

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-Coodenador

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

homepage: 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. 2	p. 1-300	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 Luis 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

EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA

Eron Pedroso Januskevictz

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.serialsolutions.com>)
MLA – International Bibliography (Modern Language Association/
EBSCOhost, ProQuest)
OCLC – WorldCat - Clase 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 Zeitschriftenliteratur
(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

- Cosmopolitismo e espaço habitado em *Baiôa sem data para morrer*, de Rui Couceiro

Cosmopolitanism and lived space in Baiôa sem data para morrer by Rui Couceiro
Renan Henrique Messias de Paulo 17

- Uma história de amor: “Retrato de um jovem poeta” de Dulce Maria Cardoso

Love story: “Retrato de um jovem poeta” by Dulce Maria Cardoso
Alleid Ribeiro Machado 33

- O tédio contemporâneo nos romances de Dulce Maria Cardoso

Contemporary boredom in the novels of Dulce Maria Cardoso
Larissa Fonseca e Silva 53

- O foco da mulher saramaguiana que não cega: para além de um fio condutor na narrativa, um experienciar de resistência

The Focus of the Saramaguian Woman who does not go blind: beyond a guiding in the narrative thread, an experience of resistance
Pâmera Ferreira 69

- Mulheres e lutas em três romances de Carmen de Figueiredo

Women and fights in three novels by Carmen de Figueiredo
Aldinida Medeiros 83

- A transgressão de Júlia Mann: o valor da mulher na tradição patriarcal
The Transgression of Júlia Mann: The Value of Women in Patriarchal Tradition
Jéssyka Silva Cardoso e Marcio Jean Fialho de Sousa 97
- A mulher portuguesa na década 60 e seu lugar de fala no romance *Triunfo*, de Sara Beirão
The portuguese woman in the 60's and her place of speaking in the romance Triunfo, by Sara Beirão
Michelle Thalyta C. A. Pereira..... 109
- Repetições e rupturas: performances femininas ao longo de três gerações, em *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa
The portuguese woman in the 60's and her place of speaking in the romance Triunfo, by Sara Beirão
Kethlyn Sabrina Gomes Pippi e Raquel Trentin Oliveira 123
- A figura paterna como representante do colonialismo português em África: duas formas de ressignificar a memória da infância acerca do papel do pai
The father figure as a representative of Portuguese colonialism in Africa: two ways of reframing childhood memory about the role of the father
Márcio Aurélio Recchia..... 135
- As representações da violência em Isabela Figueiredo e Judite Canha Fernandes
Representations of violence in Isabela Figueiredo and Judite Canha Fernandes
Penélope Eiko Aragaki Salles..... 151
- *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis: o que fala ou cala em uma obra afro-brasileira
Ursula (1859), Maria Firmina dos Reis: what is said or silenced in an Afro-brazilian novel
Brunno Vinicius Gonçalves Vieira..... 167
- Ao encontro do autor: Saramago e Peixoto no romance *Autobiografia*
Authors meeting: Saramago and Peixoto in the novel Autobiografia
Rosemary Gonçalves Afonso 191

■ Retornar e partir: uma análise crítica do conto “George”, de Maria Judite de Carvalho <i>Returning and leaving: an analysis of the short story “George” by Maria Judite de Carvalho</i> Marcela Ansaloni de Azevedo.....	205
■ Novíssima ficção portuguesa: uma leitura sobre Grande Turismo, de João Pedro Vala <i>Contemporary portuguese fiction: an analysis of “Grande Turismo” by João Pedro Vala</i> Thaíla Moura Cabral	219
■ O humanista saramago: por uma poética sensível acerca da política, da democracia e dos direitos humanos <i>The humanist Saramago: toward a sensitive poetics of politics, democracy and human rights</i> Mateus Roque da Silva	233
■ Qualquer coisa que signifique: o protagonismo da linguagem no romance <i>Ecologia</i> , de Joana Bértholo <i>Anything that means: the protagonism of language in the novel Ecologia, by Joana Bértholo</i> André Carneiro Ramos	249

VARIA

■ <i>Taketori Monogatari</i> : um breve estudo comparativo entre a narrativa e a animação <i>Taketori Monogatari: a brief comparative study between narrative and animation</i> Andressa Cristina de Oliveira	271
---	-----

ÍNDICE DE ASSUNTOS	287
---------------------------------	-----

SUBJECT INDEX	289
----------------------------	-----

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX	291
--	-----

DIÁLOGOS CONTEMPORÂNEOS, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

O presente dossiê continua a contemplar artigos científicos alicerçados na temática *Confluências e sendas literárias*: perspectivas e diálogos nas literaturas de língua portuguesa, explorando os múltiplos diálogos possíveis nas literaturas de língua portuguesa e a relação entre memória e resistências, assim como as intersecções entre literatura e sociedade. A resistência, seja por meio da recuperação de vozes femininas ou da reinterpretação do espaço colonial, emerge como força central que perpassa os textos lidos criticamente.

Nessa estrada argumentativa, interroga-se o conceito de memória (individual, coletiva, colonial), proporcionando um olhar crítico sobre o passado e suas reverberações no presente. Surgem questões como o cosmopolitismo, o feminismo, a memória colonial e a representação da violência como temas presentes neste segundo volume do número 59 da *Itinerários – Revista de Literatura*. Por outro lado, em textos oriundos de heterogêneas pesquisas acadêmicas, evidencia-se a difícil missão de identificar, de sintetizar, de enquadrar e de apontar itinerários temáticos possíveis para os mais de trinta textos que compõem o primeiro volume e este segundo, pois cada um deles não abre somente uma confluência temática.

No primeiro volume, tratamos da poesia, mito e fábulas na tradição literária; intertextualidade, releituras, leituras comparativas; personagens e cultura oitocentista; literatura gótica e fantástica. Já este volume se alicerça em cinco eixos fundamentais: prosa contemporânea portuguesa; feminismo e resistência; memória colonial e narrativas pós-coloniais; autoficção; política e sociedade. O foco recai mais sobre a prosa, com suas implicações sociais e políticas, em abordagens que variam desde análises da representação feminina até o cosmopolitismo e a crítica pós-colonial, explorando tanto vozes esquecidas, consagradas quanto emergentes.

Assim, o presente dossiê aspira a iluminar não apenas as intersecções entre obras canônicas e marginais, mas também os diálogos entre diferentes gerações e perspectivas, criando espaço de confronto entre o passado literário e as demandas contemporâneas. Os artigos apresentados convidam a refletir sobre como as literaturas contemporâneas em língua portuguesa constituem um campo de tensões e possibilidades, principalmente, quando focalizamos o superlativo absoluto sintético “novíssima” adjetivando a ficção, o que acende possibilidades e limitações que o estudo do agora ocasiona.

Neste segundo volume do número 59 da *Itinerários – Revista de Literatura*, Renan Henrique Messias de Paulo, em “Cosmopolitismo e espaço habitado, em *‘Baiôa sem data para morrer*, de Rui Couceiro”, analisa a narrativa buscando elementos que enquadram o romance como cosmopolita. Além disso, perscruta o tom melancólico, sendo essa melancolia promovida pelo atraso e pelas relações sociais que se configuram entre as personagens principais.

No artigo “Uma história de amor: ‘Retrato de um jovem poeta’, de Dulce Maria Cardoso”, Alleid Ribeiro Machado enfoca a representação da velhice feminina, no conto “Retrato de um jovem poeta” de Dulce Maria Cardoso, investigando como a narrativa contribui para uma reflexão sobre o envelhecimento feminino e, de maneira mais ampla, sobre a condição das mulheres na velhice. Destaca também a presença da ironia como ferramenta discursiva na construção do enredo. Por fim, sugere a incorporação de uma abordagem simbólica para revelar as complexidades intrínsecas do enredo, ampliando a compreensão da narrativa e contribuindo para uma análise mais abrangente da temática estudada.

Também trabalhando com a produção de Dulce Maria Cardoso, Larissa Fonseca e Silva, em “O tédio contemporâneo nos romances de Dulce Maria Cardoso”, entende que essa sensação surge como um dos temas principais da romancista e funciona ironicamente como propulsor das atitudes das personagens, que vivem para gastar o tempo. Segundo a articulista, desde *Campo de sangue*, primeiro romance da autora, a questão do tédio permeia outras obras, ora relacionando-se aos dias imensos do período da infância ou, com mais frequência, associando-se aos dias sempre iguais tão retratados na literatura moderna a partir do século XIX.

Pâmera Ferreira, em “O foco da mulher saramaguiana que não cega: para além de um fio condutor da narrativa, um experimentar de resistência”, investiga a personagem mulher do médico, de *Ensaio sobre a cegueira*. Entende, como primeiro ponto, que o olhar dela permite ao autor realizar conexão profícua com a realidade que se intenciona passar para o leitor, visto que as cenas desse romance são intensamente descritivas e, embora haja um narrador em terceira pessoa, haveria uma distância maior entre essas entidades caso todos os personagens fossem cegos. Outro dado discorrido com base na personagem acontece quando aborda o despertar da possibilidade de um ponto de estranhamento, pois essa mulher enxerga a decrepitude humana, presencia o horror da imposição de poder por quem apenas por ter uma arma, mesmo cego, submeteu os confinados à humilhação e violência.

Entre os muitos caminhos possíveis para pensar a condição feminina, Aldinida Medeiros, no artigo “Mulheres e lutas em três romances de Carmen de Figueiredo”, estuda três romances de Carmen de Figueiredo: *Famintos* (1950), *Vinte anos de manicômio* (1951) e *Uma vida de mulher* (1950). A autora aborda como esses livros trazem questões relacionadas à sexualidade da mulher, dialogando com a liberdade e a igualdade de direitos almejadas nas lides feministas. Surgem como temas para

debate a sexualidade feminina, a mulher ante às dificuldades de inserção no mercado de trabalho e o comodismo autoritário dos homens.

Com “A transgressão de Júlia Mann: o valor da mulher na tradição patriarcal”, Jêssyka Silva Cardoso e Márcio Jean Fialho de Sousa abordam como, no século XIX, as mulheres enfrentaram desafios e restrições em uma sociedade patriarcal e machista, em que seus papéis eram rigidamente definidos e as contribuições das mulheres, frequentemente, subestimadas. Para tal, os autores olham para a produção de Teolinda Gersão, em específico, a obra *O Regresso de Júlia Mann a Paraty*, visto que a autora portuguesa mimetiza como Júlia Mann confrontou as normas sociais e reivindicou valores, contrariando as expectativas convencionais da sociedade alemã. O artigo aborda, portanto, a capacidade das mulheres de desafiar normas sociais opressivas, tendo como exemplo a figura de Júlia Mann, bem como analisa o valor da mulher em uma sociedade patriarcal.

Continuando no campo do feminino e dos feminismos, Michelle Thalyta Cavalcante Alves Pereira, no artigo “A mulher portuguesa na década 60 e seu lugar de fala no romance *Triunfo*, de Sara Beirão”, analisa *Triunfo* (1965), de Sarah Beirão, para discutir a representação da mulher portuguesa na década de 60 e as possibilidades de essas romperem com a tradição que limitava direitos. Por meio das reivindicações apresentadas no romance, tanto pela personagem Raquel, como por alguns de seus interlocutores, é possível observar que a voz autoral traz ênfase à autonomia feminina apesar do contexto patriarcal.

Focalizando um dos nomes-chave do feminismo em Portugal e uma das autoras de *Novas cartas portuguesas*, Kethlyn Sabrina Gomes Pippi e Raquel Trentin Oliveira, no artigo “Repetições e rupturas: performances femininas ao longo de três gerações, em *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa”, analisam as repetições e quebras nas performances das personagens femininas de três gerações de uma família portuguesa pertencente à burguesia do final do século XIX até meados do século XX. Buscam compreender o complexo e gradual processo de figuração das personagens femininas, as quais ora realizam repetições de comportamentos que cumprem a norma destinada às mulheres, atualizando e reificando a noção de gênero imperante naquele contexto, ora efetivam rupturas através da negação, em todo ou em partes, da adequação de seus comportamentos àquela norma social provocando, assim, desestabilidades.

Verticalizar entendimentos acerca das representações das mulheres implica, outrossim, pensar masculinidades, como o faz Márcio Aurélio Recchia, em “A figura paterna como representante do colonialismo português em África”. Cotejando romance e documentário, o autor aborda a produção da escritora Isabela Figueiredo e da documentarista Diana Andringa, sublinhando que ambas compartilham a experiência comum de terem nascido e crescido em antigas colônias portuguesas na África. Apesar de morarem em Portugal há muitos anos, as duas possuem forte ligação afetiva com as terras onde nasceram. Além disso, produziram obras dedi-

cadás à memória de seus pais, lidando com recordações de suas infâncias em territórios coloniais onde explorações e várias formas de violência eram amplamente praticadas contra as populações locais. Embora pertencessem a classes sociais distintas – o pai de Isabela Figueiredo era eletricitista, enquanto de Diana Andringa, engenheiro –, ambos gozaram dos privilégios de gênero e de raça dentro de uma estrutura colonial opressora enraizada no racismo, o que refletia as políticas da metrópole.

Ainda investigando a produção de Isabela Figueiredo e trazendo para a discussão outra autora da novíssima ficção portuguesa, Penélope Eiko Aragaki Salles, em “As representações da violência em Isabela Figueiredo e Judite Canha Fernandes”, problematiza a forma como, ao longo dos séculos, a violência foi minimizada e aceita pela sociedade lusitana. Cotejando o *Caderno de memórias coloniais* (2009), de Isabela Figueiredo, e o romance *Um passo para sul* (2018), de Judite Canha Fernandes, a pesquisadora investiga como algumas práticas violentas nessas antigas colônias, especificamente, em Moçambique e no arquipélago de Cabo Verde, foram toleradas e naturalizadas pela sociedade portuguesa.

No processo de dar voz e visibilidade aos esquecidos do cânone, Brunno Vinicius Gonçalves Vieira lança luz sobre a obra da escritora brasileira Maria Firmina dos Reis, em “*Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis: o que fala ou cala em uma obra afro-brasileira”. O artigo oferece panorama do momento literário de São Luís do Maranhão, a “Athenas Brasileira”, desde o início do século XIX até a publicação de *Úrsula* (1859). Com base na delimitação desse espaço de literatura brasileira e de tradução de literatura estrangeira, identifica alguns modelos estilísticos e temáticos com os quais Maria Firmina dos Reis dialoga, estabelecendo aproximações sobre a origem da dicção produzida no romance, bem como sobre a contradição (ou contradicção) que a autora constrói a fim de reinventar intertextos no horizonte de sua crítica à sociedade patriarcal e ao sistema escravocrata. Realça também o silenciamento sobre Maria Firmina dos Reis e *Úrsula*, especialmente, no contexto imediato. O pesquisador frisa que, embora a autora maneje artificiosa o erudito veio estilístico de seu tempo, a exclusão do meio literário revela as ideologias coloniais dominantes, o que coloca em xeque a real vigência de ideais educativos e culturais iluministas no período.

Rosemary Gonçalo Afonso, em “Ao encontro do autor: Saramago e Peixoto no romance *Autobiografia*”, demonstra como o escritor português José Luís Peixoto traz para o seu universo ficcional José Saramago. A narrativa, que percorre explicita e implicitamente a obra de José Saramago, gira em torno da angústia provocada em um jovem escritor pelo desafio de publicar um segundo romance, que confirmasse seu talento, enquanto tenta cumprir a tarefa de biografar o consagrado colega.

Em “Retornar e partir: uma análise crítica do conto ‘George’, de Maria Judite de Carvalho”, Marcela Ansaloni de Azevedo realiza leitura crítica do conto “George”, cuja narrativa retrata a solidão da mulher contemporânea. Encontramos

um narrador testemunhando o retorno de George à sua terra natal, onde ela se reencontra e se despede de uma parte de sua vida, em uma mistura de memória, imaginação e realidade. Ao longo da trama, o conto revela as pressões familiares e sociais que restringem a liberdade de escolha de George, demonstrando a influência do meio social em sua trajetória e a tentativa de limitação de sua autonomia. É através da venda da casa herdada que a personagem se liberta, abrindo espaço para novas possibilidades.

Perspectivando a novíssima ficção portuguesa contemporânea, Thaila Moura Cabral, em “Novíssima ficção portuguesa: uma leitura sobre *Grande Turismo*, de João Pedro Vala”, aborda a obra de estreia do autor João Pedro Vala, que problematiza o âmbito do gênero textual já pela frase da capa: “provavelmente um romance”. Ao analisar a estrutura da obra em estudo, nota que a divisão dos capítulos sugere uma coleção de contos centrados no narrador-personagem, João Pedro Vala; no entanto, a leitura conjunta desses capítulos aponta uma complexidade que transcende essa estrutura. Destaca ainda questões voltadas à autoficção, à identidade e ao pensar sobre o ofício da escrita como uma constante na narrativa.

Diante do incontornável José Saramago, Mateus Roque da Silva, em “O humanista Saramago: por uma poética sensível acerca da política, da democracia e dos direitos humanos”, parte de uma frase presente na entrevista dada pelo escrito, no ano de 2003, ao jornal *O Globo*, qual seja: “sem democracia não pode haver direitos humanos, mas sem direitos humanos também não pode haver democracia. [Contudo], estamos numa situação em que se fala muito de democracia e nada de direitos humanos”. Com base nesse entendimento, o autor aborda como a fala do escritor português não soa apenas como alerta de perigo, antes disso, convoca para uma reflexão crítica e, certamente, conjunta acerca da política global e da própria promoção dos direitos humanos.

Por fim, André Carneiro Ramos, em “Qualquer coisa que signifique: o protagonismo da linguagem no romance *Ecologia*, de Joana Bértholo”, propõe uma leitura do romance *Ecologia*, de Joana Bértholo, explorando a utilização de experimentações intersemióticas das mais diversas, como *QR codes*, *emojis*, fotografias e simulações operacionais de computador. Tais elementos, na instância narrativa, atribuem à linguagem um tom de substancial protagonismo, com vistas à construção de uma reflexiva distopia. Contudo, na contracorrente disso tudo, a literatura ainda resistiria como um dos últimos territórios em que a cognição e a liberdade se resguardariam.

Fechando o dossiê, Andressa Cristina de Oliveira, na seção *Varia*, analisa a obra japonesa *Taketori monogatari*, texto datado do período Heian - 794 a 1185, em “*Taketori monogatari*: um breve estudo comparativo entre a narrativa e a animação”. Em chave comparativa, o artigo objetiva verificar as considerações sobre a relação originária entre mito e literatura e analisar as estruturas simbólicas possíveis de serem emergidas das obras.

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

Boa leitura!

*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***

COSMOPOLITISMO E ESPAÇO HABITADO EM *BAIÔA SEM DATA PARA MORRER*, DE RUI COUCEIRO

Renan Henrique Messias de PAULO*

- **RESUMO:** N’O Romance Português Contemporâneo Miguel Real, escritor e ensaísta, defende a ideia de que o romance contemporâneo português “tornou-se cosmopolita, eminentemente urbano, dirigido a um leitor global, explorando temas de caráter universal, centrado em espaços geográficos exteriores à realidade nacional” (Real, 2012, p. 11). Nesse sentido, a prosa contemporânea portuguesa tenta fugir dos traços que marcaram sua literatura na primeira metade do século XX, com romances regionais, rurais e que buscavam esboçar a identidade do sujeito português. Dito isto, este trabalho tem como objetivo encontrar no romance *Baiôa sem data para morrer*, lançado em 2022 por Rui Couceiro, traços do cosmopolitismo, uma vez que o romance narra a vida dos moradores do vilarejo Gorda-e-Feia, no Alentejo, especialmente a de Joaquim Baiôa que tem a missão de reconstruir as casas do vilarejo. Com uma população idosa, os moradores de Gorda-e-Feia vivem num estado de melancolia e à espera da morte. Sendo assim, este trabalho busca encontrar na narrativa elementos que enquadram o romance como cosmopolita, já que a premissa do livro não apresenta esse caráter universal. Além disso, pretende-se analisar o tom melancólico presente na obra, sendo essa melancolia promovida pelo atraso e pelas relações sociais que se configuram entre as personagens principais.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Romance Português Contemporâneo. Cosmopolitismo. Baiôa sem data para morrer. Rui Couceiro. Melancolia.

Introdução

Somos apenas o tempo que temos e o passado faz-se cada vez mais longo.

Rui Couceiro (2023, p. 414)

A literatura portuguesa contemporânea tem incitado inquietações tanto no mundo da teoria e crítica literária, mas também em projetos de vida. A sempre urgên-

* UFSCar - Universidade Federal de São Carlos. Centro de Educação e Ciências Humanas - Departamento de Letras. São Carlos - SP - Brasil.3565-905 - renan.messias@estudante.ufscar.br. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

cia de tratar assuntos como identidade, território, espaço, memória e cotidiano são temas que emergem num mundo de possibilidades que permitem realizar a leitura do país lusitano à luz de suas contradições, histórias e artes. Giorgio Agamben (2009, p. 65) diz que:

[...] ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nos. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.

A coragem de ser contemporâneo também se encontra no fato de que é preciso sempre compreender a realidade que nos cerca, nos afastando e enxergando todas as problemáticas que compreendem o mundo presente. A coragem se faz necessária para provocarmos o entendimento de todas as construções que levaram a sociedade até sua atualidade. Ao pensarmos na realidade portuguesa, por exemplo, compreender o passado recente de Portugal é entender como o regime do salazarismo impactou não apenas na forma como a sociedade portuguesa resistiu ao período de 1933-1974, mas também refletir como a arte se manteve e se reproduziu antes, durante e depois da Revolução.

Além da coragem o contemporâneo também tem como característica a potencialidade de transformação da relação do tempo presente, possibilitando ao leitor uma leitura inédita de sua realidade, como se verifica em *Baiôa sem data para morrer*, de Rui Couceiro que, numa primeira vista, pode ser lido como um romance que busca inspirações dos romances neorrealistas, ao retratar o olhar do campo e dos camponeses dum Portugal profundo, mas com a grande diferença de apresentar as transformações que não apenas o espaço agrário sofreu, mas também os sujeitos que habitam esses ambientes:

[...] o contemporâneo não é apenas aquele, que percebendo o escuro do presente, nele aprende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade eu não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (Agamben, 2009, p. 72).

Existe, portanto, um desejo de reescrita do passado de Portugal nessa ficção contemporânea que, segundo Gabriela Silva em *A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita* (2016):

Escritas marcadas pelo desejo de (re)escrita do passado, discursos históricos ficcionais e funcionais, preservadores e idealizadores da identidade são características que percorrem todas as épocas da literatura portuguesa, na afirmação de sua voz como nação e arte. [...] Configuram-se como uma nova visão do sujeito português, não através da representação de personagens que tragam em sua constituição traços típicos de identidade, mas pela forma como tratam a memória cultural pertencente ao mundo todo. Como expandem e também tomam para si uma nova percepção de sujeito e memória. [...] O espaço ficcional é, por sua natureza, o espaço das possibilidades. Além das fronteiras ficcionais, rompem com formas de narrar, com construções de personagens, com a história do mundo e dos homens. Formam um novo cânone marcado pela diversidade, elemento intrínseco do novo modo de pensar o sujeito contemporâneo (Silva, 2016, p. 6-20).

A visão do sujeito português contemporâneo está também na captura da identidade duma sociedade que viveu muitas transformações ao longo da história. A diversidade de possibilidades fez com que toda essa nova ficção portuguesa, sobretudo a produzida no século XXI, seja múltipla. Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino acredita que o romance contemporâneo também é um romance com multiplicidade em que “como método de conhecimento e, principalmente, como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo.” (Calvino, 2019, p. 123)

Logo, fica evidente ao lermos autores como Djaimilia Pereira de Almeida, Afonso Reis Cabral, Isabel Rio Novo, Rui Couceiro entre tantos outros que a literatura produzida em Portugal no nosso século é uma literatura que oferece ao mundo paralelos para o entendimento de nosso tempo presente. São obras que dialogam não apenas com os limites culturais e territoriais do país europeu, mas também compreendem fronteiras que possibilitam a leitura tanto do interior para o exterior, quanto a relação inversa.

Este trabalho, assim como foi apresentado como forma de comunicação oral no XXIX Congresso Internacional da ABRAPLIP, realizado na Universidade Federal de São Carlos entre os dias 25 a 29 de setembro de 2023, se propõe a realizar uma leitura da obra *Baião sem data para morrer*, de Rui Couceiro.

N’O Romance Português Contemporâneo Miguel Real (2012, p. 11), escritor e ensaísta, defende a ideia de que o romance contemporâneo português “tornou-se cosmopolita, eminentemente urbano, dirigido a um leitor global, explorando temas de caráter universal, centrado em espaços geográficos exteriores à realidade nacional”. Assim sendo, uma das principais características, segundo o autor, da nova narrativa portuguesa do século XXI é o cosmopolitismo, defendido aqui como:

[...] os romances não são escritos exclusivamente para o público português com fundamento na realidade regional portuguesa, mas, diferentemente, ao

contrário do antigo paroquialismo animador do romance português da década de 50, preso quase em exclusivo a ambientes nacionais e a um «homem» nacional, destinam-se a um público universal e a um leitor único, mundial, ecuménico (Real, 2012, p. 11)

O cosmopolitismo faz-se sentir a partir, segundo Miguel Real (2012, p. 14), através da:

[...] caracterização da identidade das personagens, na radical alteração do espaço geográfico e no campo lexical, a primeira acolhendo personagens exteriores à matriz tradicional idiossincrática da cultura portuguesa (rural/urbano, castiços/ estrangeirados, racionalista/devotosupersticioso, mediterraneanismo-atlantismo/ europeísmo, clássico/moderno...), negando e superando esta de um modo positivo; a segunda estendendo o espaço para além das fronteiras nacionais ou minimizando a importância destas; a terceira, acolhendo expressões (palavras, frases, diálogos) registadas diretamente em língua inglesa e outras línguas/ linguagens (vários crioulos africanos, expressões eslavas, brasileirismos...).

Numa primeira vista, o romance de Rui Couceiro, *Baiôa sem data para morrer*, lançado pela Porto Editora em 2022 não apresenta as características mais pungentes do cosmopolitismo português segundo o conceito de Miguel Real, pois acompanhamos na obra a missão do narrador junto com um senhor já em idade, Joaquim Baiôa, no restauro de casas antigas na aldeia Gorda-e-Feia no Alentejo profundo. O romance de estreia de Rui Couceiro, o livro apresenta uma temática que, a princípio, foge com todo o cosmopolitismo presente nas narrativas portuguesas do século XXI.

Vencedor do Prémio Literário Manuel de Boaventura de 2023, em *Baiôa* acompanhamos a aventura de um jovem professor que faz uma viagem para o Alentejo profundo a fim de averiguar a reforma que Joaquim Baiôa havia feito na casa abandonada de seus avós. A fim de buscar um refúgio de toda a vida conturbada que tinha com o trabalho e o modo de vida na capital, o jovem professor embarca nessa longa viagem para o vilarejo de Gorda-e-feia.

Vale a pena destacar que o jovem professor, na qual não temos o conhecimento do nome, se desloca da capital portuguesa, Lisboa, em direção ao interior do país, marcado com muitos contrastes sociais, paisagísticos e culturais. Henri Lefebvre (2019), em *A revolução urbana*, desenvolve uma incontornável obra para a área da geografia e do urbanismo. Em seu estudo, o entendimento da realidade social é um produto das transformações espaço-temporais que acompanhamos no desenvolvimento da história, tendo como grande marco o advento da industrialização.

Segundo o autor francês, quando falamos de espaço rural, deve-se levar em consideração que se trata de um espaço em que a lógica de reprodução da vida é completamente diferente da lógica presente no espaço urbano, sendo que:

O campo “camponês-rural” compreende uma re-representação do espaço, ou, se quisermos, uma grade espacial, implicando a orientação, a demarcação, a capacidade de se apossar dos sítios e de nomear os lugares. [...] Ele supõe uma espontaneidade fortemente controlada pela ação incessante da comunidade. O que não ocorre sem particularidades mentais e sociais, sem originalidades devidas à origem dos grupos (etnias, climas, quadros geográficos, produções naturais organizadas pelo trabalho agrícola etc.). As particularidades de tais grupos encontram sua expressão privilegiada na combinação de suas atividades, não obstante distintas mesmo opostas tendencialmente: a magia e a religião. [...] Um pensamento imediato – que também é pensamento do imediato (do que acontece aqui e agora, do que é preciso fazer hoje ou amanhã) – integra-se num pensamento mais vasto e mais amplo, que compreende vidas inteiras, seus acontecimentos – nascimentos, casamentos, mortes e funerais –, bem como a sucessão das gerações (Lefebvre, 2019, p 48-49)

Como explicitado no trecho citado, esse espaço rural conta com a particularidade da espontaneidade. Logo, as relações sociais que se desenrolam nesse ambiente produzem o próprio modo de vida da comunidade. Um exemplo disso é encontrado no romance *O dia dos prodígios*, de Lídia Jorge, pois no vilarejo fictício de Vilamaninhos a população efabula e reproduz um modo de vida que é consequência de todo o esquecimento, exclusão e alienação diante seu próprio tempo. Para aquelas personagens, era mais importante saberem dos eventos fantásticos que assolavam a região do que as notícias de que haviam feito uma revolução na capital.

Como veremos adiante, a população que ainda habita Gorda-e-feia produz um modo de vida pautado na melancolia numa vida à espera da morte, pois acompanham cada um dos moradores morrerem dia a dia.

Gradualmente, observamos o desenvolvimento da amizade entre o narrador e Baião, sendo este último uma figura central que enfrenta o desafio de reconstruir a memória de um vilarejo praticamente abandonado.

Milton Santos (2007, p. 14), em *Pensando o espaço do homem*, assinala que,

O passado passou, e só o presente é real, mas a atualidade do espaço tem isto de singular: ela é formada de momentos que foram, estando agora cristalizados como objetos geográficos atuais, essas formas – objetos, tempo passado, são igualmente tempo presentes, enquanto formas que abrigam uma essência dada pelo fracionamento da sociedade total. Por isso o momento passado está morto como tempo, não porém como espaço (Santos, 2007, p. 14).

Portanto, como as personagens se colocam no espaço, ao longo da história, impacta de forma significativa a presença dos mesmos no presente. Temos no vilarejo uma população envelhecida, esquecida e à espera da morte. Esse tom de espera permeia toda a obra, sobretudo quando Baiôa recebe de herança um caderninho do médico da cidade. Esse caderninho contém registros contendo a data em que todas as pessoas do vilarejo iriam morrer, menos a de Baiôa:

O Dr. Bártolo deixara, destacada em testamento, o tal que consagrava Joaquim Baiôa como único herdeiro, uma extensa tabela com as datas das mortes futuras, como as datas últimas dos que na aldeia ainda estariam vivos aquando da morte do Dr. Bártolo, uma lista abreviada a partir de uma lista geral incluía no livro no qual trabalhava há uma vida inteira e que contemplava todos os indivíduos abarcados pelo estudo de caso que o sustentava e que, portanto, contemplava tanto mortos como vivos (Couceiro, 2023, p. 193).

A aldeia de Gorda-e-feia era tão pequena que o único médico que lá atuava, Dr. Bártolo, investiu sua vida toda num estudo profundo sobre as características de cada um dos moradores:

Os estudos do Dr. Bártolo pareciam dar-lhe uma visão estranhamente completa de todas as pessoas: dos saudáveis, dos doentes e dos que não estavam ainda doentes, dado que defendia que, na velhice, não havia indivíduo que não desenvolvesse pelo menos uma de várias patologias da degeneração celular. Dizia o médico que a ciência já provou que, tirando os acidentes, ninguém morre de velhice, naquela perspectiva romantizada de último suspiro, sem motivo que não o passar dos anos e, que toda a gente morre de doença. No limite, a velhice poderia ser entendida como um estágio próprio para a manifestação dos problemas de saúde, isto é, quase como um sinônimo de doença. [...] Esta naturalização da morte não me espantou, mas, sem saber que voltaria a ela várias vezes depois de Baiôa me revelar o tão esperado grande segredo, fotografei a passagem com o telemóvel (Couceiro, 2023, p. 180).

Esse segredo seria então a herança dos estudos de Dr. Bártolo com a lista dos moradores e as respectivas datas e causas de morte que teriam. Não se tratava de eventos fantásticos, mas tudo era baseado no profundo conhecimento que o médico tinha a respeito dos moradores de Gorda-e-Feia.

O mais espantoso era a ausência de informações sobre a possível morte de Joaquim Baiôa. Com isso, a personagem lida com a ansiedade de ter que durar até a eternidade, caso fosse possível, e acompanhar todos e tudo a sua volta se dissipando e se perdendo:

Baiôa carregava às costas o peso de um segredo, que se desdobrava em vários outros. Por um lado, era portador de todo o trabalho científico de um médico de grande gênio, que se dera durante décadas a uma colossal investigação, e que lho entregara com um propósito para ele ainda desconhecido, mas que o obrigava a agir. Por outro, sabia quando iriam morrer todos os que com ele habitavam a aldeia e o perímetro envolvente, o que correspondia a conhecidos e amigos – em sua, a toda a gente. Em simultâneo, desconhecimento, comum a todos os mortais, não deveria angustiar ninguém, a menos que esse alguém fosse o conhecedor único de um segredo sobre a extinção de um mundo. Sim, porque era disso que se tratava, da extinção da aldeia, morriam as memórias, os costumes e a história de uma aldeia, de um pequeno mundo que toda a vida fora dela. Sentia, por isso, ser seu dever fazer alguma coisa. E, já que não podia evitar aquelas mortes – as mortes dos que lhe eram queridos –, lembrou-se de fazer renascer a aldeia com outras pessoas. Não seria a mesma coisa, mas não era isso que acontecia a todos os lugares? E, se os que ali habitavam não tinham já idade para procriar, ele traria para aquele lugar quem estivesse ainda em condições de o fazer (Couceiro, 2023, p. 195).

Com essa angústia de saber do fim de cada um de seus vizinhos, alinhado às casas que se dissolviam graças às intempéries do próprio tempo, Joaquim Baiôa tenta no ato de restauro, reconstruir a memória do lugar e, com isso, atrair novos moradores para que seu mundo deixasse de desabar.

Jaime Ginzburg em *Literatura, violência e melancolia* (2012) diz que a melancolia está associada ao processo de inquietação do sujeito: “O melancólico estaria portanto em uma espécie de ponto de mediação temporal, a partir do qual vê com sofrimento o passado, em razão das perdas, e se inquieta com o futuro, pelo medo de um possível dano” (Ginzburg, 2012, p. 48).

Como o propósito deste trabalho é identificar o cosmopolitismo presente na obra, irei elencar dois momentos fundamentais para classificar o romance de Rui Couceiro como uma obra cosmopolita, segundo a teoria de Miguel Real.

Em primeira instância, o livro se enquadra no quesito de “texto esteticamente belo” (Real, 2012, p. 100). “Assim como Pedro Almeida Vieira, João Paulo Oliveira e Costa, Octávio dos Santos e Sérgio Luís de Carvalho, Isabel Rio Novo apresenta um romance “Belo pela rigorosíssima descrição histórica” (Real, 2012, p. 101), pois consegue recontar a história de ocupação e migrações ao longo da história da região do Alentejo. Além disso, a descrição física do espaço é uma das características mais marcantes no romance.

Gorda-e-Feia é, na verdade, um vilarejo fictício, mas Rui Couceiro a insere num espaço verossímil e a forma como ele descreve essa paisagem é muito rica. Este detalhamento não apenas cria uma imagem vívida do ambiente, mas também destaca a habilidade do autor em transportar o leitor para uma realidade detalhada

e evocativa, evidenciada pelas suas descrições minuciosas e pelo uso de mídias modernas para capturar e compartilhar a experiência da viagem.

Eram estradas de duas faixas, uma em cada sentido, embelezadas de quando em vez por corredores de sobreiros a perderem para os campos, por estreitos de ciprestes altíssimos, ou por túneis de azinheiras protetoras (para identificar as azinheiras tive de recorrer ao Google, admito). [...] Daquela primeira vez, e ainda antes de Monsaraz, comecei a avistar o grande lago, um colosso de água enfiada em valas de barrancos. Subi ao castelo e, com o telemóvel, disparei em várias direções, fiz fotografias panorâmicas e vídeos que publiquei nas redes sociais, para me convencer de que a viagem estaria a valer a pena (Couceiro, 2023, p. 11-12).

No romance de Couceiro (2022), observa-se uma relação complexa entre o modo de vida contemporâneo e as dificuldades enfrentadas por indivíduos que precisam se adaptar a contextos de isolamento, longe das facilidades e conveniências da vida urbana. O protagonista, um jovem professor com hábitos cosmopolitas e familiarizado com as tecnologias modernas, depara-se com a realidade de viver em um local onde a conexão com o mundo exterior é limitada. Em diversos trechos da narrativa, o personagem expressa sua frustração com a precariedade da conexão à internet e a impossibilidade de manter uma presença constante nas redes sociais, elementos fundamentais para sua vida anterior.

Esse contraste é evidenciado na conversa com Ti Zulmira, uma residente do vilarejo, que desabafa sobre o isolamento tecnológico da região. Ela expressa sua angústia ao relatar a ausência de uma conexão à internet de qualidade, destacando como isso agrava o sentimento de distanciamento em relação ao resto do país:

[...] o grande sofrimento com que vivo – e é uma angústia das piores com que já lidei – é, imagine, e se calhar não imagina porque em Lisboa certamente tudo é diferente, há muito que sei que as coisas boas ficam todas lá e raro chegam aqui, mas aqui também é Portugal, sabe? O grande sofrimento que carrego nos ombros que muitas vezes me deprime, porque não é fácil viver neste isolamento, o meu menino há de ver, é o facto de por cá não haver nem uma ligação à internet que preste. Nem uma só, percebe? (Couceiro, 2023, p. 74).

Essa citação ilustra de forma clara o desafio que o protagonista enfrenta ao tentar conciliar sua identidade cidadina com a realidade rural, onde o acesso à tecnologia é precário e o isolamento social é intensificado pela ausência de meios eficazes de comunicação. A dificuldade de adaptação a esse ambiente reflete uma tensão contemporânea, em que a dependência das tecnologias de comunicação moderna se choca com as limitações impostas por contextos geograficamente e socialmente isolados.

Surgem reflexões sobre a profunda integração das redes sociais na vida do narrador-personagem. Após deixar uma vida tumultuada e marcada pelo *burnout* em Lisboa, o protagonista, ao chegar à aldeia, ainda enfrenta sintomas de abstinência digital e ansiedade, devido à sua necessidade constante de estar conectado. Mesmo nesse novo ambiente, o professor continua a capturar imagens dos lugares que visita, mentalizando as postagens que realizaria posteriormente no *Instagram*, caso conseguisse acesso a um sinal de internet. Essas ações revelam a dificuldade do personagem em se desvincular do mundo digital e sua persistente conexão com a vida anterior, onde as redes sociais desempenhavam um papel central:

Tomámos a estrada que liga a uma terra de nome Ferradosa e depois seguimos como quem vai para a Barragem da Valeira, de modo a podermos ver o rio a partir do Miradouro de São Salvador do Mundo. E valeu a pena. Com medo de no futuro ter poucas palavras para a paisagem, pequeno no telemóvel e diz vídeos e fotografias panorâmicas. Os montes, vincados por córregos, apontavam para o vale no qual o rio se enfiou, buscando o melhor caminho até ao seu destino, nunca adiando a jornada, contornando todos os obstáculos. Vistas de cima, as curvas tornavam tudo mais belo, a água a enfiar-se cada um dos recursos dos montes. De certeza que, lá em cima, deus teria uma janela virada para aquela paisagem. Milagres são estas terras da Beira, do demo, do Douro, de Trás-os-Montes, todas contidas e amansadas em socacos ou entre muros. E o cheiro? Outros mirones, estacionados ao nosso cheiro a xisto misturado com esteva (Couceiro, 2023, p. 330).

Na viagem que o professor narrador-personagem faz ao Santuário de São Gonçalo da Cobrição com Baiôa, o restaurador de Gorda-e-feia incentiva o rapaz a encontrar uma mulher para se relacionar afetiva e amorosamente. Num primeiro momento o professor não acata a sugestão, justificando que na capital seria mais fácil encontrar uma companheira mais compatível com ele, ou que talvez encontrasse no *Tinder*:

Eu dizia-lhe que, se o objetivo era procurar mulheres atraentes no meio daquela pequena multidão, era preferível comprar um bilhete para um festival de verão, ou enfiar-me nos bares dançantes do Cais do Sodré, onde havia mais opções talvez – e aqui falava meu provincianismo de menino nascido e criado na capital – mais compatíveis comigo. E havia ainda o *Tinder* e outras hipóteses muitíssimo práticas de procurar o amor sem sair de casa. Mas Baiôa, com aquele ar arcano de quem sabe mais do que diz, acabava por se faltar dos meus lamentos (que, em rigor, eram moderados, porque existia esperança em mim) e sentenciava: meu amigo, não é para procurar amor que aqui o trago; a escolha pode até já estar feita e trago-o cá apenas para que o encontre (Couceiro, 2023, p. 375).

Nessa experiência da visita ao santuário, o professor encontra com a mulher dos seus sonhos, entra em transe e é acordado por Baiôa com as calças molhadas de xixi. Apesar da cômica cena, isso resultou numa intensa troca de mensagens entre o narrador e a mulher dos seus sonhos e engataram um namoro à distância:

Não se pense que encontrar o amor me trouxe grande sossego. Em virtude de várias circunstâncias, os primeiros meses de namoro foram à distância. Até pensei ir ao santuário de São Gonçalo da Cobrição bendizer os telemóveis aos pés do santo e louvar a existência da internet perante o senhor que olha por ele e por nós. Foi agarrado ao telemóvel com entusiasmo cavalgante da paixão que recomecei as minha noites de vigília. Passei no escuro horas sem fim, a trocar mensagens, a conversar e tentando encurtar a distância através de videochamadas (Couceiro, 2023, p. 383).

Enquanto o tempo passava, mais amigos de Baiôa e recém amigos que muito estimava o professor-narrador ia morrendo, em especial Ti Zulmira e Zé Patife. Este último deixou uma profunda tristeza em Baiôa que, em consequência adocece. Mas como ele não havia data para morrer, por descuido ou por não ter tido tempo de Dr. Bártolo prever, Joaquim Baiôa temia definhar numa cama mas nunca, de fato morrer. Essa angústia lembra-nos muito o início de *As intermitências da morte*, de José Saramago, em que num determinado período a Morte tira férias e ninguém nunca mais morre. Na ocasião a população se ilude com a infinidade da vida, mas aos poucos percebem que a não morte é ruim, pois as pessoas ainda adoeciam mas não conseguia, de fato, partir para o outro plano:

[...] Que vamos fazer com os velhos, se já não está aí a morte para lhes cortar o excesso de veleidades macróbias. Os lares para a terceira e quarta idades, essas benfazejas instituições criadas em atenção à tranquilidade das famílias que não têm tempo nem paciência para limpar os ranhos, atender aos esfínteres fatigados e levantar-se de noite para chegar a arrastadeira, também não tardaram, tal como já haviam feito os hospitais e as agências funerárias, a vir bater com a cabeça no muro das lamentações (Saramago, 2017, p. 29).

No romance de Saramago temos a insustentável ausência da morte, que acarreta diversos problemas estruturais na política e na sociedade inventada pelo autor português. No romance de Rui Couceiro, a inquietação da possível não morte de Joaquim Baiôa causa a insegurança no narrador que, a partir desse momento, teme a morte de Baiôa e, sobretudo, que ele tire a própria vida. “Ali, a morte acontecia perto, as pessoas morriam perto, morriam em casa e longe de tudo, morriam a poucos metros de mim e, pior do que isso, ali as pessoas morriam muito.” (Couceiro, 2023, p. 403).

Com perda excessiva de peso, esquecimento e o corpo não respondendo mais seus comandos, Joaquim Baiôa definha cada vez mais na cama do hospital, lugar onde ele não queria estar. Saramago, ainda que de forma cômica, soluciona o problema das mortes e da Morte personagem, mas Rui Couceiro conclui seu livro sem concretizar ou definir o destino da personagem:

Aqui chegados, talvez o leitor tenha já percebido que andei evitar o desfecho, como se não referi problemas os anulasse, ou significasse a existência deles. Nunca quis que este relato soasse a confissão, ou que por entre as páginas se pudesse sentir o odor cobarde do arrependimento. Se há vontade que mantenho é a de crer na forma como tudo terminou. Todos – pessoas, animais e plantas – precisam de um final. Talvez o mundo precise também de um fim, e o fim do mundo de Joaquim Caieiro Baiôa começo a desenhar-se na minha cabeça quando ele adoeceu. Termino este relato. Na narração de qualquer história, a única garantia de um final feliz – e não é isso que todos procuramos? – consiste em terminá-la antes da desgraça, que sempre acabará por chegar (Couceiro, 2023, p. 414).

E para concluir a narração, o narrador tece uma reflexão bonita e poética sobre a ciclicidade da vida e da natureza:

Depois, deu-se o que sempre se dá, por mais que repetidamente nos assustem com os anos mais quentes e secos desde que há registros: começaram as sementes rebeldes vencendo a terra e a cada dia mais se via a vegetação desentranhando-se até formar campos cheios de ervas bravias vivendo a promessa de uma vida extraordinária. Mais tarde, passariam do verde ao amarelo, recuperando a memória do trigo. Veio de seguida o calor, noites e dias se assaram, umas e outros de tempo se alimentando, até que, meses mais tarde, o verão viajou para a África e o sufoco parou. Aconchegadas pelo vento, as árvores fizeram companhia umas às outras nas noites frias. Com as chuvas, coelhos, lebres e raposas recolheram às tocas. Andorinhas, abelharucos, milhafres e cegonhas bateram asas para outras latitudes (Couceiro, 2023, p. 414).

A possível leitura do trecho que encerra o romance permite entendermos que de fato Joaquim Baiôa deixou o plano da vida, mas como o livro é narrado em primeira pessoa e o narrador não acompanhou tal desfecho, seria equivocado postular a sentença do velho morador de Gorda-e-feia. Ao entendermos essa última passagem como uma reflexão de que a vida acontece todos os dias, muitos morrem, mas muitos nascem e a reprodução da vida acontece em cada pedaço de nosso mundo talvez seja a sugestão do que de fato aconteceu com Baiôa, ou não.

Considerações finais

Em guisa de conclusão, num primeiro plano, *Baiôa sem data para morrer*, de Rui Couceiro apresenta uma proposta de ser um romance com destaque ao regional, uma vez que há uma profunda caracterização do espaço geográfico interiorano em que a obra se desenrola. Entretanto, a diversidade discursiva, as referências culturais evocadas, a melancolia explicitada, o tema universal e o rigor histórico autenticam o livro de Rui Couceiro como uma bela representação do cosmopolitismo português contemporâneo.

Gabriela Silva em *Três lições de José Saramago sobre os homens do seu tempo* (2023) diz que a literatura guarda as verdades absolutas sobre o comportamento humano:

[...] a literatura contém em si todas as verdades absolutas sobre o comportamento humano, bem como as soluções para esses comportamentos. Como se a natureza da literatura (mimese e representação e por isso variante e sem determinante fixo) fosse uma forma de catarse absoluta cujo efeito seria a redenção da humanidade. Por certo que muitas obras através das suas alegorias enunciam uma visão de mundo que pode estimular a revisão de modelos sociais e pensamentos poluídos de obscurantismo e isentos de alteridade e empatia (Silva, 2023, p. 3).

A literatura que lê o comportamento humano é certamente a que encontramos na obra de Rui Couceiro. Tanto na construção das personagens alentejanas, sobretudo Joaquim Baiôa, quanto o jovem professor-narrador. Acerca de Baiôa, temos uma profunda marca do espaço rural na reprodução de seu modo de vida. Antonio Candido em *Os parceiros do Rio Bonito* (2017), diz que:

O equilíbrio social depende em grande parte da correlação entre as necessidades e sua satisfação. E sob este ponto de vista, as situações de crise aparecem como dificuldade, ou impossibilidade de correlacioná-las. Daí a evolução das sociedades parecer um vasto processo de emergência de necessidades sempre renovadas e multiplicadas, a que correspondem recursos também renovados e multiplicados para satisfazê-las, dando lugar a permanente alteração dos vínculos entre homem e meio natural. Resulta uma solidariedade estreita em que as oposições se obliteram, de tal forma vai o meio se tornando, cada vez mais, reflexo da ação do homem na dimensão do tempo (Candido, 2017, p. 28)

Como no trecho acima, temos que a vida no ambiente rural implica numa intensa inter-relação homem x natureza. A natureza aqui também é entendida como a cultura desse espaço diferenciado do urbano, não sendo necessariamente a natureza primitiva. O compromisso de vida de Baiôa era resgatar justamente a natureza

dessa vida no Alentejo profundo. Restaurar as casas era reviver a memória, a história e, também, a esperança de que seu mundo não deixasse de existir.

Em relação ao narrador-personagem, temos um professor que migra para a terra de seus avós e passa por profundas transformações no âmbito pessoal mas também coletivo. Com crises de *burnout*, vício em redes sociais e imensa insônia, durante o desenrolar da trama o narrador consegue ir se curando dessas patologias ao passo que vive o modo de vida interiorano e rural. A amizade para com os moradores de Gorda-e-Feia faz com que o mesmo consiga se desprender da vida citadina e, até mesmo, encontrar um novo propósito de vida. Se enquadra num mundo no que José Saramago diz em *O conto da ilha desconhecida* (1998): “é necessário sair da ilha para ver a ilha” (Saramago, 1998, p. 41). Ao se afastar de si, o jovem professor conseguiu se enxergar e lutar contra seus pesadelos.

Baião sem data para morrer é um romance que revela múltiplas camadas de significado e oferece uma rica fonte de análise. Embora este trabalho se concentre na questão do cosmopolitismo, outras temáticas igualmente relevantes, como a violência doméstica, o suicídio, a mortalidade e a religiosidade, não foram abordadas em profundidade. Essas questões, no entanto, merecem um estudo mais detalhado, o qual será desenvolvido em minha tese de doutorado.

O romance pode ser considerado uma obra cosmopolita não apenas por trazer à tona questões da identidade portuguesa e instigar reflexões no contexto nacional, mas também por abordar temas universais que transcendem fronteiras culturais. Questões como a morte, o amor, a senilidade, a amizade, a tecnologia e os modos de vida são explorados de maneira que ressoam com experiências humanas globais, demonstrando a capacidade da literatura em conectar o local com o universal.

PAULO, R. H. M. Cosmopolitanism and lived space in *Baião sem data para morrer* by Rui Couceiro. *Itinerários*, Araraquara, n. 59, v. 2, p. 17-31, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *In Romance Português Contemporâneo, Miguel Real, a writer and essayist, argues that contemporary Portuguese fiction “tornou-se cosmopolita, eminentemente urbano, dirigido a um leitor global, explorando temas de caráter universal, centrado em espaços geográficos exteriores à realidade nacional” (REAL, 2012, p. 11). In this sense, contemporary Portuguese prose seeks to move away from the characteristics that marked its literature in the first half of the 20th century, with regional, rural novels that aimed to sketch the identity of the Portuguese subject. That said, this work aims to identify traces of cosmopolitanism in the novel Baião sem data para morrer, published in 2022 by Rui Couceiro, as the novel narrates the life of the residents of the village Gorda-e-Feia in Alentejo, particularly Joaquim Baião, who is tasked with rebuilding the village’s houses. With an elderly population, the inhabitants of Gorda-e-Feia live in a state of melancholy and await death. Thus, this study seeks to find elements in the*

narrative that frame the novel as cosmopolitan, given that the book's premise does not present this universal character. Furthermore, it aims to analyze the melancholic tone present in the work, as this melancholy is fostered by the delay and social relations that are established among the main characters..

- **KEYWORDS:** *Contemporary Portuguese Novel. Cosmopolitanism. Baiôa sem data para morrer. Rui Couceiro. Melancholy.*

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio:** lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito.** 12^a. ed. São Paulo: Edusp, 2017.

COUCEIRO, Rui. **Baiôa sem data para morrer.** Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2023.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia.** Campinas: Autores Associados, 2012.

JORGE, Lúcia. **O dia dos prodígios.** 11^a ed. Lisboa: Dom Quixote, 2021.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana.** Tradução de Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

REAL, Miguel. **O Romance Português Contemporâneo 1950-2010.** Lisboa: Editorial Caminho, 2012.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem.** 5. ed. São Paulo: EdUSP, 2007.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte.** 2^a. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Gabriela. A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita. Revista **Desassossego** v. 8, no. 16, p. 6-21, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/122430>. Acesso em 10 de maio de 2021.

SILVA, G. Três lições de José Saramago aos homens do seu tempo. **Via Litterae: Revista de Linguística e Teoria Literária**, v. 14, n. e1400, p. 01-19, 30 dez. 2022. Disponível

em: < <https://www.revista.ueg.br/index.php/vialitterae/article/view/14319> >. Acesso em 30 de dezembro de 2023.



UMA HISTÓRIA DE AMOR: “RETRATO DE UM JOVEM POETA” DE DULCE MARIA CARDOSO

Alleid Ribeiro MACHADO*

- **RESUMO:** Este artigo analisa a representação da velhice feminina no conto “Retrato de um jovem poeta” de Dulce Maria Cardoso. Fundamentando-se nas teorias de Castells (2018) e Bauman (2001), que situam as identidades dos sujeitos em meio a contextos socioculturais em crise devido ao impacto do capitalismo global e da modernidade tardia, a pesquisa utiliza uma abordagem de pesquisa bibliográfica e estudo de caso. O artigo propõe que, ao refletir sobre essas questões emergentes em seu contexto de produção, o conto contribua para uma reflexão sobre o envelhecimento feminino e, de maneira mais ampla, sobre a condição das mulheres na velhice. Destaca-se a presença da ironia, conforme postulado por Hutcheon (2000), como uma ferramenta discursiva na construção do enredo, proporcionando uma compreensão mais profunda da realidade apresentada. Além disso, o artigo sugere a incorporação de uma abordagem simbólica para revelar as complexidades intrínsecas ao enredo, ampliando assim a compreensão da narrativa e contribuindo para uma análise mais abrangente da temática estudada.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Velhice. Condição feminina. Narrativa de autoria feminina. Ficção portuguesa contemporânea.

Palavras iniciais

A literatura de autoria feminina em Portugal tem acompanhado as tendências atuais da ficção, incorporando temas relevantes relacionados aos desafios emergentes nas sociedades imersas na modernidade tardia, conectando-se ao panorama global. Esse cenário revela, segundo Manuel Castells (2018), uma multiplicidade de crises, que abrangem desde questões econômicas até o aumento da violência contra as mulheres.

No contexto apresentado, essa produção literária não apenas desafia as convenções formais do texto, mas também se empenha em evidenciar as problemáticas

* MACKENZIE – Universidade Presbiteriana Mackenzie – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie – São Paulo – SP – Brasil. 01302-907– alleid@alumni.usp.br.

que acompanham os sujeitos atravessados por esse tempo, no reexame da identidade feminina, bem como na crítica ao patriarcado. Segundo Peter Petrov (2005, p. 9-10, grifos nossos):

[...] no que diz respeito às opções formais, o que sobressai é a multiplicidade e a diferenciação a nível dos modos narrativos e discursivos. A par de uma representação mais tradicional, presente em alguns livros [...], **os restantes são testemunho de uma manifesta postura experimentalista, os traços mais pertinentes desta aventura relacionam-se com técnicas mais ousadas, como é o caso do recurso à ironia, à paródia e ao pastiche, que conseguem carnavalizar estruturas e estilos.**

Por meio de uma linguagem mais experimental, que desafia as normas de escrita vigentes e busca ampliar as fronteiras da expressão literária, a literatura de autoria feminina em Portugal destaca-se por explorar diferentes registros linguísticos, incorporar referências intertextuais e empregar técnicas de subversão e desconstrução da narrativa. Essa abordagem inovadora evoca a interação entre o mundo real e o fictício, convidando o leitor a participar ativamente na decifração da trama narrativa (Arnaut, 2002).

Os debates relacionados ao corpo, identidade e memória ocupam uma posição central nas narrativas, dramas e poéticas dessas obras, sendo considerados elementos fundamentais. Ao explorar esses temas, as obras lançam um olhar atento sobre a experiência feminina, revelando as complexidades e contradições presentes em diferentes contextos sociais e culturais. Segundo Alleid Ribeiro Machado (2023, p. 155):

Trata-se de uma produção que também procura rever os temas já citados, inclusive sob a óptica de gênero, pois é de interesse dessa literatura colocar em causa o estar no mundo feminino, notabilizando os desafios por paridade entre mulheres e homens, e, da mesma forma, evidenciando as assimetrias de poder entre mulheres e mulheres, reflexionando temas atinentes à classe social, etnia, corporeidade, ao etarismo etc.

O trecho em destaque revela que a temática do envelhecimento feminino surge como foco de discussão nas produções ficcionais mais recentes, provocando uma revisão analítica sobre como o preconceito relacionado à idade tem sido usado como uma forma de limitação cultural e social para as mulheres. A problemática em questão desperta crescente interesse e atenção no âmbito da ficção, que busca provocar reflexões sobre desafios presentes na sociedade em que tais obras são concebidas.

Importante ressaltar que esse tema não se restringe exclusivamente a Portugal, pois permeia diversas sociedades. Nesse sentido, conforme destaca Machado (2023, p. 156):

Segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS), em 2019 o número de pessoas com 60 anos ou mais era de um bilhão. A projeção é que esse número aumente para 1,4 bilhão em 2030 e 2,1 bilhões em 2050. Ainda segundo a OMS, “[t]al aumento está ocorrendo em um ritmo sem precedentes e irá se acelerar ainda mais nas próximas décadas, principalmente nos países em desenvolvimento (WORLD HEALTH ORGANIZATION, s.d.).

O bem-estar e o cuidado dos mais velhos emergem como pautas de discussão, estabelecendo-se como questões que atravessam as sociedades ocidentais. Este artigo, obviamente, concentra-se num recorte de uma produção ficcional elaborada em Portugal, que, como tal, reflete e se insere no contexto das suas particularidades e desafios específicos. Portanto, é essencial analisar essas questões com atenção e profundidade.

Para explorar essas especificidades de forma mais aprofundada, tendo em vista o recorte de análise proposto, é fundamental explicar o conceito de velhice. Conforme destacado por Richard Besdine (2019) e Mark Williams (2016), o envelhecimento pode ser compreendido como um processo contínuo de alterações naturais que se intensificam a partir da idade adulta. No final dessa fase, as funções corporais começam a declinar gradualmente. Os especialistas ressaltam que não existe uma idade específica que “marque” o início da velhice. Para Besdine (2019), na verdade, esse indicador, baseado na história e não na biologia, é resultado da tradição ocidental que estabeleceu os 65 anos como o marco inicial dessa fase¹.

Ao analisar o campo semântico relacionado à palavra “velhice”, observa-se que “envelhecimento”, “ancianidade”, “senescência” e “senilidade” são termos frequentemente usados para descrever a condição de ser idoso ou o processo de envelhecimento. No entanto, embora esses termos possam ser considerados sinônimos, cada um deles possui nuances de significado que variam de acordo com o contexto em que são utilizados.

O termo “envelhecimento”, por exemplo, é frequentemente utilizado para descrever o processo natural pelo qual todos passam ao longo da vida, abrangendo mudanças físicas, psicológicas e sociais. Já “velhice” refere-se à fase da vida em que uma pessoa alcança uma idade avançada, geralmente associada a alterações físicas e cognitivas. Por sua vez, “ancianidade” enfatiza não apenas a idade avançada, mas

¹ Richard Besdine (2019) lembra que a razão disto deve-se ao fato de a Alemanha, primeiro país a estabelecer um programa de previdência, ter escolhido os 65 anos como a idade ideal para a aposentadoria, tornando-a um paradigma seguido em muitos outros países.

também a experiência acumulada ao longo dos anos (Lopes; Ferreira; Rodrigues, 2003). Por outro lado, “senescência” é um termo técnico utilizado na área da biologia para descrever o declínio gradual das funções hepáticas e o envelhecimento dos organismos vivos. Em contraste, “senilidade” refere-se ao estágio avançado da idade, caracterizado pela perda significativa de capacidades cognitivas e físicas.

De todo modo, o envelhecimento transcende a mera dimensão biológica, uma vez que é atravessado por diversos aspectos psicossociais e culturais. Nesse contexto, destaca-se o que considera Nicaria Costa (2020), que enfatiza a natureza biopsicossocial desse processo, afirmando que ele ocorre ao longo de toda a vida e é moldado pelas complexas interações entre gênero, raça e classe.

Assim, chega-se ao ponto crucial desta reflexão: o envelhecimento, portanto, é um fenômeno biopsicossocial, caracterizando-se para além das mudanças físicas e fisiológicas que ocorrem com o passar dos anos. Na verdade, é moldado social e culturalmente, sendo influenciado por fatores psicológicos. Todo esse contexto “interseccional” desempenha um papel primordial na forma como as pessoas vivenciam e são percebidas durante o processo de envelhecimento.

As relações de gênero, por exemplo, exercem uma influência significativa na experiência do envelhecimento feminino. As mulheres frequentemente enfrentam desafios específicos, como a pressão social para se manterem jovens, atraentes, ativas. Da mesma forma, a raça e a classe social também desempenham um papel importante, pois diferentes grupos étnicos e econômicos podem vivenciar o envelhecimento de maneiras distintas, sujeitos a estereótipos, desigualdades e condições socioeconômicas particulares. Nesse sentido, segundo a lógica do capitalismo global (Castells, 2018), as mulheres precisam se manter produtivas para que, do ponto de vista econômico, tenham valor.

Em síntese, essas distinções terminológicas refletem a complexidade e a multidimensionalidade do processo de envelhecimento. Cada termo carrega uma acepção permeada por aspectos sociais, culturais e individuais, influenciado por valores, crenças e perspectivas históricas. Compreender essas nuances e explorar as diferentes facetas da velhice é fundamental para uma análise abrangente da temática do envelhecimento feminino na ficção em Portugal, permitindo uma reflexão mais aprofundada sobre as relações culturais e sociais relacionadas a esse processo.

Diante desse cenário, Machado (2023) ainda lembra que a questão da velhice em Portugal precisa ser considerada a partir da conscientização de que “a valorização da juventude tem sido a pedra de toque das sociedades ocidentais ao longo dos tempos”; todavia, “essa valorização não é a única determinante para se explicar o abandono das pessoas mais velhas”. Para Henrique Raposo (2019, s/p.), esse descarte também pode ser explicado pelas condicionantes de classe social, uma vez que o escândalo do abandono direto e indireto das pessoas idosas deve ser pensado nestes termos num país em que os filhos já encontram dificuldades financeiras para dar a assistência que seria necessária aos seus entes mais idosos.

O envelhecimento, dessa forma, está intrinsecamente ligado à experiência individual do sujeito, influenciado por fatores como gênero, etnia e classe social, os quais são condicionantes externos que afetam os grupos sociais, incluindo, os grupos etários. É com base nessa perspectiva que este artigo concentra seus estudos ao se aprofundar na literatura portuguesa de autoria feminina mais atual, buscando abordar esse tema com a sensibilidade e a atenção que ele requer, considerando-o em sua natureza interseccional.

Certamente, essa visão da velhice, como será apresentada na análise do conto “Retrato de um jovem poeta”, permite avaliá-la em uma dimensão mais ampla, considerando-a como resultado de fatores psicológicos, sociais e culturais.

Com base nessa breve introdução, o propósito deste trabalho é examinar a representação da velhice feminina nesse conto de Dulce Maria Cardoso. É crucial enfatizar que a análise se dedica em evidenciar como essa obra fictícia, por meio de uma narrativa que se utiliza do insólito e, em certa medida, da ironia, busca retratar a difícil realidade dos idosos na atualidade, reflexionando uma condição emergente do contexto da crise do capitalismo global e da modernidade tardia. Ao reflexionar essas questões, na trama narrativa, o texto literário transmite a sensação de uma realidade mais profunda, contribuindo para uma reflexão sobre o envelhecimento feminino e, de maneira mais ampla, sobre a condição das mulheres na contemporaneidade.

Velha poeta

Há um retrato de água e de quebranto/ Que do fundo rompeu desta memória./E tudo quanto é rio abre no canto/ Que conta do retrato a velha história. Saramago, José. “Retrato do poeta quando jovem” In: **Os poemas possíveis**, 1985, p. 59.

A questão da velhice é explorada em algumas produções ficcionais de autoria feminina, a exemplo de “www.morte.com” (2000) de Júlia Nery²; “A velha” (2002) de Teolinda Gersão³; “O planeta desconhecido e romance da que fui antes de mim” (2017) de Luísa Dacosta⁴; e “Retrato de um jovem poeta” (2017) de Dulce Maria

² *www.morte.com* compõe o livro homônimo publicado em 2000, escrito pela autora portuguesa Júlia Nery. Para um estudo ampliado em torno desse conto, sugere-se consultar a tese de doutoramento: Machado, Alleid Ribeiro. **As personagens femininas de Júlia Nery: paradigmas e representações**, FFLCH/ USP, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-30082012-104314/pt-br.php>

³ Em “A velha”, conto da autora portuguesa Teolinda Gersão, é retratada a história de uma mulher idosa, sem nome, apresentada a partir de sua condição etária. Uma análise desse conto sob perspectiva da velhice pode ser vista em: Machado, Alleid Ribeiro. A questão da senescência feminina em “A velha”, de Teolinda Gersão. **Revista ex æquo** número 47, 2023. Disponível em <https://exaequo.apem-estudos.org/revista/revista-ex-aequo-numero-47-2023> .

⁴ Sugere-se a consulta à tese de doutoramento: Schwertner, Márcia Regina. **Mulheres na velhice:**

Cardoso, o qual, como já mencionado, foi escolhido como objeto de análise neste artigo.

Em “Retrato de um jovem poeta” (2017), o penúltimo conto do livro *Tudo são histórias de amor* de Dulce Maria Cardoso, é apresentado um narrador onisciente em terceira pessoa. Pouco a pouco, este narrador vai deslindando o cotidiano de uma mulher idosa, cuja vida se desenrola em uma realidade circular e monótona, confinada em sua vasta casa, que é descrita como “muito grande. Inabitável” (Cardoso, 2017, p. 228). No contexto desolador de um cotidiano solitário, a narrativa revela certas sutilezas na forma de se narrar a rotina do protagonista, que compartilha a vida com um cão. Ambos estabelecem uma relação de cumplicidade e afeto, encontrando conforto e companheirismo em meio à solidão

Num breve comparativo entre “Retrato de um jovem poeta” e “A velha”, de Teolinda Gersão, poder-se-ia afirmar que, se o conto de Teolinda Gersão apresenta certo tom jocoso na descrição da história da protagonista e sugere a ideia de felicidade como um horizonte narrativo, “Retrato de um jovem poeta” tem como escopo principal a evidenciação do vínculo afetivo entre a velha protagonista e seu animal de estimação. Esse relacionamento, assim como ocorre em todos os outros contos do livro, compõe uma história de amor. Contudo, a descrição da velhice levada a cabo por Dulce Maria Cardoso é marcada pela melancolia, destacando não apenas a degenerescência física, mas, sobretudo, a degradação emocional da protagonista.

Nos dois contos, as idades das protagonistas não são explicitamente informadas, mas claramente depreende-se que são idosas. Além disso, essas personagens não são nomeadas individualmente, passando a representar, em vez disso, uma categoria. Ambas as protagonistas vivem sozinhas na companhia de animais, seja galinhas, no caso do conto de Gersão, ou um cão, no segundo caso. De maneira semelhante, as duas personagens pouco se relacionam com pessoas que presumivelmente vivem nas proximidades de suas residências. Em “A velha”, a protagonista mantém uma interação com o “o outro”, embora essa interação seja superficial e meramente “fática”, quando ela sai de casa para fazer compras, por exemplo. No caso da personagem principal de “Retrato de um jovem poeta”, a única forma de interação que ocorre é com o seu cão ou por meio de seus pensamentos, que são revelados pelo narrador heterodiegético, que detém total conhecimento ao apresentar os pensamentos mais íntimos da protagonista.

Esses elementos, comuns em ambos os contos, revelam muito sobre a solidão, o apagamento e a invisibilidade enfrentados pelos idosos nos meios sociais e culturais, dimensionando a questão do envelhecimento em um plano simbólico. Em termos de Portugal:

o peso da dupla exclusão em “O planeta desconhecido e romance da que fui antes de mim”, de Luísa Dacosta. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2015. Disponível em <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/7062>

[...] ao contrário do esperado, a população idosa tem encontrado dificuldades e desafios para “envelhecer” satisfatoriamente. O país aparece figurado entre os países da Europa que mais abandonam os seus idosos (RTP 2018). Os censos indicam que há, em média, 182 idosos por cada 100 jovens (Ferreira 2021). Dentre essa população envelhecida, ou seja, no grupo com idade acima dos 65 anos, os dados estatísticos assinalam que a quantidade de mulheres idosas é significativamente superior à de homens, em razão dos maiores níveis de mortalidade da população masculina (Machado, 2023, p. 156).

Tal abandono pode ser observado de maneira contundente no conto. A protagonista de Dulce Maria Cardoso vive em confinamento, com os limites cada vez mais exíguos de sua enorme moradia, enquanto seu cão explora o mundo exterior. Como acontece no conto “A velha”, o espaço interior da casa, que, como já mencionado, reflete a psique feminina, se mescla ao espaço interior da personagem, que se fecha paulatinamente, encurralando-a. Além disso, a imagem da protagonista funde-se ao cão: ambos se transformam em um só corpo, conforme sugere a epígrafe que inicia o conto, que descreve a ideia de um corpo único “entrelaçado sobre si mesmo”. Essa fusão é reforçada pela própria descrição física da velha, com seu cabelo descrito como “Uma espécie de cauda que todas as manhãs penteava, vagarosa, com a escova de prata” (Cardoso, 2017, p. 227).

Como figura de interpretação simbólica bastante ambígua, o cão pode ser associado tanto ao protetor mítico das mulheres quanto a um ser que está associado à passagem entre a vida e a morte, participando como guia das almas no seu percurso até ao paraíso ou guardião das portas do inferno (Lexikon, 1990). No conto, o cão se configura como uma projeção da velha, com a permissão de sair, explorar o mundo e, em seguida, retornar. Comparativamente, é possível aventar a hipótese de que o cão represente uma espécie de “vigia” ou “guardião” da psique, sempre a postos a qualquer ameaça. Este cão, que transita entre o mundo exterior e a consciência, também desempenha o papel de trazer à tona o interdito - algo que deveria ficar esquecido. Este aspecto será dolorosamente revelado, como será demonstrado algumas linhas adiante.

É importante destacar que a ironia presente no conto de Dulce Maria Cardoso é evidenciada na construção dessa relação de cumplicidade, que vai além do contato físico, abrangendo também a esfera emocional. Acerca desse recurso retórico, Linda Hutcheon (2000) integra o panorama de teóricos que discutem o conceito de ironia na literatura, considerando-o como um instrumento complexo e multifacetado utilizado para questionar, criticar e desconstruir diferentes formas de mundividências.

Hutcheon se interessa principalmente pela ironia presente no discurso, ou seja, como ela opera em seu contexto de produção. Segundo ela, “a ironia acontece como parte de um processo comunicativo; ela não é um instrumento retórico estático a

ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados, e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações” (Hutcheon, 2000, p. 30). A partir dessa definição, é possível perceber que a ironia na literatura portuguesa de autoria feminina não reflete apenas a ambiguidade e a incerteza das sociedades imersas no contexto do capitalismo global, mas também atua como uma forma de lidar com a pluralidade de vozes e perspectivas oriundas da atualidade.

Assim, no que diz respeito à conexão profunda entre a velha e seu cão, espera-se socialmente que as pessoas cuidem de si mesmas, dos outros e, em última análise, de seus animais de estimação, assumindo a responsabilidade por prover as necessidades do lar e de seus entes queridos. No entanto, o relacionamento expresso no conto, no qual o cão é o provedor, responsável por trazer alimento para sua dona, causa estranheza:

[...] no inverno era tudo mais difícil, mas podia contar sempre com os pombos, que o cão apanhava como ninguém. E até eram saborosos, ou pelo menos a velha se tinha habituado a gostar da carne dos pombos (Cardoso, 2017, p. 231).

Essa cumplicidade, revestida de ironia, desafia as verdades circundantes, revelando, de acordo com Hutcheon, as contradições presentes nas estruturas sociais, políticas e culturais. Tal conexão está entrelaçada tanto ao plano material quanto simbólico da narrativa. O fato de a velha ter se habituado a se alimentar de pombos, ou de qualquer coisa que o cão trouxesse, sugere que ela não possuía mais meios para subsidiar o seu sustento, uma vez que, como evidenciado na narrativa, a protagonista não saía mais de casa, pois “[...] o corpo já não lhe permitia descer mais do que dois andares” (Cardoso, 2017, p. 230).

Entretanto, verticalizando um pouco mais a análise, suas recordações do passado, quando podia se locomover pela vizinhança, revelam sua tristeza por “[...] já não poder **roubar** qualquer coisa para comer com a carne, pelo menos uma **mão-cheia de sal**” (Cardoso, 2017, p. 231, grifos nossos).

Deve-se destacar os trechos mencionados no excerto. Nota-se que, além de não poder mais se locomover em busca de alimentos, a velha lamentava a impossibilidade de “roubar” mesmo algo tão simples como o “sal”. Como se sabe, o sal é um tempero fundamental na culinária, frequentemente usado como metáfora para questões essenciais da vida. Em termos religiosos, Antônio Vieira (1998), inspirado no Capítulo 5 do Evangelho de São Mateus, argumenta que o sal é tão crucial que seu efeito na terra é o de impedir a “corrupção”. Da mesma forma, ele exorta os pregadores a observarem os mandamentos divinos e a serem como o sal, de modo a garantirem um efeito eficaz no coração dos homens, evitando a sua degradação moral e espiritual.

Por um longo período, a velha, marginalizada socialmente, já não possuía recursos financeiros para aceder a itens essenciais, como alimentos básicos. Nesse

contexto, é possível inferir a postura dela em relação a preceitos éticos e morais fundamentais, como o de não roubar. Diante de uma existência na qual as questões elementares (éticas ou morais) parecem não ter importância, privada do acesso ao que é essencial, como o “sal” (amor, afeto, atenção), que é o tempero da vida, a velha se encontra suscetível à corrupção, tanto no plano físico quanto no emocional, do corpo, da mente e do espírito.

Para a velha, o cão é a representação mais tangível de amor, é o seu “sal”. Assim, a cumplicidade entre ela e o cão, indiscutivelmente referindo-se ao plano simbólico, se consubstancia na forte conexão entre dois seres que resistem juntos às adversidades. Esta imagem cúmplice entre um ser humano e seu cão parece ser profundamente ancestral, refletindo a parceria em jornadas e aventuras, inclusive nas atividades de caça.

No caso do conto, também se relaciona a outro aspecto intimamente ligado à questão do envelhecimento na modernidade tardia (Bauman, 2001). A velha não sai mais de casa não apenas devido às limitações físicas, mas também emocionais. Seu último contato com uma pessoa foi com o entregador do açougue, que aparentemente se impacientou ao subir pelo menos “seis andares do prédio”, gritando debaixo da claraboia: “[...] quer que eu perca a cabeça [...]”. A partir desse momento, ela decidiu “[...] nunca mais abrir a porta [da casa] e nunca mais responder a ninguém” (Cardoso, 2017, p. 230).

Tendo a velha perdido o status de provedora da casa, a quem resta agora a tarefa de suprir uma necessidade básica, como o fornecimento de alimentos para o lar? Segundo as páginas do conto indicam, o Estado está ausente e não há ninguém que cuide dessa senhora, no entanto, ela encontra apoio no amor e na fidelidade de seu animal de estimação, que nunca a deixou desamparada. Essa forma de amor é claramente evidenciada.

Outro aspecto interessante a ser destacado em relação à protagonista de Dulce Maria Cardoso, é que ela encontra grande prazer no banho, configurando-se na narrativa como uma espécie de ritual. O conto começa com a velha justamente desfrutando deste momento. Há indícios de que seja primavera. Nesse ambiente dourado, a protagonista canta:

Quando a casa de banho já era uma nuvem, despiu o roupão e deitou-se de forma que os pés ficassem debaixo da água que corria ainda. Quando a banheira já não levava mais água, a velha fechou a torneira. Começou a cantar dentro de uma nuvem de ouro, porque o sol ao passar do vidro dourava as gotas de água que ficavam a brilhar em todo o lado. Cantou durante muito tempo. Não pensou em nada (Cardoso, 2017, p. 225).

Nesse ambiente de bruma, entra em cena a figura companheira e fiel do cão. Ao adentrar esse espaço reservado e íntimo, o cão demonstra livre acesso: “[ele]

aproximou-se. Trazia na boca um bom pedaço de carne que deixou cair no chão mesmo ao lado da banheira” (Cardoso, 2017, p. 226). Conforme se nota, a figura do animal contrasta com o ambiente dourado e etéreo criado pela nuvem de vapor. A imagem de um pedaço de carne, possivelmente vermelha, difere da atmosfera relaxante típica da hora do banho. Trata-se de um pedaço de carne crua que cai ao lado da banheira, e esse elemento parece interromper a harmonia sugerida até aí.

Além disso, pode-se afirmar que o banheiro não é um local apropriado para se armazenar alimentos. No entanto, nada disso parece incomodar a protagonista, pois ela “[lhe] fez uma festa na cabeça [...]” (Cardoso, 2017, p. 226), como gesto de agradecimento. A passagem fugaz do tempo parece não afetar a felicidade momentânea experimentada pela velha ao saber que há alimentos à sua disposição. Afinal, a felicidade pode persistir pelo tempo necessário para a certeza ou a satisfação de um desejo, mesmo que seja o mais básico:

Velha e cão ficaram assim até a nuvem dourada dar lugar à Primavera que vinha lá de fora. Quando a luz da manhã tomou conta de tudo, a velha levantou-se e sem se enxugar vestiu o roupão de flores [...]. A água desaparecia [pelo ralo] sempre com muita pressa, e os gestos da velha eram cada vez mais lentos (Cardoso, 2017, p. 226).

O trecho destaca um confronto entre a água, simbolizando a passagem rápida do tempo, e o corpo, que, à medida que envelhece, torna-se mais lento. É importante enfatizar que a representação do corpo feminino no processo de envelhecimento é discutida por Elódia Xavier no livro *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2007). Nesta obra, a pesquisadora investiga as representações corporais presentes em diversas personagens derivadas da literatura de autoria feminina no Brasil. Xavier examina vinte e três narrativas, classificando-as com base na representação do corpo feminino, explorando várias categorias corporais, com ênfase no corpo envelhecido. De acordo com a pesquisadora (Xavier, 2007, p. 85-86), se a sociedade industrial tende a marginalizar os idosos em geral, as mulheres são mais afetadas por essa marginalização, uma vez que “a cultura dominante lhes impõe padrões de beleza e juventude [...]”, segundo a cultura predominante.

Na análise da narrativa, pode-se levantar a hipótese de que a velha há muito tempo não mantém uma vida socialmente ativa. A tentativa de roubar alimentos, como procurou-se exemplificar na questão do sal, parece ser motivada não apenas por questões financeiras, mas também pelo desejo da personagem de evitar o contato com outras pessoas. O conto não menciona explicitamente que ela enfrenta dificuldades financeiras. Possivelmente, é uma combinação de ambos os fatores.

Seguramente, é um aspecto fundamental que a protagonista do conto de Dulce Maria Cardoso não deseje participar de interações sociais em contexto de sua vida, que, como se sabe, restringe e/ou limita a atuação dos idosos, especialmente das

mulheres. Nesse sentido, a percepção dos corpos envelhecidos é modelada social e representacionalmente (Fernandes; Garcia, 2010). Até em razão de que “é usual percebermos, com o olhar do senso comum, que eles [os idosos] ostentam posições e condutas que advêm da dimensão natural inscrita em seus corpos” (Fernandes; Garcia, 2010, p. 880), no entanto, essa noção é construída socialmente.

Além dos padrões de beleza e juventude socialmente impostos às mulheres, existem igualmente padrões de comportamento idealizados tanto para homens quanto para mulheres. O corpo envelhecido, influenciado por vários fatores culturais, sociais e experiências pessoais, muitas vezes é associado à reclusão. No caso do conto, as últimas vezes em que a velha saiu de casa refere-se à busca por alimentos, como para colher frutas, por exemplo, na “meia dúzia de árvores que existiam no quintal [...]” (Cardoso, 2017, p. 231). É curiosa a ambiguidade contida nesse trecho, pois não fica explícito se as árvores desapareceram devido à interferência do tempo ou se simplesmente deixaram de existir porque a protagonista já não podia acessá-las.

De todo modo, toda essa descrição remete à degradação não apenas corpórea, mas também psíquica e emocional da protagonista, refletindo-se em seu entorno.

O cão ficou deitado debaixo da mesa enquanto a velha comia. A falta de dentes obrigava-a a usar os talheres, mas isso não lhe dava prazer como encher a banheira de água ou escovar o cabelo. Tinha cada vez mais dificuldade em aceitar o que apenas a necessidade justificava (Cardoso, 2017, p. 232).

Conforme Fernandes e Garcia (2010), a disparidade entre homens e mulheres ligada às esferas sociais, econômicas, culturais, religiosas e étnicas afeta de forma distinta o envelhecimento. As questões de gênero são imperativas para marcarem este diferencial, pois reforçam de forma distinta as experiências dos indivíduos. Nesse sentido, podem

influenciar, também de modo diferencial, o modo de o idoso perceber e vivenciar sua velhice e sua corporalidade. Attias-Donfut (2004) discorre que as desvantagens femininas na velhice não se limitam a sua frequente inferioridade econômica, sendo elas significativas também num plano mais simbólico, que é o da identidade pessoal associada à imagem corporal (Fernandes; Garcia, 2010, p. 880).

Em “Retrato de um jovem poeta”, a questão do tempo e seus impactos na dinâmica da vida parece crucial. O corpo envelhecido e lento da velha contrasta com a passagem ininterrupta do tempo, do implacável cronos. A protagonista do conto sabia que “[...] nenhum esforço era capaz de domar o tempo. Ao longo da vida, a velha soube muitas coisas que só a atrapalhavam no dia a dia, por isso queria esquecer-se de tudo. E já não lhe faltava muito” (Cardoso, 2017, p. 226).

Dessa forma, a degradação corpórea da velha senhora parece refletir o declínio da memória, que também se dissipa e se desvanece.

As duas primeiras portas que davam para o corredor estavam fechadas. A terceira estava aberta. A velha entrou e habituou os olhos à escuridão. Quando já conseguia ver, procurou o prego que tinha deixado ali ficar. Pegou nele e riscou uma linha no soalho. Uma linha pequena ao lado de muitas outras que lá já estavam. Em breve também aquela divisão ficaria preenchida, e quando isso acontecesse a velha fechá-la-ia como tinha feito às duas divisões anteriores (Cardoso, 2017, p. 229).

É possível fazer uma analogia entre as lembranças que restam à velha e as portas que ela, gradativamente, segue fechando na casa. Inclusive, algumas dessas memórias parecem exercer alguma pressão sobre a protagonista, como se a compelissem ou a deixassem desconfortável. De forma figurativa, essa dinâmica pode ser representada pelo ato de fechar as portas dos cômodos a cada novo dia, além dos riscos que fazia no chão, delimitando simbolicamente seu espaço e marcando seu tempo.

Essa espécie de obstinação parece ser uma maneira de autolimitação: até onde a velha (ou sua memória) poderia ir? Outro dado interessante diz respeito às portas que a protagonista permitia estarem abertas e aquelas que decidia manter permanentemente fechadas. Nesse âmbito, a porta da cozinha, que dava para a varanda, “estava aberta, como sempre. Era por ali que o cão saía quando queria ou precisava, já que pelo outro lado da casa não o podia fazer. Há muito que essa porta estava trancada” (Cardoso, 2017, p. 229).

Um corpo único entrelaçado sobre si mesmo

Porque um cão era assim: dava o coração por inteiro.
Gersão, Teolinda In: **A cidade de Ulisses**, 2011, p. 152

Em “Retrato de um jovem poeta”, observa-se que a protagonista tinha o hábito de se arrumar, pentear os cabelos e aplicar maquiagem. Nesses momentos de *toilette*, como não deixa de ser habitual para qualquer pessoa, a velha costumava olhar-se no espelho. Esse hábito se repete ciclicamente ao longo do conto, ao mesmo tempo que, paralelamente, portas da casa vão sendo fechadas, rituais de banho se repetem e novos traços são riscados no chão.

Depois os dedos, magros e enrugados, enrolavam a cauda prateada num touço. A velha olhou para os olhos que estavam no espelho e mais uma vez teve a

sensação de não os conhecer. Há muito tempo que os olhos do espelho não lhe pareciam ser os seus, já que viam coisas diferentes [...] (Cardoso, 2017, p. 227).

Ao mirar-se no espelho, a idosa já não se reconhece. Nesse contexto simbólico, pode-se interpretar que a visão distorcida ou míope da protagonista se confunde com o desgaste natural da visão. Entretanto, é importante salientar que a velha não se reconhece mais.

Quando se observa no espelho, a idosa já não se reconhece, indicando que sua visão distorcida ou míope pode se confundir com a própria senescência e ao desgaste natural de sua visão. No entanto, neste contexto, a interpretação simbólica aponta que o problema sublinhado vai além da nitidez visual; a velha não se identifica mais com a imagem refletida, evidenciando uma perda de conexão que transcende a simples questão da visão: ela está perdendo a conexão consigo mesma (figurativamente representada na imagem refletida do espelho).

A imagem refletida pelo espelho não corresponde à mulher que o observava. Em termos simbólicos, o espelho, cuja etimologia deriva do latim “speculum”, é um objeto que “significa representação, reflexo [...]. Pode ser visto como símbolo do saber, do autoconhecimento, da verdade e da clareza” (Tomaz, 2010). Em outras palavras,

A superfície especular nos possibilita uma experiência reveladora e única: nela, nossa imagem refletida é percebida como se fôssemos um “outro” que nos observa e julga. Porém, o “outro”, não é um outro (simples imagem nossa) nem nós mesmos (não podemos ocupar dois lugares ao mesmo tempo). A imagem especular pode ser comparada como o reflexo da realidade do mundo em nossa experiência de vida. Ou o reflexo de nossa experiência de vida na realidade do mundo (Santos, 2004, s/p).

Se, de acordo com o narrador, a protagonista não se reconhece, a quem poderia pertencer a imagem refletida? Cujos olhos desconhecidos “[...] viam uma outra cara, que nem sequer era a das fotografias da sala. Uma cara que a velha nunca tinha visto” (Cardoso, 2017, p. 227). Essa dúvida sobre a identidade do reflexo cria um ponto de ambiguidade que reflete a realidade, podendo sugerir a degradação mental da idosa. Nesse sentido, a imagem no espelho refletiria um jovem poeta, talvez esquecido em sua memória, como sugere o título do conto? Fica-se a impressão de que, apenas aparentemente, o título do conto parece não ter uma conexão direta com a história narrada.

Há outra passagem na narrativa que se relaciona a esse momento de negação e, da mesma forma, pode ser interpretada como uma falta de reconhecimento por parte da personagem. Isso é evidenciado quando, novamente, o cão se destaca na ação diegética ao trazer outro pedaço de carne. Neste momento, a personagem está

pronta para preparar o alimento, após realizar seu ritual de vestir, calçar, pentear e maquiarse. Utilizando sapatos de verniz preto, ela é vista dirigindo-se ao banheiro em busca da carne trazida pelo cão: “[...] agarrou no pedaço de carne e começou a atravessar o corredor sem se incomodar com as gotas de sangue que lhe salpicavam o vestido e se juntavam às nódoas que o azul-celeste já tinha por todo o lado” (Cardoso, 2017, p. 228). Durante esse trajeto, ela atravessa um cenário multicolorido, com tons de dourado, prateado e azul celeste. Nessa narrativa cíclica, tudo deve se repetir: os riscos no chão, outras portas se fechando pela casa, o ritual do banho, a nuvem de vapor, a presença da velha na banheira e o cão trazendo o alimento cru e sangrando. A tela, composta pelas cores já descritas, parece manchada de sangue. Esse detalhe pode ser interpretado como uma espécie de presságio.

Entretanto, chama a atenção o elemento que comporá o último ciclo, na manhã em que, de acordo com a leitura dos riscos no chão “[...] se saberia que tinham passado mais dois anos, sete meses e onze dias [...]” (Cardoso, 2017, p. 233). Durante o banho da velha, mais uma vez, nota-se o cão entrando com um pedaço de carne, deixando-o exatamente no mesmo lugar, ou seja, ao lado da banheira. Tudo acontece da mesma forma, mas agora é inverno.

Porque a velha mexeu no pedaço de carne, o cão abriu os olhos e abanou a cauda. Ao pegar no pedaço de carne, a velha viu que era a perna de um bebê. Uma perna rechonchuda que terminava num pé gordo com cinco dedos perfeitos. Tudo isto ainda se podia ver, apesar do sangue (Cardoso, 2017, p. 234).

Talvez, nesse trecho, esteja a chave de interpretação sugerida ao longo da análise desse conto: as portas fechadas (os limites autoimpostos), a falta de reconhecimento de si (a miopia) e o desejo de negação. Todos esses aspectos convergem para uma lembrança interdita, representada por esse último pedaço de carne trazido pelo cão, que, ao fim, revela-se ser um pedaço de um corpo - uma perna de bebê -. Essa última imagem pode ilustrar uma lembrança amarga, dura e triste. Em outras palavras, a velha sente-se envergonhada por alguma experiência traumatizante do passado, o que pode explicar, em parte, seu isolamento social.

Na verdade, há diversas chaves de interpretação no que tange à história de amor entre a velha e o cão. À guisa de exemplo, tal relação pode ser compreendida pela natureza desse animal e sua lealdade instintiva, que faz de tudo para cumprir o seu papel. Assim como ocorre no reino animal, em que um perde para que outro ganhe e sobreviva, nas relações entre a presa e o predador, o cão trouxe para a velha um pedaço de corpo humano: uma perna de bebê. Cabe a ele a tarefa do cuidado da velha. Seu instinto dizia a ele que deveria voltar para casa com o alimento, nada além disso. Esse compromisso, a qualquer preço, é também uma forma de amor. Uma forma de amor que, quando levada às últimas consequências, resulta em violência.

Isso remonta ao que há de mais elementar em termos antropológicos sobre o mundo, ao mesmo tempo em que se conecta ao que há de mais essencial e mítico em termos de natureza.

De um momento para outro, vozes subiram em fúria pelas escadas [...]. As vozes aproximavam-se e eram cada vez mais fortes. Atingiram a porta. [...] A porta que nunca era aberta cedeu e homens e mulheres entraram. Velha e cão continuavam agarrados um ao outro. Um corpo, um único corpo, entrelaçado sobre si mesmo. O cão ladrava sempre. Vozes entraram pela porta da cozinha e misturaram-se com as que tinham entrado pela porta que nunca era aberta. Vozes e mãos em todo o lado. Um grupo fez uma barreira de um lado, o outro fez uma barreira do lado oposto, o corredor ficou de repente pequeno, muito pequeno. Um homem aproximou-se com um cobertor muito grande que lançou sobre o cão. Outro homem trouxe outro cobertor que também lançou sobre o cão. A velha agarrou-se mais ao cão, mas vozes e mãos foram mais fortes e arrancaram-no. O cão ladrou até que os cobertores se encheram de sangue. A velha fechou os olhos (Cardoso, 2017, p. 237).

O trecho em destaque revela um ciclo de retaliação, inclusive de natureza ontológica, em que um crime é respondido com um novo crime. Trata-se de um espiral no qual a “[...] punição do criminoso funciona como uma vaga tentativa de restabelecimento da ordem” (Santos, 2018, s/p). Na tentativa de vingar a morte de um bebê, observa-se que homens e mulheres se unem em um coletivo para praticarem a chamada “justiça com as próprias mãos”, e fazem-na de maneira violenta. A vingança violenta pela morte cruel de um bebê pode ser considerada uma forma de amor?

No trecho citado, assim como em todo o restante do conto, destaca-se a precária presença do Estado (e das instituições) a quem caberia zelar, proteger e cuidar das pessoas. Essa ausência culmina no caos representado pela morte do cão. Além disso, as vozes e as mãos daqueles que buscam vingança, a porta arrombada por eles, a velha e o cão compondo um único corpo e o sangue paulatinamente derramado — todos esses aspectos, em termos simbólicos, parecem convergir para um momento tumultuoso que traz à tona, de maneira caótica, uma lembrança proibida e há muito tempo submersa. A velha é confrontada por algo que antes estava oculto e agora é revelado, e, diante dessa lembrança, “Se ainda soubesse, [...] tinha começado a chorar” (Cardoso, 2017, p. 237).

Palavras finais

“Retrato de um jovem poeta” é uma narrativa que desafia as convenções sociais ao tratar de uma categoria social que, em termos ocidentais, tem sido

colocada à margem: os idosos. Essa categoria é ficcionalmente representada no conto por meio da protagonista, isto é, uma velha que tem por única companhia um cão. O relacionamento entre ambos, por sua vez, remete à própria complexidade da condição humana, particularmente no que diz respeito à velhice feminina.

O conto tem como pano de fundo um contexto permeado pela crise do capitalismo e da modernidade tardia em que, cada vez mais, a sociedade relega a velhice a um segundo plano e em que as instituições têm transferido a responsabilidade do cuidado para os próprios idosos. No caso das mulheres, a depender de fatores como raça, classe social, origem e orientação sexual, o impacto da velhice reverbera sobre seus corpos de forma diferenciada. Sobre elas pesam pressões ligadas à cultura dominante que acaba por impor e estimular determinados paradigmas de beleza e juventude.

A velhice retratada no conto contrasta com a ideia que, historicamente, associava a velhice a uma fase da vida a ser reverenciada pela sabedoria e experiência, pois, dentro propósito da literatura de autoria feminina em Portugal, à ficção cabe um espaço de reflexão e diálogo com temas que emergem das sociedades atuais e que são sensíveis ao seu contexto de produção. Dessa forma, “Retrato de um jovem poeta” reflexiona um tempo que, de forma geral, marginaliza a velhice. Neste cenário, a narrativa de Dulce Maria Cardoso valoriza a profunda conexão entre a protagonista e seu cão, como forma de trazer à tona uma crítica sutil a essa tendência contemporânea de desvalorização e negligência dos idosos.

Inserido num livro que mostra as diversas faces do amor, o conto trata da cumplicidade entre a mulher idosa e seu animal de estimação. Contudo, a narrativa aí evidenciada choca pela situação degradante em que vive a personagem, limitada ao espaço da casa e pelos restos dos dias que tem pela frente. Fica clara a degradação física e psíquica que a acompanha, mas que é suplantada pela presença companheira de seu cão. O conto, que se insere nos amplos aspectos emergidos da ficção portuguesa contemporânea, não traz certezas ou evidências claras.

“Retrato de um jovem poeta” parece consubstanciar uma escrita que, justamente, não tem intenção de trazer certezas. Se a crueza dos dias da protagonista acaba sendo revelada, precisamente, por meio de um discurso de intensa profundidade existencial, que abre espaço para o simbólico – que permite uma compreensão mais aprofundada sobre questões emocionais da protagonista, seu mal-estar e seu declínio mental –, o que dizer das inverossimilhanças possibilitadas pela ironia, que escondida revela uma amizade cúmplice, vital e rudimentar, levada até o limite?

Conforme foi abordado ao longo da análise, a ironia é uma ferramenta literária que estabelece situações ou relações que, inicialmente, podem parecer improváveis ou pouco plausíveis. Dentro desse contexto, a ironia não apenas revela aspectos inesperados da trama, mas também desafia as expectativas do leitor, gerando uma complexidade que vai além do óbvio. A amizade entre a velha e o cão é socialmente esperada, mas, no conto, sendo levada às últimas consequências (a morte do cão,

o assassinato de um bebê), provoca uma ruptura com as expectativas sociais que são construídas em torno da “normalidade”, abrindo espaço para interpretações diversas e reflexões mais profundas das relações humanas. O uso da ironia, por fim, não só ressalta essas complexidades, mas também lança luz sobre a forma como a sociedade contemporânea lida com o envelhecimento. Pode-se considerar que a ironia nessa ficção de autoria feminina não apenas contribui para o desenvolvimento da trama, mas também serve como um instrumento crítico que desafia normas sociais, etárias, de gênero, oferecendo uma abordagem mais complexa e reflexiva sobre a questão da velhice.

Sumariamente, o conto evidencia, por meio da protagonista, a ideia de um corpo envelhecido, acumulado de experiências e memórias, já longamente vividas, talvez há muito tempo diferente daquele flagrado no retrato que, afinal, intitula o conto. Ao desafiar as normas sociais e evidenciar a intensidade das relações em estágios mais avançados da vida, o conto sugere uma reflexão mais profunda sobre a maneira como a velhice é percebida e tratada na atualidade. Nesse contexto, a narrativa também reforça uma conexão cúmplice e profunda entre um ser humano e um animal. Essa ligação se desenrola na vertigem, na loucura e na decadência mental da velha, subscrevendo uma história intensa e violenta, de resto, uma história de amor.

MACHADO, Alleid Ribeiro. Love story: “Retrato de um jovem poeta” by Dulce Maria Cardoso. **Itinerários**, Araraquara, n. 59, v. 2, p. 33-51, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *This paper analyzes the representation of feminine old age in the short story “Retrato de um jovem poeta” by Dulce Maria Cardoso. Grounded in the theories of Castells (2018) and Bauman (2001), which position individuals’ identities within socio-cultural contexts in crisis due to the impact of global capitalism and late modernity, the research employs a bibliographic research and case study approach. The article suggests that, by reflecting on these emerging issues in its production context, the short story contributes to a reflection on female aging and, more broadly, on the condition of women in old age. The presence of irony, as postulated by Hutcheon (2000), is emphasized as a discursive tool in constructing the plot, providing a deeper understanding of the presented reality. Furthermore, the article proposes the incorporation of a symbolic approach to reveal the intrinsic complexities of the plot, thus expanding the understanding of the narrative and contributing to a more comprehensive analysis of the studied theme.*

■ **KEYWORDS:** *Old age. Feminine condition. Female-authored narrative. Contemporary Portuguese fiction.*

REFERÊNCIAS

- ARNAUT, Ana Paula. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.
- BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. São Paulo: Jorge Zahar, 2001.
- BESDINE, Richard. Considerações gerais sobre o envelhecimento. 2019. **Manual MSD**. Disponível em: <https://www.msmanuals.com/pt-br/casa/quest%C3%B5es-sobre-a-sa%C3%BAde-de-pessoas-idosas/o-envelhecimento-corporal/considera%C3%A7%C3%B5es-gerais-sobre-o-envelhecimento> . Acesso em: 23 nov. 2022.
- BÍBLIA. Mateus 5:16. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.
- CASTELLS, Manuel. **Ruptura: a crise da democracia liberal**. São Paulo: Zahar, 2018.
- CARDOSO, Dulce Maria. “Retrato de um jovem poeta” In: **Tudo são histórias de amor**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china, 2017.
- COSTA, Nicaria. Envelhecimento, trabalho e descarte na sociedade capitalista. **Revista Clio Operária**. Disponível em: <https://www.cliooperaria.com.br/post/envelhecimento-trabalho-e-descarte-na-sociedade-capitalista> . Acesso em: 23 nov. 2022.
- DACOSTA, Luísa. **O planeta desconhecido e romance da que fui antes de mim**. Lisboa: Quimera, 2000.
- FERNANDES, Maria das Graças Melo F.; GARCIA, Loreley Gomes. O corpo envelhecido: percepção e vivência de mulheres idosas. **Interface (Botucatu)** 14 (35). Dez, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/icse/a/jgx4BN7SRG437rB6nJ8dqzk/abstract/?lang=pt> . Acesso em: 23 nov.2022.
- GERÃO, Teolinda. “A velha”. In: **Alice e outras mulheres**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020.
- HUTCHEON, Linda. **Teoria e política de ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- LEXIKON, Helder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1990.
- LOPES, Maria Alice Ornellas Pereira; FERREIRA, Maria Cristina; RODRIGUES, Rosalina Aparecida Partezani. Ancianidade, senescência, velhice: a construção de uma linguagem da velhice. **Acta Paulista de Enfermagem**, São Paulo, v. 16, n. 3, p. 309-315, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ape/v16n3/17452.pdf> . Acesso em: 09 de out. 23
- MACHADO, Alleid Ribeiro. A questão da senescência feminina em “A velha”, de Teolinda Gersão. **Revista ex aequo**, [S.l.], n. 43, p. 153-167, 2023. Disponível em: < <https://exaequo.apem-estudos.org/artigo/a-questao-da-senescencia-feminina> >. Acesso em: 09 de out.23.

NERY, Júlia. **www.morte.com**. Lisboa: Editorial Notícias, 2000.

PETROV, Peter (Org.). **O romance português pós-25 de abril**. Lisboa: Roma Editora, 2005.

RAPOSO, Henrique. **Por que é que tantos idosos são abandonados?** Disponível em: <https://rr.sapo.pt/artigo/henrique-raposo/2019/04/12/porque-e-que-tantos-idosos-sao-abandonados/147777/> . Acesso em: 16 dez. 2022.

RTP. **Portugal entre os países com mais abandono de idosos**. Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/pais/portugal-entre-os-paises-com-mais-abandono-de-idosos_v1074336 . Acesso em 16 dez. 2022.

SANTOS, Geraldo Mendes dos. Espelho e cegueira: signos metafóricos do conhecimento. **INCI** v.29 n.3 Caracas, mar. 2004. Disponível em: http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0378-18442004000300003 . Acesso em: 09 de out.23.

SANTOS, Marcos Ricardo dos. A barbárie de fazer justiça com as próprias mãos. **Gazeta do Povo** [online], Paraná, 22 de jan. 2018. Seção Justiça. Disponível em <https://www.gazetadopovo.com.br/justica/a-barbarie-de-fazer-justica-com-as-proprias-maos-7hu0qccwpa9ha146efciv9cjw/> . Acesso em: 09 de out.23.

SARAMAGO, José. “Retrato do poeta quando jovem” In: **Os poemas possíveis**. 3. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.

TOMAZ, Cristina Maria Macedo. Espelho: uma reflexão sobre a constituição do eu. **Centro de estudos psicanalíticos**. 2010. Disponível em: <https://centropsicanalise.com.br/2019/02/20/maria-macedo-tomaz-cristina-espelho-uma-reflexao-sobre-a-constituicao-doeu/#:~:text=Espelho%2C%20do%20latim%20%E2%80%9Cspeculum%E2%80%9D,da%20verdade%20e%20da%20clareza>. Acesso em: 09 de out.23.

VIEIRA, Antônio. Sermão de Santo Antônio. Texto-base digitalizado por: **Projecto Vercial - Literatura Portuguesa** < <http://www.ipn.pt/opsis/litera/> > Copyright © 1998. A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000033.pdf> . Acesso em 29 nov. 2022.

WILLIAMS, Mark. **The science of aging well: a physician’s guide to healthy aging**. The University of North Carolina Press, 2016.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Santa Catarina: Editora Mulheres, 2007.



O TÉDIO CONTEMPORÂNEO NOS ROMANCES DE DULCE MARIA CARDOSO

Larissa Fonseca e SILVA*

- **RESUMO:** Em 2002, Dulce Maria Cardoso publica seu primeiro romance, *Campo de sangue*, em que o tédio surge como um dos temas principais e, de forma irônica, como propulsor das atitudes dos personagens, que vivem para gastar o tempo. A questão do tédio passa, a partir daí, a permear outras obras da autora, ora relacionando-se aos dias imensos do período da infância ou, com mais frequência, associando-se aos dias sempre iguais tão retratados na literatura moderna a partir do século XIX. Neste ensaio, pretende-se dar foco a essa segunda representação do tédio com base em recortes dos romances *Campo de sangue*, *Os meus sentimentos*, *O chão dos pardais* e *Eliete*. Para essa leitura, será proposta, de forma breve, uma relação entre a apatia e ausência de perspectiva dos personagens de Dulce Maria Cardoso e o fim da tradição ocidental de esperança (Fromm, 2015) ou ausência de ilusões (Pessoa, 2019) prenunciada, no Portugal do início do século XX, pelo semi-heterônimo Bernardo Soares.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Dulce Maria Cardoso. Romance português contemporâneo. Tédio. Contemporaneidade. Tempo.

Introdução

À altura da escrita deste ensaio, são cinco os romances da autora portuguesa contemporânea Dulce Maria Cardoso: *Campo de sangue*, lançado em 2002; *Os meus sentimentos*, em 2005; *O chão dos pardais*, em 2009; *O retorno*, em 2012; e a primeira parte de *Eliete*, em 2018.

Para além da ordem cronológica de publicação, podemos reorganizá-los conforme seus enredos. *O retorno*, dentro dessa escolha, vem primeiro: o romance se passa entre 1975 e 1976, durante o processo de independência de Angola e abordando, pelos olhos do adolescente Rui, o desenrolar desse evento no contexto dos “retornados”¹ em Portugal. Depois viriam, juntos, *Campo de sangue*, *Os meus*

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Vernáculas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-060 – larissafonsil@usp.br

¹ Os chamados “retornados” eram, principalmente, os portugueses (ou filhos de portugueses já

sentimentos e *O chão dos pardais*, com enredos situados nos anos 1990. *Campo de sangue* não conta com marcação temporal ao longo dos capítulos: apenas alguns objetos que ali se mencionam, especialmente o telefone sem fio (que era, então, novidade e status) da enriquecida Eva, é que nos permitem alocar as cenas em um período a partir dos anos 1980. Se levarmos em conta, porém, o que podemos chamar aqui de um universo cardosiano, a definição mais precisa da década de 1990 se faz porque dois dos personagens de *Campo de sangue* surgem, como coadjuvantes de cena, em *Os meus sentimentos*, bem como a protagonista de *Os meus sentimentos* marca sua presença em *O chão dos pardais*. É este romance que nos traz uma data precisa, visto que a narração se inicia na noite da morte da princesa Diana em 1997. Por seu turno, o livro *Eliete* também está localizado com precisão, mas se passa uns bons anos adiante: em 2016.

Essas observações se fazem necessárias para o que aqui se pretende, isto é: propor uma reflexão acerca de como o tédio contemporâneo aparece nas obras romanescas de Dulce Maria Cardoso cujos enredos se situam a partir de 1990. A exclusão de *O retorno* não nos impede de notar nesse livro uma pista importante. Se os demais romances estão em um Portugal já mudado com a Revolução dos Cravos (1974), menos isolado da Europa e da influência norte-americana, há que se lembrar que, em *O retorno*, os portugueses estão acabando de sair de 41 anos de ditadura e de um acentuado isolamento político-econômico. Para Rui, que chega a Portugal em 1975, o país estaria muito aquém de suas expectativas de adolescente inspirado pela indústria cultural ocidental. Ele nota: “[...] na metrópole não acontece nada tirando a Revolução” (Cardoso, 2013, p. 191). Assim, no seu tempo de espera por notícias do pai sequestrado em Angola e de incerteza no hotel pago pelo IARN (Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais), sobram os dias imensos que parecem existir apenas na infância e início da adolescência. Aliás, o tédio de um tempo estendido por olhos juvenis está presente nos outros romances e mesmo em contos de Dulce Maria Cardoso, como “O coração do meu mundo ou o papagaio que gostava de bolos de arroz” (publicado na coletânea *Tudo são histórias de amor*² em 2014). O tédio sobre o qual discutiremos aqui, no entanto, tem raízes históricas ligadas ao estar-no-mundo do sujeito ocidental desiludido tanto com a religião quanto com a ideologia do progresso, e tem ligação com a lógica da informação e do capitalismo.

nascidos em solo africano) que, com as guerras civis nas agora ex-colônias portuguesas, fugiam de África e buscavam abrigo em Portugal.

² Com leve variação no título, o conto também foi publicado para leitura online na *Revista Piauí*. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-coracao-do-meu-mundoou-o-papagaio-que-gostava-de-bolo-de-arroz/#:~:text=O%20papagaio%20morreu%2C%20a%20tia,de%20arroz%2C%20mas%20n%C3%A3o%20consgio>. Acesso em 11 dez. 2023.

Uma brevíssima história do tédio contemporâneo

Nos romances selecionados para este ensaio, os personagens de Dulce Maria Cardoso compartilham a experiência de dias sempre iguais: “um mar de dias iguais” (Cardoso, 2012, p. 14), na expressão da personagem Violeta em *Os meus sentimentos*. Observemos que esses dias iguais se situam dentro do tempo histórico, ou seja, o tempo em que as sociedades urbanas ocidentais consideram os dias como diferentes entre si, com eventos irrepetíveis. Afinal, a não-mudança seria, conforme lembra Octavio Paz (2013) em *Os filhos do barro*, a forma de apreensão temporal das sociedades originárias, em que havia uma supervalorização do passado. Antes da difusão do cristianismo como religião de domínio no Ocidente, seria majoritária a concepção de um tempo cíclico, no qual uma Idade de Ouro, com exemplos de conduta deixados pelos deuses e pelos primeiros homens, é constantemente rememorada pelos contemporâneos por meio do ritual; o ritual traz os mitos para a existência presente, **tornando-os** presença, regularidade e identidade (Paz, 2013); apesar disso, tudo degenera e caminha para um fim; o fim, contudo, regenera e leva à existência inicial, em que tudo se repete. Escreve Mircea Eliade em *Mito e realidade*: “[...] para os primitivos, o Fim do Mundo já ocorreu embora deva reproduzir-se num futuro mais ou menos distante” (Eliade, 2016, p. 53). Para os cristãos, por outro lado, o fim torna-se um só:

[...] o judeu-cristianismo apresenta uma inovação capital. O Fim do Mundo será único, assim como a cosmogonia foi única. O Cosmo que ressurgirá após a catástrofe será o mesmo Cosmo criado por Deus no princípio dos Tempos, mas purificado, regenerado e restaurado em sua glória primordial. Esse Paraíso terrestre não será mais destruído, não terá mais fim. O Tempo não é mais o Tempo circular do Eterno Retorno, mas um Tempo linear e irreversível. Mais ainda: a escatologia representa igualmente o triunfo de uma Santa História. Pois o Fim do Mundo revelará o valor religioso dos atos humanos, e os homens serão julgados de acordo com os seus atos. Não se trata mais de uma regeneração cósmica implicando igualmente a regeneração de uma coletividade (ou da totalidade da espécie humana). Trata-se de um Julgamento, de uma seleção: somente os eleitos viverão em eterna beatitude (Eliade, 2016, p. 62).

Nesse início simbólico da história com o cristianismo, o modelo temporal passa a ser, pois, a eternidade, a qual os “eleitos” atingem após a morte. É a promessa de salvação pessoal a partir das escolhas individuais: protagonismo do sujeito dentro do tempo finito, irreversível e heterogêneo (Paz, 2013).

Se a busca pela salvação deveria ocupar o pensamento dos homens, isso não impediu que Lars Svendsen (2006) identificou no medievo como uma primeira forma de tédio: a acédia. Espécie de sonolência que, nos monastérios, acometia os

monges durante as orações, a acédia também era chamada de “demônio-do-meio-dia”. O nome traz em si a ideia do pecado imenso que era, precisamente, sentir falta dos prazeres mundanos e sentir-se letárgico na presença de Deus. Em *A filosofia do tédio*, Lars Svendsen (2006) estabelece que a diferença entre a acédia e o tédio é que “[...] a **acédia** é sobretudo um conceito moral, enquanto o tédio, no sentido normal do termo, descreve mais um estado psicológico. Outra diferença é que a primeira era para uma minoria, enquanto o segundo aflige as massas” (Svendsen, 2006, p. 53, grifo do autor). No livro, o filósofo admite que o tédio situacional, ou seja, o que transcorre da ausência de estímulos em ambientes de espera, teria existido desde sempre; o tédio existencial, porém, é esse que vai, pouco a pouco, se “democratizando” e se tornando um problema não mais individual, e sim social.

Esse tédio inicia-se, portanto, com a acédia da Idade Média, e chega ao Renascimento como melancolia. Lembremo-nos de que, a partir dos séculos XV e XVI, o antropocentrismo coloca em questionamento muitos dos dogmas cristãos. Entre os novos pensadores, não há mais a premissa de que a religião dê todas as respostas, e a cultura greco-latina torna-se fonte de inspiração e de imitação na busca por novas formas de interpretar o mundo e modificá-lo. A inspiração na antiguidade clássica é o que Jacques Le Goff (2013) chama, em *História e memória*, de progresso circular: a sociedade busca avanço olhando não para o futuro, mas para o passado — espécie de Idade de Ouro para esses sujeitos já alocados no tempo histórico. E os avanços são, de fato, inúmeros; não à toa, o período renascentista é considerado o início da modernidade. Explica Stuart Hall (2006):

As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes se acreditava que essas eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais. O status, a classificação e a posição de uma pessoa na “grande cadeia do ser” — a ordem secular e divina das coisas — predominavam sobre qualquer sentimento de que a pessoa fosse um indivíduo soberano. O nascimento do “indivíduo soberano”, entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, representou uma ruptura importante com o passado. Alguns argumentam que ele foi o motor que colocou todo o sistema social da “modernidade” em movimento (Hall, 2006, p. 24-25).

De certa forma, só teria liberdade de pensamento quem tivesse, por assim dizer, tempo para pensar. Em outras palavras, apenas nas classes não castigadas pelo labor das lavouras e oficinas é que haveria terreno propício para a investigação filosófica — mas, do ócio e dos novos questionamentos, também brotaria a melancolia. Se a acédia se ligava à alma, a explicação corrente para a melancolia se ligava ao corpo (Svendsen, 2006). Retomando a concepção médica aristotélica, seria um desequilíbrio entre os humores: “[...] a melancolia se definia muito precisamente

como um ‘veneno negro’. O efeito corrosivo da bile negra, não mais temperado pela ‘doçura’ do humor sanguíneo, produzia seus malefícios em todo o organismo, a começar pelo cérebro” (Starobinski, 2014, p. 31). Em *A melancolia diante do espelho*, Jean Starobinski (2014) aponta que

[...] a melancolia é talvez o que há de mais característico das culturas do Ocidente. Nascida do esvaziamento do sagrado, da distância crescente entre a consciência e o divino, refratada e refletida pelas situações e pelas obras mais diversas, ela é o espinho na carne dessa modernidade que, desde os gregos, está sempre nascendo, sem jamais chegar a se livrar de nostalgias, pesares, sonhos. Dela provém esse longo cortejo de gritos, gemidos, risos, cantos bizarros, estandartes em meio à fumaça de todos os nossos séculos, esse cortejo que vem fecundando a arte e semeando a desrazão — esta última por vezes disfarçada em razão extrema às mãos do utopista ou do ideólogo (Starobinski, 2014, p. 7).

O apontamento nos leva ao *spleen* romântico, precursor imediatamente anterior ao tédio contemporâneo; ainda ligado, entretanto, à melancolia e a uma minoria social (Svendsen, 2006).

O Romantismo, surgido mais ao fim do século XVIII, atravessa uma época ambígua: lembra Jacques Le Goff (2013, p. 208) que “[o] século XIX está dividido entre o otimismo econômico dos partidários do progresso material e as desilusões dos espíritos abatidos pelos efeitos da Revolução e do Império. O Romantismo volta-se deliberadamente para o passado”, ainda que o passado seja aquele rejeitado pelos renascentistas, isto é, a Idade Média. E há, nesse mesmo período e conforme exposto no trecho, o desejo utópico pelo progresso linear (Le Goff, 2013): a melhoria contida no amanhã que, por sua vez, está dentro do tempo histórico, e não mais no pós-vida cristão. Entre olhar para a frente ou para trás, Charles Baudelaire sugere que se olhe para o agora, para o instante. Em “O pintor da vida moderna”, Baudelaire (1996) define a modernidade como a captação da beleza existente no momento, ao invés daquela que se imaginava em outras épocas: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. [...] Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes” (Baudelaire, 1996, p. 26). É Baudelaire quem difunde o neologismo *spleen*, retomando a melancolia renascentista. Conforme Jean Starobinski (2014, p. 31), “[...] *spleen*, proveniente do inglês, que o formara a partir do grego (*splên*, o baço, sede da bile negra e, portanto, da melancolia), designa o mesmo mal [da melancolia], mas por um desvio que faz dele uma espécie de intruso, ao mesmo tempo elegante e irritante”. Desse modo, o *spleen* não deixa de ser uma insatisfação individual, um sentimento de isolamento dentro dos meios urbanos cada vez mais cheios de pessoas e de máquinas. Se o positivismo se apoia firmemente nos avanços científicos, poetas e

pensadores entre o fim do século XVIII e o início do XX perceberão esses avanços com outro viés — pelo viés cético e pessimista. Um Bernardo Soares alocado no Portugal do início do século XX, por exemplo, escreve:

Os nossos pais destruíram contentemente, porque viviam numa época que tinha ainda reflexos da solidez do passado. Era aquilo mesmo que eles destruíam que dava força à sociedade para que pudessem destruir sem sentir o edifício rachar-se. Nós herdamos a destruição e os seus resultados (Pessoa, 2019, p. 113-114).

N’*O Livro do desassossego*, o semi-heterônimo de Fernando Pessoa aborda o fim da crença em Deus e no progresso como o fim de grandes ilusões. Na sociedade que lhe é contemporânea, não há mais uma tradição integradora como a religião ou uma utopia realmente convincente, uma vez que o positivismo não teria deixado mais do que as ruínas. Assim:

Sem ilusões, vivemos apenas do sonho, que é a ilusão de quem não pode ter ilusões. Vivendo de nós próprios, diminuimo-nos, porque o homem completo é o homem que se ignora. Sem fé, não temos esperança, e sem esperança não temos propriamente vida. Não tendo uma ideia do futuro, também não temos uma ideia de hoje, porque o hoje, para o homem de ação, não é senão um prólogo do futuro. A energia para lutar nasceu morta conosco, porque nós nascemos sem o entusiasmo da luta (Pessoa, 2019, p. 186).

Bernardo Soares, imaginado como contemporâneo a Fernando Pessoa, tem seus registros na primeira metade do século XX. Na segunda metade (que, como seu idealizador, ele não testemunharia), agrava-se ainda mais a desilusão; nas palavras de Eric Fromm no posfácio ao *1984* de George Orwell, seria a “[...] destruição da tradição ocidental de esperança, que contava dois mil anos de idade” (Fromm, 2015, p. 367). Vem a partir daí um sentimento de desespero com as consequências catastróficas das Grandes Guerras. Tendo perdido o sentido a esperança cristã, perdendo o que restava de sentido também a esperança no futuro terrestre — afinal, qualquer bomba atômica agora pode dar fim à história humana — o presente, sem vínculo com o tempo que o precede e que o sucede, perde a razão de ser.

Nesse vácuo é que Lars Svendsen (2006) aponta o nascimento do tédio contemporâneo, conforme veio sendo chamado neste ensaio. Para além do desvinculamento do presente com o passado e o futuro, o sujeito contemporâneo precisa lidar com excessos: de opções, de informação. Isso, por sua vez, leva a escolhas insatisfatórias, e não supre a ausência de autorrealização — o que quer que esse sujeito creia que ela seja.

Em *A filosofia do tédio*, o autor explica que a ideia de uma “autorrealização” nasce precisamente no Romantismo, quando o sujeito, desgostoso com a realidade

externa, volta a atenção para si e busca, mesmo que em vão, o que nem a religião nem o progresso podem mais lhe conceder, isto é: esperança, contentamento, pertencimento. Explica:

Foi só a partir do advento do Romantismo, perto do final do século XVIII, que surgiu a necessidade de que a vida fosse interessante, com a pretensão geral de que o eu deveria se realizar. [...] O “interessante” tem sempre um prazo de validade curto, e realmente nenhuma outra função senão ser consumido para que o tédio possa ser mantido à distância. A principal mercadoria da mídia é a “informação interessante” — signos que são puros bens de consumo, nada mais (Svendsen, 2006, p. 29).

Da informação fala Walter Benjamin em “O narrador”, escrito na primeira metade do século XX: “[...] os fatos já nos chegam acompanhados de explicações” (Benjamin, 1994b, p. 203). Nesse texto, o autor anuncia o desfalecimento gradativo da narrativa oral — essa que nasce do tempo primitivo, circular, e caminha pelos séculos até ser subjugada pela leitura solitária do romance e pela objetividade da informação. A narrativa oral permitiria uma reflexão aprofundada e prolongada, com diversas interpretações possíveis, e nisso consistiria suas muitas sobrevidas a cada recontagem. Já a informação, sucinta, é transmitida de modo a apontar para apenas um significado, e “morre” logo surja outra informação mais recente. Como mencionado por Lars Svendsen (2006), é a lógica do consumo, ou seja, a lógica do capitalismo que prevalece no Ocidente e alcança, cada vez mais, os espaços que antes lhe eram inacessíveis.

O consumismo atinge igualmente o sujeito: desamparado da tradição e do senso de futuro, socialmente desintegrado e sem rumo, pois, a que seguir, a ele resta um tempo excessivo a ser consumido. Sanar o tédio passa a ser, com isso, o seu ideal.

O tédio contemporâneo nos romances de Dulce Maria Cardoso

Nos romances de Dulce Maria Cardoso, o consumismo se traduz em gastar o tempo e gastar os corpos; em outras palavras, as existências humanas tornam-se, elas mesmas, **mercadorias**. O enredo de *Campo de sangue*, por exemplo, é composto pelas inúmeras tentativas do protagonista em lidar com o tédio. Seja com passatempos, transgressões ou mesmo em uma busca inusitada pelo amor romântico, o que ele deseja é *desperdiçar-se*; “[...] a única coisa que fazia era decidir onde gastar o tempo” (Cardoso, 2005, p. 25). E as sobras de tempo, no romance, são o risco iminente da degradação moral:

[...] o tempo por gastar é tão perigoso, o tempo só existe para se gastar rapidamente, o tempo sobejava-lhe de uns dias para os outros, mesmo se apanhasse uma bebedeira, se entrasse numa igreja, se roubasse alguma coisa. Fazia qualquer coisa para curar o enjoo de tantas sobras, o tempo por gastar é muito perigoso (Cardoso, 2005, p. 85).

Em *Campo de sangue*, as personagens “rapariga bonita”, Eva e “mãe” vivem, como o protagonista, para lidar com esse “enjoo de tantas sobras”. A rapariga relaciona-se com ele sem nenhuma perspectiva de futuro, apenas “[...] gostava dos dias que tinham” (Cardoso, 2005, p. 189); “[...] era nova, tinha uma vida inteira à frente, podia perder tempo assim” (p. 207). A mãe, profundamente desgostosa da própria existência, “[h]á muito tempo que a única coisa que [...] quer é repetir todos os dias os mesmos gestos até ao dia em que já não precise de os fazer” (p. 181). Eva, já ociosa dentro da vida confortável que leva com o atual marido, tem seus dias entre compras e viagens.

Viver é uma angústia que não leva a realização nenhuma além do envelhecimento e da morte. Os corpos velhos, por sua vez, geram a repulsa de Eva e da rapariga bonita, ainda jovens. Eva crê que “[...] não havia qualquer benefício em levar a vida até ao fim, as plantas deitam-se fora logo que murcham” (Cardoso, 2005, p. 212). Pensamento semelhante é o da jovem e bela Sofia, de *O chão dos pardais*, acerca dos homens velhos e ricos com os quais trai o noivo:

Têm os pulmões todos cor-de-rosa. Pouparam o fígado, o coração, a bexiga, a vesícula, os rins, os ossos, os tímpanos, pouparam tudo. Parece que ainda não deram conta de que a vida é só um enorme gasto. De corpos e de esforços. O esforço de poupar os corpos é o mais inútil de todos. Os corpos são para usar e gastar. Não servem para mais nada (Cardoso, 2021a, p. 28).

O corpo apenas como **uso e gasto** retorna em *Eliete*, por meio do Tinder. Eliete, para vencer o tédio de um casamento fracassado e de uma família que nunca a integra a nada, busca satisfazer seus prazeres com homens que não conhece. Para isso, cria uma persona dentro do aplicativo e reduz-se a fotografias que tira de partes do corpo. O que, a princípio, se apresenta como uma aventura excitante, logo acaba se tornando algo mecânico e tedioso. Ter saído com tantos homens que a desejam ajuda Eliete a retomar sua autoestima, mas não preenche o vazio existencial que a consome. Logo o sexo com desconhecidos se torna banal. Nem o relacionamento adúltero que mantém com Duarte, que lhe proporciona o amor romântico que o marido raríssimas vezes lhe ofereceu, parece ser a solução ou o fim que Eliete tanto busca. Em última análise, Eliete quer a saída da tristeza e do tédio: “[...] quero a brutalidade do que é efêmero em vez da eterna compostura sólida de planetas que gravitam, quero não estar a banhos no vaivém monótono de dias e marés” (Cardoso, 2021b, p. 161).

Na mesma autopercepção mercadológica do gasto, os personagens de Dulce Maria Cardoso podem se comparar a **peças** ou **máquinas**, “gastáveis” e substituíveis, dentro da fábrica simbólica em que todos se inserem. Essa visão surge, principalmente, em *Os meus sentimentos*, por meio dos devaneios de Violeta: “[...] penso na vida como uma fábrica, uma gigantesca fábrica na qual todas as peças são facilmente substituíveis” (Cardoso, 2012, p. 272). Em outro momento, Violeta entende a si mesma como uma máquina: “[...] as máquinas nunca se desviam do fim para que foram construídas, quando já não são necessárias abatem-se” (p. 276). Também uma personagem do romance *O chão dos pardais*, a mãe de Júlio, é comparada, na narrativa, a uma máquina substituível: “Tinha de estar na panificadora às duas e demorava um quarto de hora a arranjar-se e outra para lá chegar. Nunca se atrasava nem adiantava. Era assim todos os dias. A vida da mãe tinha-a transformado numa máquina” (Cardoso, 2021a, p. 139).

Em *Os meus sentimentos*, Violeta nos revela tanto sua consciência da hierarquia de trabalho quanto a certeza de que esse trabalho será sempre inútil a nível de realização individual, uma vez que, para ela, as pessoas são todas iguais e umas podem ir substituindo as outras. Sua filha, por exemplo, Dora, que trabalha como operadora de caixa em um hipermercado, é um dos símbolos dessa situação. Várias páginas do romance, aliás, são preenchidas com os supostos nomes dos itens que Dora vai registrando, como no exemplo:

[...] não há nada que desconheça na minha criança a não ser a maneira como existe, o que a faz estar sentada o dia inteiro a passar códigos de barras, leite meio gordo com cálcio vitaminas e fibra, picadora de 400 w capacidade de um litro, top de menina 93% poliamida e 7% licra, dias inteiros numa tarde ridícula, impedida de ver o céu azul, as noites estreladas, dias inteiros debaixo da luz morta do teto de contraplacado, dias inteiros com o barulho das máquinas a apitar, sem perceber que quando os dias são todos iguais há forçosamente um desentendimento com a vida, [...] passo tardes inteiras nos corredores da luz morta a ver a minha criança passar códigos de barras de alimento seco para 5 kg, massajador de pés potência 75 w 3 posições massagem através de bolhas de ar função infravermelhos garantia 24 meses, maçãs Golden Cat 70/75 embaladas, Corn Flakes vitaminas e ferro nova fórmula original e mais crocante 1 kg, almofadas decorativas lisas, trem de cozinha 4 peças aço inox 18/10, a minha Dora com o nome pendurado no peito, de vez em quando distrai-se com os topos das promoções, polpa de tomate 100% natural ideal para refogados e molhos, guardanapos Tipo E—Duplo, custa-me acreditar que a minha criança goste deste emprego, que gostava dos outros (Cardoso, 2012, p. 66).

No romance, a identidade das pessoas e das famílias se converte nas informações contidas nos rótulos do que compram. De forma geral, os personagens

cardosianos vivem dentre informações midiáticas que nada lhes acrescenta, estas descritas nos romances de modo a lhes ressaltar a banalidade e tédio. É assim, por exemplo, quando o protagonista de *Campo de sangue* assiste ao noticiário com a mãe, ou quando Sofia, de *O chão dos pardais*, se dispersa entre chamadas de capas de revista. Em *Os meus sentimentos*, Violeta enumera as informações que a funcionária de um banco teria ouvido no rádio:

[...] a segunda ajudante ligou o pequeno rádio que tem sobre a secretária e ouviu toda a manhã as notícias de hora a hora, o anúncio do temporal para a noite, ventos na ordem de, precipitação acima de, o nível da água, a reunião dos responsáveis políticos pelo, a manifestação contra, a última esperança da luta contra o flagelo que assola, o número de mortos na estrada, a digressão de um cantor pop, a segunda ajudante ouviu notícias de hora a hora que eram sempre as mesmas e iguais às que tinha ouvido no dia anterior, e nos outros dias, as novidades consistiam na digressão do cantor pop e no temporal, apesar de chover há mais de uma semana e de se criar um cantor em cada segundo (Cardoso, 2021, p. 172).

Recordemo-nos: informação é associada por Walter Benjamin (1994b) e Lars Svendsen (2006) à superficialidade e à efemeridade. Nos romances, o excesso de informação faz com que a novidade logo se misture à rotina. Em *Eliete*, o mundo da tecnologia e das redes sociais contribui com isso: quando se refere às filhas, a protagonista observa que “[q]uase tudo na vida da Inês e da Márcia e dos seus contemporâneos existia em tal abundância que era difícil uma coisa ganhar valor” (Cardoso, 2021b, p. 130). Voltando ao hipermercado de *Os meus sentimentos*: surgem muitos produtos novos que prometem vantagens sobre os anteriores, mas logo se tornam apenas mais opções de compra dentre as já muitas existentes. Pensa Violeta: “[...] tantas maçãs diferentes e os dias todos iguais” (Cardoso, 2012, p. 250). E pensa: “[...] tantas maçãs diferentes e estes homens iguais” (p. 251).

Os seres humanos parecem produzidos em série, como as mercadorias após a Revolução Industrial. Nos romances de Dulce Maria Cardoso, a uniformização dos funcionários aumenta, ainda mais, a não-diferença entre eles. Destaca-se o uniforme de Dora no hipermercado, bem como são destacados os uniformes da empregada de Eva, em *Campo de sangue*; de Maria da Guia, empregada de Celeste em *Os meus sentimentos*; de Elisaveta, empregada de Alice em *O chão dos pardais*. Todas precisam andar uniformizadas, o que lhes acentua a subordinação.

A própria aparência das pessoas torna-se uniformizadora. Em *Campo de sangue*, a rapariga bonita, cuja face “[...] tornava-se a de todas as raparigas” (Cardoso, 2005, p. 88), é, na verdade, várias mulheres ao longo do enredo. Similarmente, os vários homens do Tinder com os quais Eliete se encontra, no romance que lhe leva o nome, tornam-se *Jorges* — o mesmo nome do marido

traído. Em *O chão dos pardais*, os estrangeiros do leste europeu, mão de obra barata nos anos 1990, são facilmente substituíveis porque, para aqueles que os exploram, são sempre iguais. Os operários se confundem em todos os romances. No sanatório de *Campo de sangue*, Eva acha que os funcionários, que são vários, poderiam ser o mesmo: “O funcionário não é o mesmo que detectou o problema da identificação nem o que as identificou. É outro, mas parece-se com os dois primeiros que também são parecidos entre si” (Cardoso, 2005, p. 97). Em suma, há novidade em tudo o que traz o capitalismo (novas notícias, novas marcas, novos aplicativos, novos filmes...); todavia, há mesmice no que é humano. Aliás, para além de mercadorias e peças, as pessoas são, com frequência, animalizadas ou reduzidas a estatísticas — o que, dentro da lógica do capital, significa inferiorização e/ou exploração.

Igualmente é exaltado, nesses romances, o consumismo das coisas e o lazer no mundo capitalista, como descreve Violeta em outro de seus devaneios sobre a funcionária do banco:

[...] só lhe faltava passar o móvel-bar que está a pagar há mais de dois anos, trinta e seis prestações, uma loucura de um dos muitos fins de semana que passa com o marido no centro comercial, andam de um lado para o outro sem verem as montras e sem trocarem uma palavra, quando são horas vão até à zona das comidas, um hambúrguer para cada um, continuam calados, por vezes as batatas estão frias, ou a cerveja está sem gás, devias ter trazido mais guardanapos, regressam aos corredores, a luz sempre tão forte, a música sempre tão alta, mais uns passos, as pernas já tão cansadas, dantes um deles ainda propunha, e se fôssemos ao cinema, e logo o outro, ver o quê, os filmes acabam por passar todos na televisão, calam-se, mais uma volta para terem a certeza de que estão exaustos, chegam a casa e sentam-se à frente da televisão, passado um bocado adormecem, acordam com torcicolos nos pescoços, enfiam-se na cama, descansam, o dia acabou finalmente (Cardoso, 2012, p. 170).

Em *Eliete*, muitas das coisas que se compram perdem o sentido pouco depois de compradas. A protagonista afirma pensar por vezes que “[...] cada um de nós viera ao mundo com o único propósito de trazer coisas para casa, coisas que não tinham outra serventia senão encher armários, estantes, caixas, os gavetões debaixo da cama, a despensa, [...] a arrecadação” (Cardoso, 2021b, p. 67). O consumo, contudo, apenas preenche espaços externos aos sujeitos; não os satisfaz internamente. Nem a Eva de *Campo de sangue* nem a advogada Milena de *Eliete* se sentem felizes, apesar do muito dinheiro que possuem para comprar o que quiserem — afinal, não podem comprar o relacionamento que desejam (cada uma a seu modo), e que sentem, ilusoriamente, que lhes daria sentido à vida.

Dessa forma, sem rumo, sobra o tédio e o conformismo retratado em uma das cenas de *Campo de sangue*, quando o protagonista visita o bairro em que morara na infância:

[...] os novos rapazes do muro já não tinham todos o mesmo sonho, já não sonhavam em sair do bairro, dispersavam-se em carros e outros luxos, tinham sido treinados para ali viverem, animais treinados de que não se conheciam os sonhos, isto se os animais sonham, muitos adoeceriam e morreriam antes de serem adultos, apesar de todos se julgarem adultos, outros seriam presos, sobriariam poucos, o bairro tornara-se um sítio perigoso, os pais dos novos rapazes também já tinham deixado de sonhar, entregaram-se à vida como era (Cardoso, 2005, p. 120-121).

Isso nos lembra o que, em 1933, Walter Benjamin já comentava, no ensaio “Experiência e pobreza”, acerca do conformismo e cansaço humano: “[...] não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso” (Benjamin, 1994a, p. 118-119).

Em acréscimo, falta a experiência de relações sociais sinceras. Isso é comum aos quatro romances selecionados — em especial, em *Campo de sangue*, no qual os personagens **portam-se** como amantes (caso do protagonista e Eva, sua ex-mulher), como apaixonados (como no namoro entre o protagonista e a rapariga bonita), como estranhos (como a relação entre o protagonista e a mãe). No tédio que se liga a uma ausência de perspectivas dentro de um mundo globalizado, capitalista e repleto de opções que se provam banais ou sem-sentido, os personagens dos romances de Dulce Maria Cardoso vivem, assim, atuando cômoda e acriticamente papéis sociais pré-estabelecidos, como no exemplo de *Eliete*:

Quando estava com os outros eu nunca era bem eu, por mais próxima que fosse, quando estava com os outros era eu a desempenhar o papel que tacitamente negociara com eles, e os outros quando estavam comigo também não eram bem eles, eram eles no desempenho do papel que tacitamente tinham negociado comigo, e uma vez os papéis definidos as relações passavam a funcionar com senha e contrassenha, era assim com o Jorge, com a Milena e com toda a gente (Cardoso, 2021b, p. 275).

As relações sociais, como que extensões do mundo de trabalho, são uma função a ser atuada. E, se há atuação, não há, por outro lado, clímax no roteiro de dias sempre iguais que assombra os personagens cardosianos. Os dias são iguais para o protagonista desempregado de *Campo de sangue*, para a operária Dora de *Os meus*

sentimentos, para a burguesa Alice em *O chão dos pardais*, para a frustrada Eliete. Em outras palavras: o tédio passa por todas as camadas sociais. É a democratização do tédio a que se referia Lars Svendsen (2006); os personagens desses romances sentem, quase todos, o sem-sentido existencial da contemporaneidade em que se inserem. O que não impede, é claro, a **vontade** de que algo aconteça — de que o tédio possa ser sanado, enfim. É a esperança de Eliete. É também a esperança de Violeta, em *Os meus sentimentos*, antes de seu acidente:

[...] a partir de hoje vai ser tudo diferente, apesar de me sentir tão cansada, não deixo que me passe pela cabeça que, a partir de hoje, a partir de amanhã, nem uma diferença, uma única diferença, não posso aceitar um mar de dias iguais à minha frente, a minha vida a consumir-se na repetição dos dias, dos gestos, das palavras (Cardoso, 2012, p. 14).

O livro *Campo de sangue*, por seu turno, traz em si a impossibilidade de fuga dos dias sempre iguais. Ao início, o protagonista pensa: “[...] amanhã seria outro dia e com sorte um dia diferente” (Cardoso, 2005, p. 26). Ao fim, após sua tragédia pessoal (causada, em grande medida, pelo tédio) e já internado no sanatório, o desejo permanece o mesmo: “Amanhã é outro dia e com sorte um dia diferente” (p. 264).

Considerações finais

Ao longo deste ensaio, o tédio foi apresentado como um ponto importante nos romances de Dulce Maria Cardoso. *Campo de sangue*, primeiro livro da autora, é aquele que nos dá o molde desse tema: o tédio como um *estar-no-mundo* dos sujeitos contemporâneos, fazendo parte de um cenário capitalista e desvinculado de tradições ou ideais, de passado ou de futuro. Irrompe assim, dentro do tempo histórico, uma nova concepção de dias sempre iguais. Isso já se pressentia nos autores portugueses do início do século XX: “Ó madrugada, tardas tanto... Vem... / Vem, inutilmente, / Trazer-me outro dia igual a este, a ser seguido por outra noite igual a esta...” (Pessoa, 2016, p. 261), registra o heterônimo pessoano Álvaro de Campos no poema “Insônia”. Em outro poema, “Reticências”, coloca: “E amanhã ficar na mesma coisa que antes de ontem — um antes de ontem que é sempre...” (p. 263). Florbela Espanca, no *Livro de mágoas*, exprime na voz poética de “Tédio”: “E é tudo sempre o mesmo, eternamente... / O mesmo lago plácido, dormente... / E os dias, sempre os mesmos, a correr...” (Espanca, 2015, p. 43). Bernardo Soares, por seu turno, pensa o cotidiano como uma “[...] inutilidade trabalhosa de todos os dias iguais” (Pessoa, 2019, p. 120).

Já ao fim do século XX, período em que se passam *Campo de sangue*, *Os meus sentimentos* e *O chão dos pardais*, bem como no início do XXI, época em

que se situa o enredo de *Eliete* e em que todos esses romances são publicados, aos dias iguais soma-se a lógica da produção e do consumo capitalistas. O tédio contemporâneo, nas obras de Dulce Maria Cardoso, liga-se à automatização, à desumanização, ao excesso, ao desvalorizado.

O Portugal pós-25 de Abril é retratado nessas obras dentro da influência norte-americana: o inglês surge por todos os lados, “[...] brainstorming, coffee break, a praga do inglês, a praga do inglês, whatever” (Cardoso, 2012, p. 263). O lazer se reduz, em grande parte, às lojas de shopping, ao *fast food*, ao cinema, às mídias de informação (revistas, rádio, TV). À época do enredo de *Eliete*, também os celulares, redes sociais e aplicativos já interferem nas relações pessoais, criando-lhes mais uma camada de falsa felicidade. As *selfies* e fotos postadas, simbólicas da busca por pertencimento, são validadas por *likes* (Instagram e Facebook) e *matches* (Tinder).

Nos romances selecionados, os seres humanos podem ser entendidos como peças ou máquinas dentro de uma fábrica. São ainda, em simultâneo, mercadorias: a vida é tempo por gastar, o corpo é para ser gasto. Rejeitam-se, entretanto, os velhos, já inúteis ao sistema. Eliete, por exemplo, ao buscar uma casa de repouso para sua avó, percebe que o descaso aos idosos é, na verdade, mais do que uma culpa individual, um problema estrutural no país e na cultura.

No mais, o excesso de informação acentua, nesses livros, o sem-sentido de tudo. Tudo é facilmente esquecido para que tudo se torne outra vez igual, e o tédio é um impulso que, mesmo quando movimentada, não leva a lugar algum. Ao leitor, porém, leva a reflexões e discussões necessárias: é a nossa sociedade, afinal, que vemos escancaradamente retratada.

SILV, L. F. Contemporary boredom in the novels of Dulce Maria Cardoso. *Itinerários*, Araraquara, n. 59, v. 2, p. 53-68, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *In 2002, Dulce Maria Cardoso published her first novel, Campo de sangue, in which boredom emerges as one of the central themes and, ironically, as a driving force behind the characters' actions, who live simply to pass the time. From that point on, the theme of boredom begins to permeate the author's other works, sometimes relating to the endless days of childhood, or more frequently, to the monotonous days so commonly portrayed in modern literature since the 19th century. This essay aims to focus on this latter representation of boredom, drawing from excerpts of the novels Campo de sangue, Os meus sentimentos, O chão dos pardais, and Eliete. For this analysis, a brief connection will be made between the apathy and lack of perspective found in Cardoso's characters and the end of the western tradition of hope (Fromm, 2015) or the absence of illusions (Pessoa, 2019), as foreshadowed in early 20th-century Portugal by the semi-heteronym Bernardo Soares.*

■ **KEYWORDS:** *Dulce Maria Cardoso. Contemporary Portuguese novel. Boredom. Contemporaneity. Time.*

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 7-76.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 114-119.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 197-221.
- CARDOSO, Dulce Maria. **Campo de sangue**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CARDOSO, Dulce Maria. **Os meus sentimentos**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2012.
- CARDOSO, Dulce Maria. **O retorno**. 2 ed. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2013.
- CARDOSO, Dulce Maria. **O chão dos pardais**. Lisboa: Tinta-da-china, 2021a.
- CARDOSO, Dulce Maria. **Eliete**. Lisboa: Tinta-da-china, 2021b.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- ESPANCA, Florbela. Livro de mágoas. In: _____. **Antologia poética de Florbela Espanca**. São Paulo: Martin Claret, 2015. p. 15-49.
- FROMM, Erich. Posfácio a 1984. In: ORWELL, George. **1984**. Tradução de Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 367-379.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão *et. al.* Campinas: Ed. Unicamp, 2013.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PESSOA, Fernando. Ficções do interlúdio – Poesia de Álvaro de Campos. In: _____. **Obra poética de Fernando Pessoa – volume 2**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 155-328.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. 2 ed. Jandira: Principis, 2019.

SVENDSEN, Lars. **Filosofia do tédio**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.



O FOCO DA MULHER SARAMAGUIANA QUE NÃO CEGA: PARA ALÉM DE UM FIO CONDUTOR NA NARRATIVA, UM EXPERIENCIAR DE RESISTÊNCIA

Pâmpera FERREIRA *

- **RESUMO:** Este trabalho tem como condução central evidenciar dois prismas na personagem da mulher do médico, *Ensaio sobre a cegueira*. Entendendo, como primeiro ponto, que o olhar dela permite ao autor uma conexão profícua com a realidade que se intenciona passar para o leitor, visto que as cenas desse romance são intensamente descritivas e, embora haja um narrador em terceira pessoa, haveria uma distância maior entre essas entidades caso todos os personagens fossem cegos. A outra questão, trata-se de José Saramago (1995) despertar a possibilidade de um ponto de estranhamento, pois, essa mulher assiste toda decrepitude humana ao presenciar o horror da imposição de poder por quem apenas por ter uma arma, mesmo cego, submeteu os confinados à humilhação e violência, ao ponto do estupro. Momento, esse, de estopim: pois, ver suas companheiras serem estupradas consigo, ao limite do feminicídio, levou-a a usar sua notória potência para assassinar esse líder. Certamente, é uma perspectiva vê-la como uma resistência dentro daquela estrutura quase incorruptível de exploração, portanto, a pergunta impositiva é: para que se manter entre os cegos? As possíveis respostas estão em recusar-se a repetições de padrões de poder impostos pela violência. Matou, mas não para ocupar o lugar institucionalizado do “senhor”.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Resistência. Narrativas pandêmicas. José Saramago.

Introdução

Neste artigo, deseja-se evidenciar a mulher do médico, uma vez que é por meio dela que a narrativa de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) assume uma perspectiva que aproxima o leitor dos fatos narrados, já que, essa personagem proporciona uma conexão sensorial do que é estar presente naquelas cenas, podendo enxergar tudo o que acontece.

* UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Departamento de Letras – Programa de Pós-Graduação em Literaturas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. – Bolsista FAPERJ. pamera_santos@yahoo.com.br.

Portanto, o foco principal é observar de perto como essa personagem feminina está sendo protagonizada e projetada, tanto intrinsecamente à obra quanto para os possíveis vieses de contextos externos a ela. Entendendo que seu papel excede o de ser apenas uma personagem, para ser um instrumento de diálogos entre diferentes e sensíveis camadas de reflexão.

Ademais, a mulher do médico se apresenta como a possibilidade de sobrevivência do pequeno grupo, que ela lidera junto com o marido, oferecendo-lhes dignidade. Dentro da grande narrativa, ela oferece à humanidade um possível, diante do caos e o estabelecimento do abandono e da guerra, vê-se nela uma postura ética, alguém que poderia, com o seu privilégio de enxergar, exercer poder sobre os demais cegos, a fim de obter vantagens e conforto, mas muito pelo contrário, a mulher do médico julgava seu privilégio um perigo, mantinha-o em segredo o quanto podia, e usava-o apenas para servir e ajudar o marido e amigos o máximo que conseguia.

Perspectivas de uma mulher Saramaguiana

Sabe-se que José Saramago intencionalmente sempre deu a suas personagens femininas um lugar de destaque, envolvendo-as de força e qualidades humanas apreciáveis. Essa sua conduta em relação ao feminino aparece em toda a sua obra e ele mesmo diz:

O personagem central da história é outra vez uma mulher. Porque verdadeiramente, como personagens, quem sempre salva os meus livros são as mulheres. É provável que as mulheres que invento não existam, talvez não sejam mais do que projetos. Em qualquer caso, acrescentarei que o fato de ter sido criado por mulheres, de viver e crescer sempre entre mulheres, pressupôs, em definitivo, ter aprendido com elas o que efetivamente é benéfico, não no sentido utilitário, mas em profundidade e humanismo. Devo isto às mulheres e por isso, assim fica refletido nos meus livros (Saramago, 2013, p. 43-44).

A mulher do médico age de maneira ética ao escolher fazer parte daquele coletivo, ainda que tivesse uma vantagem evidente sobre os demais, ela decide ficar e contribuir com seu pequeno grupo. Para isso, tenta disfarçar-se de cega para pertencer e se proteger. Claramente, sua lógica é outra, completamente distinta das ações do estado e mesmo do coletivo em isolamento.

A mulher, que acompanha o marido até à ambulância, também sobe. Quando o condutor lhe pede que desça, ela responde, mentido, que acaba de perder a visão. Não está cega, mas acompanhará o marido, e este é um primeiro passo para a definição da sua personalidade. Essa mulher não cegará nunca, ainda

*O foco da mulher saramaguiana que não cega:
para além de um fio condutor na narrativa, um experienciar de resistência*

que no momento em que entrou para ambulância eu não o soubesse (...). Podia ser que cegasse no capítulo seguinte, mas de repente, quando nele trabalhava, compreendi que esse personagem, a mulher, não podia cegar, porque havia sido capaz de compaixão, de amor, de respeito, de manter um sentido de profunda dignidade na sua relação com os outros, porque conhecendo a debilidade do ser humano, foi capaz de compreender. E assim nasceu o único personagem que não perde a visão neste mundo de cegos (Saramago, 2013, p. 44).

Portanto, José Saramago dá a esta mulher um palco para atuar com a força dessas escolhas que compõem uma personalidade difícil de acreditar que exista, porque no cotidiano não ficcional do ser humano, se existem tais condutas, elas estão banalizadas pelo egoísmo, maldade e indiferença. Portanto, a persona da mulher do médico é uma exceção tanto em seu universo ficcional, pois não cega, quanto nas vivências capitalistas da humanidade, estejam elas em estado de exceção ou não.

Um escritor que, nesse tempo mais do que nunca, se fez militante de causas sociais e aceitou de peito aberto a impopularidade de lhes dar a sua voz. Os matizes inquietantes que revestem o ser desumanizado da ficção saramaguiana têm nomes próprios: egoísmo, consumismo, dissolução da pessoa, intolerância, crueldade, violência, desconhecimento e até desprezo pelo próximo (Reis, 2016, p. 181).

Carlos Reis (2016) em *Diálogos com Saramago* mostra bem essa importância que o autor dá para algumas pautas de exclusão, como por exemplo, o feminino. A mulher do médico é assim referenciada durante toda a obra, mas o desenrolar de sua história no romance, aponta uma mulher a frente de pertencer a alguém e ao seu tempo.

No 3º capítulo, já se tem o olhar da mulher do médico apoiando o narrador para descrever o lugar de confinamento para onde foi enviado o casal. Eles são os dois primeiros a chegarem no manicômio desativado que servirá de cenário para praticamente 90% da narrativa.

A incerteza sobre quando ela cegará não a preocupa, ela não tem medo de perder a visão, a despeito do local onde a colocaram, sua lucidez é o que mantém suas ações coerentes, como diz seu próprio autor-criador, José Saramago (2013), ao comentar sobre a obra, ela não cega por ser o que se espera de um ser humano. Talvez, por isso mesmo, entre em tanto contraste com as outras camadas de ações: as do estado e as do coletivo em estado de exceção. O que se presume como mínimo em ser humano, encontra significativo contraste entre teoria e prática, tornando o fazer simples da mulher do médico algo muito superior, não é mais difícil agir com ética, apenas não é vantajoso nas culturas imperialistas que culminaram no capitalismo, já bem avantajado no final do século XX.

Após a escuta do áudio gravado com as regras do governo, fica claro que aquele espaço de isolamento está abandonado pelo estado, portanto, era preciso pensar em como seria organizada a convivência entre eles e se haveria ou não necessidade de uma autoridade. Os primeiros a entrarem no cômodo, em que estava o médico e a sua mulher, eram conhecidos dele, pois eram seus pacientes. A partir dessa ausência do estado, começam a surgir os conflitos de comportamentos para se estabelecer uma convivência, e, conseqüentemente, um novo coletivo.

A mulher do médico agarrou o marido por um braço, sabia que sozinha não poderia acabar com a briga, e levou-o pela coxa até onde se debatiam, resfolgando os lutadores furiosos. Guiou as mãos do marido, ela própria tomou à sua conta o cego que encontrou mais a jeito, e com grande esforço conseguiram separá-los. Estão a comportar-se estupidamente, ralhou o médico, se a vossa ideia é fazer disto um inferno, continuem que vão por bom caminho, mas lembrem-se de que estamos entregues a nós próprios. (...) Ele roubou-me o carro, (...) Deixe lá, agora tanto lhe faz, disse a mulher do médico, você já não podia servir-se dele quando lho roubaram (Saramago, 1995, p. 54).

Na primeira noite dessas adaptações no manicômio, há uma primeira reflexão dessa mulher sobre o que está acontecendo ao seu redor, com o descaso do estado com esses infectados e com ela que já não sabia se iria cegar, assusta-a a condição não-humana em que estão imersos.

Essa é uma passagem importante na obra, pois passa-se a saber não apenas as ações (até então o narrador também é observador diante dela), mas o que essa personagem está pensando e o quanto ela revela essa fase da obra do autor, a qual ele chamou de **a pedra**, pois, rapidamente, ela faz uma reflexão sobre quem é esse “novo” humano, que paradoxalmente parece estar mais próximo ao animal, em consequência disso, com o tempo, que importância teriam os nomes, essa invenção tão humana e racional. Novamente, a mulher do médico eclodindo percepções importantes para o que ocorre internamente na narrativa e para pensar que humanidade é essa que o autor está capturando na virada do século XX para o XXI.

O abandono do estado coloca esses cegos em convivência, obviamente, com algo desprovido de imagens, são existências na sua forma mais bruta, tornando possível observar, em essência, quem são essas pessoas, portanto, um perfeito exemplo da **estátua à pedra**.

A mulher do médico já não aguentava assistir tanta decrepitude tendo que disfarçar que era cega, todas aquelas amalgamas sensoriais de fedor e sujeira, tornara-se enlouquecedor continuar enxergando, a cada momento parecia mais aliviador cegar também. O excesso de realidade, sensibilidade e lucidez angustia, faz parecer que não há saída possível, principalmente, por se estar em minoria,

quando não raras vezes, sozinho, como era o caso dessa mulher. Por mais que imaginasse as piores consequências, ao menos contar que não cegara, ainda era urgente para não enlouquecer.

E tu, como queres tu que continue a olhar para estas misérias, tê-las permanentemente diante dos olhos, e não mexer um dedo para ajudar, o que fazes já é muito, Que faço eu, se a minha maior preocupação é evitar que alguém se aperceba de que vejo, alguns irão odiar-te por veres, não creias que a cegueira nos tornou melhor, Também não nos tornou piores, Vamos a caminho disso, vê tu só o que se passa quando chega a altura de distribuir a comida, Precisamente, uma pessoa que visse poderia tomar a seu cargo a divisão dos alimentos por todos que estão aqui, fazê-lo com equidade, com critério, deixaria de haver protestos, acabariam essas disputas que me põem louca, tu não sabes o que é ver dois cegos a lutarem, lutar foi sempre, mais ou menos, uma forma de cegueira, Isto é diferente, Farás o que melhor te parecer, mas não te esqueças daquilo que somos aqui, cegos, simplesmente cegos, cegos sem retórica nem comiserações (Saramago, 1995, p. 135).

Nesse diálogo, do capítulo nove, que ocorre entre o médico e a esposa, o médico deixa claro que passar pela experiência da cegueira não trouxe nenhuma alteração a quem são em essência, que o mais provável é que tenham piorado, tentando mostrar a esposa que ela não deveria contar que enxergava aos demais cegos. A passagem por momentos de mazela gera a falsa sensação de que as pessoas se tornarão melhores por estarem ou já terem atravessado esse desprazer, como se isso gerasse automaticamente um aprendizado. Porém, a história dos humanos vem provando que não, que é mais fácil, em caso de sobrevivência ou enquanto durar a existência, refinar as formas de crueldade e indiferença. Por isso, o médico tentava alertar a esposa que contar aos outros cegos que ela enxergava era só uma forma de se torturar mais, por mais resolução prática que tivesse da realidade, cegos continuam sendo quem são cegos, assim como, a ignorância não se muda por ouvir ou produzir teorias, mas por ousar o trabalho de praticá-las. Tem-se, portanto, mais uma vez essa tensão entre o possível aceitável de um ser humano, refletido na mulher do médico, e a realidade das práticas humanas que se afastam desse ideal, o médico exemplifica isso por meio da confusão que se forma para algo simples e necessário a todos que é a alimentação, mal podendo supor que isso pioraria.

Por fim, ao tentar sair do pensamento e colocar em ato contar para os outros que não cegou, a mulher do médico viu-se covarde para isso e manteve seu segredo porque pensava não ter como servir a todos, afinal limpar aquelas amalgamas sensoriais de fedor e sujeira não era possível sozinha. Em momento algum, ela imaginou tirar proveito da situação, porém, mais uma vez, em um contraponto às suas atitudes, a narrativa tem um salto de perversidade e crueldade em seu ambiente

de manicômio abandonado, pois uma nova liderança, também cega, assume o controle da comida, e, em um exercício único de algo além da irracionalidade, resolve cobrar para repassar os alimentos para os outros cegos.

Os protestos saltaram de todos os lados na camarata, Não pode ser, Tirarem-nos a nossa comida, Cambada de gatunos, Uma vergonha, cegos contra cegos, nunca esperei ter de viver para ver uma coisa destas, Vamo-nos queixar ao sargento. (...) o pior é que estão armados, Armados, como, Paus pelo menos têm eles, ainda me dói este braço da pancada que levei, disse um dos outros, Vamos tentar resolver isto às boas, disse o médico, (...) Quando alcançaram o átrio, a mulher do médico compreendeu logo que nenhuma conversação diplomática iria ser possível, e que provavelmente não o seria nunca. No meio do átrio, rodeando as caixas da comida, um círculo de cegos armados de paus e de ferro de cama (Saramago, 1995, p.138).

Esse é um momento de bastante apreensão nos acontecimentos internos à narrativa, que geram reflexão ao externo, afinal como é possível que semelhantes em sofrimento não se unam, mas pelo contrário militem uns contra os outros? Nesse caso específico, como pura necessidade de exercício de poder, uma vez que não faz diferença cobrar um valor as pessoas, já que não poderiam ver os objetos, mas, principalmente, não poderiam repassar para tornar lucro esses valores. Neste cenário, o primeiro encontro, talvez a melhor palavra fosse contraste, entre a mulher do médico e a nova liderança do manicômio, deu-se de maneira ameaçadora para ambas as partes. A primeira ameaça pela sua lucidez e clareza nas perguntas, pois enxerga bem a realidade, por isso não se sente melindrada, deixando a ignorância do outro ficar em evidência; já o segundo, ameaça dando tiros para o alto, impondo as suas regras sem sentido.

A comida passa a ser vendida, quem quiser comer, paga, Pagamos como, perguntou a mulher do médico, Eu disse que não queria que ninguém falasse, berrou o da pistola, agitando a arma a sua frente, alguém terá de falar, precisamos saber como deveremos proceder, aonde vamos buscar a comida, se vamos todos juntos ou um de cada vez, (...) quanto nos vai custar um café com leite e uma bolacha, A gaja está mesmo a pedir poucas, disse a mesma voz, Deixa-a comigo, (...) nós veremos que quantidade de comida merecem, mas ficam mais uma vez avisados, livrem-se de esconder qualquer coisa porque lhes sairá muito caro, (...) Levantou o braço e disparou outro tiro. Caiu mais um bocado de estuque. E tu, disse o da pistola, não me hei-de esquecer da tua voz, Nem eu da tua cara, respondeu a mulher do médico (Saramago, 1995, p. 141).

Esta mulher, embora tenha um comportamento gentil e lúcido não espera o mesmo dos demais, é capaz de ver a debilidade do outro e escolher a razão em vez

do julgamento, sua pergunta ao novo líder dos cegos é pautada nas próprias regras estabelecidas por ele, mas ainda assim incomoda, pois quem se impõe pelo medo não é capaz de argumentos sólidos, apenas silencia o outro pela violência.

Novamente, têm-se acesso aos pensamentos e não apenas às ações desta mulher e o leitor encontra-se mais uma vez diante da gênese de um comportamento, que a priori jamais se imaginaria na mente desta mulher.

com os olhos fitos na tesoura pendurada na parede, a mulher do médico estava a perguntar-se a si mesma, De que me serve ver. Servira-lhe para saber do horror mais do que pudera imaginar alguma vez, servira-lhe para ter desejado estar cega, nada senão isso. (...) uma pistola comum não faz muito ruído. Uma tesoura ainda menos, pensou a mulher do médico. Não se perguntou inutilmente de onde lhe viera um tal pensamento, apenas se surpreendeu com a lentidão dele, como a primeira palavra tinha tardado tanto a aparecer, o vagar das seguintes, e como depois achou que o pensamento já lá se encontrava antes, onde quer que fosse, e só as palavras lhe faltavam (Saramago, 1995, p. 154-155).

Primeiramente, após o contato com tanta ignorância, resultando em agressão, é contundente perceber que a razão não vencerá por argumentos, logo, terá que se render à violência instigada pelo outro, seja para se submeter ou para reagir, portanto, quando ela olha para a tesoura e pensa que de nada lhe serviu até agora enxergar, já não está mais no lugar de servir e pertencer ao coletivo, mas de alguém que quer ver utilidade nessa vantagem. Em seguida, parte de si para os objetos, pensa sobre ele ter uma arma, uma pistola, que faz barulho e ela uma que faz menos barulho, uma tesoura, outra vantagem estabelecida, a ideia de tais benefícios já permeavam seus pensamentos, mas agora, posta em palavras, ela começa a dar-se conta de até onde eles poderiam ir.

Sexo não consensual: estupro seguido de mortes

No capítulo onze da narrativa, tem-se o ponto alto de contraste entre as complexidades da convivência e o horror da perversidade, por meio da banalização do outro. O ato sexual é o tema em questão, sendo narrado tanto em uma perspectiva de consentimento quanto de abuso, ao extremo do estupro. Os limites dos corpos são ultrapassados e atravessados, primeiramente, tem-se, nessa temática, a rapariga dos óculos escuros, que sendo a mulher mais bonita do local resolve deitar-se voluntariamente com o velho da venda preta.

O degrau seguinte, na narrativa desse capítulo, costura-se com a frase “certas coisas o melhor é deixar sem explicação, não interrogar o íntimo das pessoas” (Saramago, 1995, p. 171) e dá-se com um adultério cometido pelo médico com a rapariga dos óculos escuros e testemunhado pela sua esposa.

Olhava desesperada a porta no outro extremo, aquela por onde tinham entrado num dia que já parecia distante e que não levava agora a parte alguma. Assim estava quando viu o marido levantar-se e, de olhos, fixos, como sonâmbulo, dirigir-se à cama da rapariga dos óculos escuros. Não fez um gesto para o deter. De pé, sem se mexer, viu como ele levantava as cobertas e depois se deitava ao lado dela, como a rapariga despertou e o recebeu sem protesto, como as duas bocas se buscaram e encontraram, e depois o que tinha que suceder sucedeu, o prazer de um, o prazer do outro, prazer de ambos, os murmúrios abafados, ela disse, Ó senhor doutor (...), Desculpa, não sei o que me deu (Saramago, 1995, p. 171)

Antes de ver essa cena, o narrador mostra que a mulher do médico se levantou em um gesto de generosidade para cobrir alguém e ao ficar um tempo parada, olhando para porta, sentiu-se desesperada, ou seja, já havia um esgotamento de percepções a serem assimiladas, tudo já estava suficientemente sem sentido, para ter que literalmente encarar mais essa visão. Seu marido, a priori, a motivação que a fez parar naquele local, resolveu voluntariamente deitar-se com outra.

Seria compreensível, mesmo para esta mulher, ter qualquer tipo de reação de repulsa ao ocorrido, mas, mais uma vez, os gestos dela se contrapõem ao senso comum, ela não apenas assistiu a tudo calada como ainda foi ao encontro dos dois e interrompeu a tentativa de justificativa de seu marido com uma resposta digna: “não te levantes (...), se não disseres nada compreenderei melhor” (Saramago, 199, p. 172).

A rapariga dos óculos escuros chorava tentando aliviar a sua culpa, pois reconhecia que também quis aquilo, mas a mulher do médico não a deixa falar, fazendo reverência ao silêncio e retomando essa perspectiva do narrador que já vem sendo construída desde o sexo com o velho da venda preta: há coisas que não têm explicação.

Há, porém, após o silêncio, uma cena ainda inquietante, a mulher do médico resolve, naquele momento, revelar para a rapariga dos óculos escuros que ela não é cega, algo que poderia ser perfeitamente um pequeno sadismo ou mesmo vingança, desloca-se para uma nova sequência de gestos de solidariedade feitos por esta mulher, permitindo que ambas tenham um diálogo de afetos, quase intangível, por tratar o assunto de algo paradoxal a cena anterior: a confiança.

Mais uma vez causa estranhamento pensar se tal personalidade existe do ponto de vista das práticas humanas ou trata-se de um possível, mas ainda ficcional. Fato é que tais feitos são diametralmente opostos ao que vem a seguir. Após todos os protestos e perplexidades, chega-se à indignidade humana de trocar sexo para se alimentar, portanto, sobreviver. Sob todos os pontos de vista é inimaginável que em um confinamento, por epidemia, a banalização do outro ganhe proporções aviltantes a esse nível.

A decisão de entregar seus corpos para abusos em troca de comida, que alimentaria também os homens de suas camaratas, não se deu sem que alguns homens quisessem intervir na decisão, como se estivessem a discutir uma “invasão de propriedade”, como foi o caso do primeiro cego que não queria que sua mulher fosse, simplesmente, por que era sua. Após rebatidas as intervenções morais, finalmente as mulheres, com suas próprias vozes, chegaram ao consenso de irem todas.

As cenas de estupro, nessa narrativa, são o ápice da desconstrução do ideal de um humano, afinal há uma invasão violenta de corpos, que são a melhor percepção de privado. Precisar passar por isso para se alimentar, em outras palavras, manter-se vivo, é no fundo questionar que vida é essa que se quer preservar ao resistir a todo preço, se meu próprio semelhante não me enxerga como semelhante? Qual o limite ou não há limite para essa necessidade de dominação e poder? Uma vez que, neste caso, o que está em questão não é a sobrevivência ou a defesa de um ideal, para citar razões irracionais e racionais, que por vezes se usam para justificar, como se fosse possível, a violência; trata-se da perversidade em seu grau zero, aquilo que excede aos limites tanto animais quanto humanos de comportamento.

As mulheres, todas elas, já estavam a gritar, ouviam-se golpes, bofetadas, ordens, Calem-se, suas putas, estas gajas são todas iguais, sempre têm de pôr-se aos berros, dá-lhe com força, que se calará (...). A cega das insónias uivava de desespero debaixo de um cego gordo, as outras quatro estavam rodeadas de homens com as calças arriadas que se empurravam uns aos outros como hienas em redor de uma carcaça. A mulher do médico estava de pé, com as mãos convulsas apertando os ferros da cama, viu como o cego da pistola puxou e rasgou a saia da rapariga de óculos escuros, apontou o sexo ao sexo da rapariga, como empurrou e forçou (Saramago, 1995, p. 176).

A narrativa dessa cena acontece por observação e imprime, por meio de sons e aparência de animais, a impotência dessas mulheres diante da força bruta do outro. Mesmo a mulher do médico que pôde enxergar tudo, neste momento está horizontalizada, apenas mais uma a compor o espetáculo de horror, aguardando a sua vez de também ser violentamente penetrada.

O embate entre a mulher do médico e o “chefe dos malvados”, aciona nela a vontade de devolução, mesmo que por sobrevivência, da violência até agora recebida, percebe-se que o contrário jamais aconteceria; o chefe dos malvados não era capaz de agir como aquela mulher, tornando-a mais ficcional do que ele, uma vez que uma cena de estupro, apesar do horror e repulsa que causa, tem mais verossimilhança que a conduta completamente ética apresentada pela mulher do médico até agora. A lógica prática do uso das forças ainda se dá pela violência e não pelo reconhecimento do outro.

Os estupro continuaram até ao amanhecer, momento em que eles as liberaram e uma nova morte ocorre, a mulher das insônias não suporta os maus-tratos e falece. Aquelas mulheres sentiam o corpo daquela mulher morta, sujo de sangue, em decorrência dos abusos e percebiam a si próprias, a diferença era apenas o tempo: “este é o retrato do meu corpo, pensou, o retrato do corpo de quantas aqui vamos, entre estes insultos e as nossas dores não há mais do que uma diferença, nós, por enquanto, ainda estamos vivas (Saramago, 1995, p.178-179). Não é apenas a morte de uma mulher, é a total perda de perspectiva em se pensar uma realidade melhor para as outras mulheres que ficam, como (sobre)viver a isso?

A mulher do médico responde a questão com a delicadeza do cuidado, mais uma vez trilha seus passos em direção à dignidade humana, resolvendo dar um banho no corpo da cega das insônias, a fim de que ao menos ela tivesse um enterro respeitável, ainda que ninguém fosse ver, só há cegos naquele manicômio, ainda que morta, um último tratamento com atenção, que talvez ela não tenha recebido em toda a sua vida. Novamente, José Saramago faz emergir, após cenas de puro horror, uma forma de ser humano, que não parece real, por não ser comum, mas que precisa ser possível para que se continue a vida.

Esta protagonista já sabia o que fazer com a tesoura desde que a escondeu, mas foi a morte de uma de suas conhecidas que a fez determinada a usar este objeto para assassinar o chefe dos malvados e aproximar-se mais do que se espera de alguém que detém o poder que ela tem, afinal ele cego com sua pistola não poderia ir contra uma mulher que enxerga. Quando a nova leva de mulheres de outra camarata estava a caminho dos abusos, ela se infiltrou no meio delas, no momento em que os homens estavam vulneráveis em seus próprios prazeres, ela atacou.

Ia ser simples matá-lo. (...) a mulher do médico observava os movimentos daquele que não tardaria a matar, como o gozo o fazia inclinar a cabeça para trás, como já parecia estar a oferece-lhe o pescoço. Devagar, a mulher do médico aproximou-se, (...) Não chegarás a gozar, pensou a mulher do médico, e fez descer violentamente o braço. A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais (Saramago, 1995, p. 185).

Esse é o momento da narrativa em que a mulher do médico assume o seu ponto alto de poder, pois ela não apenas enxerga em terra de cegos, como também mata, aquilo que os outros apenas ameaçavam fazer para tirar vantagem dos que temiam pela vida, ela fez em forma de justiça. Os cegos malvados não se importavam em matar, mas ela, sim, e, ainda assim, matou.

A persona da mulher do médico cruzou um limite inimaginável, embora tenha sido levada a esse lugar por crescentes formas de violência e banalização da

maldade, ela podia enxergar, e fez uso disso para matar a quem já não suportava mais os abusos. Quando se questiona quanto ao seu ato, pensa que faria outra vez se fosse necessário.

Nesse momento do livro, novamente o narrador dá ao leitor acesso aos pensamentos desta mulher que agora se autoriza a matar e se questiona quando se deve matar, encontrando como resposta, em si mesma, palavras que dão margem para diferentes possibilidades de reflexão: **“Quando já está morto o que ainda é vivo”** (Saramago, 1995, p. 189, grifo meu). Quem é esse morto/vivo? alguém como o chefe dos malvados que rompeu com todos os limites de convivência saudável em sociedade, ao ponto de alienar-se completamente quanto à existência do outro? E os cegos confinados naquele manicômio, não parecem mortos/ vivos, sobretudo para o estado? Agora que a mulher do médico pode matar, pois se autoriza, caso seja necessário, qualquer um pode, uma vez que os outros já se sentiam autorizados a fazer isso, de forma mais velada, como o estado gosta de agir; ou de maneira mais explícita, como a do chefe dos malvados. O que importa é que a vida está continuamente ameaçada, tornando-se difícil enxergar possíveis, já que a frase sugere uma inversão da ordem, **“já está morto”** perdeu sua efemeridade, sua capacidade de não repetir, de estar sempre em movimento, de ser atravessado pela finitude, de ser humano, na sua forma mais radical. **“o que ainda é vivo”** não quer dar conta da existência, pois ela não faz diferença, não tem mais importância, já houve uma primeira morte, e este é o ponto: quem a provocou? Silêncio. Nenhuma resposta será completa, por isso são só **“palavras, palavras e nada mais”** (Saramago, 1995, p. 189, grifo meu).

O final do capítulo doze, marca o fim do confinamento, da quarentena, e deixa no ar uma perspectiva da mulher do médico como heroína, gritando aos cegos que eles estavam livres, tendo ao fundo, como cenário, algo similar ao desfecho de uma guerra: fogo, sangue, correria, pessoas esmagadas, delimitando não o fim da cegueira, mas da era no manicômio. É possível apreender que a cegueira e o confinamento ou não mudaram as pessoas, porque elas sempre foram assim, só não tinham tempo para enxergar isso, ou as transformaram para pior.

O grupo que ia com a mulher do médico contou com seus olhos para conseguir alimento, roupas, direção e proteção. Ela seguia ajudando-os, pois isso a mantinha esperançosa e presa ao presente, porém, os cegos estavam mais sensíveis para perceber que não há perspectiva, que a vida recuou ao ponto zero da sobrevivência.

Em um pequeno diálogo existencial, refletindo como eles vão viver a partir dessa vida fragmentada, entre antes de perder a visão e até quando a cegueira durar, sentem-se atravessados por essa questão, que possui camadas de percepção, pois, se dão conta de que o tempo é uma invenção humana, portanto, se o ser humano se tornou outro o tempo também. Por um lado, tem-se a adaptação da humanidade a uma forma reduzida de sua potência, afinal enxergar completa os sentidos; mas tem-se, ainda, o prisma que a mulher do médico traz, uma vez que a cegueira

pôs luz a uma essência humana corrompida em seus valores, tanto que, apesar de enxergar, esta mulher percebe-se reduzida, em sua humanidade, pois matou alguém. Logo, ter ou não ter visão não faz diferença para a questão de ser humano, afinal a expectativa de um ideal de humano é falha, basta que se coloque a prova.

Nessa parte final do romance, a mulher do médico, em sua casa, mantém-se como cuidadora de seu pequeno grupo, porém as condições de alimentação tornaram-se insustentáveis, embora enxergar ainda fosse alguma vantagem, a cada busca por refeições, ela não tinha mais onde encontrar comida. Ainda assim, mesmo cansada, sua insistência pela sobrevivência era latente.

Essa é uma reflexão de resistência em prol da vida (como ela é): sem grandes projeções, holofotes ou um fim que a justifique. A mulher do médico era capaz de viver bem e com cuidado essa vida que é cega, que não sabe onde vai, que depende do ser humano fazê-la acontecer. E por que ela tem essa capacidade resiste às adversidades e passa a ser um ser humano possível, não perfeito ou sem pecados, como o modelo (de humano) Jesus é vendido, ela matou alguém por justiça, mas por vontade própria também, mas ainda assim, luta pela vida, dentro e fora da ficção quer garantir a sua existência, podendo, nesses termos ser uma espécie de heroína da humanidade da qual o autor retrata.

Considerações finais

Os gestos da mulher do médico continuam sutis e simples, de uma vida ordinária, porém generosos e possíveis, como por exemplo, em um episódio de madrugada chuvosa, ela levanta-se para lavar as roupas de todos e armazenar água para todos, atraindo a presença das outras mulheres da casa, e juntas, elas compõem a cena mais esperançosa e de gentileza entre o feminino, ao que hoje chamamos de sororidade.

José Saramago traz seu olhar para o feminino, não para associá-lo ao doméstico, mas para evidenciar que se há alguma oportunidade para humanidade viver algo diferente e melhor, essa se dará pela presença, ação e perspectiva do feminino.

Ao final do romance, as pessoas vão voltando aos poucos a enxergar e a mulher do médico a ser apenas mais uma que vê, porém com a memória do tempo todo ter visto o que ninguém mais viu. Selando o seu papel de protagonista tanto como grande apoio sensorial ao narrador como defensora da vida e seus diferentes e múltiplos sentidos.

SANTOS, P F. The Focus of the Saramaguian Woman who does not go blind: beyond a guiding in the narrative thread, an experience of resistance. **Itinerários**, Araraquara, n. 59, v. 2, p. 69-81, jul./dez. 2024.

*O foco da mulher saramaguiana que não cega:
para além de um fio condutor na narrativa, um experienciar de resistência*

- **ABSTRACT:** *This work primarily aims to highlight two aspects of the character of the doctor's wife in *Blindness*. The first point to consider is that her vision allows the author to establish a productive connection with the reality intended to be conveyed to the reader, given that the scenes in this novel are intensely descriptive. Although there is a third-person narrator, there would be a greater distance between these entities if all the characters were blind. The other issue concerns José Saramago (1995) evoking the possibility of a point of estrangement, as this woman witnesses the full extent of human decay by observing the horror of the imposition of power by someone who, despite being blind, was able to subject the confined to humiliation and violence, even to the point of rape, simply because he possessed a weapon. This was a pivotal moment: seeing her companions being raped alongside her to the brink of femicide drove her to use her remarkable strength to kill this leader. Certainly, one perspective is to view her as a form of resistance within that nearly incorruptible structure of exploitation. Therefore, the pressing question is: why remain among the blind? The possible answers lie in her refusal to repeat patterns of power imposed by violence. She killed, but not to take the institutionalised place of the "master".*
- **KEYWORDS:** *Resistance. Pandemic Narratives. José Saramago.*

REFERÊNCIAS

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Porto: Porto Editora, 2015.

SARAMAGO, José de Sousa. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: Ed.ufpa, Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.



MULHERES E LUTAS EM TRÊS ROMANCES DE CARMEN DE FIGUEIREDO

Aldinida MEDEIROS*

- **RESUMO:** Este artigo é um estudo breve sobre três romances de Carmen de Figueiredo: *Famintos* (1950), *Vinte anos de manicômio* (1951) e *Uma vida de mulher* (1950). O intento é mostrar que a autora, a qual teve dois romances censurados pela PIDE, trazia em seus enredos questões relacionadas à sexualidade da mulher que dialogavam com a liberdade e igualdade de direitos almejadas nas lides feministas. Justificamos nossa escolha do *corpus* por acreditarmos que Carmen de Figueiredo ultrapassava os aspetos e características da estética Neorrealista ao elaborar perfis femininos que rompiam com os mais típicos da época. A sexualidade feminina, a mulher frente às dificuldades de inserção no mercado de trabalho, o comodismo autoritário dos homens sobrepondo-se sempre ao prazer feminino são alguns dos temas de suas obras. A romancista não apenas se inscreveu como uma autora que dialogou intelectualmente com as reivindicações e pautas dos grupos feministas, como conseguiu, também, fazer seus romances circularem e suscitarem alguns debates. A pesquisa ora apresentada utiliza, para respaldo teórico e crítico, Gayatri Spivak (2010), Antônio de Pádua Dias Silva (2011), Manuela Tavares (2011), Ana Bárbara Pedrosa (2022), Ana Flávia Oliveira, dentre outros.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Questões de Gênero. Condição da mulher. Carmen de Figueiredo. Representações femininas. Romance neorrealista.

Eu estava quase a completar dezessete anos. Atingira a plenitude do raciocínio, sabia comandar os pensamentos. Nada me confundia. A luta sustentada dentro da nossa casa, só essa luta, ensinara-me a tudo compreender.

Carmen de Figueiredo (s.d., p. 57).

* UEPB – Universidade Estadual da Paraíba. Centro de Humanidades – Departamento de Letras – PPGLI - Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade – Campina Grande – PB – Brasil. 58.429-570 – aldinida@servidor.uepb.edu.br.

Introdução

Ainda pouco conhecida e estudada na literatura portuguesa, Carmen de Figueiredo vem, gradativamente, alcançando mais espaço dentro e fora da Academia. Seus romances ainda não recebem a devida atenção da crítica, mas já figuram alguns ensaios e pesquisas sobre alguns deles.

Este artigo é uma leitura de três dos seus romances e intenciona mostrar algumas das pautas feministas, sobremaneira o pensamento crítico e reativo aos dogmas familiares do patriarcado e as questões ligadas à sexualidade feminina, as quais aparecem nos enredos, marcando a fala ou a postura de algumas personagens. Identificamos, ao ler os três romances, traços que apontam marcadas diferenças em relação a outros romances escritos à época. Por meio dos estudos da crítica feminista, compreendemos que muitas autoras, como a deste corpus, traziam, sim, elementos com base nas reivindicações feministas, permitindo uma desconstrução do perfil de fragilidade e submissão da mulher muito comum no romance. Assim, a caracterização destas personagens configura-as mais ativas e ativas, transgredindo limites e imposições do patriarcado que levou a PIDE a censurar algumas obras.

Acreditamos que, embora a imprensa portuguesa da época tenha noticiado algumas notas sobre a literatura de Carmen de Figueiredo, ela não recebeu, por parte da crítica literária contemporânea a devida atenção. Basta para isso procurarmos em alguns dos volumes de História da Literatura Portuguesa para vermos que seu nome não teve sequer uma parte da importância que receberam vários ficcionistas do Neorrealismo. Fala-se muito em Alves Redol, Fernando Namora, Abel Botelho, dentre outros, mas os críticos e os historiadores, de um modo geral, não atribuíram o lugar merecido por esta escritora.

Carmen de Figueiredo: do *Real e do Fantástico* de seu mundo

Descendente de portugueses e brasileiros – neta de índia e filha de pai brasileiro, a romancista em estudo pertence a um grupo de mulheres escritoras que tiveram pouquíssima visibilidade e reconhecimento no que diz respeito às suas obras literárias. É verdade que para o período em que viveu, alcançou uma certa notabilidade. Mas não assentou, na literatura portuguesa, o devido lugar.

Conforme ela nos faz saber, aos treze anos:

era já a ‘secretária’ de meu Pai. Lia toda a correspondência. Lia os jornais, as Revistas e os pesados Catálogos, que pareciam figurinos e chegavam, alguns de Cidadesde Países distantes. Respondia às cartas. Meu pai ditava essas respostas com uma tristeza que se ia agravando (Figueiredo, 1997, p. 27).

Esta informação é a propósito de contar sobre como se inicia sua admiração por Paris e pelas coisas da França, como o presente que lhe dera seu pai: sua primeira

écharpe; aconteceu quando tomou conhecimento por meio de postais da cidade de Paris, a partir da correspondência comercial de seu pai. Revela-nos este fragmento que as leituras são, desde cedo, importante força motriz para sua vivaz e destemida alma. Para mais, revela-nos a importância do pai em sua vida.

Adulta, realiza um péssimo casamento o qual, pela sua narrativa, compreendemos tratar-se de um amigo dos seus irmãos. Pelas descrições, sofreu intensa violência doméstica: “O homem embriagado derrubava cadeiras, quebrava jarras, dava pontapés nas portas, preparando-se para o ataque frontal, com frases raivosas a saltarem-lhe da boca a espumar” (Figueiredo, 1997, p. 124). O marido não satisfeito em lhe bate, humilhava-a, porém, era bem aceito na família, o que dificultava a vida da escritora. Foi um longo padecimento, um “caminho de calvário”, lembrando já o título de seu primeiro romance.

Voltando à pouca visibilidade de sua vasta obra, Carmen de Figueiredo não foge à situação de muitas outras escritoras em Portugal. Algumas até tiveram boa aceitação de público e repetidas edições, como o exemplo de Sara Beirão. Contudo, muitas são as contistas, romancistas e poetas que muito produziram e sobre as quais pouco se sabe, ou delas pouca literatura se leu. Sob um véu de invisibilidade editorial, não chegaram a fazer parte do cânone literário.

Nos fins dos anos de 1940, ainda sob a vigência do Estado Novo, Carmen inicia sua produção literária com as publicações de *Ele não é meu marido* (livro de contos), de 1948, e *Caminho do Calvário* (romance), de 1949. No ano seguinte, dois de seus romances são censurados pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE): *Famintos* (1950) e *Vinte anos de manicômio* (1951). Provavelmente, segundo Ana Bárbara Pedrosa, “autora foi censurada pela inclusão, na estrutura das narrativas, de descrições sexuais” (2019, p. 124), fato este que foi comum a muitas e muitos escritores neste período do Estado de exceção.

Mais tarde, já conhecida do público e com seu lugar assegurado na imprensa e na literatura portuguesas, ela se pronuncia:

Em entrevista ao *Diário de Lisboa*, fala de algumas questões relacionadas à sua escrita. Mas, aqui destacamos que ela “já escrevia (dezenas e dezenas de poesias) desde os 10 anos. Depois, pelos 15, deixou-se apaixonar pela pintura – para voltar aos primeiros amores e deixar-se arrebatar definitivamente nas asas da literatura (sem fantasia)” (*Diário de Lisboa*, s.p.). Apesar do tom de romantização das palavras, ressaltamos a precocidade de uma escritora que nasceu em uma época em que ainda não existia uma perspectiva de vida profissional para as mulheres (Oliveira, 2022, p. 23).

Soma-se a isto o fato de, no cerne da questão, as mulheres estavam a lutar pelo fim das imposições oriundas do sistema patriarcal que as subjugava e as diminuía na vida privada, como também em todos os estratos públicos. Parafraseando João

Esteves (2001), a tentativa de ver a inversão desse quadro reuniu mulheres que questionavam os argumentos usados para legitimar a subordinação da mulher ao homem, como também almejavam atuar de modo a intervir socialmente de acordo com suas capacidades.

Vinte anos de manicômio e Famintos: a carreira em ascensão e a consolidação na vida literária

O primeiro romance de Carmen de Figueiredo a ser censurado foi *Famintos*. A seguir a este, veio a censura a *Vinte Anos de Manicômio*, publicado em 1951.

Como já é de conhecimento dos estudiosos da literatura portuguesa, o Estado Novo entrou em vigor em 1933 e durou até o 25 de Abril de 1974. Foram mais de quatro décadas do século XX de retrocesso na democracia, na cultura e na sociedade de um modo geral. Nesse quadro, António de Oliveira Salazar e Marcello Caetano se destacam, visto que assumiram o cargo mais alto no regime ditatorial. Não tardou, para que a censura implantasse as suas corrosivas “mãos de tesoura”. Ana Bárbara Pedrosa assim afirma: “[...] vários censores literários não contestavam exactamente os conteúdos das obras, mas antes as suas autorias: como aconteceu com Maria Archer, Carmen de Figueiredo e Maria Teresa Horta [...]” (2019, p. 118).

Como as ditaduras falam em nome de uma moral conservadora e de ideologias religiosas de carácter patriarcal, pregar a moral e os bons costumes em detrimento da preservação de instituições valiosas para o Estado é um dos maiores lemas. Nesse cenário, cabe-nos destacar a censura direcionada às produções literárias que não se enquadravam nos parâmetros estabelecidos pelo regime, seja pelo seu conteúdo, seja pela sua autoria. Se numa sociedade em regime democrático já não se reconhecia a mulher como um sujeito com e direitos iguais, até porque não os tinha, num regime ditatorial como foi o Estado Novo, os direitos eram controlados para atenderem apenas aos fins governamentais do sistema repressor.

Sabemos que a repressão à sexualidade feminina, milenar e estrutural em muitas culturas, produziu um silenciamento nas obras literárias sobre o tema. A mulher ficou estigmatizada nas representações literárias, principalmente a partir do século XVIII, como o anjo o lar ou como a bruxa, a Eva pecadora. Resultante disto, as representações literárias não apenas reproduziam estes perfis estereotipados, como reforçaram uma imagem engessada do sujeito feminino como sujeito subalterno. Ora, “se o discurso do subalterno é obliterado, a mulher subalterna encontra-se em uma posição ainda mais periférica pelos problemas subjacentes às questões de gênero” (Spivak, 2010, p. 14-15).

Carmem de Figueiredo confere às mulheres desse romance uma subjetividade, dotadas de desejos, destinados ao homem, em alguns casos, o papel de ser compassivo. Atentando para esta questão, lembramos, ainda, que publicados em pleno regime ditatorial português, os romances de Carmen de Figueiredo

incomodavam às autoridades e suas bases paradigmáticas da sociedade classista e patriarcal; bases estas que acentuavam mais todas as “pragas” contra os direitos de igualdade garantidos, mas não respeitados, na constituição portuguesa de 1933.

Ana Flávia Oliveira observa que,

Possivelmente existem outras produções de escritoras que, assim como Carmen de Figueiredo, questionam os papéis de gênero, no entanto, o fato de em Portugal, até meados da segunda metade do século XX, haver a presença de um cânone literário conservador e a ausência de uma crítica feminista atuante o suficiente para, naquele período, ter conquistado os espaços que se buscava também contribuiu para o desaparecimento dos nomes das escritoras e de muitas mulheres dos anais da História e da Literatura (Oliveira, 2022, p. 62-63).

Levando em consideração as narrativas em estudo, a autora contempla o modo de vida das mulheres com as lutas enfrentadas no cotidiano. Tal aspecto está consoante com os estudos sobre a autoria feminina, posto que, para o reconhecimento da autoria feminina e a demarcação de um lugar na literatura algumas rupturas foram necessárias, notadamente as de ordem social, pois, bem sabemos, que a mulher era considerada “[...] o outro, o excluído, o estranho [...]” que quer penetrar no ‘sério’ mundo acadêmico ou literário [...]” (Lobo, 1999, p. 5 *apud* Zolin, 2009b, p. 327). Esta posição gerou muitas discussões, pois os defensores do cânone literário constituído não ficaram satisfeitos, de início, com as mudanças e quebras de paradigmas. Diante disso,

[...] vale salientar a importância de ser uma mulher a escrever sobre sexo, pois, se o próprio tema já era tabu em uma sociedade de dominação masculina, não se concebia ser esta temática abordado por uma mulher. Nesse sentido, Carmem não só transgredia os ideais patriarcais, como também, toda uma ideologia de gênero que repreendia qualquer manifestação feminina ao falar explicitamente de sexo em romances (Oliveira; Medeiros, 2023, p. 3).

Em *Famintos* (1950), o enredo é desenvolvido em volta do personagem António Luíz, casado com Ana Lúcia, filha de D. Lídia. O casal são os pais das gêmeas Maria Tereza e Manuela. Integram também essa história, a ama Felipa, a qual amamentou as gêmeas quando crianças, em virtude de Ana Lúcia ter sido acometida por uma crise de demência após o parto; Cristina, irmã de Antónia, que participou ativamente da criação das meninas. O romance apresenta ainda, entre outros aspectos, as paixões proibidas de Manuela por Maria Tereza; do tio padre, Rodrigo, irmão de António, por Manuela e, de Felipa por Manuel Tendeiro.

Assim, temos as descrições dos encontros amorosos entre Felipa de Manuel Tendeiro em que a mulher “logo se entregava inteira e nua, numa onda forte e

ardente de estrangulador desejo. Era a fêmea, na revelação total do seu extinto sexual exacerbado por longos anos de àspere¹ renúncia. Tudo esquecia.” (Figueiredo, 1950, p. 84). Além desta linguagem classificada como, no mínimo, obscena, o trecho descrito traz outro motivo de escândalo: Manuel Tendeiro ser um homem casado e cheio de filhos. Quanto a ela, viúva, com um filho já adulto e por “fazer parte” de uma família respeitada, visto que era considerada como mães das gêmeas por ter amamentado e cuidado das irmãs da infância até a vida adulta, deveria manter uma postura adequada perante a sociedade, uma vez que mulheres que se envolve afetivamente com homens casados são condenadas de mal caráter. Postura esta que, consoante Ferreira (1996), teria por objetivo conservar os papéis de esposas e de mães sem pôr em perigo a sagrada instituição da família, que seria esse o desejo da sociedade da época.

Lembramos que não eram muitos os nomes de escritoras a tratarem de temas tabus. Sobretudo porque a pecha que lhes recaía era a de mensageiras de imoralidades. Por conseguinte, são pouco conhecidas, quase nada estudadas e menos ainda valorizadas pelos leitores portugueses. Diante disso, o estudo de Oliveira nos traz explicações importantes para compreendermos, por associação, outras obras da romancista aqui discutida, quando se trata de demonstrar a qualidade e valor de seus textos literários:

Carmen de Figueiredo, igualmente, assemelha-se a esses nomes no que diz respeito à integração, por característica da escrita, ao movimento literário no qual está situada a sua obra e a sua atuação enquanto escritora. Percebemos que ela possui uma literatura com possibilidades [...] de situar-se na estética literária da época, ou mesmo no cânone, pois compreendemos que há nos escritos da romancista, em *Famintos...*, mais especificamente, o compromisso social assumido pelo movimento Neorrealista. O qual “não podia deixar de envolver uma atenção considerável relativamente aos elementos humanos que povoam o universo da ficção, encarados como meio de demonstração de um empenhamento e solidariedade activa” (Reis, 1983, p. 150 *apud* Oliveira, 2022, p. 63-64).

No entanto, ela recupera muitos aspectos do Realismo e, é nessa perspectiva que, também, nos deparamos com os aspectos de subversão na narrativa aqui apresentada.

Sobre *Vinte anos de manicómio* é possível perceber que, para cada personagem feminina corresponde a um tipo de perfil de mulher bem demarcado. Ela retrata, por exemplo, Lídia como boa filha, mãe omissa, doente e recatada. A professora

¹ Mantivemos a grafia original da obra.

Manuela como promíscua, um mau exemplo. Dona Luíza, a dona da pensão, como uma mulher que se vendia. Lourdes como leviana, desvairada, adúltera, má mãe. Maria Angela como alguém resgatada da má influência, medrosa. Judith Mistral, a suposta espiã, como misteriosa, desejada, assassina. Cristina, que se torna sogra de Maria Angela, é retratada como recatada, esposa exemplo e boa mãe. E a mãe de João Lúcio como santa, realmente de uma forma divina.

É possível inferimos sobre este conjunto que a escritora desejava explorar vários aspectos da personalidade feminina. Todavia, a atenção maior recai sobre a personagem Lourdes, visto ser esta que mais se afasta do estereótipo de mulher esperado para a sociedade da época. Dessa forma, temos em Lourdes um exemplo de representação que não age em conformidade com as convenções. Descrita pela autora como leviana, desvairada e adúltera, desde criança transita por ambientes que favorecem o despertar de sua sexualidade. Para a narradora, a sexualidade é inerente à natureza de Lourdes, conforme relata no início do romance,

Lourdes era demasiado ladina para os seus novo anos incompletos. Aparte os momentos de tocante ingenuidade, em que embalava com doçuras infinitas a horrível boneca de trapos, Lourdes apresentava já no rosto fresco, a nódoa vermelha que não engana. E, se bem que a puberdade devesse estar longe, no seu poito de criança, desenhava-se já, nítidos e altivos, os dois botões de carne prometedores dum seio perturbante – altar de promessas numa catedral de paixões (Figueiredo, 1951, p. 43-44).

Levando em conta o trecho citado, podemos considerar a existência daquilo que Oliveira (2022) trata como um aspecto de subversão na escrita de Carmen de Figueiredo. Aspeto este presente em outras ficções da autora. Em *Vinte anos de manicómio!* trata-se de a escritora retratar aspectos da sexualidade de uma criança de forma erotizada. Com a mudança dos pais para Lisboa, a menina permaneceu na aldeia, por uma temporada com a professora Manuela. “Lourdes, apesar da sua pouca idade, era diariamente iniciada por ela, nos segredos perigosos dos palpitações anseios da sua carne de fêmea desejosa e perversa” (Figueiredo, 1951, p. 51). Promíscua, Manuela faz de Lourdes a portadora dos recados que envia ao colega de trabalho, homem casado com quem mantinha um relacionamento amoroso.

Há, portanto, em *Vinte anos de manicómio*, uma escrita desautorizada, uma vez que, contraria normas e padrões de comportamento da época, pois não apresenta os temas “ideais” para a sociedade vigente que não reconhece na mulher um indivíduo dotado de direitos e a considera inferior ao homem. As temáticas abordadas por Figueiredo já nos direcionam para uma escrita subversiva, uma vez que perturba a ordem estabelecida, recusa e transgrede a estrutura patriarcal da família. Ademais, trata-se de uma mulher a escrever sobre sexo, termo que por si só já era tabu em uma sociedade regida por valores masculinos. Nesse sentido, a romancista

não apenas viola os ideais patriarcais, como também toda uma ideologia de gênero que repreendia qualquer manifestação feminina ao falar sobre sexo, especialmente, de forma tão explícita.

No que se refere às mulheres retratadas no romance, Carmen de Figueiredo confere-lhes uma subjetividade, dotada de desejos, com sexualidade aflorada deixando transparecer um certo tom de erotismo.

Uma família matriarcal: a jornada e o amadurecimento de Alexandra

O romance *Uma vida de mulher* tem como protagonista Alexandra, uma mocinha que tem os estudos interrompidos pela fatalidade da morte do pai, o qual deixa a família em condições financeiras precárias. Interna em um colégio de freiras numa cidade maior, ela tem de voltar a viver em sua vila natal e sofre com isso, pois seus sonhos de uma formação colegial completa, com as aulas de desenho que tanto gostava, e seu convívio com as internas foram interrompidos.

O enredo tem início trazendo já uma forte lembrança que ela tem de, ainda criança, ter encontrado sua boneca de porcelana com a cabeça quebrada pelo seu irmão. Metáfora que pode significar que desde cedo o masculino tolda ou destrói os sonhos femininos? Possivelmente. Para além disso, está bem visível na narrativa a coragem, o discernimento e a resiliência feminina, distribuídas nas três personagens: Alexandra, sua mãe e sua avó.

Trata-se, portanto, de um núcleo familiar com características de um matriarcado. O único irmão da protagonista não recebe nenhum atributo que se equivalha aos das mulheres. O casamento é, inclusive tratado de maneira diferente, pois no caso de Alexandra é um complemento que acontece naturalmente decorrente de sua jornada de batalhas. No que concerne ao irmão, é o casamento dele quem o sustenta, por meio do casamento, vive quase às custas do sogro e torna-se uma espécie de peso morto para a esposa.

A difícil jornada de Alexandra começa quando sua mãe, ainda enlutada pela morte do marido, transmite-lhe a sentença de que não mais voltará ao colégio:

Tens de responder-lhes; infelizmente não Voltarás ao Colégio... Irei lá eu qualquer dia, falar com a directora... O garfo caiu-me dos dedos e eu rompi a soluçar baixinho (no entanto, meses antes, desejava não voltar). [...] - Tem de ser, minha filha. Mais tarde compreenderás. Agora, o ordenado fixo que teu pai recebia da casa de máquinas, já não vem. Ainda era alguma coisa. Temos de cortar muitas despesas... Dormi mal aquela noite. As palavras da mãe caíram todas, como gotas de lume, dentro da minha alma de adolescente atormentada. Nunca mais as esqueci (Figueiredo, s.d., p. 39-40).

A vida, a seguir, é uma sequência de desafios. As três mulheres da família, unidas, vão, gradativamente, encontrando soluções e superando-as. Pontes (2023, p. 20) assegura que a protagonista,

mostra-se como uma mulher que travou, em seu caminhar, combates insólitos em um meio social que lhe enxergava como incapaz de alçar grandes voos.

Indo de encontro aos paradigmas do meio social, Alexandra, desde sempre, assumiu a postura de uma mulher que desejava alçar grandes voos. Sua postura dialoga com o comportamento assumido por mulheres atuais que almejam ser bem-sucedidas em uma carreira que não se limita à de esposa e mãe.

Arrendam uma parte da terra, visto que não a conseguiriam cultivar na totalidade. Tomam dinheiro emprestado, vendem grande parte da terra depois. Alexandra, mesmo sem completar a formação, continua a praticar o desenho e começa a dar aulas a mocinhas mais jovens. Costuram; a mãe e a avó tecem bordados que Alexandra leva para vender na cidade. E assim como tecem os bordados, vão tecendo uma jornada de lutas femininas, sobretudo para ganhar o pão de cada dia, tarefa que caberia ao irmão, tal como os costumes e valores da época, visto que se tornara, após o falecimento do pai, o homem da casa. Mas na narrativa de Alexandra, protagonista e narradora, o irmão é um homem fraco, isto nos apercebemos neste trecho de diálogo:

Foi a um garrafão pequeno, por sinal mal empalhado e virou-o. Um copo dos de Vinho, meio de aguardente. Emborcou-o dum trago. Ouvi gorgolejar, goelas abaixo.

A vertigem senti-a eu. Pavoroso.

- Bebes assim aguardente?

- É para enrijar.

Deixei-o, vivamente impressionada.

O José continuava a beber. Bebia cada vez mais. Intoxicado. Por isso não

Vingariam os filhos? Terrível. Mas como herdara ele aquela tara? De quem? A Guida acompanhou-me. Não tivera uma palavra de reprovação para o gesto do marido. Submissa. Estonteada. Não era mulher para o José. Aceitava-o quando devia ampará-lo, ser um pulso forte que até o dominasse em certas situações (Figueiredo, s.d., p. 107).

Em criança, o José era traquinas. Adolescente, era mais para um mandrião. Adulto, não vingou como homem de trabalho e dono de casa. Há em alguns dos romances de Carmen, ao que nos apreça, uma gradação na elaboração de persona-

gens masculinos que vai do homem chamado fracote ao malvado, aproveitador e agressivo.

Ao longo de *Uma vida de mulher*, o comando das ações é sempre de iniciativa das três mulheres da casa. Classifico-as como a coragem e paciência da avó, a resiliência e esforço da mãe e, por fim, a tenacidade, força e superação por meio do amadurecimento de Alexandra: “Na minha alma ia a música duma ideia longamente acariciada. Eu confiava em mim. A avó ensinara-me a confiar”. (Figueiredo, [s.d.], p. 57).

Considerações finais

Discutir aspectos importantes como os presentes na obra de Carmen de Figueiredo, tais como os poucos aqui apresentados, nos romances *Vinte anos de Manicômio*, *Famintos* e *Uma vida de mulher* nos proporciona uma realização em vários sentidos: primeiro no de conhecermos, lermos e fruirmos obras que trazem temáticas diversas da vida humana, dos sentimentos e cotidianos destas vidas.

São características encontradas também em outros livros. Por exemplo, em *Muro de Cristal* observamos a presença do desejo das personagens silenciadas por motivos variados. O descompasso de sentimentos é vivenciado por um lado por Cristiana, e por outro, Edite, ficando ao meio Ricardo, que ama incondicionalmente Edite. Os sentimentos, nos romances de Carmen de Figueiredo não nos parecem profundos, alguns lembram mais caprichos do desatino humano frente às paixões. É o caso do qual padece Ricardo. Mesmo vivendo situações difíceis, Ricardo escolhe continuar dentro dos padrões sociais por aparência. Aqui também a narrativa apresenta as mulheres em um papel de destaque, algumas ainda a mostrarem o modelo vigente; outras destoando e apresentando comportamentos transgressores.

Retomando os romances em estudo, do pouco que aqui se discutiu, ficamos com a certeza que, embora não acenasse com a bandeira do feminismo em mãos, a postura e a vida de Carmen de Figueiredo se refletem em seus escritos, mostrando que a autora estava em completo diálogo com as pautas feministas e a necessidade de reivindicar o espaço e os direitos da mulher na sociedade portuguesa de sua época.

MEDEIROS, A. Women and fights in three novels by Carmen de Figueiredo. *Itinerários*, Araraquara, n. 59, v. 2, p. 83-95, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *This article is a brief study of three novels by Carmen de Figueiredo: Famintos (1950), Vinte anos de manicômio (1951) and Uma vida de Mulher (1950). The intention is to show that the author, who had two novels censored by PIDE, brought in her plots issues related to women's sexuality that dialogued with the freedom and equal rights sought in feminist work. We justify our choice of corpus by believing*

that Carmen de Figueiredo went beyond the aspects and characteristics of Neorealist aesthetics by creating female profiles that broke with the most typical of the time. Female sexuality, women facing the difficulties of entering the job market, the authoritarian self-indulgence of men always taking precedence over female pleasure are some of the themes of her works. The novelist not only registered herself as an author who intellectually dialogued with the demands and agendas of feminist groups, but she also managed to make her novels circulate and spark some debates. The research presented here uses, for theoretical and critical support, Gayatri Spivak (2010), Antônio de Pádua Dias Silva (2011), Manuela Tavares (2011), Ana Bárbara Pedrosa (2022), Ana Flávia Oliveira, among others.

■ **KEYWORDS:** *Gender Issues. Woman's condition. Carmen de Figueiredo. Female representations. Neorealist novel.*

REFERÊNCIAS

LIVRO:

FIGUEIREDO, Carmen de. **Famintos...** . Porto: Domingos Barreiro, 1950. (Coleção Portuguesa de Domingos Barreiro, n. 64).

FIGUEIREDO, Carmen de. **Jornal de uma escritora realista: do real e do fantástico.** Lisboa: Edição da autora, 1997.

FIGUEIREDO, Carmen de. **O Muro de Cristal**, Romance. Lisboa: Editora Século, 1958.

FIGUEIREDO, Carmen de. **Vinte anos de manicómio!** Lisboa: empresa literária universal, 1951.

FIGUEIREDO, Carmen de. **Vida de mulher.** Lisboa: Livrolândia, [s.d.].

FLORES, Conceição; DUARTE, Constância Lima; MOREIRA, Zenóbia Collares. **Dicionário de Escritoras Portuguesas:** das origens à atualidade. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2009.

LOPES, João Teixeira. **Elas: percursos “inesperados” de jovens mulheres das classes populares**”. Lisboa: Tinta da China, 2019.

CAPÍTULO DE LIVRO:

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. A diferença na autoria feminina contemporânea. In.: ZOLIN, Lúcia Osana; Gomes, Carlos Magno (Orgs.). **Deslocamentos da escritora brasileira.** Maringá: Ed. Eduem, 2011. p. 231-245.

TAVARES, Manuela. **Feminismos: percursos e desafios (1947-2007)**. Alfragide – Portugal: Texto Editores: 2011.

ZOLIN, Lúcia Osana. Questões de Gênero e de Representação na contemporaneidade. **Letras**, Santa Maria, v. 20, n. 41, p. 183-195, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12166>. Acesso em: 12 jan. 2021.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. (Orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 4. ed. rev. ampl. Maringá: EDUEM, 2019b. p.319-330.

MAGALHÃES, Isabel Alegro de. O sexo dos textos: traços de ficção narrativa de autoria feminina. In.: **O sexo dos textos e outras leituras**. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 15-54.

DISSERTAÇÃO:

OLIVEIRA, Ana Flávia da Silva. **Famintos... de Carmen de Figueiredo: uma escrita subversiva à luz da crítica feminista**. 2022. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interdisciplinaridade). Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2022

PEDROSA, Ana Bárbara Martins. **Escritoras portuguesas e Estado Novo: as obras que a ditadura tentou apagar da vida pública**. 2017, Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas). Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Florianópolis, 2017 (inédita). Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/183612/PICH0178-T.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>. Acesso em: 03 out. 2019.

ARTIGO:

NASCIMENTO, Maria Eduarda Pontes do. **Dor, luta e ascensão: a jornada feminina em Vida de mulher, de Carmen de Figueiredo**. 2023. 25f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade estadual da Paraíba, Guarabira, 2023.

PUBLICAÇÃO ON LINE – INTERNET:

MEDEIROS, Aldinida. Quando a romancista é ativista pelos direitos humanos e feminismo: Sarah Beirão e suas protagonistas. **Revista Incomunidade**, 2021. Disponível em: <https://www.incomunidade.pt/quando-a-romancista-e-ativista-pelos-direitos-humanos-e-feminismo-sarah-beirao-e-suas-protagonistas-aldinida-medeiros/>. Acesso em: 26 dez. 2023.

OLIVEIRA, Ana; MEDEIROS, Aldinida. Famintos... e as marcas da subversão na escrita de Carmen de Figueiredo. **Naus - Revista Lusófona de Estudos Culturais e**

Comunicacionais, N. 01, V. 06. Disponível em: <https://revistas.ponteditora.org/index.php/naus/article/view/806> . Acesso em: 28 dez. 2023.



A TRANSGRESSÃO DE JÚLIA MANN: O VALOR DA MULHER NA TRADIÇÃO PATRIARCAL

Jêssyka Silva CARDOSO*
Marcio Jean Fialho de SOUSA**

- **RESUMO:** No século XIX, as mulheres enfrentaram inúmeros desafios e restrições em uma sociedade patriarcal e machista, onde seus papéis eram rigidamente definidos e suas contribuições, frequentemente, subestimadas. Em *O Regresso de Júlia Mann a Paraty* (2021), Teolinda Gersão destaca uma figura notável desse período. Júlia Mann confrontou as normas sociais e reivindicou o seu valor, contrariando as expectativas convencionais da sociedade alemã. Este artigo pretende evidenciar a capacidade das mulheres de desafiar normas sociais opressivas, tendo como exemplo a figura de Júlia Mann; analisar o valor da mulher em uma sociedade patriarcal e investigar como Júlia transgrediu as normas sociais, contribuindo para a reconstrução de valores relacionados ao papel da mulher. A metodologia adotada é de natureza bibliográfica, analítica e crítico-teórica, com análise da obra literária *O Regresso de Júlia Mann a Paraty* (2021); e para compreender a trajetória de Júlia Mann e as ideias predominantes sobre a mulher em uma sociedade patriarcal serão utilizados autores como: Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (2005), Raymond Williams (2011), Heleith Saffioti (2015), Gerda Lerner (2019) e Annabela Rita e Miguel Real (2021). As ações de Júlia Mann ressaltam a importância de reconhecer e valorizar as contribuições femininas; servindo como inspiração para a luta pela valorização e empoderamento das mulheres, na sociedade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Teolinda Gersão. *O Regresso de Júlia Mann a Paraty*. Transgressão. Patriarcalismo. Contribuições Femininas.

Introdução

O livro *O Regresso de Júlia Mann a Paraty (ORJP)*, da escritora portuguesa Teolinda Gersão, é um romance dividido em três capítulos com narrativas indepen-

* UNIMONTES – Universidade Estadual de Montes Claros – Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários–PPGL. Montes Claros – MG – Brasil. 39401-089 – g.kardoso12@gmail.com

** UFVJM – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – Departamento de Letras. Diamantina – MG – Brasil. 39000-100 – pcpomarciojean@gmail.com

dentos. Nesse artigo será analisado o terceiro capítulo, que compartilha o mesmo título do livro. A narrativa traz a vida de Júlia Mann, uma figura marcante. Filha de um pai alemão e uma mãe brasileira, nasceu na cidade de Paraty no Rio de Janeiro, Brasil. Aos sete anos de idade, devido a morte de sua mãe, ela e seus irmãos foram levados pelo pai para a Alemanha. A esperança de Júlia Mann era voltar ao Brasil, mas o pai decidiu deixá-los na Alemanha, sob os cuidados da família paterna. Inicialmente, viveram na casa da avó paterna, mas depois foram enviados para um colégio interno a fim de receberem educação.

Com o passar do tempo, os irmãos de Júlia retornaram ao Brasil, deixando-a com sua única irmã, Maria, na Alemanha, sem a possibilidade de regressar. Júlia Mann, por ser brasileira, enfrentou xenofobia e foi proibida de falar sua língua e relembrar o Brasil, no entanto, resistiu bravamente. “Queriam forçá-la a esquecer esse mundo, como se devesse envergonhar-se dele. Mas ela não queria esquecê-lo. Achava-o muito superior. [...]” (Gersão, 2021, p. 90). Mesmo com toda a imposição para que esquecesse suas características brasileiras, ela nutriu sua paixão pelo Brasil durante toda sua vida. Além de lutar pela preservação de sua cultura, Júlia Mann dedicava-se à escrita, à música e ao amor; ela desafiava as convenções. Conforme Annabela Rita e Miguel Real (2021, p. 41), a mulher na obra ficcional de Gersão é feita de rebeldia e transgressão.

As mulheres frequentemente foram relegadas a posições secundárias, suas vozes, ideias e contribuições foram subestimadas e silenciadas (Lerner, 2019, p. 296). No entanto, ao longo do tempo, surgiram figuras femininas que ousaram transgredir essas normas e se destacaram por seu intelecto, talento e coragem em enfrentar as barreiras impostas pela tradição patriarcal. Esse é um exemplo que Gersão apresenta com a personagem Júlia Mann, uma mulher cuja trajetória desafiou as convenções de sua época, possibilitando refletir sobre o lugar da mulher na tradição. Conforme Annabela Rita e Miguel Real (2021, p. 43), Gersão estabelece um universo interno de personagens que transcende a lógica da realidade em uma lógica da consciência, a qual, fielmente representa a realidade social.

Este artigo tem como objetivo analisar o valor, tradicionalmente, atribuído à mulher na sociedade e como Júlia Mann ousou romper as expectativas e desafiar as normas sociais, contribuindo para a redefinição dos valores associados ao papel feminino. O estudo visa compreender a relevância do pensamento de Júlia Mann no contexto contemporâneo, evidenciando a necessidade contínua de desconstruir estereótipos de gênero e promover a igualdade de oportunidades para as mulheres.

Explorar o papel histórico e atual da mulher na sociedade, especialmente em relação às formas de resistência e superação de barreiras impostas pela tradição é muito relevante para encorajar outras mulheres a transcenderem as limitações impostas pela cultura dominante (Lerner, 2019, p. 311). A figura de Júlia Mann, como uma mulher que viveu em uma época conservadora, mas que ousou se destacar intelectualmente e buscar seu espaço, oferece uma rica fonte de inspiração

e aprendizado para os dias atuais. Este estudo pode contribuir para o fortalecimento da luta por igualdade de gênero, estimulando reflexões sobre as mudanças sociais e culturais em direção a uma sociedade mais justa e inclusiva.

A metodologia adotada para a análise desse tema consistiu em pesquisa bibliográfica, analítica e crítico-teórica. Inicialmente, foi realizada a leitura crítica do romance, identificando fragmentos em que Júlia Mann confronta os padrões da época. Sendo realizada a análise interpretativa do valor da mulher na tradição patriarcal e das contribuições de Júlia Mann para romper com esse paradigma. O objetivo é contextualizar a relevância da figura de Júlia Mann para o presente e entender como suas ações transgressoras podem influenciá-lo. O aporte teórico é composto por autores como: Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (2005), Raymond Williams (2011), Heleieth Saffioti (2015), Gerda Lerner (2019) e Annabela Rita e Miguel Real (2021).

A trajetória de Júlia Mann revela o tratamento depreciativo ao qual as mulheres eram submetidas. Mesmo atualmente, muitas mulheres continuam enfrentando desigualdades sociais, salariais e culturais, sendo diminuídas e subestimadas simplesmente por ser mulheres (Rodrigues *et al.*, 2020, p. 2). Portanto, é fundamental que a sociedade mantenha seus esforços na promoção da conscientização e na mudança de mentalidade, a fim de assegurar que todas as mulheres possam transcender suas tradições e desempenhar papéis significativos em suas comunidades e no mundo. A busca por uma sociedade mais justa e igualitária é um compromisso coletivo que requer o esforço de todos. Somente através do respeito mútuo, da valorização das capacidades individuais e do reconhecimento da importância das mulheres em todas as esferas da vida, poderemos construir um futuro mais inclusivo para todos.

A mulher e a tradição patriarcal: restrições e estereótipos

Ao longo da história, a mulher tem sido afetada profundamente pela tradição patriarcal que permeia muitas sociedades ao redor do mundo. Essa estrutura social, baseada na predominância do homem como figura de autoridade e poder, resultou em desigualdades de gênero significativas ao longo dos tempos (Rodrigues *et al.*, 2020, p. 2). Na tradição patriarcal, a mulher frequentemente foi relegada a papéis secundários, limitando suas oportunidades de educação, participação política e ascensão profissional (Macedo e Amaral, 2015, p. 145). Apesar dos avanços em direção à igualdade de gênero, muitas mulheres ainda enfrentam barreiras sociais e culturais que perpetuam a desigualdade e reforçam estereótipos prejudiciais.

Na cultura patriarcal, a divisão tradicional de gêneros é enfatizada, com expectativas rígidas sobre comportamentos, papéis e responsabilidades de homens e mulheres. A objetificação das mulheres, a perpetuação de estereótipos de gênero e a desvalorização do trabalho feminino são alguns dos efeitos negativos dessa estru-

tura. É uma estrutura de poder fundamentada tanto na ideologia, quanto na violência (Saffioti, 2015, p. 60). Essa dinâmica de poder desigual também pode levar a problemas como a violência doméstica, a discriminação no ambiente de trabalho e a restrição do acesso das mulheres à educação e oportunidades de desenvolvimento, sendo que o patriarcado é um regime no qual os homens dominam e exploram as mulheres (Saffioti, 2015, p. 31-36). Desafiar e transformar a cultura patriarcal requer esforços contínuos para promover a igualdade de gênero, desconstruir normas prejudiciais e promover uma sociedade mais inclusiva e justa para todos.

Cultura, segundo Raymond Williams (2011, p. 7), não é apenas um conjunto de manifestações artísticas ou expressões intelectuais, mas sim um sistema de significados e práticas compartilhadas por uma sociedade em um determinado contexto histórico. Por isso é necessário compreender a cultura como um processo vivo e em constante transformação, moldado pelas relações sociais e históricas. Nesse sentido, o lugar tradicional da mulher na sociedade é resultado de processos culturais que foram sendo consolidados ao longo do tempo, em um intrincado entrelaçamento entre valores, crenças, instituições e relações de poder. As representações de gênero, bem como as expectativas e restrições impostas às mulheres, são construções sociais e históricas profundamente enraizadas, como é possível ver em *ORJP*, que a sociedade havia definido um comportamento para as mulheres:

Havia assim em Julia algo de aberrante para a sociedade alemã, patriarcal, puritana e burguesa, onde a sexualidade feminina devia ser escondida, em lugar de assumida com naturalidade: a natureza, desordenada e selvagem, tinha de ser domada pela educação e cultura.

A própria musicalidade que lhe reconheciam impressionava-os negativamente, não só porque o tempo excessivo que passava ao piano era roubado aos deveres domésticos, mas porque para ela a música estava associada a dança, a interação dos corpos que rodopiavam com visível prazer, enlaçados e a compasso.

Ela era portanto perigosa para a ordem social e as famílias: A qualquer momento podia resvalar para excessos, boémia ou devassidão. (Gersão, 2021, p. 100).

As restrições e estereótipos atribuídos às mulheres são produtos desses processos culturais que contribuíram para a criação de uma imagem idealizada e limitada do que se espera que uma mulher seja (Rodrigues *et al.*, 2020, p. 3). Desde os primórdios da história, a cultura patriarcal moldou as visões sobre feminilidade e masculinidade, colocando as mulheres em uma posição subordinada e desvalorizada em relação aos homens (Rodrigues *et.al*, 2020, p. 3). Essa construção cultural contribuiu para a perpetuação de um sistema de desigualdades de gênero, no qual as mulheres foram relegadas a papéis específicos, como o de cuidadoras e donas

de casa. Isso levou muitas vezes as mulheres a aceitarem o lugar que lhes foi designado e a reproduzirem padrões de comportamento que observaram em outras mulheres:

Para as mulheres alemãs a situação era na verdade a mesma, mas talvez elas não se sentissem tão presas e amordaçadas de sua casa e do seu corpo. Viviam como tinham visto viver as suas avós e bisavós, eram uma corrente sem fim de mulheres suspensas nos quadros a óleo da parede, que se reflectiam nos espelhos entre jarras de flores, imóveis como se estivessem mortas. (Gersão, 2021, p. 106).

As mulheres frequentemente se sentem pressionadas a se adequar a ideais de beleza inatingíveis e a abraçar papéis predefinidos de submissão e cuidado, limitando a liberdade de escolha e autoafirmação. Aquelas que desafiam essas normas são constantemente estigmatizadas ou punidas, perpetuando um ciclo de opressão e repressão como no caso de Júlia Mann, que por fugir ao padrão, era julgada e depreciada. Para Sandra Sousa (2022, p. 37), Júlia reflete esses aspectos quando finalmente alcança a consciência para perceber sua castração, não apenas como mulher, mas também como mulher nascida em um país considerado “exótico”, com uma mãe que possui herança indígena.

Raymond Williams (2011, p. 332) argumenta que a cultura é uma arena de lutas e negociações, onde diferentes grupos sociais têm a capacidade de contestar e remodelar significados e práticas. Assim, ao longo da história, vemos movimentos feministas e outras vozes dissidentes que desafiaram os estereótipos e restrições tradicionais impostas às mulheres. Através dessas lutas culturais, houve avanços significativos em direção a uma maior igualdade de gênero, com mulheres conquistando direitos e oportunidades antes negados (Saffioti, 2015, p. 44). A luta pelo direito ao voto, as mudanças nas leis de propriedade e trabalho, bem como o acesso à educação e ao mercado de trabalho, são exemplos de transformações culturais e históricas que contribuíram para dismantelar parte das restrições e estereótipos impostos às mulheres (Gonçalves, 2021, p. 13).

No entanto, mesmo com esses avanços, a cultura ainda carrega marcas profundas da tradição patriarcal, e as desigualdades de gênero persistem em diversas esferas da sociedade. A compreensão de Raymond Williams (2011, p. 334), de que novos significados e valores; novas práticas, sentidos e experiências são criados continuamente na cultura, expõe que a luta pela igualdade de gênero deve ser contínua e demanda uma conscientização constante sobre as raízes culturais que ainda sustentam as restrições e estereótipos de gênero. Essa reflexão é um incentivo a questionar as construções culturais que perpetuam as desigualdades de gênero, e buscar meios para uma cultura que valorize a igualdade, a diversidade e o respeito às escolhas individuais das mulheres. A história cultural da mulher é um lembrete de que a cultura deve ser transformada, abrindo caminho para uma sociedade mais inclusiva e igualitária para todos.

A transgressão de Júlia Mann: o valor da mulher na tradição patriarcal

A figura de Júlia Mann se destaca como uma mulher que viveu em uma época profundamente marcada pela tradição patriarcal, uma sociedade na qual as mulheres eram restringidas a papéis subordinados e limitadas em suas aspirações e realizações pessoais. Foi obrigada pela família a adequar-se ao padrão alemão. Tornou-se protestante; não podia mais falar sua língua materna, teve de ocultar sua origem. “A vida anterior devia ser esquecida, como se não tivesse interesse nem valor.” (Gersão, 2021 p. 83). Ela devia se encaixar, todavia, enfrentou as restrições e expectativas impostas pela sociedade:

Aparentemente resignava-se, porque não tinha alternativa. Contudo, uma parte dela resistia:

Fazia questão de manter da Silva no seu nome, Júlia da Silva Bruhns, e não apenas, como às vezes lhe chamavam, Júlia Bruhns. E sublinhava a sua diferença escurecendo o cabelo com óleo, embora, com o tempo, ele se tivesse já tornado mais escuro. (Gersão, 2021, p. 90).

Intimamente, ela resistia para que sua essência permanecesse, sua vida foi marcada por uma determinação incomum em desafiar tais normas e buscar seu espaço no mundo intelectual e cultural. Desde jovem, Júlia Mann demonstrou uma mente inquisitiva e uma paixão pela música e a escrita. Escreveu contos, notas, diários, cartas; tocava piano e cantava; dançava e tinha o sonho de ser atriz. Contudo, todo o seu lado artístico escandalizava a sociedade, afinal, uma mulher não podia chamar tanta atenção, devia ser contida e discreta. E mesmo com toda a repressão, ela passou as suas paixões para três de seus cinco filhos. Heinrich e Thomas se tornaram escritores e Carla ambicionou a carreira de atriz.

Casada com o comerciante alemão Thomas Johann Heinrich Mann, Júlia percebeu depois de um tempo que a sua união matrimonial era mais uma transação comercial:

Fizera um casamento de conveniência, motivado por um dote compensador. Tudo o que desejava era que ela zelasse pelos móveis e objectos, organizasse com economia os serviços domésticos, resolvendo sem o incomodar problemas de empregadas, preceptores e cozinheiras, supervisionasse a educação social e escolar das crianças, e fosse uma boa anfitriã nas recepções e Jantares. (Gersão, 2021, p. 98).

Ela deveria exercer o papel de organizar o lar e cuidar dos filhos e seu esposo cuidaria das finanças e daria prestígio para ela, tendo em vista que por ser mestiça, seria sempre inferiorizada, ainda que fosse muito bonita e inteligente. Era uma

troca, prevista no código social, um casamento vantajoso, organizado pelo pai de Júlia, que pagou um grande dote a Johann. O que depois ela percebe como uma repetição de padrão:

Pela primeira vez, via tudo muito claro. O padrão repetia-se, e era sempre o mesmo:

O seu pai, por exemplo, partira para o Brasil em busca de uma fortuna que em Lübeck não tinha. E, com a sua ascendência de comerciantes, nascido numa cidade e num país de comerciantes, possuía apuradíssimo faro para os meandros e subtilezas dos mercados, e tivera artes de comprar uma noiva com o dinheiro **dela**. (Gersão, 2021, p. 106, grifo do autor).

Esse fragmento evidencia a maneira como as estruturas patriarcais e o sistema de dotes moldavam a vida das mulheres na sociedade da época e, para Heleieth Saffiotti (2015, p. 57), o patriarcado não abrange apenas a família, mas atravessa a sociedade como um todo. Júlia Mann, assim como a sua mãe, se encontra aprisionada em um cenário em que suas aspirações e sonhos são suprimidos em prol dos interesses de seus pais e maridos. A troca comercial do casamento, representada pelo dote, reforça a ideia de que as mulheres eram vistas como meras mercadorias, cujo valor estava atrelado ao dinheiro e aos bens que poderiam ser oferecidos em um casamento vantajoso (Lerner, 2019, p. 292). A conscientização desse padrão repetitivo leva Júlia a questionar sua própria identidade e papel na sociedade, buscando compreender como suas escolhas e desejos foram negligenciados em favor de uma conformidade social arraigada.

E quanto ganhara o seu marido, Thomas Johann Heinrich Mann, com a aquisição dela, Júlia? Quanto valia, no leilão da sociedade de Lübeck, uma bela jovem de dezassete anos, devidamente domesticada, ensinada, treinada, rebaptizada protestante e o mais possível transformada em alemã casadoira, com os atributos necessários para dona de casa, anfitriã, esposa e mãe competente, e além do mais, portadora de um dote irrecusável?

Fora vendida e comprada para as funções domésticas que desempenhava, mas ela mesma, Julia, nunca estivera à venda. Os seus sentimentos, desejos, escolhas e direitos, também não.

E quanto valiam? Nada, absolutamente nada. Nem sequer deviam existir, e talvez nem existissem, tal como, aparentemente, também ela não existia. (Gersão, 2021, p. 106).

A vida de Júlia, assim como a de muitas outras mulheres, foi decidida pelos patriarcas, e seus sentimentos, desejos, escolhas e direitos foram ignorados e negados e, conforme Gerda Lerner (2019, p. 297), a mulher na cultura patriarcal

deixa de ser propriedade do pai e passa a ser do marido, como se apenas mudasse de dono, devendo assim obediência e submissão a figura masculina. Por se encontrarem presas a um papel pré-determinado na sociedade, em que o valor feminino é medido apenas pelo que pode oferecer ao marido e à família, e não por quem são como indivíduos. Seu valor é reduzido a nada, como se seus próprios desejos e identidade não tivessem importância.

É possível observar ainda essa ideia de mulher como uma moeda, quando o pai de Júlia consente com o casamento de sua outra filha. Maria, casa-se com um rapaz de riqueza inferior e que não tem tanto renome, pois o seu pai considerava que sua beleza e capacidade eram insuficientes para exigir algo mais; diferente de Júlia, com quem ele tinha ambições maiores. Essa situação ilustra com ainda mais clareza as injustiças e desigualdades enfrentadas pelas mulheres no contexto patriarcal, em que a autonomia feminina é suprimida em prol dos interesses e desejos masculinos.

As mulheres eram silenciadas, presas, mas Júlia recusava-se a seguir esses modelos. “Ela era o centro das atenções, o que não agradava às outras mulheres, e desagradava profundamente ao seu marido.” (Gersão, 2021, p. 98). Ela era expansiva e diferente das outras mulheres, que acatavam as ordens sem oposição, ou questionamentos. A liberdade agradava-lhe e esse desejo de ter uma vida diferente, fez com que ela tivesse um caso extraconjugal. Desse breve relacionamento com um aristocrata polaco nasceu Viktor. “Sempre procuraria outro homem e outra vida, não estava satisfeita com a sua, nem via no adultério o maior dos crimes, ao contrário dos romances e da sociedade, que perseguiram as adúlteras com violência implacável, frequentemente até a morte.” (Gersão, 2021, p. 105).

Júlia Mann não se culpava por ter traído seu esposo; ao contrário, sua inquietação residia no fato de que o adultério masculino não era tratado com o mesmo rigor. Se uma mulher fosse pega em adultério não haveria perdão para ela, estaria totalmente arruinada. “No entanto, o adultério masculino não só merecia sanções, como nem era mal visto, mas antes tolerado, ou mesmo aplaudido. Se as vítimas dos maridos infiéis fossem abatidas, quantas mulheres casadas ainda estariam vivas?” (Gersão, 2021, p. 105). Ao contrário do que era disseminado culturalmente, os homens não eram as vítimas nesses casos de adultério. A desigualdade de gênero é claramente evidenciada na forma como as transgressões conjugais eram tratadas pela sociedade.

Enquanto uma mulher que fosse pega em adultério seria totalmente arruinada, condenada ao ostracismo social e moral, os homens infiéis não só escapavam impunes, mas muitas vezes eram admirados e enaltecidos por suas conquistas amorosas extraconjugais. Essa dupla moral reforçava o poder e controle masculino sobre as mulheres, perpetuando a visão de que o casamento e a fidelidade eram questões que diziam respeito apenas às esposas, enquanto os maridos tinham liberdade para se comportar como quisessem, sem enfrentar consequências sérias.

Essa disparidade de tratamento demonstra a necessidade urgente de questionar e desconstruir padrões culturais que perpetuam a desigualdade de gênero.

Ainda que tenha se submetido a muitas imposições, a história de Júlia reflete a necessidade de questionar e transformar essas estruturas opressivas, permitindo que as mulheres sejam valorizadas e respeitadas por sua individualidade e poder de escolha. Além disso, evidencia a importância da luta contínua pelos direitos das mulheres, para que não sejam mais vistas como meras propriedades, mas como seres humanos plenos de direitos e liberdade. É fundamental que a sociedade reconheça a importância de dar voz às mulheres, proporcionando-lhes oportunidades iguais de desenvolvimento pessoal, profissional e intelectual. É preciso desconstruir os estereótipos de gênero e incentivar a autonomia e a autenticidade das mulheres, garantindo que elas possam fazer suas próprias escolhas, sem julgamentos ou limitações por normas sociais obsoletas.

Desigualdades de gênero persistem: desafios e responsabilidades

Embora tenham sido alcançados avanços significativos nas últimas décadas em relação aos direitos das mulheres e à igualdade de gênero, é inegável que as desigualdades de gênero ainda persistem na sociedade contemporânea. No mundo atual, essas desigualdades se manifestam de diversas formas. Uma das áreas em que é mais evidente é o mercado de trabalho, tendo em vista que as mulheres ainda enfrentam disparidades salariais em relação aos homens, mesmo ocupando as mesmas posições e possuindo as mesmas qualificações (Gonçalves, 2021, p. 27). Além disso, é comum encontrar mulheres sub-representadas em cargos de liderança e em setores historicamente dominados por homens, o que reflete as barreiras e estereótipos de gênero que ainda existem no ambiente profissional.

Outro aspecto importante é a divisão desproporcional do trabalho doméstico e do cuidado com os filhos. As mulheres, muitas vezes, são sobrecarregadas com as responsabilidades domésticas e de cuidado, enquanto os homens têm maior liberdade para dedicarem-se à carreira e interesses pessoais (Macedo e Amaral, 2015, p. 145). Essa divisão desequilibrada do trabalho não remunerado contribui para perpetuar as desigualdades de gênero, uma vez que limita o tempo e as oportunidades das mulheres para buscar suas aspirações profissionais e pessoais. As mulheres ainda enfrentam desafios no acesso à educação em muitas partes do mundo (Lerner, 2019, p. 304). A falta de acesso à educação de qualidade limita as oportunidades de desenvolvimento pessoal e profissional das mulheres.

Promover a mudança em busca de uma sociedade mais igualitária e justa requer enfrentar diversos desafios e assumir responsabilidades tanto individuais quanto coletivas. Um dos principais desafios é desconstruir os padrões culturais arraigados que perpetuam as desigualdades e estereótipos de gênero. Isso envolve a desmontagem das formas de poder simbólico; questionar as normas sociais que

limitam o papel das mulheres e reforçam papéis de gênero rígidos e prejudiciais (Macedo e Amaral, 2015, p. 88). Promover a mudança requer que cada indivíduo assuma a responsabilidade de combater essas desigualdades, engajando-se ativamente em desafiar os estereótipos, respeitar a autonomia e as escolhas individuais, e agir em solidariedade com as causas femininas.

Considerações finais

Em busca de um futuro mais igualitário, é imperativo que a sociedade continue a enfrentar os desafios relacionados às desigualdades de gênero. A conscientização sobre as questões de gênero e a compreensão das complexas formas em que as desigualdades se manifestam são essenciais para conduzir ações efetivas de mudança. Isso envolve não apenas reconhecer os problemas existentes, mas também criar um ambiente favorável para discussões abertas e inclusivas sobre a igualdade de gênero.

Um fator-chave para a construção de um futuro mais igualitário é a promoção da equidade de oportunidades. Isso requer a implementação de políticas e ações afirmativas que visem a eliminar as barreiras que impedem o acesso das mulheres a educação, saúde, emprego e representação política. Além disso, é primordial incentivar a participação das mulheres em todas as áreas da sociedade, garantindo que suas vozes sejam ouvidas e suas perspectivas sejam valorizadas. A trajetória de Júlia Mann mostra que a luta pela igualdade de gênero é um processo contínuo e desafiador. Ela desafiou a tradição e buscou seu lugar no mundo. Sua história destaca a importância de valorizar e encorajar o potencial das mulheres, superando estereótipos e preconceitos.

A busca por uma sociedade mais justa e igualitária é um compromisso coletivo que requer o esforço de todos. Somente através do respeito mútuo, da valorização das capacidades individuais e do reconhecimento da importância das mulheres em todas as esferas da vida, pode-se construir um futuro mais inclusivo e próspero para todos. A história de Júlia Mann mostra que a transgressão de normas e a busca pela igualdade de gênero são essenciais para quebrar as barreiras da tradição e abrir caminho para um mundo mais justo e equitativo. Assim, é essencial continuar a busca pela plena participação e reconhecimento das mulheres em todas as esferas da sociedade, reafirmando sua importância e contribuições inestimáveis para a construção de um futuro mais igualitário e inclusivo.

CARDOSO, J. S., SOUSA, M. J. F. de. The Transgression of Júlia Mann: The Value of Women in Patriarchal Tradition. **Itinerários**, Araraquara, n. 59, v. 2, p. 97-108, jul./dez. 2024.

- **ABSTRACT:** *In the 19th century, women faced numerous challenges and restrictions in a patriarchal and male-dominated society, where their roles were rigidly defined and their contributions often underestimated. In *The Return of Júlia Mann to Paraty* (2021), Teolinda Gersão highlights a remarkable figure from this period. Júlia Mann confronted social norms and asserted her worth, defying the conventional expectations of German society. This article aims to highlight women's ability to challenge oppressive social norms, using Júlia Mann as an example; to analyze the value of women in a patriarchal society; and to investigate how Júlia transgressed social norms, contributing to the reconstruction of values related to women's roles. The methodology adopted is bibliographic, analytical, and critical-theoretical in nature, with an analysis of the literary work *The Return of Júlia Mann to Paraty* (2021). To understand Júlia Mann's trajectory and the prevailing ideas about women in a patriarchal society, authors such as Ana Gabriela Macedo and Ana Luísa Amaral (2005), Raymond Williams (2011), Heleieth Saffioti (2015), Gerda Lerner (2019), and Annabela Rita and Miguel Real (2021) will be used. Júlia Mann's actions highlight the importance of recognizing and valuing female contributions, serving as an inspiration for the fight for women's recognition and empowerment in society.*
- **KEYWORDS:** *Teolinda Gersão. The Return of Júlia Mann to Paraty. Transgression. Patriarchy. Female Contributions.*

REFERÊNCIAS

LIVRO:

GERSÃO, Teolinda. **O regresso de Júlia Mann a Paraty**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Editora Cultrix, 2019.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa. **Dicionário da crítica feminista**. Porto: Editora Afrontamento e autoras, 2005.

RITA, Anabela; REAL, Miguel. **O essencial sobre Teolinda Gersão**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2021.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero patriarcado violência**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2015.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. Tradução André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

DISSERTAÇÃO E TESE:

GONÇALVES, Maíra. **A dificuldade de inserção da mulher no mercado de trabalho: uma análise do patriarcado e o princípio da igualdade de gêneros.** 2021. 33 f. Dissertação (Bacharelado em Direito), Centro Universitário de Brasília. Brasília, 2021. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/handle/prefix/15784>. Acesso em 01 de agosto de 2023.

ARTIGO DE PERIÓDICO:

RODRIGUES, Annelise Oliveira; REIS, Bruna Rafaela Nascimento dos; CARVALHO, Jaqueline. Quadrado. A Influência da Sociedade Patriarcal na Identidade Feminina. Anais do Salão Internacional de Ensino, Pesquisa e Extensão, Santana do Livramento, v. 10, n. 2, 3 mar. 2020.

SOUSA, Sandra. A reparação da História e os Erros dos seus agentes em O Regresso de Julia Mann a Paraty **Revista Comunicação e Sociedade**, vol. 41, p. 25-42, dez. 2022.



A MULHER PORTUGUESA NA DÉCADA 60 E SEU LUGAR DE FALA NO ROMANCE *TRIUNFO*, DE SARA BEIRÃO

Michelle Thalyta C. A. PEREIRA *

- **RESUMO:** O presente estudo tem como objetivo realizar uma análise do romance *Triunfo* (1965), de Sara Beirão, em vista de discutir a representação da mulher portuguesa na década de 60 e sua potencialidade em romper com a tradição que limitava seus direitos. O enredo apresenta a família Gamboa e seus problemas financeiros. Dos cinco irmãos “órfãos”, Raquel torna-se o guia em busca de soluções para a situação financeira da família. Ao decorrer da trama, foram evidenciadas as formas de manifestação da inteligência da protagonista, à época, considerada sem espaço de vez e de voz. Por meio das reivindicações apresentadas no romance, tanto pela personagem Raquel como por alguns de seus interlocutores, é possível observar que a voz autoral traz ênfase à autonomia feminina, embora se trate, ainda, de um contexto patriarcal. Como aporte teórico para esse estudo, as discussões foram guiadas por meio dos críticos e teóricos, a exemplo de Chatarina Edfeldt (2006), Célia Rosa Costa (2021), Fabio Mario da Silva (2014), Gayatri Spivak (2010), Heleieth Saffioti (1976), Isabel Lousada (2015), João Esteves (2001), Manuela Tavares (2008), dentre outros.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Romance. Autoria feminina. Sara Beirão. Questões de gênero. Condição da mulher.

Introdução

O romance *Triunfo*, publicado em 1960, integra a obra de Sara Beirão, escritora que conquistou um lugar de relevo na Literatura Portuguesa, devido a sua mobilização em prol das lutas pelos direitos das classes minoritárias, em especial as mulheres. O conjunto de suas obras inclui artigos para jornais e revistas, contos e, especialmente, romances, com doze obras publicadas, as quais representam, em parte, um ato de resistência em oposição a ações machistas e opressivas contra as mulheres.

* UEPB - Universidade Estadual da Paraíba - Faculdade de Letras - Departamento de Letras e Artes - Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade. Campina Grande – PB – Brasil. 58.429-570 - michelle.pereira@aluno.uepb.edu.br.

A literatura produzida por mulheres é conhecida pelas suas reflexões, abordando questões de gênero e reivindicando os direitos das mulheres que foram ignorados por grande parte das produções literárias tradicionais. Ela se destaca ao apresentar em seus escritos práticas que rompem com o tradicionalismo que excluía as classes menos privilegiadas das atividades intelectuais. Não é possível discutir a literatura feminina portuguesa sem mencionar as várias escritoras que foram importantes nessa luta por direitos, aqui destaco as “Três Marias” (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa), que desafiaram o sistema patriarcal opressor ao publicarem as *Novas Cartas Portuguesas*, em 1972. Essa publicação teve um impacto significativo e contribuiu para avanços importantes na história das mulheres em Portugal.

Foi a partir desse confronto entre a expressão literária feminina e as normas tradicionais que as “Três Marias” abriram caminho para que outras mulheres lutassem por seu espaço dentro do cânone literário. De acordo com Nelly Novaes Coelho (1999, p. 122), a literatura feminina é uma “[...] problemática transgressora que se manifesta através de uma linguagem também transgressora das normas consagradas”, ou seja, essa nova forma de escrita desafiou as normas impostas pela classe dominante, buscando liberdade de expressão não apenas no meio intelectual, mas também nas esferas social, política e cultural.

Segundo João Esteves (2001, p. 87), “[...] com o despertar da consciência feminina, é que as suas reivindicações ganharam forma” em diversos setores sociais e culturais, incluindo a literatura, com mulheres que, por meio de seus escritos, orientavam, apoiavam e acolhiam a luta feminista. Neste contexto, Isabel Lousada ressalta a importância dos movimentos sociais como agentes de transformação:

Hoje, como ontem, faz sentido a mobilização, tendente a dar ampla notícia das conquistas feministas de modo a que haja uma expectativa de vitória ancorada num passado de luta alicerçado em movimentos sociais (Lousada, 2015, p. 50).

Os movimentos sociais têm desempenhado e continuam a desempenhar um papel crucial nas conquistas das mulheres. A partir deles, a história das mulheres tem sido reescrita, assegurando-lhes espaço e voz na sociedade. Graças a esses avanços e à disseminação da literatura escrita por mulheres, hoje conseguimos enfatizar os escritos femininos, sendo importante destacar que hoje o cânone não é apenas composto por obras escritas por homens da classe dominante, embora não contemple ainda um campo de autorias mais amplo, heterogêneo e plural, o qual abrangia escritores de grupos minoritários como deveria. Neste contexto, a presente pesquisa destaca a figura de Sara Beirão, uma romancista proeminente para a literatura de autoria feminina, que, por meio de sua escrita, se empenhava em desfazer as marcas da desigualdade de gênero enraizada na cultura patriarcal.

Movida pela determinação de lutar pelos direitos, a escritora direcionava seus escritos no intuito de conscientizar as mulheres acerca de seus direitos. Conforme Célia Rosa Costa (2021), “[...] pode-se afirmar que Sarah Beirão deu continuidade a uma nova geração de mulheres” que se destacaram na história de Portugal por desafiar o tradicionalismo que anteriormente silenciara suas vozes.

Explorar suas obras, portanto, é realizar uma volta ao passado da sociedade portuguesa e, ao mesmo tempo, compreender, no presente, as reverberações frutíferas de seu legado estético e político, sendo uma fonte rica de informações sobre a sociedade, cultura, economia e as diferentes regiões de Portugal. Em um cenário frequentemente bucólico e romantizado, encontram-se reflexões acerca da condição da mulher portuguesa, suas lutas e conquistas na busca por romper as barreiras do tradicionalismo. Segundo Luiza Lobo (2011), desde o final do século XIX e especialmente ao longo do século XX, a literatura de autoria feminina passou por uma transformação significativa: as escritoras passaram a se conscientizar de sua liberdade e autonomia, bem como da possibilidade de conquistar independência financeira por meio de atividades jornalísticas, diplomáticas e educacionais.

Esse processo é evidente nos romances de Sara Beirão, que, mesmo de forma ficcional, apresenta histórias envolvendo mulheres transgressoras que desafiaram o sistema e alcançaram sua liberdade e autonomia. Tais relatos trazem força para as ideias libertárias de ser possível conquistar espaços e fazer-se ouvir em uma sociedade tradicional, embora isso só seja possível por meio de luta e resistência contra as práticas opressivas arraigadas em uma sociedade patriarcal.

O romance *Triunfo*, objeto deste estudo, exemplifica como a autora aborda essa questão, a partir dos dilemas socioeconômicos enfrentados pela família Gamboa. A obra propõe uma crítica aos costumes tradicionais de uma família que, embora enfrentasse sérias dificuldades financeiras, buscava manter uma vida de aparências e, com isso, permanecer inserida na elite social. Essa situação é o ponto de partida para o problema central tratado na obra: as barreiras sociais que impedem o protagonismo social feminino.

Por meio da protagonista Raquel e de alguns de seus interlocutores, a narrativa coloca em evidência várias formas de expressão da inteligência feminina, culminando na conquista da autonomia da mulher. Dessa maneira, o drama se solidifica como um movimento social capaz de influenciar os padrões estabelecidos da época. No próximo tópico, propõe-se uma análise concisa do discurso e das ações da protagonista, destacando sua coragem ao tentar resolver as questões financeiras de sua família.

Raquel: a busca da autonomia feminina na sociedade patriarcal

Chatarina Edfeldt (2006, p. 13), em sua obra intitulada *Uma história na História: representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do*

século XX, destaca que “[...] nada tem de estranho interpretar, nos estudos literários, um texto de autoria feminina como sendo uma experiência feminina”. Este estudo tem como base o romance previamente mencionado, que apresenta um discurso feminista baseado em uma experiência de autonomia feminina. O enredo progressivamente desconstrói a imagem da mulher submissa aos padrões tradicionais da época, rompendo com as ideologias dominantes.

De acordo com Manuela Tavares (2008, p. 565), “[...] a década de 1960 foi a época do início de grandes rupturas com concepções conservadoras sobre o papel das mulheres na sociedade. Foi o tempo do despertar dos movimentos de libertação das mulheres”. A partir desses movimentos de libertação, as mulheres passaram a conquistar espaços que anteriormente lhes eram negados, com “[...] as reivindicações feministas buscando uma completa igualdade dos direitos e oportunidades entre os sexos na sociedade” (Edfeldt, 2006, p. 144).

Dentro dessa perspectiva, o enredo retrata as dificuldades financeiras da família Gamboa, como pode ser observado no trecho a seguir: “Gente rica não havia. Existia as ruínas de um velho palácio brasonado que pertencia à família Gamboa, fidalgos de grande nomeada e poucos haveres.” (Beirão, 1965, p. 05). Já nas primeiras linhas do romance, é possível perceber que a família Gamboa se esforçava para manter viva a tradição familiar. Eles eram uma família nobre e de destaque na região, que enfrentavam dificuldades financeiras nos últimos tempos, fato este que punha em risco o seu renome: “Eram cinco irmãos, todos solteiros. Cedo ficaram órfãos, amparando-se mutuamente e aguentando a custo as aparências.” (Beirão, 1965, p. 05). Diante dessa difícil realidade, a fim de manter laços com a alta classe, os irmãos:

Recebiam frequentemente a nobreza das cercanias e as pessoas gradas da terra, em serões íntimos a que geralmente imprimiam certo cunho artístico, recitando, cantando e tocando ou lendo algum trecho interessante de livro acabado de aparecer (Beirão, 1965, p. 06).

Esses costumes eram essenciais para manter uma fachada financeira que já não correspondia à realidade econômica da família Gamboa. A verdade é que entre os irmãos, o que mais insistia em perpetuar essa vida de aparências para preservar o *status quo* era Fernando, o único homem da família. Devido à sua posição de homem em uma sociedade patriarcal, recaía sobre ele a expectativa de resolver a situação que assombrava suas irmãs. No entanto, ele continuava sem demonstrar interesse em enfrentar a realidade financeira e buscar uma mudança.

Dentre as irmãs de Fernando, destaca-se Raquel, a que apresenta um maior nível de maturidade e aceitação da condição financeira familiar. A partir de uma conversa com o senhor Vigário, um grande amigo e confidente da família, teve a oportunidade ideal para buscar conselhos e expor suas ideias, incluindo seu

plano para mudar a situação financeira da família. Esse plano envolvia a viúva Rita de São Simão, que tinha um filho de quatorze anos chamado José. O jovem José, cheio de sonhos, se via limitado pela sua condição financeira, realidade que o mantinha preso em uma classe social desfavorecida. Apesar das dificuldades após a morte do pai, José sonhava em adquirir bois para iniciar um trabalho e melhorar de vida.

Esse desejo de transformação chamou a atenção de Raquel, que desejava encontrar em seu irmão Fernando um espírito tão corajoso e determinado quanto o de José. A jovem ansiava por ver em Fernando a mesma vontade de lutar por seus objetivos. Impressionada pela determinação do jovem filho da Rita em transformar sua vida, Raquel logo concebeu a ideia de ajudá-lo, uma ação ousada dadas as circunstâncias delicadas de sua família, à beira da falência. Ela considerava realizar um empréstimo, estando disposta a hipotecar alguns dos poucos bens que lhe restavam. Com os fundos provenientes desse empréstimo, ela planejava adquirir bois e colocá-los sob os cuidados de José, o que geraria lucros tanto para sua própria família quanto para ele.

Raquel buscou a orientação do Vigário, um homem sábio e experiente, cujos conselhos eram de suma importância para ela. Rapidamente, o Vigário se envolveu no plano, aconselhando-a sobre os riscos de seu plano. Mesmo com suas ressalvas, o Vigário resolve apoiar a moça:

– Senhor Vigário, tenho um plano que vou contar-lhe e que não porei em prática sem a sua aprovação... Queria só ouvir a sua opinião, mais nada. Como sabe, nós não temos dinheiro, mas estão por aí essas propriedadezinhas que também não valem muito, e sobre elas podia pedir emprestada qualquer importância que não excedesse o seu valor.

– Isso não será arriscado, Raquel?

– Na venda dos bois podia também ganhar-se qualquer coisa que desse para os juros. Não posso falar nisto ao Fernando, porque fazia logo um barulho que ninguém o aturava. Hipotecava a minha legítima, que é em S. Simão, como sabe, ao Dr. Cordeiro. Aquilo há-de valer mais do que uma junta de bois não lhe parece?

– O pior é se os bois morrem – insistia o Vigário.

– Que ideia trágica!... Não morrem bois a ninguém, e logo haviam de morrer esses...

– O garoto é muito pequeno ainda...

– Mas tem a mãe, ativa e esperta, que nunca deixou de pagar a renda desde que o homem morreu, e no tempo dele, andavam sempre atrasados. (Beirão, 1965, p. 11-12).

Através dessa atitude ousada, a jovem quebra as correntes da subserviência que a sociedade patriarcal impunha às mulheres. A ação de Raquel mostrou-se audaz, sobretudo por estar inserida em uma era em que “[...] as mulheres, quase sempre, foram afastadas dos papéis de protagonistas, mantidas no silêncio da reprodução materna e da vida doméstica” (Silva, 2014, p. 109). Neste momento, começa-se a emergir sua autonomia, assumindo os riscos por conta própria para resolver a situação da sua família:

– Estou decidida. Creia que isto me tem tirado o sono por não ter podido desabafar com ninguém. O Fernando vê em tudo desastres, roubos, tragédias... As minhas irmãs não atendem a nada. A Clementina pensa em si, a Cândida nas flores, e a outra é uma doente... Tenho passado noites a ruminar no caso (Beirão, 1965, p. 12).

Mesmo que estivesse envolta por algumas dúvidas, ela segue adiante com seu plano, contando com a ajuda do senhor Vigário, que vai até o Dr. Cordeiro para intermediar a negociação:

– Há uma pessoa que necessita de uma importância com urgência. Mas esse empréstimo tem de ser em segredo. Claro que a pessoa deixa em seu poder valores que cobrem a soma precisa. Esses objectos estão já em minha casa. Não os trouxe agora, para não dar nas vistas, e mesmo porque não sabia se o amigo estava disposto a emprestar a quantia em questão.

– Bastava o pedido ser feito por intermédio do senhor Vigário para o empréstimo me oferecer todas as garantias... Além disso, com objectos penhorados, não há perigo. Pode saber-se de quem se trata?

– Tem que saber mesmo... O segredo é de três e todos nós somos pessoas de palavras. O dinheiro é para Raquelita Gamboa.

O Dr. Cordeiro deu um salto na cadeira e a fisionomia tomou uma expressão de assombro, que o Vigário não podia ver.

– Para a Raquel Gamboa? Mas então ela, a mais nova, é que há-de suprir as faltas da família? (Beirão, 1965, p. 46-47).

A surpresa do Dr. Cordeiro era previsível, uma vez que naquela época as mulheres estavam confinadas aos padrões tradicionais, os quais as mantinham em silêncio, impedindo-as de concretizar seus desejos e vontades. Apesar do risco, pois “[...] pedir dinheiro ao Dr. Cordeiro correspondia a uma facada profunda” (Beirão, 1965, p. 49), Raquel optou por seguir seu instinto. Como uma mulher inteligente, ela não se acovardava em lutar por seus ideais, avançando com seu plano de forma resiliente.

Após superar o primeiro obstáculo, o senhor Vigário, logo após sua conversa com o Dr. Cordeiro, voltou com satisfação para informar Raquel sobre o desenrolar dos acontecimentos. Detalhadamente, ele relatou os eventos do dia anterior, deixando Raquel atônita. Ela comentou: “– Não esperava isso do Dr. Cordeiro... É verdade que ele era muito próximo da nossa família nos tempos de meus pais, mas quase desapareceu de nosso convívio agora...” (Beirão, 1965, p. 58).

De acordo com Aldinida Medeiros (2021), nos enredos dos romances de Sara Beirão, encontramos uma ou outra fala em defesa da mulher, conforme os parâmetros da época, na qual apresenta a potencialidade feminina. Aqui nesse estudo destacamos Raquel, que mesmo estando inserida em uma sociedade tradicional que aderira às normas patriarcais, tinha qualidades que transcendiam sua época. Isso era evidenciado nas palavras do senhor Vigário, o qual notava essas características em sua personalidade:

- [...] És um anjo de ideias novas e avançadas.
- Anjo sem asas, que pensa, reflete e acha que o mundo não está muito bem...
- Há de modificar-se lentamente... Roma não se fez num dia...
- Não era só para mim que queria direitos, era para essa metade da humanidade sofredora que atravessa a existência deprimida e escorraçada. (Beirão, 1965, p. 67).

O discurso de Raquel ressoava como o de uma militante, revelando uma forte consciência da necessidade de lutar pelos direitos das mulheres, que eram muitas vezes sufocados pelas tradições machistas. Conforme apontado por Heleieth Saffioti (1976, p. 56), “[...] torna-se a mulher cada vez mais cônica da própria dignidade humana... reivindica direitos e deveres consentâneos com a sua dignidade de pessoa, tanto na vida familiar como na vida social”. A postura de Raquel destacava sua indignação em relação à situação das mulheres na época: A vida do campo é dura... – Especialmente para a mulher, a vítima escolhida sobre a qual caem sem dó nem piedade todas as diabruras do destino” (Beirão, 1965, p. 67). Através de suas palavras, fica evidente que a mulher daquela época era frequentemente privada de voz e oportunidades:

- Quando a roda desanda e tudo falta, a mulher é o bode expiatório... Pobre desprotegida do destino, notoriamente desprezada no nosso país e, muito particularmente, na nossa província. É uma fatalidade ser mulher, meu querido amigo...
- Sempre me saíste uma revolucionária... (Beirão, 1965, p. 68).

Esse era o momento de lutar por melhores condições para as mulheres, que se encontravam confinadas em um espaço limitado, um lugar de marginalização,

onde eram “[...] as eternas vítimas do destino, os costumes, da força física do companheiro que as atormenta...” (Beirão, 1965, p. 69). O discurso de Raquel era complementado pelo posicionamento do senhor Vigário, que, apesar de ser homem, tinha consciência da situação das mulheres e reconhecia que a sociedade frequentemente as colocava em desvantagem:

- A grande arte consiste em tirar da vida o máximo partido, não entristecendo com as ferroadas do destino. Em todas as idades, em todas as classes sociais e em todos os tempos se sofre... A coragem é um fator importantíssimo para se resistir aos agravos da sorte. Coragem e boa disposição são a alavanca poderosa para sustentar de pé aqueles a quem a violência dos embates pretende precipitar no abismo (Beirão, 1965, p. 71).

Neste trecho, percebe-se que a autora enfatiza a mulher enquanto figura que enfrenta desafios em todas as eras e, ainda assim, demonstra resiliência ao superar as adversidades da vida. Conforme assinala Heleieth Saffioti (1976, p. 19), “[...] a mulher faz, portanto, a figura do elemento obstrutor do desenvolvimento social, quando, na verdade, é a sociedade que coloca obstáculos à realização plena da mulher”. Nota-se que tanto Raquel quanto o senhor Vigário são personagens que lutam pela igualdade de gênero, deixando clara a intenção da autora de gerar a conscientização dos leitores sobre o tema: “O senhor Vigário é um feminista tremendo... – Sou a favor dos que sofrem e dos oprimidos. A mulher, entre nós, é ainda uma escrava” (Beirão, 1965, p. 78).

Raquel, ao conseguir o empréstimo, dá continuidade ao seu plano, adquirindo os bois. Sua relação com o filho de Rita seguia tranquila, sempre acompanhada do senhor Vigário, que estava ao seu lado, orientando o jovem rapaz, sobre seus compromissos:

[...] o que queremos é que saibas cumprir o teu dever, cuidando dos bois de forma que não nos faças arrepende do passo dado... – Tenha confiança em mim, senhor Vigário, não se arrepende nunca. Hei-de mostrar-lhes a minha gratidão (Beirão, 1965, p. 98).

O jovem filho da viúva, mesmo oriundo de humildes condições, encontrava-se feliz com o compromisso que assumira e mantinha um foco inabalável em seu objetivo: mudar a realidade tanto de sua própria família quanto da família Gamboa. Devido a sua posição como homem e à inserção em uma sociedade patriarcal, ele gozava de privilégios mais amplos do que uma mulher. Mesmo que Raquel fosse uma jovem dotada de ideias promissoras, encontrava-se aprisionada nas amarras das tradições, que exerciam um silenciamento sobre ela. Essas injustiças decorrentes de sua condição de mulher são novamente evidenciadas em seu discurso:

Podíamos e devíamos administrar cada um o que é seu. Assim devia ser. Mas – o eterno “mas” a entrar tudo, para não desconsiderar o mano varão, temos de nos sujeitar à tutela... aguentar e cara alegre..., mas é desolante, quando sentimos energias e uma vontade de ferro para trabalhar, para guiar o barco, vermo-nos amarfanhados pela força invencível dos costumes antiquados que não deixam respirar (Beirão, 1965, p. 122 -123).

No discurso da protagonista, é clara a sua indignação diante dos conservadores costumes da sociedade. Dentro deste cenário, o senhor Vigário desafiava a tradição patriarcal, ao emitir sua opinião sobre Raquel: “– Tu é que devias ser o homem desta casa. O Fernando é um tímido. Tem receio de tudo, especialmente do “parece mal”. (Beirão, 1965, p. 123). Esse trecho reafirma que Raquel possuía maior proatividade para resolver questões socioeconômicas de sua família do que seu irmão, ao preferir assumir riscos a se conformar com sua condição.

Com o primeiro passo do plano dado, todos estavam felizes, a exemplo da mãe do jovem rapaz: A Rita andava radiante... Aqueles boizinhos, pensava, seria a chave da sua independência. Estava ali o futuro dela, do filho e da menina Raquel.” (Beirão, 1965, p. 127). Os bois eram a esperança de um futuro melhor para ambas as famílias, porém, o inesperado ocorreu: “– Desapareceu, senhor Vigário... O meu filho fugiu.” (Beirão, 1965, p. 129).

Nesse momento, ao ouvir a conversa, Raquel permaneceu silenciosa e calma. Em meio àquela terrível tragédia, seguiu seu instinto feminino e optou por não denunciar o ocorrido. Em suas palavras, ela não queria que o jovem fosse preso e ganhasse fama de ladrão em sua comunidade. Os anos passaram e a vida voltou à normalidade. Depois de dois anos da fuga, chega uma carta vinda do Brasil para Rita, escrita por seu filho Zé, que logo se dirigiu a Raquel e ao Vigário para compartilhar a notícia. A carta dizia o seguinte:

Perdoe o meu silêncio e o desgosto que lhe dei. Tinha de ser assim. Sem a violência da partida em tão antipáticas condições, eu não podia realizar o meu sonho. Mãe, peça perdão por mim à senhora D. Raquel e ao senhor Vigário. Parti. Vendi os bois e, com esse dinheiro, embarquei. Há muito tinha esse plano. A bordo, encontrei almas boas, gente sã e, entre essas, um senhor que me abriu as portas da sua casa e me empregou. Tem-me protegido de tal forma que por esta mesma via vai um cheque com a importância dos bois e dos juros (Beirão, 1965, p. 140).

Assim, a vida voltou a sorrir para todos em Vila Bela. A carta do jovem rapaz trouxe a esperança, proporcionando uma sensação magnífica de vitória. Mesmo diante das adversidades, Raquel conseguiu superá-las com dignidade, tornando-se um exemplo de coragem. Ela é uma mulher que sabe lutar e acredita em um futuro

melhor, demonstrando que todo o esforço vale a pena. Depois desse acontecimento, uma verdadeira aventura ariscada para ambos os envolvidos a vida em Vila Bela, ficou mais tranquila, Raquel conseguiu organizar as finanças da sua família, e Rita começou a ter uma vida mais sossegada, longe das dificuldades financeiras: “Os Gamboas viviam com grande desafogo. A Rita estava uma figurona... O filho mandava dinheiro à farta, e ela sabia governá-lo com critério” (Beirão, 1965, p. 237).

Após superar os desafios e alcançar a estabilidade financeira de sua família e transformar a vida de Rita, Raquel demonstrou que, mesmo sendo mulher, conseguiu ter a coragem de colocar em prática um plano arriscado para todos os envolvidos, especialmente para sua família. Com essa atitude, ela evidenciou sua força e autonomia, agindo de maneira contrária ao que era esperado das mulheres de sua época. Isso é corroborado pelo discurso de sua irmã Maria Cândida, durante uma conversa com o senhor Vigário, no qual ela aborda a realidade da condição das mulheres daquela época:

– Nós não temos tido mocidade, senhor Vigário... Preocupações, trabalhos, lutas sempre, faltas que se tornam muito mais torturantes quando se têm de guardar as aparências. Nas classes baixas, as falhas de dinheiro são muito mais suportáveis. (Beirão, 1965, p. 201).

No discurso de Maria Cândida, fica evidente que o principal obstáculo enfrentado reside nas questões de gênero. Dentro do contexto delineado por Gayatri Spivak (2010, p. 14-15), “se o discurso do subalterno é obliterado, a mulher subalterna encontra-se em uma posição ainda mais periférica pelos problemas subjacentes às questões de gênero”. Isso se reflete na situação da família Gamboa, onde sua irmã, por ser mulher, estava impedida de tomar decisões e buscar soluções para resolver a crise econômica que assolava a família. Como resultado, ela teve que agir secretamente.

Além disso, outro obstáculo presente na família Gamboa complicava a resolução do problema financeiro: a postura de seu irmão Fernando. Devido à necessidade de manter tradições e, especialmente, as aparências, Fernando continuava a seguir os costumes das gerações passadas de sua família. Contudo, a realidade de outrora havia mudado e a família estava cada vez mais próxima da falência, o que exigia que ações fossem tomadas para evitá-la. Foi então que a ousadia de uma mulher da família, Raquel, quebrou com esse costume, buscando ativamente uma solução para o dilema financeiro da família.

Após um tempo, Zé retorna a Vila Bela, trazendo alegria a todos da vila. Houve uma atmosfera de felicidade e confraternização com a volta do jovem, que trazia consigo notáveis qualidades. Logo se sentiu atraído pela filha de Raquel, a jovem Helena. Um novo amor começou a florescer, unindo novamente as famílias por meio desse destino entrelaçado:

Foi numa linda manhã de Abril, no meio da alegria geral, que se uniram para sempre Maria Helena, a fidalguinha da Barrosa, e o Zé da Rita, o camponês que conseguiu triunfar na vida. (Beirão, 1965, p. 276).

Os acontecimentos destacados foram cruciais para ressaltar a ação de Raquel. O desfecho feliz das famílias é o resultado das atitudes de mulheres que, mesmo em situações vulneráveis e desafiando as convenções tradicionais da época, conseguiram fazer a diferença. Segundo Michelle Thalyta Pereira et al. (2022), os movimentos feministas contribuíram para traçar uma nova trajetória de vida para as mulheres, colocando-as em um lugar de valorização.

Nesse contexto, Raquel se destaca como um exemplo de determinação e coragem ao executar um plano que, no final, obteve resultados positivos. Além dela, Rita também merece destaque. Uma mulher de classe baixa, marginalizada em duas frentes: como viúva e mãe solo; tais características a colocavam em uma posição ainda mais marginalizada. Apesar dessas adversidades, ela conseguiu educar seu filho e moldá-lo em um homem diferente daqueles da sua época. Cabe salientar que, na década de 60, como pontua Manuela Tavares (2008, p. 119), “a segunda vaga dos feminismos centrou-se na autonomia do sujeito-mulher, na sua liberdade de escolha em todos os campos: da profissão, ao amor, à sexualidade”.

Diante das reflexões presentes na obra literária, dois pontos se destacam: em primeiro lugar, a obra tece uma crítica à condição da mulher em uma sociedade patriarcal; em segundo lugar, ela ressalta que é por meio da luta que se pode alcançar a vitória e atingir os seus ideais. Assim, ao expor os discursos de Raquel e de alguns de seus interlocutores, a autora estabelece um cenário de batalha dentro da ficção. De acordo com Michelle Thalyta Pereira (2021), os romances de Sara Beirão apresentam a força feminina por meio de suas personagens, em favor de uma sociedade com maior igualdade de gênero. Assim, a produção literária de autoria feminina tem como objetivo chamar a atenção do leitor para as questões relativas à condição da mulher, visando romper com uma tradição que perpetua a desigualdade entre os gêneros.

Considerações finais

O percurso literário de Sara Beirão foi marcado pela luta por direitos iguais entre homens e mulheres. Através de sua escrita, ela retrata a força e coragem da mulher na busca por igualdade e autonomia, trazendo à luz as questões de gênero e evidenciando as dificuldades enfrentadas pela mulher portuguesa para alcançar seus direitos. Nessa perspectiva, Luiza Lobo (2011) observa que a literatura de autoria feminina se destaca por ser uma expressão consciente do papel social.

A partir dessa análise inicial, a escritora demonstra essa conscientização do papel social da mulher. Ao considerar os discursos da protagonista Raquel e de

alguns de seus interlocutores, é possível perceber uma crítica social aos padrões arraigados na sociedade patriarcal, que tendem a silenciar a voz da mulher, negando-lhe participação ativa. Mediante a quebra desses padrões, o discurso da protagonista enfatiza a autonomia feminina. Mesmo dentro de um contexto que busca a sua limitação, ela demonstra coragem e independência ao solucionar os problemas financeiros tanto de sua própria família quanto da família de Rita.

Dessa forma, pode-se afirmar que Sara Beirão utiliza a literatura como meio de crítica ao sistema patriarcal da época, quando apresenta protagonistas femininas que desafiam os padrões tradicionais e conquistam espaços de relevância. Essas manifestações literárias criadas por mulheres provocaram uma série de questionamentos em relação ao papel social da mulher na época, além de valorizar suas conquistas alcançadas ao desafiar esta lógica.

PEREIRA, M. T. C. A.. The portuguese woman in the 60's and her place of speaking in the romance *Triunfo*, by Sara Beirão. **Itinerários**, Araraquara, n. 59, v. 2, p. 109-122, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *The present study aims to analyze the novel Triunfo (1965), by Sara Beirão, in order to discuss the representation of Portuguese women in the 1960s and their potential to break with the tradition that limited their rights. The plot presents the Gamboa family and their financial problems. Of the five “orphan” brothers, Raquel becomes the guide in search of solutions for the family’s financial situation. During the course of the plot, the forms of manifestation of the protagonist’s intelligence were highlighted, at the time, considered to have no space for time and voice. Through the demands presented in the novel, both by the character Raquel and by some of her interlocutors, it is possible to observe that the authorial voice emphasizes female autonomy, although it is still a patriarchal context. As a theoretical contribution to this study, the discussions were guided by critics and theorists, such as Chatarina Edfeldt (2006), Célia Rosa Costa (2021), Fabio Mario da Silva (2014), Gayatri Spivak (2010), Heleieth Saffioti (1976), Isabel Lousada (2015), João Esteves (2001), Manuela Tavares (2008), among others.*

■ **KEYWORDS:** *Novel. Female authorship. Sara Beirão. Gender issues. Woman’s condition.*

REFERÊNCIAS

BEIRÃO, Sarah. **Triunfo**. Coleção Portuguesa. Porto: Editora, 1965.

COELHO, Nelly Novaes. O Discurso-em-crise na literatura feminina portuguesa. **Via Atlântica** n. 2, 1999. p. 120-128. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/48738>. Acesso em: 22 dez. 2023.

COSTA, Célia Rosa Batista. **História do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (1914-1947)**. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS-UL), Editora: Tinta da China, Lisboa/Portugal, 2021.

Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/4084>. Acesso em: 19 dez. 2023.

EDFELDT, Chatarina. **Uma história na História: Representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX**. Montijo: Câmara Municipal do Montijo. 1ª ed., 2006.

ESTEVES, João. Os primórdios do feminismo em Portugal: a 1ª década do século XX. **Penélope**: revista de história e ciências sociais, ISSN 0871-7486, Nº. 25, 2001, págs. 87-112. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2654444>. Acesso em: 22 dez. 2023.

LOBO, Luiza. **A literatura de autoria feminina na América Latina**. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://lfilipe.tripod.com/LLobo.html>. Acesso em: 19 dez. 2023.

LOUSADA, Isabel. Mulheres como nós? Da visibilidade ao mito – estratégias eficazes. **Revista Ártemis**, [S. l.], v. 19, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/26197>. Acesso em: 22 dez. 2023.

MEDEIROS, Aldinida. Quando a romancista é ativista pelos direitos humanos e feminismo: Sarah Beirão e suas protagonistas. **Revista Incomunidade**, 2021. Disponível em: <https://www.incomunidade.pt/quando-a-romancista-e-ativista-pelos-direitos-humanos-e-feminismo-sarah-beirao-e-suas-protagonistas-aldinida-medeiros/>. Acesso em: 22 dez. 2023.

PEREIRA, Michelle Thalyta Cavalcante Alves. **Problematização da condição da mulher no início do século XX em sozinha e um divórcio, de Sarah Beirão**. 2021. 102 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade). – Universidade Estadual da Paraíba Campina Grande, 2021.

PEREIRA, Thalyta Alves. MEDEIROS, Aldinida. LOUSADA, Isabel. Reflexões sobre educação, família, casamento e condição feminina em *Um divórcio*, de Sarah Beirão. **Revista: Interfaces Científicas - Educação**, 11(2), 2022, p. 134–151. Disponível em: <https://periodicos.set.edu.br/educacao/article/view/10499>. Acesso em: 22 dez. 2023.

SAFFIOTI, Heleith. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

SILVA, Fabio Mario da. **A Autoria Feminina na Literatura Portuguesa – Reflexões sobre as Teorias do Cânone**. Lisboa: Edições Colibri, 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart de Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TAVARES, Maria Manuela Paiva Fernandes. **Feminismos em Portugal (1947 – 2007)**. 2008. 603f. Tese (Doutorado). Universidade Aberta. Departamento em Estudos sobre as Mulheres. Especialidade em História das Mulheres e do Gênero. 2008. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1346/1/Tese%20de%20doutoramento%20Manuela%20TavaresVF.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2023.



REPETIÇÕES E RUPTURAS: PERFORMANCES FEMININAS AO LONGO DE TRÊS GERAÇÕES, EM *MAINA MENDES*, DE MARIA VELHO DA COSTA

Kethlyn Sabrina Gomes PIPPI*
Raquel Trentin OLIVEIRA**

- **RESUMO:** Este trabalho propõe uma análise sobre as repetições e rupturas nas performances das personagens femininas de três gerações de uma família portuguesa pertencente à burguesia do final do século XIX até meados do século XX presentes no inaugural romance de Maria Velho da Costa, publicado pela primeira vez em 1969, *Maina Mendes* (1977). Com base no conceito de performance (Butler, 2019), busca-se compreender o complexo e gradual processo de figuração (Reis, 2018) das personagens femininas que ora realizam repetições de comportamentos que cumprem a norma social destinada às mulheres, atualizando e reificando a noção de gênero imperante naquele contexto social, ora efetivam rupturas através da negação, em todo ou em partes, da adequação de seus comportamentos àquela norma social provocando, assim, desestabilidades.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Figuração. Personagem. Performance de gênero. Maina Mendes. Maria Velho da Costa.

Introdução

É enquanto “reivindicação de uma palavra total em boca de mulher” que Eduardo Lourenço (1977, p. 9), no prefácio à segunda edição, classifica *Maina Mendes* (1977), inaugural romance de Maria Velho da Costa, publicado pela primeira vez em 1969. Ao acompanhar desde a infância até a velhice a personagem homônima, a narrativa faz ecoar silêncios voluntários que irrompem de revolta, violências domésticas estruturantes do ambiente familiar, bem como os tensionamentos de classe, gênero e raça que se presentificam nas trajetórias de suas personagens singulares em um dos mais importantes romances lusófonos.

* UFSM – Universidade Federal de Santa Maria. Bacharelado em Letras – Português/Literaturas. Santa Maria – RS – Brasil. 97105-900 – kethlyn.pippi@acad.ufsm.br.

** UFSM – Universidade Federal de Santa Maria. Centro de Artes e Letras – Departamento de Letras Vernáculas. Santa Maria – RS – Brasil. 97105-900 – raquel.trentin@ufsm.br.

Carlos Reis (2005, p. 244) sintetiza a escrita ficcional da autora em duas tendências:

[...] por um lado, [articula] a tendência para contemplar a subversão de condições e de estatutos sociais, sobretudo os que dizem respeito à posição da mulher na sociedade, às repressões e isolamentos que sofre; por outro lado, a tendência para cultivar uma narrativa que foge aos cânones e às categorias de romance convencional, desestruturando-os de forma sistemática [...].

A escrita de Maria Velho da Costa também teve importante agência no enfrentamento à ditadura salazarista – junto de Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta, escreveu e publicou o livro *Novas Cartas Portuguesas*, em 1973, revolucionária obra que denuncia as opressões patriarcais católicas de Portugal, bem como as violências cometidas pelo fascista Estado Novo tanto em seu país, quanto nas então colônias portuguesas em África.

Além do refinado trato na escrita, “[...] a ficção de Maria Velho da Costa testemunha também, pelos interstícios de vozes e visões distintas, o tempo histórico de crises, inibições e anseios de ruptura, articulados em registro feminino [...]” (Reis, 2005, p. 311). Sobre esse tempo histórico de crises, Anne Cova e António Costa Pinto assinalam, em *O salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa*, o foco destinado ao cerceamento e à restrição dos comportamentos das mulheres como elo comum de controle entre as ditaduras que emergiam no entre guerras, no sul da Europa, uma vez que foram

instauradas na sequência de processos de democratização e da emergência de movimentos feministas; e num quadro geral de aumento significativo da presença de mulheres no mercado de trabalho, todas essas Ditaduras reafirmaram no campo ideológico e político a apologia do «regresso ao lar», a glorificação da «maternidade» e de um certo modelo de «família» enquanto função primordial, ao mesmo tempo que se confrontaram com a questão da «integração» das mulheres no campo político (Cova; Pinto, 1997, p. 71).

Neste trabalho, analisaremos o modo como tais tensionamentos sócio-históricos aparecem em *Maina Mendes* e de que maneira eles se entrelaçam na construção dos processos de figuração (Reis, 2018) das personagens femininas pertencentes à família Mendes. No intuito de compreender quais são os comportamentos que atualizam as expectativas de gênero, bem como quais são os que rasuram tal conformação ao longo das três gerações narradas, alinhavaremos o conceito de performance (Butler, 2019) em nossa análise.

Fazer-se no tempo: performance e figuração

Judith Butler desenvolve a teoria da performatividade de gênero a partir do questionamento sobre a necessidade de uma identidade definida e estabilizada cuja alcunha de sujeito político do feminismo pudesse ser delimitada “[...] a fim de promover a visibilidade política das mulheres” (Butler, 2020, p. 18). Quando da primeira publicação de *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2020), em 1990, as possíveis respostas disponíveis para tal questão ocupavam o debate dos movimentos feministas, pois dada a compreensão de que “[...] a construção política do sujeito procede vinculada a certos objetivos de legitimação e de exclusão” (Butler, 2020, p. 19), a restrição desse sujeito-agente à categoria “mulher”, no intuito de assegurar uma base universal de agência, mostrava-se lacunar. Ainda que o conceito “mulher” tivesse sofrido um alargamento através das conclusões de Simone de Beauvoir, no importantíssimo *O segundo sexo* (2009), já em 1949, ainda restava a dicotomia entre gênero e sexo de forma binária e correlata, possibilitando, assim, o deslize para uma redução biologizante dos corpos desse sujeito-agente, e conseqüente negação dos tantos outros corpos destoantes dessa identidade¹. Assim, conforme Judith Butler (2019a, p. 213-214, grifos da autora),

[...] um gênero não é de forma alguma uma identidade estável do qual diferentes ações acontecem, nem seu lugar de agência; mas uma identidade tenuamente constituída no tempo – identidade instituída por meio de uma **repetição estilizada de certos atos**.

“Repetição”, uma vez que esse sistema que impera nos corpos demanda uma sedimentação que só é capaz de ganhar força e operar com uma certa fixação na medida em que se atualiza pelo fazer de novo e mais uma vez; “estilizada de certos atos” porque não basta apenas repetir, mas há a necessidade de que determinados corpos realizem a repetição de determinados comportamentos, falas, gestos, desejos, etc. – e não outros. Ou seja, é necessário que um corpo lido e circunscrito no conceito de “mulher”, por exemplo, exerça incessantemente a doçura, a servilidade, a abdicação de si em prol da família, o cuidado, a resiliência; em suma, que seja um corpo domesticado e contido no imaginário partilhado do que seria o “ser mulher”, pois os “[...] gêneros são instituídos pela estilização do corpo e, por isso, precisam

¹ Pontuamos que a teoria dos atos performáticos de gênero se enquadra como o movimento inicial de uma longa investigação e análise filosófica que Butler constrói no intuito de compreender as razões que fundamentam uma dicotomia valorativa dos corpos na nossa sociedade: há aqueles que importam e que são/devem ser cuidados, validados e respeitados; e há aqueles que pesam, incomodam, atrapalham e, portanto, devem ser eliminados. Tais desdobramentos podem ser conferidos em *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”* (2019b) e *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* (2023).

ser entendidos como o processo ordinário pelo qual gestos corporais, movimentos e ações de vários tipos formam a ilusão de um Eu atribuído de gênero imemorial” (Butler, 2019a, p. 214).

Carlos Reis conceitua figuração como um “conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos” (Reis, 2018, p. 121-122) através da atuação de três tipos de dispositivos. Os recursos linguísticos, bem como as convenções narrativas específicas utilizadas para a descrição e caracterização das personagens são denominados de **dispositivos retórico-discursivos**; os **dispositivos de conformação acional** relacionam-se às ações desempenhadas pelas personagens, ou seja, indicam “comportamentos humanos [...] implicados numa ação narrativa e nela manifestados” que “indicam ou explicitam, de forma dinâmica, a afeição psicológica, ideológica ou moral de uma personagem” (Reis, 2018, p. 133); e os **dispositivos de ficcionalização**, aliados aos conceitos de **metalepse** e de **sobrevida**, agenciam a conversão de “uma pessoa numa personagem” (Reis, 2018, p. 130) através de uma transposição ontológica entre real e imaginário. A capacidade de extrapolação dos limites do universo ficcional, pelas personagens, através do ato de leitura, possibilita “sentidos renovados ao texto”, “atualizando-o, na esfera das preocupações, dos anseios e das experiências de vida do leitor [e da leitora]” (Reis, 2018, p. 127).

Aliamos os conceitos de figuração (Reis, 2018) e performance (Butler, 2019a), portanto, em razão do critério temporal de ambos. A abertura ontológica do conceito de performance parece-nos potencializar os conceitos de figuração e sobrevida, conforme cunhados por Carlos Reis, na medida em que nos permite pensar o processo de fazedura da personagem, até mesmo para fora do texto literário, que primeiro lhe conferiu a possibilidade de existência “[...] enquanto representação ficcional da pessoa” (Reis, 2018, p. 123), em razão dos “sentidos axiológicos e ético-morais” que interpelam a leitora e o leitor “e assumem vigor pragmático” (Reis, 2018, p. 128) em um incessante processo de construção e interpretação, tal qual o conceito de performance, pois

os gêneros não são passivamente inscritos nos corpos e nem são determinados pela natureza, pela língua, pelo simbólico ou pela esmagadora história do patriarcado. Gênero é aquilo que colocamos, invariavelmente, sob controle, diária e incessantemente, com ansiedade e prazer (Butler, 2019a, p. 229).

Mãe, Maina, Matilde: repetições, rupturas [retiradas]

A história de *Maina Mendes* (1977) perpassa três gerações de um núcleo familiar pertencente à burguesia portuguesa do final do século XIX até a segunda

metade do século XX, por volta dos anos 1968, em Lisboa. Não obstante, pela multiplicidade de focos narrativos (Leal, 1985) e não linearidade da história, a concatenação dos acontecimentos vai se cosendo ao longo de três partes bem distintas entre si, quais sejam: “A Mudez”, dividida em doze seções, nas quais acompanhamos, através de uma voz predominantemente externa ao universo diegético, o início da formação de Maina Mendes, desde a sua infância recheada de conflitos com a mãe e os modos em que a pequena menina se refugia na relação de cumplicidade que constrói com Hortelinda, empregada da família Mendes, bem como no seu silêncio voluntário, até o seu casamento com Henrique, a saída da casa dos pais, a gestação e o nascimento de seu primeiro e único filho, Fernando, e a morte de Hortelinda; “O Varão”, também com doze seções, é narrado por Fernando, durante suas sessões de análise, em um processo de investigação sobre o próprio passado, bem como sobre as relações que construiu em sua vida adulta com Cecily, sua esposa, e Matilde, sua filha; e “Vaga”, com apenas duas seções², com um pequeno recorte de jornal noticiando o suicídio de Fernando, a última carta de Matilde ao pai e um monólogo de Maina já envelhecida.

A construção da atmosfera do interior de uma casa e de umas “botinas de pelica” abrem o romance:

[h]úmido na manhã, o prédio de azulejo ressuma estrias de água que descem com lentura. Os vidros das janelas estão opacos e desenha-se com a ponta do dedo um arco de correr e o pau de guiá-lo. Em cima da cadeira pesada de arrastar, de assento aveludado e sombrio, estão as botinas de pelica de Maina Mendes [...] (Costa, 1977, p. 23).

Temos a apresentação de uma casa que está úmida, suando, os vidros com acúmulo de ar quente condensado, possibilitando, assim, que a pequena Maina faça desenho neles. A descrição desse ambiente é composta por elementos textuais que já possibilitam a delimitação da moradia de uma família burguesa, pois a descrição da cadeira como “pesada de arrastar” nos indica a utilização de uma madeira de boa qualidade em sua confecção, tal qual a presença do veludo como material utilizado em seu estofamento³. A indicação de uma criança desenhando sozinha em um vidro embaçado, num primeiro momento, não gera qualquer estranheza. A voz que narra, não obstante, segue:

² Por “seções” aqui estamos nos referindo aos intervalos do texto marcados com quebras de páginas e sempre antecedidos por epígrafes de variada autoria.

³ Na composição do ambiente, há ainda a pelica das botas de Maina; trata-se de um couro nobre que, por ser muito macio e resistente, era/é utilizado para confeccionar luvas e sapatos e, antes, na confecção de jaquetas curtas para proteção dos ombros de soldados das cavalarias portuguesas.

[d]e compostura grave, paramentada de boneca limpa, Maina Mendes desenha [...]. Muitas crianças o fazem na mesma manhã de Outubro a vir, mas nenhuma com tão pouca alegria e tão quieta ira [...] e não há crianças a estar por sobre uma cadeira de sala por tempo tanto, desenhando no vidro com tal rancor, [...] Maina Mendes [...] distingue-se por uma qualidade de fero amuo marcado desde o início, pela firma constância em desapontar, não pela vivacidade, mas pela parcimônia e pala contenção levadas até ao absurdo (Costa, 1977, p. 23-24).

Estar “paramentada de boneca limpa”, ou seja, fantasiada de boneca, escondida dentro e atrás dos adornos e das limpezas ritualísticas, enfatiza ainda mais o mau humor da menina que não cabe naqueles trajes, naquela casa, nem sequer naquelas expectativas criadas e despejadas sobre ela: não se encanta com os laços e vestidos e brincos e demais itens que compõem o universo imposto ao feminino dessa classe que possui dinheiro para adquirir tais adereços. Assim, desde a infância, Maina figura uma “criatura demasiado habitada por heranças outras, tenaz na ímpia solidão e avessa à domesticidade” (Costa, 1977, p. 24). A indicação de que “[p]or toda a vida Maina Mendes sagraria assim, dessa crua distância, o direito ao absurdo dos demais e seu” (Costa, 1977, p. 33) deixa ver a constante e eterna condição de estranhamento de si e do seu lugar em uma não compreensão dos papéis que deveria cumprir, bem como das possibilidades que lhe foram sempre tolhidas. Maina é, por fim, uma personagem deslocada no espaço e no tempo, na classe e no gênero aos quais foi circunscrita, uma vez que o seu comportamento contrário ao esperado causa rasuras – e, ao longo do romance, até mesmo rupturas – nos modos disponíveis à performatividade feminina do final do século XIX no seio de uma família pertencente à burguesia portuguesa.

Talvez como único elemento de semelhança entre mãe e filha, a apresentação da mãe de Maina Mendes também é precedida pela descrição da atmosfera do espaço em que a personagem está e a ação que ela executa. Depois da delimitação da clausura do quarto, há a aparição da mãe de Maina – que não será nomeada: o dia mal amanheceu e ela já está posta frente ao seu espelho “no ainda pouco claro da manhã”, quase imobilizada por seu *corset* de “barbas de baleia”, arrumando o cabelo que vai “sendo erguido”, analisando as peles do rosto que já não estão mais tão firmes e agora formam “vários declives” (Costa, 1977, p. 24) em sua face. A repetição não refletida de movimentos do ritual de cuidados de beleza antes mesmo do raiar do dia em que a mãe de Maina está imersa é evidenciada pelo comentário da voz que narra quando esta afirma que “[...] o pensamento ali não é” (Costa, 1977, p. 24). Ao avançar da narrativa, podemos alargar a ausência de reflexividade dos comportamentos da mãe de Maina, na medida em que ela age como um avatar da “mulher portuguesa” endossada pelas cartilhas de valores morais do Estado Novo salazarista de sua época.

O conflito de classes também é um dos elementos tematizados ao longo do romance. A descrição dos móveis da casa, a presença de Hortelinda como criada-serviçal da família, bem como a disponibilidade de tempo às rotinas matinais de embelezamento da mãe de Maina evidenciam a pertença dessa família à classe burguesa de Portugal do início do século passado. No início de “A Mudez”, na sequência da cena em que Maina está posta em frente à janela da sala, temos a ambientação de fora da casa a partir da chegada dos trabalhadores que vendem hortaliças em uma feira no entorno daquele casarão. Há um “rapaz sem sapatos” (Costa, 1977, p. 26) que percebe os desenhos de Maina no vidro embaçado e os tenta adivinhar/compreender e em um “[r]ijo momento sem estima, rijo momento o do embate vero das criaturas sem pertença e sem partilha, centelha de movimento, isenção da falsa paz do reconhecido” (Costa, 1977, p. 26), ocasionando uma brevíssima suspensão do antagonismo social daquelas duas crianças, deixando-os próximos em seus não pertencimentos. Não obstante, tal reconhecimento é logo rompido e o espaço público da rua “[...] rebenta em gritos, em rede de galinheiros, perus assustados que se adelgaçam do pau que os comanda, vacilando em grupos abaixo de Maina Mendes” (Costa, 1977, p. 27), devolvendo a menina à sala que lhe pertence “por direito de mercê” (Costa, 1977, p. 28).

As autopercepções antagônicas das personagens femininas da família Mendes são ponto chave e constante do conflito entre mãe e filha. Ápice de tais tensões é o tapa que a mãe disfire no rosto de Maina, após a menina imitar um gesto realizado pelo jovem que estava descalço e vendia hortaliças na rua, gesto considerado obsceno e impróprio àquela menina. Depois do tapa, Maina cai convulsa no chão e, recuperada, opta pela mudez como ato de rebeldia, rompendo o elo que ainda a poderia ligar ao seu entorno. A presença do diagnóstico de um médico da família expõe a estrutura institucionalizada e normativa agindo sobre o dissidente comportamento da pequena Maina, pois uma criança que não fala apesar de “[o]s órgãos da fala est[arem] são[s]” e vinda de berço de “gente bem nascida” (Costa, 1977, p. 42) não corrobora para a harmonia do funcionamento social e familiar e é de pronto classificada como “uma grande nervosa”:

[a] má vontade, as ruins inclinações deste tipo, como direi, de comportamento, compreensíveis aliás, sendo uma grande nervosa, o comportamento histérico, e perdoe-me vossa excelência, minha senhora, a lhaneza com que me profiro, a histeria numa criança de tão tenra idade deve até ser tomada a pulso. Choques violentos são a evitar, mas tomar a pulso, vergar, sr. Álvaro Mendes. Tempos estamos passando em que se carece de menos fantasia nas meninas e mais galhardia nos mancebos (Costa, 1977, p. 42).

Ainda que cesse o silêncio voluntário depois de um longo tempo, Maina realoca a mudez ao seu corpo púbere no qual “[...] sempre pareceu saber ao que

vem e como bem se oculta o sangue dos meses”, preservando a si como “besta fera [que] sobrevive cordata entre os humanos” (Costa, 1977, p. 67). Mais um dos mecanismos de sobrevivência da personagem é a (des)ventura de um casamento por conveniência, pois através dessa instituição não estava em busca de um marido, ou mesmo de uma companhia, mas de uma “[...] guarida segura para seguir sendo sem dono e sem repouso que [lhe] quebr[asse]” (Costa, 1977, p. 84). Henrique ocupou esse lugar e, junto de Hortelinda, Maina recomeça outra casa e outra família.

A segunda parte do romance, “O Varão”, funciona como uma verificação dos fatos apresentados de forma diluída e, por vezes, ambígua de “A Mudez”. Ainda que se trate de um narrador autodiegético, Fernando, o filho de Maina, que em suas várias sessões de análise tenta, através da narração, ordenar e compreender suas memórias, os relatos evocados pelo personagem acabam concatenando e fazendo ver a ordem de alguns acontecimentos narrados na primeira parte. É em um jorrar de lembranças costuradas que Fernando deixa saber as histórias que lhe foram contadas ao longo do tempo sobre sua mãe:

[m]as que iria eu dizer-lhe? Que creio que tudo começou com uma crise de mudez na infância, seguida de mais que esporádicas convulsões? Que foi rapariga bela e requestada, de muito convívio e, ao que parece, de extremo bom gosto, se bem que sem espírito, cito a correspondência de meu pai. Que todo comportamento se lhe alterou após sair de casa dos pais para nossa casa [...]. Que desfeiteava a família que por isso hoje totalmente desconheço. E o mais, que já eu próprio vi. [...] Quanto ao que motivou o internamento de afinal cinco longos anos jamais o saberei ao certo. Meu pai deixou facturas e pequenos apontamentos referentes a esse tempo, mas pouco se infere de certo mais do que por criados e ditos fui sabendo. Depois da morte de uma velha cozinheira que trouxera de casa de meus avós e a quem tratou durante a doença com, ao que consta, desvelos que me parecem nela inverosímeis, fechou-se comigo e com uma das pistolas de meu pai num dos quartos do andar de cima. Antes de arrombarem a porta, ao que parece foi meu pai a fazê-lo, desfechou a arma três vezes pela janela, para o largo (Costa, 1977, p. 190-191).

A simplificação do relato carrega a mágoa e a confusão do filho que se sentia preterido, ora pela atenção que a mãe dispendia a “uma velha cozinheira”, ora pelo “internamento de afinal cinco longos anos”, mas todos os elementos enumerados nesse fluxo de recordações de Fernando estão presentes de formas mais ou menos explícitas na primeira parte do romance, reforçando que a inadequação de Maina ao sistema de regras comportamentais era percebida por todas e todos.

Nascida no verão de 1947, porém, Matilde traz o calor e a luz da utopia em um novo corpo possível de mulher. A neta de Maina aparece pela primeira vez através dos processos de rememoração do pai em suas sessões de análise quando

afirma ter recebido uma carta da filha. Essa seção do romance mescla as lembranças do dia em que Matilde nasceu e de como “naquela hora, [sua] mãe triunfava”, devolvendo o sorriso a “cara [que] era um oco” (Costa, 1977, p. 182) de Maina, com os fragmentos relatados na missiva ora em português, ora em inglês, marca do afastamento linguístico da jovem que morava em Londres. Essa personagem também pode ser compreendida enquanto menção ao grande fluxo migratório de jovens portugueses, durante o período da ditadura salazarista, no intuito de seguirem suas formações escolares em países com outros regimes políticos.

Não obstante, é com seu corpo à beira mar que Matilde mostra-se simbolicamente fora das repetições impostas e limitantes daquela família e, em última instância, daquela sociedade:

[e]la é fruto do desejo dela que se nos impôs e não o contrário. Ah, recordo-me, recordo-me de a ver banhar-se, já adolescente, eu na praia, ela ao longe, [...] sem que o corpo lhe parecesse vir esforço, toda num abandono e numa magnífica solidão dando-nos as costas, a nós, à casa, a toda a terra, sem que daí lhe viesse susto ou canseira, [...] (p. 211, grifos nossos).

Essa breve passagem nos evidencia as distâncias já alçadas por esse corpo que “dando-nos as costas”, ainda que seja em uma corriqueira tarde de lazer familiar na praia, indica a não ocupação aflita com um “nós” familiar, nem com a casa, nem com qualquer que seja “toda a terra”, pois aquele corpo não transparece sentir qualquer “susto ou canseira” em tal atitude. Matilde é agora “fruto do desejo dela”, não mais dos desejos e das imposições da família, da casa, da nação. O corpo da utopia que ao dar as costas, dar de ombros, rasura o aprisionamento que antes “paramenta[va] de boneca limpa” (Costa, 1977, p. 23) a infância feminina, asfixiando-a pelas imposições do conjunto de regras sociais e familiares. Ainda que essa passagem não nos permita inferir uma libertação absoluta de Matilde de todo o peso e de toda a demanda que um corpo lido enquanto pertencente ao universo feminino possui, pois “[a] transformação das relações sociais está [...] na transformação de condições sociais hegemônicas” (Butler, 2019a, p. 222), podemos, não obstante, concluir que sobre seus ombros já não pesam os mesmos nós das amarras comportamentais reforçados pelo seio familiar burguês que aprisionou Maina, sua avó.

Considerações finais

Percebemos, por fim, que dadas as costuras realizadas entre o conceito de figuração das personagens e de performance de gênero, *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa, apresenta e rompe com a

sedimentação das normas de gênero que produz o fenômeno particular do sexo natural, ou da mulher de verdade, ou qualquer outra ficção social que se faça presente e seja convincente; essa sedimentação [produz] um conjunto de estilos corporais que, de maneira reificada, são apresentados como configuração natural dos corpos, divididos em sexos que se relacionam de forma binária (Butler, 2019a, p. 220).

Há, no romance, personagens femininas que reiteram e auxiliam na sedimentação dos comportamentos esperados das mulheres durante o período de cerceamento de liberdades e intensa violência operada pelo Estado Novo salazarista, como podemos apontar na figuração da personagem que ocupa o lugar da mãe de Maina, que nem sequer possui um nome, restringindo-se ao papel imaginário de uma mãe que deve servir ao marido, cuidar da casa e ensinar a sua filha a melhor e mais adequada maneira de repetir tais gestos e comportamentos. Em outras palavras, sua missão “[...] era a de se ocupar do lar e de ser a sua guardiã. A sua influência benéfica não se limitava aos seus filhos, reflectia-se em todo a casa: cabia-lhe assegurar a tranquilidade de espírito do seu marido e o ambiente harmonioso do lar” (Cova, Pinto, 1997, p. 73).

Porém, como “[...] o gênero não é uma escolha radical ou um projeto que reflete uma simples escolha individual, ao mesmo tempo que não é imposto ou inscrito sobre o indivíduo”, pois “[o] corpo não é passivamente marcado com códigos culturais, como se fosse um recipiente sem vida de relações culturais sagradas e preconcebidas” (Butler, 2019a, p. 223), há espaço para rasuras e possíveis rupturas nas ações das pessoas e das personagens, como é o caso da constante e persistente resistência de Maina, bem como o afastamento de Matilde, uma vez que

[...] a base da identidade de gênero é a contínua repetição estilizada de certos atos, e não uma identidade aparentemente harmoniosa, as possibilidades de transformação dos gêneros estão na relação arbitrária desses atos, na possibilidade de um padrão diferente de repetição, na quebra ou subversão da repetição do estilo mobilizado (Butler, 2019a, p. 214).

PIPPI, K. S. G.; OLIVEIRA, R. T. Repetitions and ruptures: female performances over three generations in *Maina Mendes* by Maria Velho da Costa. **Itinerários**, Araraquara, n. 59, v. 2, p. 123-134, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *This paper proposes an analysis of the repetitions and ruptures in the performances of the female characters of three generations of a Portuguese family belonging to the bourgeoisie from the late 19th to the mid-20th century in Maria Velho da Costa's first novel, published for the first time in 1969, Maina Mendes (1977). Based*

on the concept of performance (Butler, 2019), the aim is to understand the complex and gradual process of figuration (Reis, 2018) of the female characters who sometimes repeat behaviours that comply with the social norm for women, updating and reifying the notion of gender that prevails in that social context, and sometimes break with it by denying, in whole or in part, the adequacy of their behaviours to that social norm, thus causing destabilization.

■ **KEYWORDS:** *Figuration. Character. Gender performance. Maina Mendes. Maria Velho da Costa.*

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Pê Moreira. *In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019a. p. 213-230.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do “sexo”. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago França. São Paulo: n-1; Crocodilo, 2019b.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 19. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto?. Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

COSTA, Maria Velho da. **Maina Mendes**. 2. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

COVA, Anne; PINTO, António Costa. O salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa. **Revista Penélope**, Lisboa, n. 17, p. 71-94, 1997.

LEAL, Ana Maria Gottardi. A multiplicidade dos focos narrativos em *Maina Mendes*. **Estudos Portugueses e Africanos – EPA**, Campinas, n. 5, p. 61-74, 1985.

MONFARDINI, Adriana. **Construções identitárias em Maina Mendes de Maria Velho da Costa**. 2006. 137 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2006.

REIS, Carlos (coord.). **História Crítica da Literatura Portuguesa**. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo. Lisboa: Verbo, 2005.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro**: estudos sobre a personagem. 3. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

VIEIRA, Susana. O silêncio (de *Maina Mendes*) – a literatura como ponto de ruptura; conciliação com a deformação. In: SOARES, Carolina Esteves; RUFINO, Carolina; ISAAC, Francisco; MAGALHÃES, José Malheiro (coord.). **Phármakon**: do combate da enfermidade à invenção da imortalidade. Porto: Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória – CITCEM, 2018. p. 383-392.



A FIGURA PATERNA COMO REPRESENTANTE DO COLONIALISMO PORTUGUÊS EM ÁFRICA: DUAS FORMAS DE RESSIGNIFICAR A MEMÓRIA DA INFÂNCIA ACERCA DO PAPEL DO PAI

Márcio Aurélio RECCHIA*

- **RESUMO:** A escritora Isabela Figueiredo (Lourenço Marques, Moçambique, 1963) e a documentarista Diana Andringa (Dundo, Angola, 1947) compartilham a experiência comum de terem nascido e crescido em antigas colônias portuguesas em África. Há muito vivendo em Portugal, ambas possuem forte ligação afetiva com as terras onde nasceram. Além disso, elas produziram obras dedicadas à memória de seus pais, as quais lidam com recordações de suas infâncias em territórios coloniais onde explorações e várias formas de violências eram amplamente praticadas contra as populações locais. Embora pertencessem a classes sociais distintas, – o pai de Figueiredo era eletricitista enquanto o pai de Andringa era engenheiro –, ambos gozaram dos privilégios de gênero e de raça dentro de uma estrutura colonial opressora enraizada no racismo, que, por sua vez, refletia as políticas da metrópole. Assim, este artigo tem como objetivo discutir como as autoras de *Caderno de memórias coloniais* (FIGUEIREDO, 2009) e do documentário *Dundo, memória colonial* (ANDRINGA, 2009) abordam as memórias de seus respectivos pais, homens que representaram, em diferentes graus, personificações do colonialismo português em África.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Memória Colonial. Colonialismo. Racismo. Literatura Portuguesa. Cinema Português.

Em Portugal tudo demora muito tempo a mudar.
(FIGUEIREDO, 2015, p. 153)

* Doutorando em Letras – Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. USP - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas e Vernáculas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – marciorecchia@usp.br – O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. / This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

Introdução

Embora a presença colonial portuguesa em África tenha se iniciado nos séculos XV e XVI, foi no final do século XIX, e sobretudo durante os três primeiros quartos do século XX, que o processo colonial se intensificou, levando milhares de colonos portugueses a se fixar nas então colônias daquele continente. De fato,

Só depois de concluídas as então designadas “campanhas de pacificação”, que se estenderam de finais do século XIX até à I Guerra Mundial, é que foi possível começar com a ocupação efectiva dos territórios coloniais, através da administração civil e do estabelecimento de colonos (HENRIQUES, 2024, *online*.)

Dessa forma, os filhos desses colonos nascidos em territórios africanos eram criados dentro de um sistema segregacionista baseado em raça e em classe, e, via de regra, identificavam-se com sua terra natal, desvinculando-se da desconhecida e distante terra de seus pais. Entretanto, esses filhos de portugueses gozavam do privilégio de raça, pois, segundo Frantz Fanon (2008, p. 90), “Um branco, nas colônias, nunca se sentiu inferior ao que quer que seja [...] O colonizador, se bem que ‘em minoria’, não se sente inferiorizado”. Estes são os casos da jornalista e documentarista Diana Andringa e da escritora Isabela Figueiredo.

Diana Andringa nasceu no Dundo, província da Lunda Norte, nordeste angolano, em 21/08/1947. Filha de um engenheiro de minas que fora diretor geral de uma importante mineradora, a família Andringa pertencia à elite local e gozava dos privilégios atinentes à estrutura colonial. Em setembro de 1958 o casal Andringa e suas duas filhas, Elsa, a mais velha, e Diana, a caçula, então com 11 anos de idade, deixaram o Dundo, transferindo-se para a metrópole, num contexto anterior às guerras coloniais ou guerras de libertação, que eclodiram apenas em 1961. Já Isabela Figueiredo nasceu na então Lourenço Marques, atual Maputo, capital de Moçambique, em 01/01/1963. Filha de um electricista e de uma dona de casa, a família Figueiredo estava em uma condição social considerada inferior à da família Andringa. Foi em novembro de 1975, mais de um ano após a Revolução dos Cravos e em meio à violência e ao caos pós-independência do país, que Isabela Figueiredo deixou às pressas a sua terra natal. Ela tinha 12 anos à época e viajou sozinha para ir morar com a avó paterna em Caldas da Rainha, enquanto seus pais permaneceram em Moçambique. Dada a conjuntura de sua ida à metrópole, a escritora pode ser classificada pelo que se convencionou chamar “retornada”, muito embora nunca tivesse pisado na terra de seus genitores.

Ambas as autoras produziram obras que revisitam suas infâncias nos territórios coloniais onde nasceram e os quais deixaram na pré-adolescência, abordando as memórias desses períodos e procurando conciliar o amor pela terra natal com a

crítica ao colonialismo e ao racismo. Trata-se respectivamente do documentário *Dundo, memória colonial* e do livro *Caderno de memórias coloniais*.

Há semelhanças de fácil reconhecimento entre as obras. Ambas foram lançadas no ano de 2009, possuem títulos que apontam para a memória colonial e suas autoras são portuguesas nascidas em ex-colônias africanas. Mas o aspecto coincidente mais interessante pode ser observado a partir da hipótese de que tanto a referida obra cinematográfica quanto a literária têm nas figuras paternas uma espécie de ponto de apoio para a construção da narrativa das memórias. Não à toa, a realizadora inclui o nome do pai na dedicatória – “em memória de Amarina Andringa e Gijsbert Paz Andringa” (ANDRINGA, 2009, 59m37s) – e a escritora o faz diretamente à figura paterna – “Ao meu pai” (FIGUEIREDO, 2015, p. 27)¹.

Por este motivo, o presente artigo tem o objetivo de discutir a forma como a realizadora de *Dundo, memória colonial* (ANDRINGA, 2009) e a autora de *Caderno de memórias coloniais* (FIGUEIREDO, 2009) constroem suas memórias, valendo-se da figura de seus respectivos pais, homens que, embora pertencessem a classes sociais distintas, personificaram o colonialismo português em África.

Para tanto, este estudo está dividido em três partes principais. Na primeira, intitulada “O pai da realizadora”, buscamos analisar algumas passagens do documentário nas quais o engenheiro é retratado, compreendendo a) as funções exercidas por ele na empresa e as políticas trabalhistas adotadas pela mineradora; b) as lembranças de antigos funcionários acerca do engenheiro e a forma como a realizadora intervém em defesa da memória paterna. Na segunda parte, que recebe o título “O pai da escritora”, o foco recai no eletricitista e em suas relações com seus empregados pela ótica da filha, enfocando episódios de racismo e violência. Por fim, na última parte, denominada “Considerações finais”, propomos uma análise comparativa de ambas as obras, sobretudo no que concerne a figura paterna e sua relação com o colonialismo.

O pai da realizadora

O engenheiro (e diretor geral) da Diamang

Logo no início do documentário, ouve-se a voz *over* da realizadora a dizer que “Era bom ser criança no Dundo, quando se era branca e filha de engenheiro” (ANDRINGA, 2009, 02m30s-02m34s), demarcando um recorte de raça e de classe. Contudo, em nenhum momento da película está declarado abertamente o fato de que, para além de engenheiro de minas, seu pai, Paz Andringa, também ocupara o cargo de diretor geral da Diamang, a Companhia de Diamantes de Angola, empresa

¹ Embora a primeira edição de *Caderno de memórias coloniais* tenha sido publicada em 2009, utilizamos, neste artigo, a edição de 2015, publicada pela Editora todavia.

de capitais mistos que operou naquele país de 1917 a 1988. Entretanto, em um artigo sobre o *Dundo* publicado no portal *Buala*, Diana Andringa (2011) comenta que “Algumas pessoas recordam-se ainda do meu pai. Levam-me a um bairro construído no **tempo em que era Director-Geral** (grifos nossos)”, revelando assim o cargo ocupado por seu genitor.

Embora Paz Andringa tenha desempenhado uma função importante dentro daquela empresa e da comunidade que a orbitava, sua imagem pouco aparece no documentário, com destaque para uma fotografia de âmbito familiar na qual carrega no colo Diana Andringa ainda bebê (ANDRINGA, 2009, 00m07s), ou um retrato seu exibido a um antigo trabalhador da mineradora, brevemente captado pela câmera (ANDRINGA, 2009, 40m37s). No geral, notamos uma tentativa de preservação da imagem de seu progenitor no que concerne ao cargo de diretor geral ocupado por ele, bem como a pouca frequência em que sua imagem é exibida. Afinal, *Dundo* é dedicado sobretudo à memória do pai da realizadora, que não questiona o cargo ou papel por ele exercido dentro daquela comunidade.

A Festa Grande

Para além de temas pessoais e familiares, a realizadora também aborda questões do colonialismo, criticando as políticas da Diamang em relação à exploração da mão de obra local, sua austeridade e seu comando em relação aos funcionários. Imagens de arquivo de mineiros – angolanos nativos – executando trabalhos desumanos são exibidas, enquanto ouve-se a voz *over* da narradora/realizadora a explicar que “a administração da Diamang considerava que essa rigidez era indispensável, que o bom funcionamento da companhia exigia códigos e regulamentos estritos, e um comando que tudo presidisse e tudo decidisse em última instância” (ANDRINGA, 2009, 06m32s-06m46s).

Em seguida, a narração versa em torno da Festa Grande, um evento promovido pela Diamang, cuja finalidade era performar uma espécie de reconhecimento institucional dos esforços realizados pelo nativo negro em desempenhar o seu trabalho – em internalizar os discursos civilizatórios do poder colonial a ele impostos. Uma das cenas do referido evento mostra um membro da diretoria da Diamang condecorando um funcionário negro enquanto outros senhores brancos aplaudem o ato (Figura 01). Há um corte, e a cena seguinte revela o rosto do condecorado: um senhor magro e idoso, com o semblante cansado, sério e abatido, mas com cinco medalhas na lapela (Figura 02).

Figura 1 – Condecoração de trabalhador por diretor da Diamang em Festa Grande



Fonte: Dundo, *memória colonial* (2009)

Figura 2 – O mesmo trabalhador condecorado, com semblante abatido



Fonte: Dundo, *memória colonial* (2009)

A combinação das imagens de arquivo sobrepostas à voz *over* narrativa revela o ponto de vista do documentário. Em outras palavras, a montagem do excerto analisado é construída a fim de criticar o colonialismo e a política da Diamang, uma vez que a mineradora exercia o controle dos corpos daqueles trabalhadores negros, refreando-os, reprimindo-os, castigando-os. Afinal, a Festa Grande era parte desse conjunto de tecnologias de dominação, cujo papel principal era camuflar, por meio de seu ritual celebratório, a violência a qual angolanos nativos eram submetidos pela empresa colonial.

Curioso notar, então, que, em acervos *online* dedicados à memória da Diamang, nos quais antigos funcionários e seus dependentes (re)encontram-se de forma virtual, publicam imagens e vídeos da época e recordam o passado comum compartilhado, há fotografias de outras edições da Festa Grande, nas quais o então diretor geral na Lunda, o Engenheiro Paz Andringa, o pai da realizadora, aparece colocando medalhas nas lapelas de outros funcionários (figuras 03 e 04), reproduzindo, portanto, imagens muito semelhantes àquela exibida no documentário.

Figura 3 – Paz Andringa, o então diretor geral na Lunda, condecora um funcionário



Fonte: <https://www.diamang.com>

Figura 4 – Paz Andringa, o então diretor geral na Lunda, condecora outro funcionário



Fonte: <https://www.diamang.com>

Uma pergunta que poderíamos então fazer é: por que tais imagens não foram contempladas no momento da construção de tal narrativa? Curioso pensarmos que se por um lado, em *Dundo*, Andringa faz críticas ao colonialismo e à política exercida pela companhia diamantífera à época, por outro, ela parece ignorar o fato de o próprio pai, enquanto ocupante de um importante cargo, promover as mesmas práticas censuradas no documentário. Tem-se aí, então, um impasse: ao mesmo tempo que o documentário procura adotar uma postura anticolonialista, condenando a administração da Diamang acerca das atividades relacionadas à exploração dos trabalhadores negros, omite-se – ou defende-se – o pai, deixando de lado a discussão em torno da responsabilidade dele na construção de tal projeto colonial.

O retrato do pai

Destacamos uma passagem em *Dundo* na qual a identificação errônea de Paz Andringa em uma fotografia, por parte de Mateus Tico-Tico, ex-funcionário da Diamang, faz com que a realizadora se sinta compelida a desfazer o mal-entendido. Trata-se de um retrato tirado a várias pessoas, adultos e crianças, todos brancos e provavelmente pertencentes à elite local, às escadarias de um edifício, aparentando ser o registro oficial de algum evento, como um jantar, dado os trajes que vestem.

O excerto em questão mostra a realizadora indo ao encontro de Mateus, cumprimentando-o e pedindo para que ele dissesse quem eram as pessoas naquele retrato. Antes, porém, nas cenas que antecedem esse encontro, ouve-se a voz *over* da realizadora a dizer: “Neste regresso ao Dundo, a minha memória é constantemente **desafiada**. Mateus Tico-Tico insiste em que uma personagem de uma fotografia que me mostrou de relance é o meu pai. E é necessária uma **dura batalha** para o fazer aceitar que se enganou. (ANDRINGA, 2009, 38m46s-39m01s, grifos nossos). Já aí, nota-se a escolha lexical empregada, denotando um “desafio” seguido de uma “dura batalha” em defesa da memória paterna:

Mateus Tico-Tico [apontando para as pessoas na foto]: Esse aqui é o Sr. Moreira Prado, esse aqui. Esse aqui é Jerónimo Simões.

Diana Andringa: E este?

Mateus Tico-Tico: Esse aqui é Paz Andringa!

Diana Andringa: **Ah, pois é que não é! Este aqui não é o Paz Andringa.**

Mateus Tico-Tico: Quer ver...

Diana Andringa: Quer ver que não tem nada a ver com Paz Andringa? Olha e repara [ela lhe mostra uma foto de seu pai]. Olha e repara no Paz Andringa como é totalmente diferente. Este deve ser...

Mateus Tico-Tico: Não, não, não, não.

A figura paterna como representante do colonialismo português em África: duas formas de ressignificar a memória da infância acerca do papel do pai

Diana Andringa: ... o mesmo senhor que está na fotografia.

Mateus Tico-Tico: Esse, coisa é, é o João Almeida Santos. O pai do...

Diana Andringa: Que é o que está naquela fotografia.

Mateus Tico-Tico: Esse aqui?

Diana Andringa: Pois! É o que eu lhe digo, esse é o pai da Maria João.

Mateus Tico-Tico: Almeida Santos?

Diana Andringa: Sim!

Mateus Tico-Tico: Almeida Santos? Almeida Santos não tinha, coisa é, com aquele cabelo! A testa também lhe não é...

Diana Andringa: Tá a ver que aqui também olhou para ele e também disse que era o engenheiro Andringa e não é.

Mateus Tico-Tico: Não, coisa, eu não reparei bem.

Diana Andringa: Sabe por que que as pessoas dizem que é o engenheiro Andringa? Porque alguém escreveu atrás que era o engenheiro Andringa, mas não é!

Mateus Tico-Tico: Mas eu é que escrevi porque eu o conheço muito bem.

Diana Andringa: Pois o conhece tão bem...

Mateus Tico-Tico: Eu que escrevi.

Diana Andringa: ... que julgou que era este e depois viu que não era.

(ANDRINGA, 2009, 39m12s-40m18s, grifos nossos).

A cena é interrompida quando a realizadora vence a contenda, uma vez que conseguiu persuadir Mateus de que Almeida Santos não era o suposto Paz Andringa, provando ao antigo funcionário que ele estava equivocado. Ao corrigir aquele erro na identificação de seu pai, a realizadora dá ênfase à defesa da memória paterna, afastando-se do combate e da crítica ao sistema colonial, já que é o antigo colonizado quem é exposto e corrigido pela filha do então diretor geral da empresa – uma escolha deliberada quanto à exibição desta cena no documentário. Em suma, a memória de Paz Andringa foi salvaguardada e honrada pela filha em detrimento da exposição do engano de Mateus.

O pai da escritora

O electricista de Lourenço Marques

Embora partilhassem o privilégio de gênero e de raça dentro de contextos coloniais distintos, uma das principais diferenças entre o pai da realizadora e o

pai da escritora era, por certo, a classe social, já que o primeiro pertencia à elite do Dundo, ao passo que o segundo provinha de uma família desvalida que viu na emigração para a África a possibilidade de ascensão financeira, ou seja, tornar-se um “remediado”.

Foi através da profissão de eletricitista que o pai da narradora de *Caderno de memórias coloniais* conseguiu mudar de vida, porém, às custas do trabalho mal remunerado e das violências físicas e morais impostas aos trabalhadores negros que eram contratados por ele. A narradora explica os motivos da preferência por funcionários negros em detrimento de brancos, dentro daquele contexto colonial: “O meu pai, a quem coube a missão de eletricificar a Lourenço Marques desse tempo, nunca quis empregados brancos, **por que teria de lhes pagar os olhos da cara**”. (FIGUEIREDO, 2015, p. 42, grifos nossos). A problemática da exploração salarial fazia parte de um contexto maior, qual seja, a imposição de uma hierarquia racial, na qual havia uma crença corrente – aplicada como política – de que os brancos eram superiores aos negros, portanto, dada à sua “natureza inferior animalesca”, aos negros eram aplicados toda sorte de violência física, castigos e punições:

Um **branco saía caro**, porque **a um branco não se podia dar porrada**, e não servia para enfiar tubos de eletricidade pelas paredes e, depois, cabos elétricos por dentro deles; **não tinha a mesma força de besta, resistência e mansidão; um branco servia para chefe, servia para ordenar, vigiar, mandar trabalhar os preguiçosos que não faziam nenhum, a não ser à força [...]**.

Esta era a ordem natural e inquestionável das relações: preto servia o branco, e branco mandava no preto. Para mandar, já lá estava o meu pai; chegava de brancos! (FIGUEIREDO, 2015, p. 43, grifos nossos).

A imposição de tal modelo exploratório e violento, o qual exaltava as qualidades do branco, humanizando-o, e rebaixava a condição do negro, animalizando-o, foi analisada por Frantz Fanon, quando afirmou que “A inferiorização é o correlato nativo da superiorização européia. Precisamos ter a coragem de dizer: **é o racista que cria o inferiorizado**” (FANON, 2008, p. 90, grifos do texto).

Os pretos do meu pai

Ainda dentro das relações de trabalho, envolvendo o eletricitista e seus dependentes, em um contexto de pagamento de salários que ocorria aos sábados à tarde, a narradora diz que “Gostava de ver ali **os pretos do meu pai**. De os apreciar. Todos juntos pareciam muitos. Descansavam um pouco. Eram homens diferentes uns dos outros. Uns mais novos, outros mais velhos, com a carapinha a embranquecer” (FIGUEIREDO, 2015, p. 65, grifos nossos). É importante destacar

que o uso da preposição “de”, no trecho grifado, indica uma função possessiva, e é utilizado pela narradora a fim de expressar como se dava a hierarquia trabalhista entre um branco, no caso seu pai, e seus empregados negros dentro de um contexto colonial. De fato, a narradora utiliza os termos que ouvia quando criança, procurando reproduzir o pensamento da época.

Para além do sentimento de posse que remete ao período escravocrata, a narradora revela toda a violência desferida por seu pai àqueles homens:

O meu pai gritava-lhes que nessa semana tinham estragado um cabo ou chegado tarde ou sornado ou mostrado má cara ou era só porque apetecia castigá-los por qualquer coisa que tinha metido na cabeça [...]. Não eram poucas as vezes em que saíam da sala com um **murro nos queixos**, um **encontrão dos bons** [...]. **Eu e minha mãe tremíamos.** Entre os negros que ainda esperavam receber, crescia um silêncio tenso [...].

O meu pai tinha o condão de transformar os finais dourados das tardes de sábado num **poço escuro de medo e raiva. Numa doença** (FIGUEIREDO, 2015, p. 65-66, grifos nossos).

Diferentemente da realizadora, cuja imagem e memória do pai são sempre preservadas, nunca havendo nenhum questionamento sobre o papel que ele desempenhara enquanto diretor geral da empresa, a narradora de *Caderno* revela toda a agressividade e violência física cometida por seu pai contra aqueles homens que trabalhavam para ele, bem como a violência moral que se estendia também à própria família, envolvendo a esposa e a filha. Ao fazer isso, a narradora desconstrói a ideia falaciosa de que os brancos eram superiores aos negros, pois desnuda a brutalidade do eletricitista, vetor de medo e raiva, sintetizado em “uma doença” – a doença do colonialismo.

Acerca dessa distinção entre raças, que pode ser traduzida pela oposição “nós” (os brancos) *versus* “os outros” (os negros), Grada Kilomba (2019, p. 38) utiliza o termo “Outridade” para se referir ao distanciamento imposto pelos brancos, que faz com que os negros se tornem a “representação mental daquilo com o que **o sujeito branco não quer se parecer**” (grifos nossos). Assim, “A negritude serve como forma primária de Outridade, pela qual a branquitude é construída”, logo, o branco só se constitui como tal “**através de um processo de absoluta negação [do negro]**” (KILOMBA, 2019, p. 38, grifos nossos).

Ernesto e o Minotauro

A narradora de *Caderno* reproduz o pensamento colonial ao qual fora exposta quando menina, emulando aquilo que ouvia dos adultos que a circundavam. Ainda

acerca dos empregados de seu pai, há um trecho que revela mais um episódio de violência e brutalidade cometidas pelo eletricitista, com a justificativa de ser pedagógico. Trata-se de um episódio que envolve a personagem Ernesto:

Ernesto não ia trabalhar há três dias. **Era preto e os pretos eram preguiçosos**, queriam era **passar o dia estendidos na esteira a beber cerveja e vinho de caju**, enquanto as pretas trabalhavam na terra, plantavam amendoim ao sol, suando com os filhos às costas, ao peito, e a enxada a subir e descer. **Preto era má rês. Vivia da preta. Não pensava na vida, no futuro, nos filhos. Só queria descansar, dormir, dançar, cantar, beber, comer, viver vida boa** (FIGUEIREDO, 2015, p. 75, grifos nossos).

O prelúdio acima citado, sobretudo nos trechos grifados, indica um pensamento compartilhado pelo pai da narradora, uma vez que reproduz um lugar-comum acerca do homem negro, ligado à indolência, à irresponsabilidade, ao alcoolismo, à dependência da mulher negra, que não condizia com a realidade, mas servia como justificativa para que a violência fosse imposta. Assim,

Era absolutamente necessário **ensinar os pretos a trabalhar, para seu próprio bem. Para evoluírem através do reconhecimento do valor do trabalho**. [...] Poderiam calçar sapatos e mandar os filhos à escola para **aprenderem ofícios que fossem úteis aos brancos**. Havia muito a fazer pelo homem negro, cuja **natureza animal deveria ser anulada** – para seu bem.

De maneira que, ocasionalmente, aos sábados à tarde, o meu pai **tinha de ir** ao caniço procurar o Ernesto (FIGUEIREDO, 2015, p. 75, grifos nossos).

A narração evolui de forma a justificar a necessidade que o eletricitista tinha de ir atrás do empregado faltante, já que foi dada como certa de que sua ausência era fruto de um defeito moral, como a preguiça ou o abuso do álcool; nunca, porém, levantou-se a hipótese de estar ligada a motivos de saúde. Logo, o “fardo do homem branco” tem que ser posto em ação, isto é, o patrão deve “ensinar o preto a trabalhar”. Em suma, o branco precisa executar a “missão civilizadora em prol dos próprios negros”, justificando que é através do trabalho digno que os negros irão evoluir. A esse respeito, Albert Memmi (2007, p. 117) explica que

Nada melhor para legitimar o privilégio do colonizador do que seu **trabalho**; nada melhor para justificar a penúria do colonizado do que sua **ociosidade**. O retrato mítico do colonizado abarcará, portanto, uma inacreditável **preguiça**. O do colonizador, o gosto vertical pela **ação**. Ao mesmo tempo, o colonizador sugere que o emprego do colonizado é **pouco rentável**, o que autoriza esses **salários inverossímeis** (grifos nossos).

O trecho acima não apenas condensa o pensamento de que os brancos colonizadores eram os portadores do conhecimento técnico e da ação empreendedora, logo, estavam autorizados a forçar os negros colonizados a trabalhos forçados e desumanos com o objetivo de torná-los dóceis e produtivos, – tendo em conta as edições da Festa Grande promovida pela Diamang – como também justifica os baixos salários pagos a esses empregados – haja vista os valores pagos aos funcionários negros pelo pai da narradora de *Caderno*, que muitas vezes sofriam descontos injustos a depender do humor do eletricitista.

Ernesto morava no caniço, ou seja, em um bairro periférico com construções precárias, nos arrabaldes da cidade. A menina-narradora explica que “O caniço era como **o labirinto do Minotauro, e o meu pai era o Minotauro** que aí entrava e saía, quando lhe apetecesse, para exercer a sua **justiça**” (FIGUEIREDO, 2015, p. 75, grifos nossos). Ademais, “O caniço talhava-se de **caminhos estreitos, recortados por entradas para aglomerados de palhotas**” (FIGUEIREDO, 2015, p. 75, grifos nossos), constituindo, de fato, como um verdadeiro labirinto.

O trecho acima atesta a familiaridade que o eletricitista tinha com aqueles sítios, uma vez que arregimentava seus empregados nesses bairros e, quando necessário, era “forçado a exercer sua justiça” a fim de corrigi-los – logo, a metáfora do Minotauro como senhor do labirinto é oportuna. Contudo, a filha do eletricitista surge como testemunha dessa prática, uma vez que:

O meu pai **levava-me pela mão**, e eu sentia-me portátil como uma mochila leve; ia quase no ar [...]. O meu pai perguntava, **eu atrás, voando sobre o solo vermelho, espreitando pelos recortes das divisórias de caniço** atrás das quais se escondia a vida dos negros, essa vida dos que **eram da minha terra, mas que não podiam ser como eu. Eram pretos. Era esse o crime. Ser preto [...]**. O meu pai largava-me a mão e entrava. Eu ficava fora, **abraçada ao meu peito**, no meio das galinhas, dos filhos descalços do preto, da preta, dos outros pretos todos da vizinhança que tinham visto o branco e vinham saber.

O meu pai gritava lá dentro e, aos safanões, trazia-o para fora, atordoados ambos. Segunda vais trabalhar, ouviste? [...] **Safanão. Soco. E a mulher e os filhos e o bairro todo, e eu, estávamos ali, imóveis, paralisados de medo do branco** (FIGUEIREDO, 2015, p. 76).

Mais uma vez, a narrativa discorre sobre as características do local, cuja familiaridade por parte do eletricitista era tamanha. Ele se embrenhava por seus meandros, sendo acompanhado pela filha, que observava seus passos, prevendo o que estava por acontecer. Ademais, a narradora em primeira pessoa problematiza as questões de segregação dentro daquela sociedade racialmente dividida, pois, embora os moradores do caniço e ela própria compartilhassem a mesma terra

natal, a eles era tolhida a condição da dignidade humana, dentro da ótica colonial que ali vigia.

Contudo, quando o momento de violência física estava por acontecer, o pai soltava a mão da filha, para que pudesse “exercer sua justiça” de maneira eficaz. Tal como acontecia quando o eletricitista acertava as contas com seus empregados, deixando mãe e filha aterrorizadas diante de tamanha violência por parte daquele chefe de família, aqui se dá o mesmo, porém, estando a menina só, “abraçada ao seu peito”, e, assim como os moradores do caniço, ela ouvia os gritos e as punições infligidas a Ernesto pelo pai, impotente, “paralisada pelo medo”.

Os episódios vividos na infância pela narradora, que fazem parte das memórias coloniais que figuram no título da narrativa, denunciam o quão violento e danoso foi o sistema colonial implantado pelos portugueses naquele território. A pretexto de “civilizar os negros”, a violência institucionalizada se fazia presente nas mais diferentes instâncias do poder, quer por parte dos brancos mais abastados, quer dos das classes mais baixas, como o eletricitista. Com efeito, Achille Mbembe (2016, p. 133) assevera que “as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que **a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da ‘civilização’**” (grifos nossos). Assim, ao expor o caráter agressivo e violento do pai, dá-se uma inversão na lógica colonial, uma vez que o branco-português, considerado um ser civilizado, é descrito como um ser monstruoso, brutal e bestializado, o verdadeiro Minotauro.

Por fim, o trecho termina após a finalização do ato de violência contra Ernesto, quando o pai-eletricista, agora chamado de “o homem branco” pela narradora, numa identificação com os moradores negros do caniço, a leva pelas mãos em direção ao veículo estacionado, e, como se o ocorrido não tivesse impactado a criança, ou fosse algo aceitável, pergunta se a filha gostaria de tomar uma bebida com ele. Indignada, a narradora comenta: “Olho-o, não respondo. Aquele homem não é o meu pai” (FIGUEIREDO, 2015, p. 77). Renegar o grau de parentesco com a figura paterna ocorre apenas diante de cenas violentas como aquela, nas quais o eletricitista se brutalizava, manifestando reprovação por parte da filha. Ademais, a construção narrativa parece querer demonstrar a dificuldade que a criança tinha em entender aquele pai contraditório, amoroso para com ela, mas ao mesmo tempo extremamente violento para com os empregados.

Palavras prévