/media/Ficheiro:Bacantes_atacando_Penteu_(Vaso_%C3%81tico).jpg). Acesso em: 1 maio 2023.



***VARIA***

***VARIA***



# MITO E LITERATURA EM *NIEBLA* DE MIGUEL DE UNAMUNO

Alexandre Silveira CAMPOS\*

■ **RESUMO:** O presente artigo pretende fazer uma breve análise semiótica das relações entre mito e linguagem literária e entre realidade e ficcionalidade. Para isso, tomaremos como objeto de exemplificação a lenda do “fogueteiro” que aparece dentro de um dos mais importantes romances do escritor e filósofo espanhol Miguel de Unamuno, *Niebla* (1914). Entendemos que esse seja um caso exemplar, pois a lenda ou mito contata por um dos personagens dentro do enredo atua no romance de várias maneiras: propondo uma chave de leitura para uma das problemáticas centrais do romance – a saber: a relação de dominação e resistência entre as esferas do masculino e do feminino –, dialetizando metalinguisticamente a relação entre a estrutura do mito e a estrutura do texto literário e interpondo outras camadas de sentido pela forma de um distanciamento que possa ser entendido, em um primeiro momento, como a função pedagógica do mito.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Semiótica. Mito. Literatura espanhola.

## Introdução

Escrito entre os anos de 1907 e 1912, e publicado pela primeira vez em 1914, *Niebla*, romance do escritor, filósofo e ativista espanhol Miguel de Unamuno, é considerado um marco na história da literatura moderna hispânica e mundial. Pois trata, com procedimentos narrativos inovadores e inéditos até então, sobre a questão da autonomia da personagem, do nivelamento das vozes do autor e do herói, das possibilidades do gênero “romance” e dos limites da criação literária.

As várias facetas de Unamuno, pesquisador, político, catedrático, escritor, filósofo, levam a crer que de fato, como é citado pelo narrador, o conto do fogueteiro, inserido no contexto da novela, tenha sido retirado do arcabouço popular de Portugal. Contudo, não será aqui o caso de aprofundar-se na história das narrativas folclóricas da península ibérica, mas de notar como no romance a inserção de tais dimensões do mito - folclore, tradição popular, conto, lenda, relato, - estabelecem novas relações de sentido e criam outras possibilidades de significado para a leitura da narrativa literária.

---

\* UNESP – Universidade Estadual Paulista – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Departamento de Letras Modernas – SP – Brasil – alexandre.campos@unesp.br

A variedade de estratégias discursivas presentes no romance sugere que a presença de uma narrativa popular, ainda que inserida de forma aparentemente ocasional no contexto da história, possa revelar a ligação de um texto moderno, no sentido de relativamente contemporâneo, com uma narrativa mítica. Ou seja, pode-se pensar em que medida um romance do início do séc. XX – visto que a forma que o “romance” tomava em sua época era, sem dúvida, uma das preocupações principais de Unamuno – guarda ainda a força de um relato que represente um sistema de afirmações coerentes sobre uma determinada concepção de *ser* e de *realidade*.

### **A Leyenda**

A característica céptica do pensamento unamuniano o faz descrever que tal força esteja presente, ou em parte, em qualquer narrativa, ou que uma obra de arte literária, mesmo que vista como expressão confiável das características de seu tempo, tenha algum valor dogmático. Assim, estabelece-se no jogo das relações entre o relato mítico e o “romance moderno” a projeção de uma essência dialética, expressa nas formas do diálogo, que cria uma carência de certezas e uma necessidade de dúvidas, as quais levam o leitor sempre a se questionar sobre o texto, sobre a arte e sobre si mesmo.

Desse modo, a “lenda do fogueteiro” aparece no romance dentro de um dos diálogos entre o personagem principal Augusto Pérez e seu amigo Victor Gotti. O capítulo XXII de *Niebla* inicia-se com a notícia do nascimento do filho de Victor e com a curiosidade de Augusto em saber como foi recebida a criança que, na época da gravidez, era chamada de “o intruso” por Victor. Desde logo, Victor diz que a chegada do bebê mudou toda a situação. O medo, os problemas e a aflição pelos quais Victor e sua esposa passaram no período da gestação, foram agora, com o nascimento do menino, substituídos por uma indescritível alegria e confiança.

Em meio ao seu relato de mudança, Victor descreve com que olhos vê agora sua esposa, que na opinião das outras pessoas ficou muito debilitada com o nascimento da criança, que está envelhecida e muito mais magra. Porém, aos olhos de Victor, a mulher lhe parece muito mais bonita, mais atraente e até “*mais metida em carnes*”. É nesse contexto que Augusto lhe conta a seguinte história.

— Eso me recuerda, Víctor, la leyenda del fogueteiro que tengo oída en Portugal.

— Venga.

— Tú sabes que en Portugal eso de los fuegos artificiales, de la pirotecnia, es una verdadera bella arte. El que no ha visto fuegos artificiales en Portugal no sabe todo lo que se puede hacer con eso. ¡Y qué nomenclatura, Dios mío!

— Pero venga la leyenda.



— Allá voy. Pues el caso es que había en un pueblo portugués un pirotécnico o fogueteiro que tenía una mujer hermosísima, que era su consuelo, su encanto y su orgullo. Estaba locamente enamorado de ella, pero aún más era orgullo. Complaciase en dar dentera, por así decirlo, a los demás mortales, y la paseaba consigo como diciéndoles: ¿veis esta mujer?, ¿os gusta?, ¿sí, eh?, ¡pues es la mía, mía sola!, ¡y fastidiarse! No hacía sino ponderar las excelencias de la hermosura de su mujer y hasta pretendía que era la inspiradora de sus más bellas producciones pirotécnicas, la musa de sus fuegos artificiales. Y hete que una vez, preparando uno de estos, mientras estaba, como de costumbre, su hermosa mujer a su lado para inspirarle, se le prende fuego la pólvora, hay una explosión y tienen que sacar a marido y mujer desvanecidos y con gravísimas quemaduras. A la mujer se le quemó buena parte de la cara y del busto, de tal manera y se quedó horriblemente desfigurada, pero él, el fogueteiro, tuvo la fortuna de quedarse ciego y no ver el desfiguramiento de su mujer. Y después de esto seguía orgulloso de la hermosura de su mujer y ponderándola a todos y caminando al lado de ella, convertida ahora en su lazarilla, con el mismo aire y talle de arrogante desafío que antes. «¿Han visto ustedes mujer más hermosa?», preguntaba, y todos, sabedores de su historia, se compadecían del pobre fogueteiro y le ponderaban la hermosura de su mujer.

— Y bien, ¿no seguía siendo hermosa para él?

— Acaso más que antes, como para ti tu mujer después que te ha dado al intruso.

— ¡No le llares así!<sup>1</sup>

(UNAMUNO, 2002, p. 81)

---

<sup>1</sup> - Isso me recorda, Vitor, a lenda do fogueteiro que a ouvi em Portugal. – Venha. – Você sabe que em Portugal isso de fogos artificiais, a pirotecnia, é uma verdadeira bela arte. Quem não viu fogos artificiais em Portugal não sabe tudo o que se pode fazer com isso. E que arte, meu Deus! – Mas vamos à lenda. – Vamos lá. Pois o caso é que havia em um povo português um pirotécnico, o fogueteiro, que tinha uma mulher belíssima, que era seu consolo, seu encanto e seu orgulho. Estava loucamente apaixonado por ela, mas maior do que a paixão era o orgulho. Sentia prazer em provocar inveja, por assim dizer, aos demais mortais, e passeava com ela como lhes dizendo: Estão vendo esta mulher? Gostam dela? Sim, eh? Pois é minha, só minha! E regozijava-se! Não fazia nada senão ponderar sobre a formosura de sua mulher e até a via como a inspiradora de suas mais belas produções pirotécnicas, a musa de seus fogos artificiais. Certa vez, preparando um desses, enquanto estava, como de costume, sua mulher ao seu lado para inspirar-lhe, meteu fogo na pólvora, há uma explosão e têm que tirar marido e mulher desvanecidos e com gravíssimas queimaduras. À mulher queimou-lhe boa parte do rosto e do busto, de tal maneira que ficou horrivelmente desfigurada. Mas ele, o fogueteiro, teve a sorte de ficar cego, e não ver a desfiguração de sua mulher. E depois disso, continuava orgulhoso da beleza de sua mulher, dizendo dela a todos e caminhando ao seu lado, ela convertida agora em sua lazarilha, com o mesmo ar e postura de arrogante desafio que antes: “Vocês já viram uma mulher mais linda?” perguntava, e todos, sabedores da sua história, se compadeciam do pobre fogueteiro e elogiavam a beleza de sua mulher. – E não continuava sendo bela para ele? – Talvez mais que antes, como para ti tua mulher, depois que te deu o intruso. – Não o chame assim! [tradução nossa]

A situação de diálogo, recorrente em todo o texto, se estabelece aqui entre duas personagens fundamentais do romance. Augusto Pérez é a personagem central da narrativa e Victor é o personagem/autor do prólogo do romance. Já aqui ocorre uma primeira inversão, pois no caso da lenda do fogueteiro, Augusto passa de personagem a narrador. Esse procedimento é significativo, pois além de se repetir várias vezes e com outros personagens, vai preparando o diálogo final do livro, onde Augusto personagem/narrador se defrontará com Unamuno autor/personagem. Estão, portanto, sempre em movimento as esferas de personagem, narrador e autor, as quais podem sempre ser identificadas, porém não de maneira rígida, com Augusto, Victor e Unamuno.

Está posta, desde o início da obra, a intenção de colocar em cena – ao mesmo tempo em que embaralha, desequilibra e desmistifica – a relação entre autor, narrador e personagem, expressos nas figuras desses três actantes. O que poderia passar por uma simples brincadeira do autor, revela-se como uma inquietante indagação que é de fundo filosófico, existencialista, mas também essencialmente literário: Em que medida ficção e realidade constituem o pensamento do homem? Até onde o homem é autor e até onde ele é personagem de sua história?

Para a análise dessa questão é preciso definir, na medida do possível, mas com certa clareza, o que significam e representam esses termos. Fazendo uso do arsenal da teoria da literatura – em contraposição às abordagens da filosofia, da antropologia, da psicologia, da história que muito têm a dizer sobre esse assunto – pode-se pensar em ficção e realidade como formas de discursos. Os discursos das narrativas, da literatura, dos mitos, da tradição, do folclore e da cultura estariam próximos da “ficção”, enquanto que os discursos da natureza, do espaço, do tempo, da visão, do olfato, da pele, etc. estariam mais próximos do “real”. De qualquer forma, com essa abordagem obtêm-se a vantagem da equivalência entre essas oposições e caminha-se com mais cuidado em relação a qualquer tipo de pré-conceito teórico. Como nas palavras do semioticista francês Denis Bertrand.

As formas de ajuste entre as duas semióticas – a do mundo natural e a das manifestações discursivas das línguas naturais – são relativamente movediças e culturalmente forjadas pelo uso. Por isso, não será mais o caso de opor os textos que têm um “referente real” e os que têm um “referente fictício ou imaginário”. [...] Noutras palavras, a partir do modo de adesão que o contrato enunciativo de cada um deles propõe a seu leitor: em que ele faz crer, e como? O efeito produzido por ocasião da leitura poderá ser o de “realidade”, mas também os de “irrealidade” ou de “surrealidade”. (BERTRAND, 2003, p.161)

Quando se pensa na questão do imaginário e do real como formas de discurso, pensa-se, sobretudo, em quais são as possíveis maneiras de manifestações de tais discursos. Trazendo o problema ao nível da *práxis*, como vemos em Bertrand, a

palavra central passa a ser “referente”. Ou seja, quais são as manifestações, os textos – no sentido de qualquer espaço legível a partir do qual possa se efetuar um processo de leitura ou de interpretação – que apontariam para um sistema de referências convencionalmente chamadas de real ou pertencentes ao “mundo real”, e quais abdicariam desse sistema convencional, para criarem seu próprio modo de convenções, o seu “mundo imaginário”.

Contudo, a semiótica de Bertrand sugere outra abordagem. Valendo-se do bom cepticismo – certa postura de constante inquietação e desconfiança que oxigena sempre o pensamento do bom pesquisador – ele insere nessa discussão a idéia de contrato enunciativo, ou seja, tanto o “real” como as outras formas de oposição a este conceito passam a ser efeitos de sentido produzidos no ato da leitura. Daí pode-se depreender que o discurso do real e o discurso do imaginário diferem-se na medida em que difere quem diz (o autor), como se diz (o narrador), o que se diz (a personagem) e para quem se diz (o leitor). O que Bertrand sugere é que a “realidade” se constrói dentro do ato da linguagem.

Quando Unamuno, em seu pequeno romance, resolve, desde a primeira linha, colocar em discussão as posições de autor, narrador e personagem, o que está em voga na verdade é como se constrói o discurso da realidade ou como a realidade é construída como um discurso.

No caso específico da lenda do fogueteiro, insere-se a questão de quem observa, de quem recebe o discurso, de como o recebe, e como constrói a sua realidade a partir dos “olhos” que tem. Assim, como diz Bertrand, “o efeito é produzido por ocasião da leitura” (BERTRAND, 2003, p.152) e depende, naturalmente, de como quem profere o discurso faz com que ele seja crível. Assim, uma lenda, ou um discurso mítico, constrói seu contrato enunciativo e ao mesmo tempo põe em discussão esse próprio contrato.

### **Uma perspectiva semiótica**

A personagem principal da narrativa, que lhe dá o nome, é o fogueteiro. Porém, há um primeiro parágrafo inicial que serve de introdução e ambientação ao enredo, mas também inclui um pequeno comentário sobre a arte da pirotecnia. O narrador exalta as habilidades do povo português naquilo que ele mesmo chama de “eso de los fuegos artificiales” e classifica a pirotecnia, ou ao menos a portuguesa, de “bella arte”.

Toda essa apresentação poderia parecer desnecessária e sem maior importância no conto se não fosse um pequeno comentário que é acrescido ao final do trecho: !Y qué nomenclatura, Dios mío!

A frase é dita em tom exclamativo, o que parece incomum para uma apresentação de enredo e mesmo um pouco deslocada em relação ao tom das frases anteriores, que até ali eram em tom de elogio ameno. A palavra que chama atenção

e é central na sintaxe da frase é “nomenclatura”. Esse termo serve para designar, ao mesmo tempo, algo que seja algum tipo de ciência ou de arte. Nesse sentido a palavra escolhida poderia estar substituída no trecho por qualquer um de seus significados próximos sem maiores prejuízos de sentido: “!Y qué *ciência*, Dios mío!” ou “!Y qué *arte*, Dios mío!”.

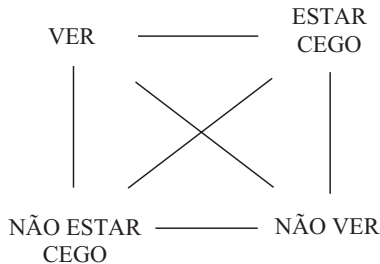
Porém, nos dois casos se perderia por completo o que está sugerido na sutileza da escolha do termo original. Dizer “nomenclatura”, nesse caso, transfere o foco do elogio ao “resultado”, da ciência ou da arte em questão, para o “processo”. É como dizer, obviamente de forma mais sucinta e elegante: “você não sabem quanto engenho há nisso!”. Esse termo, colocado dessa forma, instiga o ouvinte a imaginar que haja uma espécie de mistério na própria arte da pirotecnia ou que, ainda, a arte da pirotecnia, nessa narrativa ou em qualquer outra, tenha outro significado ou represente mais do que ela mesma.

Do mesmo modo, essa exclamação solta ao final do comentário leva o ouvinte da *leyenda* a pensar sobre o que há demais na pirotecnia?

O “pirotécnico” é um artista singular. Seu próprio nome significa “aquele que domina o fogo”. O fogo, ademais de todos seus significados simbólicos e culturais – de Prometeu a Lévi-Strauss – é um elemento primitivo da natureza, cujo domínio, além de ser um símbolo da própria condição humana, traz sempre uma tensão, pois o fogo é por natureza um elemento indômito, imprevisível.

A lenda do fogueteiro é toda ela conduzida por termos ligados ao campo semântico do “ver”: visão, cegueira, previsibilidade, imprevisibilidade, beleza, desfiguração, etc. E os termos opostos fundamentais dessa narrativa podem ser expressos pelas condições, inicial e final, do fogueteiro: Ver x Estar Cego.

## 01 Quadrado semiótico



O percurso da personagem principal, o fogueteiro, inicia-se com a personagem no estado eufórico do VER, em relação ao povoado e ao seu objeto de desejo, sua esposa. Porém, sentimentos extremos, como a paixão e o orgulho, levam-no a uma espécie de obsessão pelo objeto esposa, a uma espécie de cegueira: *Estaba locamente enamorado de ella, pero aún más era orgullo* (UNAMUNO, 2002, p.81).

Portanto, no início da narrativa, a personagem central se encontra numa situação contraditória, exatamente a meio caminho do VER e do NÃO VER [S1|S1].

O pirotécnico é também, desde o início, e se manterá assim até o final, colocado em uma posição distinta, à margem, das pessoas do povoado: ele é alguém especial, um criador, um artista. Porém, só no início da trama, que essa posição lhe confere uma condição superior e ao mesmo à sua esposa, cuja beleza atinge todo o povoado, e tem, aos olhos do fogueteiro, o status de musa.

Portanto, a narrativa não se inicia em um estado de equilíbrio e sim já com uma tensão posta. O fogueteiro é um homem com uma paixão obsessiva, é alguém instável. Como o próprio material que ele manuseia, como a sua própria arte, ele está sempre a meio caminho do prazer e do desastre, sempre a espera da explosão controlada, do espetáculo e, ao mesmo tempo, sempre a um passo da explosão fatal, da catástrofe. De fato, *se le prende fuego la pólvora* (UNAMUNO, 2002, p.81), o fogueteiro e sua musa explodem.

A ação de transformação e inversão é preanunciada pelo próprio estado inicial da narrativa, sobretudo na caracterização do fogueteiro. Assim, a explosão não é exatamente um momento de quebra da continuidade do enredo, mas sim a sequência natural daquilo que se havia transformado em expectativa até esse ponto da história. A ação da explosão representa ainda, em outro nível de figurativização, a ação da criação sobre o criador. Situação essa que tem importância não só no contexto e nos possíveis modos de leitura da *leyenda*, como também para todo o romance. A explosão é, assim, um momento que se insere de diversos modos em vários níveis da narrativa menor e do romance como um todo, e ao mesmo tempo serve como elo entre eles. É o momento da ruptura, da junção, do apagar, do despertar, da morte, do renascimento, da cegueira e da nova visão. É uma ação tão potencialmente contraditória quanto o é a personagem principal; nela fogueteiro e fogo, criador e criatura, são, no seu breve instante, um só.

Depois da explosão o fogueteiro tem seu estado inicial transformado, ocorre uma espécie de inversão. Ele passa da visão para a cegueira, da condição do VER para a condição do ESTAR CEGO em relação ao povoado, ao senso comum, ou seja, ao que poderia ser chamado de “realidade”. Por outro lado, a mesma inversão ocorre em relação a sua mulher, que agora passa a ser vista por ele por um outro modo de ver.

Dessa forma, a posição do fogueteiro se inverte, mas sua situação de contrariedade permanece. Ele sai do estado contraditório do VER e, ao mesmo tempo, NÃO VER, para um outro estado contraditório: ESTAR CEGO e, ao mesmo tempo, NÃO ESTAR CEGO. A ação de transformação, no caso a explosão, faz com que ele mude de posição, porém não se transforme em relação ao que talvez seja sua característica principal: a ambigüidade.

Diante dessa maneira de condução da narrativa, o fogueteiro passa a ser definido como um ser essencialmente paradoxal. Paradoxal porque continua como

um personagem que está “entre” alguma coisa, no caso agora, a meio caminho do ESTAR CEGO e do NÃO ESTAR CEGO [S2|S2]. E essencialmente porque a explosão, que é precisamente o “passar pelo fogo”, pode ser lida aqui como uma metáfora de um rito de passagem.

Representando a morte, ou um novo nascimento, os ritos de passagem têm como uma de suas funções principais a de transformar o ser, destruindo aquilo que lhe é superficial e preservando ou fortalecendo aquilo que lhe é essencial. De certa forma os ritos da passagem, tidos como fenômenos da antropologia e da história das religiões, têm a ver com as ações de transformação, identificadas pela análise morfológica das narrativas e pela semiótica, no sentido de que ambos os fenômenos tratam do “momento”, ou seja, têm a tendência de suprir o tempo como processo e concentrar a ação, seja ela de transformação, de catálise ou de desastre, em um único instante. Como declara o antropólogo romeno Mircea Eliade (1907-1986) ao fazer um balanço das suas observações em relação aos ritos de passagem e aos ritos de construção.

En última instancia, en todos esos ritos y en todas esas actitudes desciframos la *voluntad de desvalorizar el tiempo*. Llevados a sus límites extremos, todos los ritos y todas las actitudes que hemos recordado cabrían en el enunciado siguiente: si no se le concede ninguna atención, el tiempo no existe; además, cuando se hace perceptible (a causa de los “pecados” del hombre, es decir, debido a éste se aleja del arquetipo y cae en la duración), el tiempo puede ser anulado.<sup>2</sup> (ELIADE, 2001, p.37)

Parece bastante pertinente para o estudo das narrativas, ou ao menos para o estudo desta narrativa do fogueteiro, a constatação de que um rito de passagem tem a vontade de desvalorizar o tempo. Em outras palavras, quando a ação é condensada a um limite extremo a duração desaparece. E o resultado é uma sucessão de quadros, anteriores e posteriores, voltados para um só momento. É no centro desse momento que se encontra a palavra, o verbo, a ação. Na maioria dos mitos de criação a palavra, ou “o verbo”, tem um poder factível, o poder de trazer as coisas do nada à existência. É, precisamente, esse *fiat lux* que se encontra nas ações de transformação da narrativa.

No caso da *leyenda* a explosão da pólvora, ainda que como um acidente – ou talvez mais interessante por esse detalhe –, faz crer que toda essa história se assemelha ao processo de um ritual; ou seja, que há aqui a figurativização de um rito.

---

<sup>2</sup> Em última instância, em todos esses ritos e em todas essas atitudes deciframos a vontade de desvalorizar o tempo. Levados a seus limites extremos, todos os ritos e todas as atitudes que lembramos caberiam no seguinte enunciado: se não lhe concede nenhuma atenção, o tempo não existe; ademais, quando se faz perceptível (a causa dos pecados do homem, ou seja, devido a este se afasta do arquétipo e cai na duração) o tempo pode ser anulado. [tradução nossa]

Pois estão presentes as figuras do “sacerdote” representado aqui pelo pirotécnico que é alguém que está “à margem”, alguém que tem habilidades especiais e goza do reconhecimento delas pela sociedade. A sua esposa, que é chamada de “musa”, representa o elemento de “oferenda”, a mulher mais bonita – ou a criança, ou o corpo imaculado – que é o próprio sacrifício. No caso aqui: o corpo oferecido ao fogo. E por último, encontra-se também o elemento da comunidade, do povoado, que tem papel importante em todo rito, não só como função testemunhal, mas como agente receptor dos benefícios ou dos malefícios resultantes do rito.

Assim, a narrativa pode ser lida como um ritual de sacrifício, que contém elementos de um rito de passagem, mas que sobre tudo se concentra no processo de transformação, de criação e de recriação.

Os elementos do nascimento e da morte estão também figurativizados, porém de uma forma disfórica. Convencionalmente, nascimento e morte têm, respectivamente, conotações positiva e negativa. No entanto, na *leyenda* do fogueteiro, eles estão ligados ou correspondem: a morte à beleza e o nascimento à desfiguração. Novamente no texto, uma relação contraditória aparece como elemento de figurativização, aqui para recobrir as oposições fundamentais de VIDA e MORTE.

No caso do fogueteiro já vimos que ele sai de um estado contraditório a outro (VER|NÃO VER → ESTAR CEGO|NÃO ESTAR CEGO) e a sua condição declina em relação ao povoado: passa de artesão do fogo – da luminosidade, da luz – a cego. Mas se pensarmos na narrativa pela possibilidade de figurativização de um ritual, a situação do fogueteiro torna-se ainda mais interessante e ambígua. Pois, sob o ponto-de-vista da forma simples de um rito, ele exerce ao mesmo tempo as funções de sacerdote e de oferenda.

Como sacerdote ele está revestido pelo reconhecimento da comunidade por ser alguém especial, alguém que não está inserido no modo de vida “comum” do povoado, mas que agrega a este um valor de reconhecimento externo: “aquele povoado possui um pirotécnico”. Como artesão do fogo ele carrega em si a condição do domínio da técnica, ou seja, alguém que pode lidar com elementos ou com situações que a maioria das pessoas não pode ou não tem coragem para fazer. E, por fim, como marido da mulher mais bela do povoado ele constrói, a partir da condição de ter um objeto de valor, uma relação de confronto ou de provocação com a comunidade: *Complaciase em dar dentera, por así decirlo, a los demás mortales* (UNAMUNO, 2002, p.81).

Sendo assim, no início da narrativa, o fogueteiro está revestido das esferas modais do SER (artesão/sacerdote), do PODER (lidar com o fogo) e do TER (a mulher mais bonita do povoado).

Seguindo o caminho comum das narrativas folclóricas, universo do qual também compartilham da mesma lógica estrutural as lendas e os mitos, o sentido de coerência do desastre, seja ele visto como ação transformadora ou rito de passagem,



é dado aqui pelo sentimento de “orgulho” que acaba ocupando as três dimensões da personagem principal. Ao envolver seu objeto de valor na sua relação com o povoado, não só como provocação mas como afirmação de seu status superior, e também relacioná-lo à condição da capacidade de realizar seu ofício, o fogueteiro acaba, nos dois sentidos aproximando sua mulher do fogo, do fogo real e do fogo da inveja.

Isso tudo faz com que ele esteja em uma posição muito delicada no início da narrativa, pois o conjunto dessa condição lhe confere uma característica singular: a cegueira. A beleza da mulher e o orgulho de possuí-la deixam a personagem central na condição de não poder ver, tanto o perigo do fogo real quanto do ciúme, que cada vez mais o impelem ao desastre ou à punição.

O fogo é um elemento que também está ligado à sensualidade e à sedução, por isso talvez não seja adequado dizer que o pirotécnico é impelido ou arrastado ao fato trágico, mas sim atraído por ele. Mesmo estando consciente de possuir uma condição de superioridade e ao mesmo tempo de realização (situação inicial de equilíbrio), relacionada às esferas do SER, do PODER e do TER, o fogueteiro sabe que lhe falta algo (situação de desequilíbrio interno ou psicológico), sabe que é preciso descobrir o que há além do fogo, e que o único caminho é passar por ele. Por isso, o acontecimento do desastre, conscientemente ou não, é criado pela própria personagem.

O que acontece depois da explosão? A mulher perde sua característica principal, torna-se uma criatura fisicamente desfigurada e passa da condição de musa à lazarilha. Esse rebaixamento faz da mulher a figura central da oferta em relação à leitura desse texto como um sacrifício ou um rito de passagem. Em relação ao ponto-de-vista do povoado a mulher é apenas sacrificada, sem receber nenhuma forma de compensação depois do rito de transformação. Ela passa de objeto de valor e de desejo para a situação de piedade.

No entanto, o termo *lazarilla* deixa espaço para outras considerações. O lazarilho é aquele que acompanha o cego, geralmente um menino ou um jovem, que tem a função de pedir esmolas, conduzir o cego e cuidar para que ele não seja enganado. Na cultura medieval latina essa figura passou a ser associada a alguém de grande esperteza, alguém que possui uma sabedoria pragmática em relação ao cotidiano da pobreza e sabe os truques da sobrevivência em qualquer situação de dificuldade. Em outras palavras, o lazarilho é aquele que se dá bem e que por sua esperteza sabe tirar proveito de tudo, mesmo que para isso tenha que enganar a outros ou à própria pessoa a quem ele conduz.<sup>3</sup>

Sob esse modo de leitura a mulher sofre uma inversão de posição na história. Ela passa de objeto a agente, passa de ser passivo a ser ativo dentro do contexto

---

<sup>3</sup> A maioria das explicações etimológicas do termo liga esse sentido ao texto medieval espanhol, de autoria desconhecida, “La Vida de Lazarillo de Tormes”, cuja edição mais antiga conhecida é de 1554.



da narrativa e principalmente em relação ao seu marido, o pirotécnico. Pois, no primeiro momento era ele quem exibia a esposa, ele que a conduzia para expô-la ao povoado e alimentar o seu sentimento de orgulho e superioridade. Depois da explosão é ela quem o conduz, agora numa situação de humilhação e rebaixamento em relação à comunidade, dada não só pela desfiguração do seu corpo como pelo ato de pedir esmolas. Ela que era antes a mulher desejada no povoado e aquela que acompanhava o fogueteiro, agora é a mendiga que o conduz.

Algo semelhante, porém mais radical ocorre ao fogueteiro. Antes da explosão ele se encontra em posição de superioridade em vários sentidos, no entanto, como foi observado, está imerso em uma espécie de cegueira. O acontecimento do desastre, no qual segundo a leitura do rito ele faz as funções de sacerdote e sujeito a ser provado, o faz passar por um processo de destituição, inversão e purificação.

Primeiro ocorre a destituição de sua posição inicial. Ao passar pelo fogo, o pirotécnico é privado de seus três componentes modais que estão agregados a ele no início. O fato crucial do desastre é a condição nova de fisicamente cego em que ele se encontra. Esse novo estado faz com que ele deixe de SER o artesão do povoado, o artífice do fogo e deixe de representar, em certo sentido, a figura do sacerdote, tanto em relação a sua mulher quanto para o povoado. Estar cego também o destitui do seu PODER de controlar o fogo, o qual o fazia reconhecido pela comunidade e agregava um valor a esta. E por fim, o fogueteiro perde, no instante da explosão, o seu objeto de valor. Ele deixa de TER a mulher mais bela do povoado.

Desse modo o fogo cumpre nessa narrativa uma das funções que lhe é mais tradicionalmente atribuída: a destruição<sup>4</sup>. Poucas coisas escapam à ação aniquiladora do fogo e, ao menos simbolicamente, nada passa por ele sem ser de algum modo transformado.

É em relação ao poder de transformação do fogo que o fogueteiro sofre um outro processo, o da inversão. Destituído de praticamente tudo, ele é retirado do lugar mais alto e levado ao mais baixo da sociedade, no exato momento do desastre. A sua condição de mendigo faz com que ele agora passe a depender da piedade das pessoas. As mesmas as quais ele antes causava inveja. E, por causa da desfiguração de sua mulher, a humilhação em relação ao povoado se torna ainda maior. Pois as pessoas, por piedade, mentem para ele, deixando com que ele viva, aos olhos delas mesmas, uma triste ilusão: a de ainda possuir a mulher mais bela da aldeia.

Porém, há um outro lado no desfecho da narrativa, que é dado sob o ponto-de-vista da personagem principal da história e que está em concordância com uma

---

<sup>4</sup> Existe também em relação ao fogo a imagem que simboliza o grande destruidor, como pode inclusive ser visto em vários mitos posto que ele tanto pode queimar como iluminar. Nos tempos primitivos era o principal método de sacrifício aos deuses. Os sonhos em que cidades são queimadas ou ainda, que nossa própria casa é queimada, costumam indicar que um afeto nos possuiu e tornou-se completamente fora de controle. Ele mostra a intensidade da tonalidade afetiva e por isso é uma expressão da energia psíquica que se manifesta como libido. (CHEVALIER, 2000)

outra função comumente atribuída ao fogo. Ao sofrer as conseqüências da explosão da pólvora com que ele trabalhava, o fogueteiro passa por um processo de purificação<sup>5</sup>. Desde há muito na história da tecnologia humana o fogo é usado para a purificação dos metais nobres como o ouro e a prata. Há ainda, na tradição cristã, em relação ao apocalipse e ao juízo final, o momento onde as obras dos justos passarão pelo fogo para serem purificadas (Bíblia Sagrada, livro do apocalipse, cap. 14, ver. 13). Assim, o que passa pelo fogo torna-se, de certa forma, elevado, sagrado ou purificado.

Há um dado na narrativa que testifica o novo estado de cegueira física do fogueteiro como um estado puro, elevado: a sua nova maneira de ponderar – de ver – a beleza de sua mulher. Ao perder a visão ele vê a beleza de sua amada através da memória, o que é ao mesmo tempo tábua de salvação do seu orgulho, em relação a si e ao povoado, e instrumento de renovação constante do seu amor. Assim, com “novos olhos” – olhos da alma, da mente, do interior, da memória – a beleza de sua musa passa a ser, para ele, maior do que antes: — *Y bien, ¿no seguía siendo hermosa para él? — Acaso más que antes* (UNAMUNO, 2002, p.81).

Tal processo de purificação, pelo qual passa o fogueteiro, tem ainda outra conotação sob o aspecto da leitura dessa narrativa como a descrição de um rito de passagem. No estágio inicial, o pirotécnico, se encontra na posição de artífice, técnico ou artesão, ainda que seja dominador de um elemento nobre como o fogo, e está na condição de ver a sua musa com olhos físicos. Ao passar pela prova, pelo ato de transformação, a nova condição de cegueira física faz com que o seu olhar, em relação a sua musa, passe a ser o olhar da memória, do interior. Não mais o olhar de um técnico ou artesão, mas o olhar singular, voltado para a essência, o modo de ver de quem, agora, no estágio final, é um verdadeiro artista.

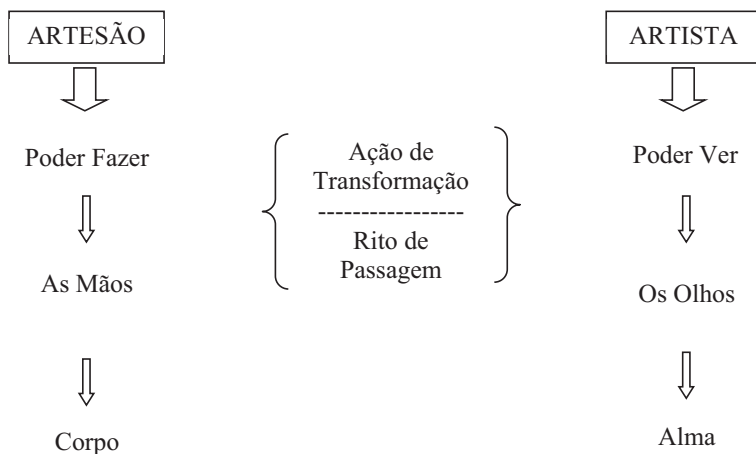
O elemento da ironia se dá por conta de que, no instante em que o fogueteiro adquire o status de artista – pela nova condição de ver como tal (o PODER VER) –, ele perde a capacidade de construir suas obras de arte (o PODER FAZER). A aquisição de um tipo de PODER implica a perda de outro.

Desse modo, há na narrativa uma identificação da condição mais elevada de SER artista, com a capacidade de VER e com os “olhos” (como o órgão da alma, do interior e da memória). E, por outro lado, a condição menos elevada do artesão, está ligada à capacidade do FAZER e com as “mãos” (como órgãos do corpo, do exterior e do pragmático).

---

<sup>5</sup> O fogo costuma simbolizar tanto a purificação como a transformação, pois ele é o grande agente das transformações pelo seu caráter de simbolizar as emoções, tanto que aquilo que resiste ao fogo tem o caráter da imortalidade. Sem o fogo da emoção nenhum desenvolvimento ocorre e nenhuma conscientização maior pode ser alcançada, ele é considerado um símbolo da consciência. O que é purificado pelo fogo, torna-se de forma bastante literal, sagrado, e quando uma criatura “espiritual” é queimada a cremação lhe confere o corpo, posto que esse elemento era considerado o veículo conector entre os reinos divino e humano, a própria inspiração através do espírito. (CHEVALIER, 2000)

## 02 Gráfico das modulações



Dessa maneira, sob um determinado aspecto, o qual inclui o ponto-de-vista do pirotécnico e o aspecto da “moral” da *leyenda*, a personagem principal evolui durante a narrativa. Passando da condição de artesão para artista.

O não reconhecimento pleno dessa evolução, o que inclui o ponto-de-vista do povoado e, talvez, o da própria mulher (se interpretarmos a condição de “lazarilla” com toda a sua carga de significados conotativos), acaba não tendo um sentido linear de negação. Pelo contrário, como a condição do artista inclui a condição da dúvida, do estar sempre à prova e da polêmica, esse reconhecimento parcial reforça o efeito da transformação, e do novo status do fogueteiro.

Outro dado irônico presente é que a aquisição do PODER VER inclui a perda dos olhos. Sob esse aspecto a lição que se apresenta é que o artesão tem seus olhos presos ao objeto e a si próprio, ele está sempre um passo atrás da imagem que lhe é oferecida e a meio caminho da inspiração e da realização de algo novo, sempre entre a musa e o fogo. Enquanto que o artista está livre do aprisionamento da imagem, não é preciso mais ter olhos para a musa ou para o fogo, ele agora é o próprio olhar e a sua arte se dá nele mesmo.

O jogo estabelecido nas relações modais extrai a moral da narrativa: o artista não precisa FAZER a obra para SER artista. Ao passo que o artesão só É quando FAZ.

### Considerações finais

É fundamental que a lenda do fogueteiro, contada por Augusto Pérez, comece com um deslocamento, no caso um deslocamento espacial. Pois, a história se passa em um pequeno povoado de Portugal, sem uma data precisa. Esses são mecanismos

tradicionais de instauração do discurso mítico, fictício ou literário. Portugal é tido aqui como uma “terra distante”, que em relação à Espanha do início do século conserva certo caráter provinciano e místico. Do mesmo modo, é como iniciar uma narrativa dizendo: “Há muito tempo atrás, em um lugar muito distante” ou “Era uma vez”, o que corrobora em instaurar os traços de uma “*leyenda*”, forma que, aliás, já é sugerida pelo narrador antes mesmo do início da história. Todas essas estratégias discursivas impõem logo de início, como mandam as lições da antiga retórica, um tipo específico de contrato enunciativo.

Espera-se de uma *leyenda* algo mais que de um simples conto – tratando-se aqui de “conto” apenas como uma narrativa curta –, há nela certo caráter fabuloso mas também didático (PÉREZ, 1996). Considerando a *leyenda* como um tipo de relato mítico, obviamente enfraquecido quanto à questão de ser uma “verdade transcendental” ou “verdade religiosa”, podemos localizar essa forma, que está fortemente ligada à transmissão oral – exatamente a situação em que aparece no romance –, mais ou menos, entre a “fábula” e a “parábola”. Ou seja, faz parte desse tipo de contrato enunciativo um ar de dúvida ou de constante oscilação entre o “discurso fictício” e o “discurso histórico”. Não deve nunca o ouvinte ter certeza de que se está tratando de acontecimentos reais ou imaginários.

Na *leyenda*, a força do caráter didático dependerá da capacidade do narrador em manter o enredo sempre a meio caminho desses dois extremos. Se, por acaso, em algum momento a narrador vacilasse e desse motivos para o ouvinte crer ou afirmar que se trata de uma história “real”, então a fábula perderia a sua força generalizante, aquilo faz com que um acontecimento específico e, sobretudo, seus resultados se apliquem a qualquer outra situação semelhante, e perderia o efeito da “moral”. Por outro lado, se em algum momento o ouvinte cresse que se trata de uma história completamente fictícia ou imaginária, a “veridicção” (BERTRAND, 2003, p.161) estaria comprometida, pois se entraria em um outro terreno, o terreno das narrativas aparentemente descompromissadas, de entretenimento. Em ambos os casos, estaria rompido o acordo tácito que uma *leyenda* impõe aos seus ouvintes: “preste atenção nesta história, isso serve para você!”.

Apesar de esse tipo de acordo estar presente na maioria dos gêneros narrativos e ser uma espécie de regra geral pertencente à maioria dos contratos enunciativos, pode-se supor que no caso da *leyenda* tal afirmação tácita participe em um grau muito elevado na constituição do gênero, ou seja, na maneira que esse gênero se propõe a funcionar. Portanto, a *leyenda* é um tipo de texto que depende não só da “dúvida”, mas de uma dúvida específica, de uma dúvida existencialista: o que é “real”?

CAMPOS, A. S. Myth and literature in Niebla by Miguel de Unamuno. **Itinerários**, Araraquara, n. 59, v. 1, p. A16X-A16Y, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *This article aims to make a brief semiotic analysis of the relationship between myth and literary language and between reality and fictionality. To do this, we will take as an example the legend of the “firecracker” that appears in one of the most important novels by the Spanish writer and philosopher Miguel de Unamuno, Niebla (1914). We believe that this is an exemplary case, because the legend or myth contacted by one of the characters within the plot acts in the novel in several ways: by proposing a reading key for one of the central problems of the novel - namely the relationship of domination and resistance between the male and female spheres -, by metalinguistically dialecting the relationship between the structure of the myth and the structure of the literary text and by interposing other layers of meaning in the form of a distancing that can be understood, at first, as the pedagogical function of the myth.*

■ **KEYWORDS:** *Semiotics. Myth. Spanish literature.*

## REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica Literária**. Tradução do Grupo CASA, sob coordenação de Ivã Carlos Lopes. Bauru/SP: EDUSC, 2003.

CAMPOS, A. S. **Mito e Linguagem em Niebla, de Miguel de Unamuno**. 2012. 56 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

CASSIER, E. **Linguagem e Mito**. Tradução de J. Guinsburg e Mirian Schnaiderman. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

GONZÁLEZ EGIDO, L. **Miguel de Unamuno**. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1997.

LIMA, Luiz Costa. **O Controle do Imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

PARKER, A. **En torno a la interpretación de “Niebla”**, in A. Sánchez Barbudo, Miguel de Unamuno. *El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1974.

PÉREZ, Aquilino Sánchez. **Diccionario de La Lengua Española**. 9ª ed. Madrid: Sociedad General Española de Librería – SGEL, 1996.

UNAMUNO, Miguel de. **Niebla**. Colección Austral. 34ª ed. Madrid: ESPASA, 2002. (1ª ed.: 1914)





# O NOME DA ROSA DE UMBERTO ECO À LUZ DA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

Margarete Afonso Borges COELHO\*

■ **RESUMO:** Este artigo analisa a obra *O Nome da Rosa* do escritor italiano Umberto Eco à luz da metaficção historiográfica de Linda Hutcheon (1991). A hipótese levantada para este estudo centra-se na presença de elementos da teoria supracitada amalgamados no referido romance. Embora ele seja classificado como romance histórico pelo próprio autor, a análise aqui delineada investiga se há, no romance, elementos suficientes que possibilitem também sua leitura sob o viés da metaficção historiográfica. Trata-se de um estudo com ênfase na teoria da metaficção historiográfica proposta por Linda Hutcheon (1991) e pautada metodologicamente em investigações de cunho bibliográfico. Nesse sentido, possui caráter qualitativo-interpretativista que não deve ser entendida como única ou invariável. Teóricos, especialmente György Lukács (1962) e Linda Hutcheon (1991), dentre outros sustentam a investigação. Os resultados apontam para a possibilidade de classificação do romance *O Nome da Rosa* dentro do contexto da metaficção historiográfica, segundo Linda Hutcheon (1991), por se tratar de um gênero literário que combina elementos da História e da ficção para explorar a natureza da representação histórica e a própria escrita da história. Espera-se que o estudo contribua com os diversos debates contemporâneos acerca da metaficção historiográfica, que também se apresenta como uma das formas de narrar o passado.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Romance. Romance histórico. Metaficção historiográfica.

## Introdução

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras.

---

\* UFU - Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGELIT) - Uberlândia - MG – Brasil. 38408-100. margarete.coelho@ufu.br.

De acordo com John Searle, o autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu.

Umberto Eco (1994, p. 81)

*O Nome da Rosa* é o primeiro romance de Umberto Eco, um dos mais importantes teóricos da comunicação de massa dos séculos XX e XXI. O autor utiliza um roteiro policial, no estilo Conan Doyle, que se desenvolve na última semana de novembro de 1327, em um mosteiro franciscano da Itália medieval.

Uma obra que, ao retomar o período da Idade Média, retrata a história de um monge franciscano chamado Guilherme de Baskerville (no original, Willian), convocado a abadia para investigar uma série de assassinatos. Os acontecimentos do romance se desenrolam durante uma época em que a Igreja Católica tinha influência significativa sobre a sociedade, e várias tensões teológicas e políticas da época são refletidas na narrativa.

Portanto, uma obra de quase 600 páginas que propicia um mergulho nos anos de 1316 a 1334, quando João XXII era o Papa. Mas estamos diante de um romance detetivesco parodístico e ao recriar a vida monástica do século XIV e os conflitos políticos-religiosos de forma bem documentada, o romance se identifica como Romance Histórico, de acordo com a teoria de György Lukács (1962).

Entretanto, discuto e analiso se há elementos suficientes para possibilitar ao referido romance também uma leitura sob o viés da metaficção historiográfica, segundo a teoria da canadense Linda Hutcheon (1991). O caminho segue a premissa da autora (1991) ao sugerir a metaficção historiográfica, como uma das possibilidades de narrar o passado em relação à teoria de György Lukács (1962), a qual apresenta as características definitórias do romance tradicional histórico.

A hipótese é a de que a obra *O Nome da rosa* de Umberto Eco (2022) pode ser considerada um exemplo de metaficção historiográfica por várias razões que se entrelaçam na narrativa e na construção do conhecimento histórico. O autor explora a narração e ficção, a intertextualidade, discussão sobre a verdade Histórica, ambiente monástico e investigação, além da função do conhecimento.

Por intermédio da personagem de Baskerville, Umberto Eco questiona a ideia de que a verdade é algo objetivo e universalmente aceito. Em vez disso, sugere que a verdade é algo construído e que a história seria uma narrativa criada pelos vencedores para justificar as ações deles. O autor também utiliza a abadia como uma metáfora para a sociedade medieval, mostrando como as instituições religiosas e políticas da época usavam o poder para controlar a população.

Na obra o autor explora o espelho, presente em uma das salas da biblioteca, como elemento simbólico e multifacetado que reflete diversos temas e ideias da história. Ele pode significar a busca pelo conhecimento e a busca pela verdade, entretanto, também reflete a dupla natureza do conhecimento – pode iluminar e revelar verdades, mas também pode distorcer e enganar. Vale ressaltar que



proporcionar esta análise por meio do viés da metaficção historiográfica, não impossibilita outras interpretações que a obra permite.

A metodologia pautada em investigações de cunho bibliográfico, consistiu na escolha do gênero narrativo romance e a referência ao romance histórico de Umberto Eco *O Nome da Rosa*. Trata-se de um estudo com ênfase na teoria da metaficção historiográfica proposta por Linda Hutcheon (1991) e a teoria do romance e do romance histórico de György Lukács (1962). Nesse sentido, possui caráter qualitativo-interpretativista que não deve ser entendida como única ou invariável.

*O Nome da Rosa* incorpora intertextualidade ao fazer referência e aludir a várias outras obras literárias e acontecimentos históricos. Por exemplo, a estrutura e o enredo do romance são fortemente influenciados pelo gênero de ficção policial, fazendo alusão especificamente às obras de Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle. Além disso, Umberto Eco tece menções a figuras e eventos históricos reais, como os conflitos entre os franciscanos e o papado. Esses elementos intertextuais enriquecem a narrativa ao conectá-la a um contexto cultural e intelectual mais amplo.

Assim, o referido artigo justifica-se pelos contantes debates contemporâneos acerca da metaficção historiográfica como uma das formas de narrar o passado de maneira a usar e abusar deste e, até mesmo, subvertê-lo, bem como pela possibilidade de agregar valor e contribuição para a compreensão da teoria de Linda Hutcheon (1991).

### **Teorizando para entender melhor o romance *O Nome da Rosa***

György Lukács, filósofo marxista húngaro, foi professor de estética na Universidade de Budapeste entre 1945 e 1956, escreveu várias obras, dentre elas *The Historical Novel*, cuja primeira publicação data de 1937, entretanto, é possível encontrar outras edições e traduções da mesma obra.

O romance histórico clássico, segundo Lukács, tem sua origem relacionada ao romance romântico *Ivanhoe* escrito por Walter Scott (Lukács, 1969). Para Maria de Fátima Marinho (1999, p.12), o romance histórico pode ser entendido enquanto texto literário que usa do discurso histórico, ou seja, “trata-se de um gênero híbrido, na medida em que é próprio da sua essência a conjugação da ficcionalidade inerente ao romance e de uma certa verdade, apanágio do discurso da História.”

A partir do estudo da obra de György Lukács (1969), Antonio Roberto Esteves (1998, p.129) sintetizou as principais características do romance histórico clássico por meio do seguinte esquema:

- 1 - A ação do romance ocorre num passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente histórico rigorosamente recons-

truído, onde figuras históricas ajudam a fixar a época, agindo conforme a mentalidade de seu tempo.

- 2 - Sobre esse pano de fundo histórico situa-se a trama fictícia, com personagens e fatos criados pelo autor. Tais fatos e personagens não existiram na realidade, mas poderiam ter existido, já que sua criação deve obedecer a mais estrita regra de verossimilhança.

Diversos estudiosos e pesquisadores se apoiam na teoria de Lukács para analisar romances históricos. Neste sentido, o foco investigativo para este artigo foi discutir e analisar se as características definitórias do romance histórico como proposto por György Lukács (1967) definem o romance *O Nome da Rosa* de Umberto Eco como tal, ou se seria possível encontrar elementos que favoreçam uma leitura e análise da referida obra também pelo viés da metaficção historiográfica, segundo Linda Hutcheon (1991).

Linda Hutcheon crítica canadense que trabalha nas áreas de teoria e crítica literária, ópera e estudos canadenses. Autora de diversas obras, dentre as quais destaca-se para este estudo *Uma Poética do Pós-modernismo: História, Teoria, Ficção* (1988), versão traduzida por Ricardo Cruz em 1991.

Linda Hutcheon (1991), ao estabelecer um paralelo entre o romance histórico e a metaficção historiográfica, afirma que o romance histórico, conforme foi definido por György Lukács, seria capaz de “[...] encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que generaliza e concentra” (Lukács, *apud* Hutcheon, 1991 p. 151).

Conceito lukacsiano que difere-se muito da metaficção historiográfica, pois esta busca justamente inserir-se naquele passado a fim de alterá-lo e abalar suas estruturas. Para além, os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são “[...] os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional” (Hutcheon, 1991, p.151).

Ou seja, enquanto na teoria de György Lukács (1962) edifica-se o herói-tipo, aquele capaz de encarnar as determinantes essenciais em termos sociais e humanos; na metaficção historiográfica de Linda Hutcheon (1991) o protagonista se manifesta declaradamente específico, individual, condicionado cultural e familiarmente. Neste sentido, pode-se considerar o protagonista da metaficção historiográfica como um ex-cêntrico:

Ser ex-cêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente, que Virginia Woolf (1945, p.96) já considerou como sendo ‘alienígena e crítica’, uma perspectiva que está ‘sempre alterando seu foco’, porque não possui força centralizadora (Hutcheon, 1991, p.96).

Outra característica definitiva do romance histórico proposta por György Lukács (1962) diz respeito a insignificância do detalhe, ou seja dos dados históricos. Como demarca o referido autor, os detalhes “[...] podem ser representados com a acribia de antiquário conscienciosa – e o romance como um todo pode ainda ser uma anacronismo único, gritantemente ahistórico” (2000, p.183). Desta forma, depreende-se que, segundo György Lukács (2000) não é pela quantidade de detalhes ou de acontecimentos, o que muitas vezes sobrecarrega a narrativa, que se permite identificar um época.

Os romances históricos servem de espelho da realidade, porque oferecem um vislumbre de uma época específica, incluindo os aspectos sociais, políticos e culturais, permitindo-nos compreender o passado e traçar paralelos com o presente. Ao entrelaçar fatos históricos numa narrativa ficcional, estes romances podem fornecer insights sobre a natureza humana, as normas sociais e as consequências dos acontecimentos históricos.

De acordo com a teoria de György Lukács (2000) a arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente: “[...] ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre” (Lukács, 2000, p.34). Neste sentido, o romance histórico assimila e incorpora os dados históricos visando a proporcionar uma sensação de verificabilidade ao mundo ficcional.

Por outro lado, as narrativas da metaficção historiográfica problematizam esta “verdade”, uma vez que não têm a preocupação em mantê-la, mas, sim, de questioná-la enquanto fatos históricos.

A metaficção historiográfica, segundo Linda Hutcheon (1991), incorpora os dados históricos, mas não os assimila, podendo enfatizar, como uma crítica, o processo de tentar assimilar tais dados. Ou seja, “[...] reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico”. (Hutcheon, 1991, p. 122).

Entende-se que dados históricos são usados e referenciados, mas não são simplesmente assimilados na narrativa de maneira direta. Em vez disso, a metaficção historiográfica frequentemente destaca e questiona o processo de assimilação de dados históricos, por vezes criticando os métodos tradicionais de representação histórica.

Para Linda Hutcheon (1991), as narrativas da metaficção historiográfica não mantêm o compromisso com o real, mas sim, com o verossímil que é uma realidade possível que se aparenta com a verdade.

Não estamos sendo testemunhas de uma degeneração rumo ao hiper-real sem que haja origem ou realidade, mas sim um questionamento sobre qual pode ser o sentido “real” e de maneira podemos conhecê-lo. A função da reunião entre o historiográfico e o metaficcional em grande parte da ficção contemporânea,

desde as obras de Fowles e de Doctorow até as de Eco e de García Márquez, é conscientizar o leitor sobre a distinção entre os acontecimentos do passado que realmente ocorreu e os fatos por cujo intermédio proporcionamos sentido a esse passado, por cujo intermédio presumimos conhecê-lo (Hutcheon, 1991, p.281).

Entendimento esse presente desde Aristóteles com *Poética*, para quem a verossimilhança seria aquilo que sem ser real é possível de se crer que tenha ou possa ter acontecido. Ou seja, não é ofício do poeta relatar o que aconteceu, mas o que poderia acontecer, e o que é possível acontecer, segundo o que é verossímil e necessário.

Portanto, a ênfase na não assimilação de dados históricos na metaficção historiográfica permite um envolvimento mais matizado e crítico com as complexidades da história e da narrativa. Ao colocar em primeiro plano o processo de assimilação e questionar a autoridade da representação histórica, este gênero nos desafia a reconsiderarmos nossa compreensão do passado e as formas como a história é construída e interpretada.

Assim, enquanto o romance histórico busca a reconstrução de uma suposta verdade histórica, a metaficção apropria-se dessas verdades, falsificando-as para criticar as falhas que a memória da história pode oferecer, falhas propositais ou não.

Como terceira característica definitiva do romance histórico, segundo György Lukács (1962), os personagens históricos aparecem na narrativa do romance histórico como uma forma de “[...] legitimizar ou autenticar o mundo ficcional com sua presença, como se para ocultar as ligações entre ficção e história com um passe de mágica ontológico e formal” (Lukács, *apud* Hutcheon, 1991, p.152).

Portanto, para Lukács (1962) há deslocamento de personagens historicamente representativos em papéis secundários na trama com o objetivo de legitimizar extratextualmente os julgamentos do texto. Neste sentido, entende-se o paradigma do romance histórico do século XIX da seguinte forma:

Os personagens constituem uma descrição microcósmica dos tipos sociais representativos; enfrentam complicações e conflitos que abrangem importantes tendências no desenvolvimento histórico; uma ou mais figuras da história do mundo entram no mundo fictício, dando uma aura de legitimação extratextual às legitimações e aos julgamentos do texto; a conclusão reafirma a legitimidade de uma norma que transforma o cotidiano social e político num debate moral (Barbara Foley *apud* Hutcheon, 1991, p. 159).

Já na metaficção historiográfica a autorreflexividade impede tal proposta. O fato histórico e os personagens da história são abordados pelo escritor de maneira mais livre e subjetiva, abrindo espaço para a construção múltipla de sentidos, que se apóia na exploração dos detalhes que compõem a trama e na humanização de seus personagens.

Linda Hutcheon (1991) reescreve o paradigma do romance histórico do século XIX, colocando entre colchetes as mudanças radicais da pós-modernidade.

Os personagens [**nunca**] constituem uma descrição microcômica dos tipos sociais representativos; enfrentam complicações e conflitos que abrangem importantes tendências [**não**] no desenvolvimento histórico [**não importa qual o sentido disso, mas na trama narrativa, muitas vezes atribuível a outros intertextos**]; uma ou mais figuras da história do mundo entram no mundo fictício, dando uma aura de legitimização extratextual às generalizações e aos julgamentos do texto [**que são imediatamente atacados e questionados pela revelação da verdadeira identidade intertextual, e não extratextual, das fontes dessa legitimação**]; a conclusão [**nunca**] reafirma [**mas contesta**] a legitimidade de uma norma que transforma o conflito social e político num debate moral (Hutcheon, 1991, p.159, grifos nossos).

Na teoria da metaficção historiográfica, esses personagens históricos são inseridos na trama e assumem “status” diferente, particularizado e constituindo-se até mesmo como personagens ex-cêntricos.

### ***O Nome da Rosa sob o viés da metaficção historiográfica***

Após lerem o manuscrito, os amigos da editora sugeriram-me encurtar as primeiras cem páginas, que eles consideravam por demais árduas e cansativas. Sem dúvidas, recusei porque – afirmava – quem quisesse entrar na abadia e lá viver sete dias, teria que aceitar o ritmo dela. Caso não conseguisse, jamais conseguiria ler o livro inteiro. **Logo, era função penitencial, iniciatória, das primeiras cem páginas, e quem não gostasse, azar, ficaria nas encostas da colina** (Eco em Pós-escrito a O Nome da Rosa, 2022, p. 555, grifo nosso).

Reforço que a análise aqui apresentada, por meio do viés da metaficção historiográfica, não impossibilita outras interpretações e, por isto, pontuo a preferência pela primeira pessoa do singular como forma de assumir minha interpretação pessoal e, portanto, subjetiva da obra. Corroborando a ideia da possibilidade de dar novos sentidos ao que já foi dito, uma vez que o próprio autor define sua obra como “[...] uma máquina para gerar interpretações” (Eco, 2012, p. 578).

Segundo Umberto Eco (2022, p.541), “[...] não há maior consolo para um autor de romances do que descobrir leituras em que ele não pensava e que os leitores lhe sugerem”.

Esclareço também que a análise acontece com base num recorte para se chegar ao objetivo deste estudo, ou seja, estabelecer possíveis contrapontos entre as

características definitórias de György Lukács (1962) sobre o Romance histórico e a Metaficção historiográfica de Linda Hutcheon (1991), como argumentado na seção anterior.

A obra *O Nome da Rosa* de Umberto Eco tem seu início com uma nota de revisão assinada por Ivone Benedetti, em 2018, informando que não tinha sido reexaminada desde a revisão feita pelo próprio autor, em seu original, em 2012. Fato esse que remete o leitor a um sentimento questionador em relação aos fatos narrados. O caminho para a revisão está pautado no uso do italiano culto, referência apontada no capítulo introdutório ‘Naturalmente, um manuscrito’.

Portanto, por se tratar de um manuscrito, tais fatos podem não ser verdadeiros. O que para Linda Hutcheon (1991) significa:

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (“aplicações da imaginação modeladora e organizadora”). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes. Isso não é um “desonesto refúgio para escapar à verdade”, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos (Hutcheon, 1991, p.122).

A noção de que ficção e história são discursos enfatiza a natureza comunicativa e interpretativa de ambas as formas de narrativa, destacando o seu impacto na nossa percepção do mundo e na nossa interpretação do passado. Ele ressalta a complexa interação entre contar histórias, interpretação e construção de significado na formação da compreensão individual e coletiva da história e da literatura.

Desde o início, no prólogo da obra, o leitor se depara com uma referência bíblica “No princípio era o Verbo e o Verbo estava em Deus, e o Verbo era Deus” (João, 1: 1-2). Há também referência explícita à obra *O Cão dos Baskervilles*, de Sir Arthur Conan, ao nomear o frei Guilherme de Baskerville; além da alusão a Adso, o narrador da história e Frei Guilherme, em Sherlock Holmes e Watson.

Umberto Eco, ainda, referencia o escritor argentino Jorge Luis Borges ao criar o personagem Jorge de Burgos, guardião cego da biblioteca. Além disso, depreendo que há semelhanças da obra de Eco com *A Biblioteca de Babel*, conto de Borges.

O narrador do romance *O Nome da Rosa* é o velho Adso de 80 anos, o qual tenta reproduzir, ou melhor, dar o testemunho dos acontecimentos que viu e ouviu durante sua juventude, aos 18 anos, mas confessa estar “[...] já entravado com meu corpo pesado e doente nesta cela do querido mosteiro de Melk [...]” (Eco, 2022, p.43).

Diante de alguns vestígios mencionados no prólogo, aventuro-me a dizer que estamos diante de narrador não confiável, o qual impõe o próprio ponto de

vista sobre toda a narrativa. Ele pede ao Senhor Deus a graça de ser testemunha transparente dos acontecimentos que tiveram lugar na abadia, porém sabe que a memória pode traí-lo ao assumir que teria que reatar os fios de tantos e tão confusos portentos.

O romance de Umberto Eco mistura história, mistério e metaficção para aprofundar o papel da memória, dos registros escritos e das narrativas históricas na formação das percepções do passado. Por intermédio da memória, da escrita e da ficção, os autores de romances históricos podem reimaginar eventos históricos, iluminar perspectivas negligenciadas e convidar os leitores a reconsiderar as narrativas convencionais do passado. Permite uma exploração criativa da história ao mesmo tempo que honra as complexidades da experiência humana.

Logo, devido ao ponto de vista subjetivo de Adso, à falibilidade da memória, às lacunas de conhecimento e à natureza de *O Nome da Rosa*, torna-se aconselhável abordar sua narrativa com cautela e pensamento crítico, não confiando totalmente nela como um relato objetivo dos acontecimentos.

Enquanto no Romance histórico, segundo György Lukács (1962), temos a encenação do processo histórico por meio da apresentação de um “tipo” específico de protagonista, no conceito da metaficção historiográfica de Linda Hutcheon (1991), personagens ex-cêntricos são aqueles que se desviam das normas e expectativas do período histórico em que existem. Eles desafiam as ideologias e convenções dominantes de seu tempo, muitas vezes questionando a autoridade e buscando explicações alternativas para os eventos que encontram.

Em *O Nome da Rosa* de Umberto Eco, os personagens Guilherme de Baskerville e Jorge de Burgos parecem se enquadrar na descrição de ex-cêntricos, segundo a metaficção historiográfica. Guilherme de Baskerville retratado como um personagem não convencional e subversivo no cenário medieval do romance. Racionalista e cético, emprega suas habilidades de raciocínio dedutivo para resolver os mistérios que cercam a Abadia. Guilherme desafia as crenças religiosas e os dogmas predominantes da época, favorecendo a investigação científica e as evidências empíricas.

Ademais, a abordagem única de Guilherme à investigação dos crimes no mosteiro e a sua análise crítica dos textos e símbolos religiosos perturbam as estruturas de poder tradicionais e desafiam a autoridade da Igreja. A sua excentricidade, tanto em termos das suas atividades intelectuais quanto da sua recusa em conformar-se às normas sociais, alinha-o com o arquétipo do personagem excêntrico dentro da metaficção historiográfica de Linda Hutcheon (1991).

Corroborando o exposto, Adso tece o seguinte comentário sobre o Frei Guilherme: “Os franciscanos que eu conhecera na Itália e na minha terra eram homens simples, quase iletrados, e espantou-me nele a sapiência” (Eco, 2022, p.49). Astutamente, Guilherme de Baskerville transforma-se em um detetive hábil que usa a lógica de Aristóteles, a teologia de Tomás de Aquino, os *insights*



empíricos de Roger Bacon. Percebo, portanto, que ao entrelaçar investigações racionais e científicas com crenças teológicas, Baskerville simboliza a tensão e o conflito entre diferentes formas de compreender o mundo e de buscar a verdade. Essa mistura de visões de mundo dispares no personagem acrescenta complexidade à narrativa e serve como veículo para discutir a relação entre fé, razão e busca pelo conhecimento.

Destaco também Jorge de Burgos como ex-cêntrico na referida obra, pois encarna a complexidade e a ambiguidade frequentemente vistas na metaficção historiográfica. Personagem enigmática, com camadas de mistério e motivações ocultas que desafiam interpretações simples, refletindo a natureza multidimensional das figuras históricas. As ações e crenças de Jorge subvertem as expectativas convencionais, perturbando o fluxo narrativo e desafiando as convenções históricas e literárias. Esta subversão alinha-se com a natureza desconstrutiva da metaficção historiográfica, que questiona as representações tradicionais de personagens e acontecimentos. O personagem de Jorge confunde as fronteiras entre fato e ficção, incorporando arquétipos históricos e elementos ficcionais. Esta indefinição das realidades reflete a natureza híbrida dos personagens da metaficção historiográfica, onde a precisão histórica se entrelaça com a narrativa imaginativa.

Se, por um lado, a relativa insignificância do detalhe também qualifica o romance histórico, segundo György Lukács (1962), que ele considerava como sendo um simples meio de obter a veracidade histórica, para deixar concretamente clara a necessidade histórica de uma situação concreta. Neste contexto, György Lukács parece argumentar que o objetivo principal de um romance histórico não é recriar meticulosamente cada detalhe com precisão absoluta, mas sim capturar vividamente a essência e o significado do período e dos eventos históricos. Ao concentrarem-se na transmissão da necessidade histórica de uma situação concreta, os romances históricos podem oferecer uma compreensão mais profunda das forças, eventos e dinâmicas sociais subjacentes que moldaram aquele momento específico da história.

Por outro lado, na metaficção historiográfica há o aproveitamento das possíveis verdades e das mentiras do registro histórico e a incorporação desses dados históricos. Assim sendo, percebe-se que os fatos históricos podem ser vistos como significativos e insignificantes, dependendo da perspectiva.

Em primeiro plano, os fatos históricos são significativos no sentido de que fornecem o contexto e o pano de fundo para os acontecimentos do romance. A história se passa em um período histórico específico (Itália do século XIV) e incorpora elementos de acontecimentos históricos, como o conflito entre os franciscanos e o papado. Esses fatos históricos contribuem para a autenticidade e credibilidade da narrativa, fundamentando-a em um quadro histórico reconhecível.

Ademais, os fatos históricos também podem ser vistos como relativamente insignificantes no grande esquema da história. O foco central de *O Nome da Rosa*



reside na exploração de temas mais amplos, como a natureza do conhecimento, do poder e do fanatismo religioso. O romance, certamente, utiliza elementos históricos para fornecer um cenário e contexto realistas, mas o seu objetivo principal não é provar a veracidade de eventos históricos específicos.

Em *Metaficção Historiográfica: o passatempo do tempo passado*, Linda Hutcheon (1991) apresenta distinção entre fatos e acontecimentos.

A metaficção historiográfica sugere uma distinção entre “acontecimentos” e “fatos” que é compartilhada por muitos historiadores. Como venho sugerindo, os acontecimentos tomam forma de fatos por meio de sua relação com matrizes conceituais em cujo interior precisam ser embutidos se tiverem de ser considerados como fatos (1991, p.161).

Desta forma, entende-se que os fatos na metaficção historiográfica referem-se a eventos ou detalhes que são historicamente verificáveis e considerados verdades objetivas. Esses fatos são fundamentados em pesquisas históricas e servem de base sobre a qual a narrativa é construída, são normalmente vistos como elementos concretos e imutáveis que proporcionam uma sensação de autenticidade à história, como por exemplo, datas de eventos históricos, nomes de figuras históricas, locais e ocorrências históricas específicas.

Acontecimentos, por outro lado, são as interpretações ou representações subjetivas dos fatos dentro da narrativa, os quais são construídos pelo autor para dar sentido aos fatos históricos e moldar a história contada. Ao contrário dos fatos, os acontecimentos podem ser manipulados ou ficcionalizados para se adequarem aos propósitos narrativos do autor. A forma como os acontecimentos históricos são retratados, as conversas entre os personagens, as reações emocionais aos acontecimentos históricos são acontecimentos que contribuem para a narrativa na metaficção historiográfica.

Umberto Eco utiliza o pano de fundo histórico para se envolver em uma forma de metaficção, confundindo os limites entre fato e ficção e desafiando as noções tradicionais de verdade histórica. Desse modo, fica evidente que o romance não apenas desafia a noção de que os fatos históricos são o árbitro final da verdade, como também explora a natureza subjetiva da interpretação e a dinâmica de poder que molda as narrativas históricas, logo, fatos tornam-se acontecimentos.

No romance *O Nome da Rosa*, um dos fatos históricos proeminentes mencionados refere-se à polêmica em torno da Ordem Franciscana no século XIV. A obra se passa em um mosteiro beneditino, durante esse período, e o autor explora as tensões entre os franciscanos e a Igreja. O livro investiga o conflito entre a interpretação estrita da pobreza pelos franciscanos e a riqueza e a corrupção dentro da Igreja. O contexto histórico acrescenta profundidade e autenticidade à obra, refletindo a complexa dinâmica religiosa e social da época.

Durante este tempo, houve um debate dentro da Ordem Franciscana sobre a interpretação da pobreza. Alguns franciscanos, conhecidos como Espirituais, acreditavam na adesão estrita à pobreza e viam a riqueza como contrária aos ensinamentos de São Francisco de Assis. Por outro lado, a Igreja, particularmente o papado, permitiu aos franciscanos que possuíssem propriedades e acumulassem riquezas. A personagem Miguel de Cesena retrata, no romance, essa polêmica. A resistência de Miguel à autoridade da Igreja e o seu desejo de defender a pobreza estrita tornam-se centrais na trama e contribuem para as tensões dentro do mosteiro.

Na obra Umberto Eco (2022, p.547), argumenta que “[...] para narrar é preciso primeiramente construir um mundo, o mais possível mobiliado até os mínimos detalhes”. Por isso, introduziu, além da unidade de lugar, a unidade de tempo – “uma abadia beneditina com sua vida marcada por horas canônicas”. Sob o olhar do autor italiano, é o mundo construído que nos dirá de que modo a história terá de se desenvolver.

O teórico utiliza a controvérsia histórica para explorar temas amplos como o poder e a corrupção na Igreja Católica, além do choque entre ideais religiosos e estruturas institucionalizadas. Ao incorporar essa discórdia histórica na narrativa, o romance investiga as complexidades da religião, da política e da dinâmica social durante a Idade Média.

A concepção do passado como algo aberto consiste em uma característica fundamental da metaficção historiográfica. Como afirma Linda Hutcheon (1991), essa estratégia romanesca “sugere que reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é — em ambos os casos — revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (Hutcheon, 1991, p. 147). Nessa perspectiva, a obra *O Nome da Rosa* afasta-se do modelo do romance histórico canônico, uma vez que a historiografia me parece não ser a força modeladora da narrativa, considerando que a obra se articula no questionamento da história.

Analisando a terceira característica definidora do romance histórico de Lukács (1962), temos a rejeição dos personagens históricos a personagens secundários. Em *O Nome da Rosa*, personagens históricos são normalmente retratados como personagens secundários ou específicos, em vez de personagens ex-cêntricos. O foco da história gira em torno do protagonista Guilherme de Baskerville e seu aprendiz Adso, personagens fictícios do cenário histórico.

Embora figuras históricas como o Papa João XXII e os seus enviados desempenhem papéis importantes na trama, não são retratados como personagens ex-cêntricos que desafiam as ideologias ou convenções dominantes do seu tempo. Em vez disso, servem principalmente como representantes da hierarquia estabelecida e das estruturas de poder da Igreja durante o período medieval.

Vale ressaltar que personagens históricos, em obras de ficção, podem ser retratados de forma diferente dependendo da intenção do autor e do foco da narrativa. Em *O Nome da Rosa*, a ênfase está, principalmente, nos personagens fictícios e

em suas experiências, com figuras históricas servindo para realçar a autenticidade histórica do cenário. Dessa forma, entendo que não é possível contrariar a terceira característica definidora de Lukács, que aponta *O Nome da Rosa* como romance histórico.

Entretanto, é possível perceber diversos elementos da metaficção historiográfica presentes no referido romance devido ao caráter paradoxal no que tange a sua contribuição enquanto narrativa intrigante.

Em primeira instância, o cenário do mosteiro beneditino isolado, por exemplo, cria um paradoxo. Por um lado, está situado em local isolado do mundo exterior, destacando distanciamento das influências sociais. Por outro lado, o mosteiro serve como um microcosmo de mundo mais amplo, refletindo os conflitos, as ideologias e as lutas pelo poder que existiram naquela época.

Em segunda instância, o romance confunde os limites entre eventos históricos e elementos ficcionais. Embora se passe em um contexto histórico específico e faça referência a figuras históricas reais, Umberto Eco (2022) incorpora personagens e acontecimentos fictícios na narrativa, confundindo a distinção entre fato e ficção. O autor fundamenta o romance num cenário historicamente preciso – o mosteiro beneditino do século XIV, além de povoar a narrativa tanto com figuras históricas reais, como o Imperador Luís IV e o Papa João XXII, quanto com personagens fictícios como Guilherme de Baskerville e Adso de Melk.

Em terceira instância, *O Nome da Rosa* explora a natureza paradoxal do conhecimento e da ignorância. Os monges do mosteiro dedicam as vidas ao estudo e à preservação do conhecimento, mas a sua obsessão pelo conhecimento também leva à ignorância e à mente fechada. Os personagens buscam constantemente a verdade e, ao mesmo tempo, encontram as limitações de seu próprio entendimento. Enquanto a abordagem de Baskerville ao riso provavelmente reflete a crença de Aristóteles de que a comédia deriva da incongruência, da surpresa e da crítica social, ou seja, o humor como ferramenta para revelar verdades e desafiar crenças convencionais de uma forma não ameaçadora. A adesão rígida de Jorge ao dogma e a rejeição ao riso podem ser vistas como divergentes das opiniões de Aristóteles. A perspectiva de Jorge pode inclinar-se para a supressão do riso para manter o controle e a autoridade, em vez de abraçar os aspectos libertadores do humor.

Em quarta instância, há, na obra, também, outros elementos paradoxais que contribuem para a complexidade e a natureza instigante do romance, como a interação da luz e das trevas, as quais servem como motivos recorrentes ao longo do romance. O fato de a biblioteca, lugar de conhecimento e iluminação, estar envolta em trevas, bem como o episódio de os monges buscarem iluminação e esclarecimento enquanto são confrontados com segredos, agendas ocultas e trevas da natureza humana.

Portanto, aponto a obra *O Nome da Rosa* de Umberto Eco como romance complexo e em camadas, que incorpora vários exemplos de autorreflexividade

autor. Esses momentos do livro convidam os leitores a refletirem sobre a natureza da narrativa, do foco narrativo, da interpretação e do próprio ato de ler, fato evidenciado no excerto a seguir: “Mas retoma o fio da meada, ó minha história, pois este monge senil se demora demais nas marginalia” (Eco 2022, 57). Em outra passagem, Adso manifesta seu cansaço pelo próprio ato de escrever: “Enquanto escrevo sinto-me cansado como me sentia naquela noite, ou melhor, naquela manhã” (Eco, 2022, 217). E buscando certa reflexão e interação com o leitor, Adso escreve: “Comovido, subjugado, certamente eu teria jurado. E tu, meu bom leitor, não poderias ler agora esta minha crônica” (Eco 2022, 486).

Exemplo significativo de autorreflexividade autor. no romance é o próprio prólogo, já que o narrador, Adso de Melk, reflete sobre os desafios de recontar, com precisão, acontecimentos passados. Ele reconhece a falibilidade da memória, a natureza subjetiva da narrativa e as dificuldades em captar a verdade dos acontecimentos históricos. Esta introdução prepara o terreno para a exploração do romance nas linhas confusas entre fato e ficção.

Ao longo da história, Umberto Eco utiliza as discussões dos personagens e análises de textos para destacar a natureza interpretativa da leitura, já que se envolvem em debates sobre a tradução e interpretação de textos, revelando o poder e a influência que as palavras possuem. Isto leva os leitores a questionarem o próprio papel como intérpretes e as complexidades de extrair significado dos textos.

Além disso, Adso, como narrador, muitas vezes insere suas próprias opiniões, dúvidas e reflexões pessoais na narrativa. Ele, frequentemente, comenta sua própria compreensão dos acontecimentos, mostrando a natureza subjetiva de seu relato. Ao reconhecer suas próprias limitações e preconceitos, ele incentiva os leitores a se envolverem criticamente com a narrativa e a considerarem o papel do contador de histórias na formação dos eventos e personagens.

Adso impõe seu ponto de vista em praticamente toda a narração, como percebe-se no trecho abaixo quando descreve a abadia:

De qualquer modo, não direi que ela sugeria sentimentos de alegria. Causou-me espanto e inquietação. Deus sabe que não eram fantasias de minh'alma imatura, e que eu interpretava corretamente indubitáveis presságios inscritos na pedra desde o dia em que os gigantes nela pousaram a mão e antes que a iludida vontade dos monges ousasse consagrá-la à custódia da palavra divina (Eco, 2022, p.54).

*O Nome da Rosa* emprega elementos metaficcional, confundindo as fronteiras entre realidade e ficção. Ao colocar pontos ficcionais em um quadro histórico, Umberto Eco desafia os leitores a questionarem a fiabilidade da narrativa e a considerarem como a ficção e a realidade se inter cruzam. Essa brincadeira com

as convenções narrativas leva os leitores a refletirem sobre a construção da história e as complexidades da descoberta da verdade.

Assim, por meio de vários exemplos de autorreflexividade autoral, Umberto Eco convoca os leitores de *O Nome da Rosa* a contemplarem a natureza da narrativa, da interpretação e do ato de ler. O romance questiona o nosso papel como intérpretes e nos envolve criticamente com a narrativa, desafiando, em última análise, a nossa compreensão da verdade e da construção da história.

Embora *O Nome da Rosa* seja conhecido principalmente como um romance histórico de mistério, ele incorpora elementos de ficção científica, mesmo que em menor grau. É possível perceber elementos de ficção científica dentro do romance. Há referências a dispositivos semelhantes a autômatos, incluindo uma réplica mecânica de Aristóteles. Essas figuras de autômatos demonstram um fascínio pela tecnologia e pelas possibilidades da inteligência artificial, que são frequentemente exploradas na ficção científica.

Adso narra sobre a veneração do seu mestre Frei Guilherme por Roger Bacon<sup>1</sup>: “-Afiml como advertia o grande Roger Bacon, nem sempre os segredos da ciência devem cair nas mãos de todos, pois alguns poderiam usá-los para maus propósitos (Eco, 2022, p.123).”

O romance aborda práticas alquímicas e referências a textos alquímicos. Sendo estas, frequentemente, associadas à ficção científica, pois trata da transformação da matéria e da busca por conhecimento secreto.

O referido romance não apenas investiga temas históricos e intelectuais, mas também incorpora vários elementos paródicos para adicionar humor, ironia e crítica à narrativa. Em *Uma teoria da paródia*, Linda Hutcheon considera a paródia como “[...] uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (Hutcheon, 1985, p. 17). Em *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, a autora afirma que, “Em certo sentido, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia” (Hutcheon, 1991, p.28).

Um elemento paródico notável na obra *O Nome da Rosa* é o personagem Guilherme de Baskerville, o monge detetive, frequentemente visto como uma paródia do famoso detetive Sherlock Holmes. Como Holmes, Guilherme possui aguçados poderes de observação e raciocínio lógico, os quais usa para resolver os mistérios que cercam a Abadia. Além disso, a dinâmica entre ele e seu jovem aprendiz, Adso, lembra a clássica dupla de detetives encontrada nas histórias de Sherlock Holmes. Ao incorporar esses tropos de detetive, Umberto Eco homenageia e, simultaneamente, parodia as convenções do gênero detetive/mistério.

---

<sup>1</sup> Roger Bacon ou Rogério Bacon OFM, também conhecido como Doctor Mirabilis, foi um dos mais famosos frades de seu tempo. Ele foi um Padre e filósofo inglês que deu bastante ênfase ao empirismo e ao uso da matemática no estudo da natureza. Estudou nas universidades de Oxford e Paris.

O autor supracitado vai além em sua exploração paródica ao incorporar recursos de diferentes gêneros ao longo do romance, pois satiriza o gênero gótico, apresentando a Abadia como um lugar escuro e misterioso cheio de passagens secretas, manuscritos escondidos e uma atmosfera agourenta. Essa paródia destaca a natureza exagerada e melodramática da literatura gótica. Além disso, o autor parodia a ficção histórica ao misturar figuras e eventos históricos reais com elementos ficcionais. Tal ludicidade com as convenções de gênero acrescenta camadas de profundidade e entretenimento à narrativa.

Outro alvo significativo de paródia em *O Nome da Rosa* é a Igreja medieval e a sua mentalidade escolástica. Umberto Eco satiriza os rígidos debates intelectuais e a recusa em considerar pontos de vista alternativos que caracterizaram a época. Apoiando-se no humor e na ironia, ele critica os excessos e a corrupção dentro da hierarquia da Igreja, destacando a lacuna entre os ensinamentos idealizados do Cristianismo e a realidade falha dos seus praticantes.

Práticas religiosas e superstições também são temas de paródia no romance. O autor zomba de rituais, crenças e adesão dogmática às regras religiosas da época. Ao expor o absurdo e a irracionalidade de algumas práticas religiosas, ele desafia o leitor a questionar a fé cega e a aceitação inquestionável da autoridade religiosa.

Fica claro, então, que os elementos paródicos em *O Nome da Rosa* servem a múltiplos propósitos. Eles divertem o leitor com seu humor e uso de referências inteligentes, ao mesmo tempo que fornecem uma lente crítica através da qual é possível visualizar temas históricos e intelectuais. O hábil entrelaçamento de paródia em uma narrativa séria cria uma experiência de leitura única e instigante.

## Considerações finais

Diante do exposto, acredito que o romance de Umberto Eco, *O Nome da Rosa*, pode ser analisado dentro do contexto da metaficção historiográfica, segundo Hutcheon (1991), gênero literário que combina elementos da História e da ficção para explorar a natureza da representação histórica e a própria escrita da história.

No romance, Umberto Eco incorpora eventos históricos, figuras e cenários, ao mesmo tempo que tece elementos ficcionais. A história se passa em um cenário histórico específico, o século XIV, e apresenta figuras históricas da vida real, como Guilherme de Baskerville, que é vagamente baseado em Guilherme de Ockham, e Miguel de Cesena, que foi um verdadeiro líder franciscano naquela época.

Ao mesmo tempo, o autor utiliza a narrativa e os personagens ficcionais para explorar temas mais amplos e recursos metaficcionais. Ele levanta questões sobre a natureza da verdade histórica, a construção de narrativas históricas e o papel da interpretação e da narração de histórias na formação da nossa compreensão do passado.



No geral, *O Nome da Rosa* envolve o gênero da metaficção historiográfica ao misturar história e ficção, desafiando as narrativas históricas tradicionais e refletindo sobre o processo de representação histórica.

O romance, ora mergulha em debates filosóficos e intelectuais, entrelaçando-os com uma trama de mistério e assassinato, ora desafia as noções tradicionais de precisão histórica e oferece um exame autorreflexivo do ato de contar histórias e da escrita da história.

*O Nome da Rosa* emprega a metáfora como um recurso literário para transmitir significados e ideias mais profundas. Por exemplo, é possível entender a própria rosa, mencionada no título da obra, como uma metáfora recorrente ao longo do livro – simboliza a beleza, o sigilo e o perigo potencial do conhecimento proibido. A rosa torna-se um símbolo poderoso e multifacetado que reflete os temas complexos do romance, como a busca pela verdade, o fascínio pelas verdades ocultas e os perigos do conhecimento. O próprio autor esclarece que a rosa é uma figura simbólica densa de significados, o que causa no leitor a sensação de ausência de pistas e dificuldades de interpretação (Eco, 2022, p.541).

Concluo, diante do exposto, que embora não seja possível contrapor as características definidora do romance histórico de György Lukács (1962) ao analisar o romance *O Nome da Rosa*, é admissível a identificação de diversos outros elementos da metaficção historiográfica amalgamados no mesmo, confirmando, assim, a hipótese levantada para este estudo.

Dessa forma, acredito que o presente artigo cumpriu com seu objetivo ao apresentar a possibilidade de leitura da obra *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, sob o viés da metaficção historiográfica, segundo Linda Hutcheon (1991).

COELHO, M. A. B. *O nome da rosa* by Umberto Eco in the light of Historiographic Metafiction. **Itinerários**, Araraquara, n. 59, v. 1, p. A17X-A17Y, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *This article analyzes the work The Name of the Rose by Italian writer Umberto Eco in the light of Linda Hutcheon's historiographic metafiction (1991). The hypothesis raised for this study focuses on the presence of elements of the aforementioned theory amalgamated in the above-mentioned novel. Although it is classified as a historical novel by the author himself, the analysis outlined here investigates whether there are enough elements in the novel that also enable its reading from the perspective of historiographic metafiction. This is a study with an emphasis on the theory of historiographic metafiction proposed by Linda Hutcheon (1991) and methodologically based on bibliographic investigations. In this sense, it has a qualitative-interpretative character that should not be understood as unique or invariable. Theorists, especially György Lukács (1962) and Linda Hutcheon (1991), among others, support the investigation. The results point to the possibility of classifying the novel The Name of*

*the Rose within the context of historiographic metafiction, according to Linda Hutcheon (1991), as it is a literary genre that combines elements of History and fiction to explore the nature of historical representation and the writing of history itself. It is hoped that the study will contribute to the various contemporary debates about historiographic metafiction, which also presents itself as one of the ways of narrating the past.*

■ **KEYWORDS:** Romance 1. Historical novel 2. Historiographic metafiction 3.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade; Revisão de tradução: Ivone Benedetti. 19ª ed., Rio de Janeiro: Record, 2022.

\_\_\_\_\_. **O nome da rosa**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Edição revista. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2012.

\_\_\_\_\_. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESTEVES, Antônio Roberto. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, Letzia Zini (org). **Estudos de literatura e estética**. São Paulo: Arte & Ciência (UNESP – FCL Assis), 1998. p. 125-158.

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

\_\_\_\_\_. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

LUKÁCS, György. **The historical novel**. Tradução: Hannah Mitchell e Stanley Mitchell. London, Merlin, 1962.

\_\_\_\_\_. **The historical novel**. New York: Penguin Books, 1969.

\_\_\_\_\_. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MARINHO, Maria de Fátima. **O romance histórico em Portugal**. Lisboa: Campo das Letras, 1999.





***RESENHA***  
***REVIEW***



## ***NÃO FOSSEM AS SÍLABAS DO SÁBADO* (2022), DE MARIANA SALOMÃO CARRARA**

Carolina Duarte DAMASCENO\*

O romance *Não fossem as sílabas de sábado*, de Mariana Salomão Carrara (2022), é um corajoso retrato do luto e de seus desdobramentos. Após o acidente com seu marido André, que perde a vida esmagado por um vizinho suicida, a protagonista Ana retrata várias facetas da morte que, tal qual uma orquídea, configura-se como uma parasita capaz de se entranhar no espaço. Ficamos, assim, ao longo de grande parte da narrativa, presos com ela, sua filha Catarina e Madalena - a vizinha também acometida pelo mesmo revés - em um imóvel que, diferentemente de seu desejo, teima em sobreviver à catástrofe doméstica (“...é necessário que um apartamento morra junto...” – Carrara, 2022, p.15).

Além de retratar seu percurso diante do luto - atravessado pela culpa, pela maternidade e pelo medo do esquecimento - o romance destaca o caráter egoísta da dor e a solidão. Outro tema que perpassa o relato de Ana é o suicídio, trabalhado a partir das hipóteses que levanta para explicar por que Miguel, marido de Madalena, resolveu dar cabo a sua própria existência. Essas reflexões instauram um contraponto entre a arbitrariedade da vida e a possibilidade de atribuir sentidos à experiência, o qual será explorado nesta resenha.

O acontecimento central do romance – talvez o único momento de ação propriamente dito de todo o enredo – já evidencia o caráter aleatório da existência: um homem, prestes a receber a notícia de sua futura paternidade, sai da portaria do prédio no exato momento da queda de seu vizinho que resolveu saltar da janela. Irônica coincidência que remete ao possível com ares de inacreditável que Aristóteles sugere evitar nas obras artísticas (Aristóteles, 2008, p.96). Ao processar a repentina morte de André, a narradora não consegue deixar de pensar em como o acidente poderia ter sido evitado. Mesmo intimamente se culpabilizando por ter ligado para o marido e insistido que ele fosse o mais rápido possível ao seu encontro para ajudá-la a levar para casa um poster emoldurado, escolhe culpar Madalena (“Se o assassino morre junto é preciso punir depressa qualquer outro culpado, senão fica em nós” – Carrara, 2022, p.49).

---

\* UFU - Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) – Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS) - Uberlândia - MG - Brasil. 38408-100 - carolinaddf@yahoo.com.br

A narradora cria então uma gama de especulações sobre o que teria acontecido no fatídico sábado para justificar a morte de Miguel. Após levantar uma hipótese grosseira que chega a compartilhar com o delegado (a vizinha teria empurrado o marido, forçando sua queda), lança-se a reflexões sobre o que Madalena poderia ter feito para evitar o ocorrido. Assim, culpa-a por não estar em casa quando tudo aconteceu, por não ter dito o que supostamente seria capaz de fazer o marido desistir do ato e também por não conseguir manter seu desejo de viver com promessas de refeições e quitutes deliciosas. Com o passar do tempo, entretanto, reconhece a inocuidade de qualquer gesto diante do suicídio, o qual assume um caráter inevitável (“...como somos imbecis tentando aplicar a lógica patética dos vivos aos que não conseguem mais, qual a importância de um brigadeiro numa língua inteira amarga num estômago dobrado de desgosto” – Carrara, 2022, p.106). Diante de essa impotência, ecoa a primeira frase do romance: nada “teria feito a menor diferença” (Carrara, 2022, p.7).

Sob essa nova perspectiva, os suicidas são vistos por Ana como aqueles que, conscientes da ausência de sentido da existência, evidenciam o ridículo dos demais, “sempre alertas neuróticos pela manutenção da vida a todo custo quando eles sabem que isso não vale nada que é melhor nem existir...” (Carrara, 2022, p.105). A ausência de controle e arbitrariedade das coisas ganha sua dimensão máxima na metáfora da vida como “uma máquina gigante, monstruosa e cheia de dentes que são acionados anarquicamente e percorrem o arco interno feito as teclas de uma máquina de escrever empurrando a tinta até o papel...”. Todos estariam sujeitos a essa máquina feroz, a qual interrompe subitamente trajetórias com suas machadadas - como ocorre em alguns sábados, com suas sílabas “proparoxítonas tão escorregadias” (Carrara, 2022, p.114). Nesses dias, os dentes do inflexível maquinário caem sobre nós, escrevendo nosso destino sem deixar margem para nenhum tipo de escolha.

O caráter repentino da máquina-vida impede vislumbrar os significados dos momentos anteriores à sua ação. Na última noite passada com André, absolutamente banal, ele alude a uma piada do casal, geralmente contada por ambos no início das férias para mostrar a transitoriedade da época de prazer e descanso: “que pena que já acabou” (p.90). Ana não consegue achar graça na chacota, a qual lhe parece absolutamente deslocada, pois eles sequer estavam planejando uma viagem. Diante da morte do marido no dia seguinte, porém, o contexto surge retrospectivamente, dando às palavras dele um grande teor simbólico. Essa é, segundo Frank Kermode (1983), uma das maiores diferenças entre a experiência e as narrativas: enquanto os acontecimentos da existência soam fortuitos e contingentes - até que algum sentido seja atribuído a eles, sempre *a posteriori* - a ficção permite uma organização em forma coesa, em sequências marcadas por relações de causalidade.

No entanto, embora a vida e a ficção sejam bastante distintas, elas se aproximam quando o vivido se torna a história do vivido, o que acontece em alguns romances

escritos em 1ª pessoa como o livro de Mariana Salomão Carrara. Nele, essa aproximação evidencia-se por alguns elementos. Um deles remete à importância das hipóteses levantadas por Ana em sua narrativa. A conjunção condicional “se” ganha de fato bastante destaque, como no capítulo 13, integralmente dedicado aos supostos desdobramentos dos caminhos que não foram tomados. Ao lançar mão desse procedimento, a narradora parece se aproximar de uma das características da ficção, que permite vivenciar um leque de possibilidades inexistentes no mundo empírico, como elucida Iser (1999, p.37). Instaura, assim, um contraponto entre a inexorabilidade do destino e a pluralidade inerente ao universo ficcional.

A ficcionalização também se faz presente quando Ana justifica por que decidiu processar Madalena: “...não somos nós, são os nossos problemas que estão brigando numa mesa imensa e com plateia, somos personagens, é uma delícia virar só um personagem, uma história como qualquer outra...” (Carrara, 2022, p.61). O anseio de transformar as duas em personagens e a experiência vivida em ficção de certo modo reflete o desejo de reescrever a própria trajetória, tomando as rédeas que lhe foram tolhidas pela máquina-vida. Esse processo é forte a ponto de Ana e Madalena mudarem a forma de contar os acontecimentos. Após alguém pensar que ambas eram amigas de juventude cujos maridos morreram juntos em um acidente, optam por endossar a nova narrativa: “Confirmamos a história, depois a contamos desse jeito tantas vezes a qualquer um que insinuava um princípio de pergunta, quase virou nossa verdade” (Carrara, 2022, p.164). Assim, a ficcionalização do vivido, em suas diferentes facetas, parece entrelaçar o que de fato aconteceu com versões do ocorrido, pulverizando a noção de “verdade”.

Um dos elementos cujo significado mais sofreu mudanças no romance é o quadro que Ana tentava carregar sozinha no dia da morte de André. Inicialmente, o poster emoldurado de um filme pouco conhecido assistido por eles quando ainda não se conheciam simbolizava a grande sintonia dos dois, conectados por gostos comuns mesmo antes do início do namoro. Após o acidente, o quadro passa a representar a culpa sentida por Ana pois, se não tivesse pedido ajuda para transportá-lo, o infortúnio não teria acontecido. Torna-se também uma figuração da morte, quando Madalena a ajuda a buscá-lo na loja de molduras: “...ao mesmo tempo decidimos apoiar o quadro mais pra cima no ombro, e de repente era um caixão que levávamos nesse cortejo breve.” (Carrara, 2022, p.24).

O sentimento inicial da narradora em relação ao filme era de possessividade, como se ele pertencesse apenas a ela e ao André, o que lhe traz grande irritação quando descobre que Madalena o admirava também. Com o passar do tempo, a imagem do marido torna-se mais longínqua (“Não é que o tempo diminua a saudade, o que ele faz é diluir a memória – Carrara, 2022, p.160) e passa a lidar com a obra cinematográfica de outro modo. Um momento emblemático para entender essa mudança é quando Ana divaga sobre o que aconteceria se a vida, em um movimento de redenção, apagasse acontecimentos, devolvendo a ela a figura de

André e reduzindo a amiga a uma mera vizinha desconhecida: “...o que eu faria com isso, quando nos dão tantas sílabas instala-se qualquer coisa na grafia dos anos que não se pode reacomodar” (Carrara, 2022, p.160). Reconhece então a importância de Madalena e o quanto o quadro tornou-se uma representação da relação das duas também.

Nessa especulação, desponta uma metáfora que contrasta com a imagem da máquina-vida que dá origem ao título do romance. Trata-se da “grafia dos anos”. Se a primeira escreve o destino com suas teclas implacáveis, a escrita do tempo parece menos definitiva, pois está sujeita a alterações. Nesse sentido, assemelha-se mais ao processo de leitura e interpretação. Uma dessas mudanças ocorre quando a amiga narra ao então namorado de Ana o filme: “...senti que eu via de novo e de outra forma o mesmo filme, esse que pro bem e pro mal ficou sendo o filme da minha vida” (Carrara, 2022, p.160). A passagem antecipa o momento no qual, pela primeira vez, a narradora está disposta a ouvir a versão de Madalena sobre tudo o que aconteceu – relato que também é representado, na viagem de avião que elas fazem no final do romance, por um filme em outra língua a que só a vizinha assistiu e, por isso, pode contar.

O rearranjo dos acontecimentos presente em *Não fossem as sílabas do sábado* acena para a pluralidade de formas de lidar com o vivido, tanto através de mecanismos de ficcionalização quanto a partir de distintos pontos de vistas. Sob esse viés, se a máquina-vida escreve inexoravelmente parte de nossa história, o livro de Mariana Salomão Carrara lembra que sempre é possível resignificá-la, reescrevendo-a a partir de novas leituras da experiência.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

CARRARA, Mariana Salomão. **Não fossem as sílabas do sábado**. São Paulo: Todavia, 2022.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. v.2. São Paulo: Editora 34, 1999.

KERMODE, Frank. **El sentido de un final**. Barcelona: Gedisa, 1983.



# ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Academias portuguesas, p. 17  
Alberto Pimenta, p. 123  
Ambiguidade, p. 241  
Amor de Filha, p. 191  
Arte poética, p. 47  
Camilo Castelo Branco, p. 141  
Camões, p. 63  
Colonialismo, p. 155  
Contos Modernos, p. 211  
D. Sebastião, p. 75  
Desidealização, p. 141  
Dramaturgia de mulheres, p. 191  
Dúvida, p. 241  
Eça de Queirós, p. 227  
Educação Moderna, p. 191  
Ensaio, p. 103  
Escrita, p. 103  
Eurídice, p. 47  
Fábulas mitológicas, p. 17  
Fracasso, p. 47  
Gótico, p. 241  
Guiomar Torrezão, p. 191, p. 211  
Idílio à inglesa, p. 211  
Imagem, p. 155  
Índices de oralidade, p. 17  
José de Alencar, p. 141  
José Saramago, p. 89, p. 103  
Literatura espanhola, p. 255  
Literatura portuguesa contemporânea, p. 155  
Literatura Portuguesa, p. 35, p. 89, p. 103, p. 227  
Livros manuscritos, p. 17  
Manuel de Freitas, p. 173  
Medo, p. 241  
Metaficção historiográfica, p. 271  
Michel de Montaigne, p. 103  
Mito, p. 89, p. 255  
Natália Correia, p. 75  
Navegações, p. 35  
Ninfa, p. 47  
Perda, p. 47  
Performance, p. 123  
Personagem feminina, p. 211  
Personagem Romântica, p. 141  
Personagens leitores, p. 227  
Pessoa, p. 63  
Poesia contemporânea portuguesa, p. 173  
Poesia e crise, p. 173  
Poesia portuguesa contemporânea, p. 123  
Poesia seiscentista, p. 17  
Poéticas do Mar, p. 35  
Política, p. 123  
Racionalidade, p. 89  
Representações brasileiras, p. 155

Romance, p. 271

Romance histórico, p. 271

Sá-Carneiro, p. 241

Saramago, p. 63

Século XIX, p. 211, p. 227

Semiótica, p. 255

Teatro português, p. 75, p. 191

Teoria das Pulsões, p. 89

Transtextualidade, p. 63



# ***SUBJECT INDEX***

- 17th-Century Poetry, p. 17  
19th Century, p. 211, p. 227  
Alberto Pimenta, p. 123  
Ambiguity, p. 241  
Amor de Filha, p. 191  
Art of poetry, p. 47  
Brazilian representation, p. 155  
Camilo Castelo Branco, p. 141  
Camões, p. 63  
Colonialism, p. 155  
Contemporary Portuguese literature, p. 155  
Contemporary Portuguese poetry, p. 123  
D. Sebastião, p. 75  
Deidealization, p. 141  
Doubt, p. 241  
Eça de Queirós, p. 227  
Educação Moderna, p. 191  
Essay, p. 103  
Eurydice, p. 47  
Failure, p. 47  
Fear, p. 241  
Female character, p. 211  
Gothic, p. 241  
Guiomar Torrezão, p. 191, p. 211  
Historical novel, p. 271  
Historiographic metafiction, p. 271  
Idílio à inglesa, p. 211  
Image, p. 155  
José de Alencar, p. 141  
José Saramago, p. 89, p. 103  
Lost, p. 47  
Manuel de Freitas, p. 173  
Manuscript Books, p. 17  
Michel de Montaigne, p. 103  
Modern Tales, p. 211  
Myth, p. 89, p. 255  
Mythological Fables, p. 17  
Natália Correia, p. 75  
Navigations, p. 35  
Nymph, p. 47  
Oral Tradition, p. 17  
Performance, p. 123  
Pessoa, p. 63  
Poetics of the Sea, p. 35  
Poetry and crisis, p. 173  
Politics, p. 123  
Portuguese Academies, p. 17  
Portuguese contemporary poetry, p. 173  
Portuguese Literature, p. 35, p. 89, p. 103, p. 227  
Portuguese theater, p. 75, p. 191  
Rationality, p. 89  
Reader characters, p. 227  
Romance, p. 271

Romantic Character, p. 141

Sá-Carneiro, p. 241

Saramago, p. 63

Semiotics, p. 255

Spanish literature, p. 255

Theory of Drives, p. 89

Transtextuality, p. 63

Women's dramaturgy, p. 191

Writing, p. 103

## ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik, p. 155  
ARANTES, Mariana de Oliveira, p. 75  
BARBIERI, Claudia, p. 191  
CAMPOS, Alexandre Silveira, p. 255  
COÊLHO, Margarete Afonso Borges, p. 271  
CORREA, Bruna Pascoal, p. 241  
DAMASCENO, Carolina Duarte, p. 291  
DAVID, Sérgio Nazar, p. 227  
FAGUNDES, Mônica Genelhu, p. 47  
FRANZ, Marcelo, p. 63  
FRÓES, Marilda Beijo, p. 103  
LIMA, Marcus Vinícius Lessa de, p. 173  
MACEDO, Bianca Gomes Borges, p. 211  
NERY, Letícia, p. 47  
PACHEC, Matheus Medeiros, p. 155  
PINHEIRO, Isabela Coradini, p. 227  
RIBEIRO, Gustavo de Mello Sá Carvalho, p. 141  
RIBEIRO, Gustavo Silveira, p. 123  
SENIBALDI, Maria Eduarda, p. 141  
SILVA, Wendel Francis Gomes, p. 35  
TOLEDO, Luis Felipe Machado, p. 89  
ZUCCARO, Leonardo, p. 17



## DIRETRIZES PARA AUTORES

### Normas para apresentação de originais

A *Itinerários* - Revista de Literatura é uma publicação semestral arbitrada e indexada – avaliada como Qualis A1 –, vinculada ao PPG em Estudos Literários. Publica, desde 1990, trabalhos originais das mais variadas linhas de pesquisa dos Estudos Literários produzidos **por pesquisadores doutores e doutorandos** de instituições nacionais e internacionais, sob a forma de artigos inéditos ou resenhas. Podem ser objeto de resenha obras de teoria e crítica literária publicadas no máximo há 3 anos para obras nacionais e 5 anos para obras estrangeiras.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, devendo vir acompanhados de título, resumo e palavras-chave, no idioma do texto e em inglês. Os autores devem informar, em nota de rodapé informações referente ao(s) nome(s) do(s) autor(es): Universidade por extenso (na língua original da universidade), sigla, faculdade, departamento, cidade, estado, país – email.

Ex: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Araraquara, São Paulo, Brasil – e-mail

**Atenção: os trabalhos enviados sem esses dados, inclusive os e-mails, serão descartados.**

### Originais

Apresentação. O texto deve ser redigido em Word for WINDOWS, versão 6.0 ou mais recente, corpo 12, fonte Times New Roman, espaçamento 1,5. Os artigos devem ter de 10 a 18 páginas no máximo e as resenhas até 3 páginas.

Estrutura. Obedecer à seguinte sequência: título; nome(s) do(s) autor(es) seguido(s) de nota de rodapé conforme indicação acima; resumo (com o máximo de 200 palavras); palavras-chave (com até 5 palavras); texto; título em inglês; abstract e keywords; referências (somente obras citadas no texto).

Qualquer menção ou citação de autor ou obra no corpo do texto, remetendo às referências, deve aparecer com o ano de publicação e a página, inclusive as epígrafes. Citações em língua estrangeira devem vir no corpo do trabalho e sua tradução em nota de rodapé.

Usar negrito para ênfase e itálico para palavras em língua estrangeira. Títulos de obras devem aparecer em itálico, letra maiúscula apenas no início da primeira palavra (ex: *Caminhos da semiótica literária*), e capítulos, contos, ou partes de uma obra devem ser apresentados entre aspas.

Referências. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT.

#### Livro

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

#### Capítulo de livro

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.), **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963, p.113-119.

#### Dissertação e tese

PASCOLATI, S. A. V. **Faces de Antígona**: leituras e (re)escrituras do mito. 2005. 290 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

#### Artigo de periódico

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários** – Revista de Literatura, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

#### Artigo de jornal

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

#### Trabalho publicado em anais

PINTO, M. C. Q. de M. Apollinaire: permanência e transformação. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 1996, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANPOLL, 1966, p. 216-218.

#### Publicação On-line – INTERNET

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br/>. Acesso em 19 maio 1998.

*Citação no texto.* O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Candido (1999) assinala... Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p. (CANDIDO, 1999, p.543). As citações

de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver até três autores, indicam-se todos eles, separando os sobrenomes por ponto e vírgula (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998), e quando tiver mais de três, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960).

Citações de até 3 linhas vêm entre aspas, seguidas do nome do autor, data e página. Com mais de 3 linhas, vêm com recuo de 4 cm na margem esquerda, corpo menor (fonte 11) e sem aspas, também seguidas do nome do autor, data e página. As citações em língua estrangeira devem vir em itálico com tradução em nota de rodapé.

Citação direta com mais de três linhas

Paul Valéry (1991, p. 208) concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

[...]esses discursos são diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outro personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem.

Citação direta com três linhas ou menos

É de Manuel Bandeira (1975, p. 39) o seguinte comentário: “[...] a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.”

Citação indireta

Tem-se na paródia, como afirma Linda Hutcheon (1985, p.21), a manifestação textualizada da auto-referência, do nível metadiscursivo da criação literária.

Citação de vários autores

Não me estenderei sobre esse assunto, por considerá-lo devidamente discutido pelos marxistas clássicos (MARX, 1983, 1969; LENIN, 1977a; LUXEMBURG, 1978).

Citação de várias obras do mesmo autor

Há nele uma diversidade de formas de trabalho; mas em geral subsumidas no capital, e não externas a ele e que resistem à sua expansão, consoante desejam certos partidários do campesinato, cujo exemplo maior é Martins (1979, 1980, 1984, 1986).

#### Citação de citação

Para Vianna (1986, p. 172 apud SEGATTO, 1995, p. 214), “[...] a política do PCB acabou por imprimir uma conotação progressista na natureza congenitamente autoritária do estado brasileiro.”

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página; as remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos e apêndices: Só quando absolutamente necessários.

Tabelas: Numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e com títulos.

Figuras: As figuras, mesmo incluídas no texto, devem ser apresentadas à parte em arquivo-imagem, nos formatos: .bmp, .gif, .ipg, .jpg, .cdr, .pcx, ou .tiff.

Recomenda-se examinar os números da Revista disponíveis on line.



#### **Apoio**

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP



## ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

### Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2ª metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Candido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa
- 36 – Literatura & Cinema
- 37 – Literaturas de expressão inglesa
- 38 – Tradução Literária
- 39 – Literaturas em Língua Alemã

- 40 – Escritas do Eu
- 41 – Literaturas de língua espanhola
- 42 – Identidades: o eu e o outro na literatura
- 43 – Literaturas de língua italiana
- 44 – Fronteiras e deslocamentos na literatura brasileira
- 45 – Letras clássicas: tradução e recepção
- 46 – Literatura Negra Brasileira
- 47 – O Gótico e as Mulheres
- 48 – Literatura e sexualidades dissidentes
- 49 – O cinema e os seus duplos
- 50 – 1964 e suas representações
- 51 – Sob o ponto de vista da floresta
- 52 – Literaturas pós-coloniais e formas do contemporâneo
- 53 – Literaturas pós-coloniais e formas do contemporâneo
- 54 – Literaturas de expressão feminina: ecos do século XIX
- 55 – Literaturas de expressão feminina: além do tempo e do espaço
- 56 – Naturalismo/naturalismos, do século XIX ao XXI: questões de forma, classe, raça e gênero na literatura
- 57 – Afetos, diálogos e resiliências: A literatura portuguesa e as literaturas de língua portuguesa no mundo pós-pandemia
- 58 – ABRAPLIP – Afetos, diálogos e resiliências: A literatura portuguesa e as literaturas de língua portuguesa no mundo pós-pandemia





STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão  
Laboratório Editorial  
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01  
14800-901 – Araraquara  
Fone: (16) 3334-6275  
e-mail: [laboratorioeditorial.fclar@unesp.br](mailto:laboratorioeditorial.fclar@unesp.br)  
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:

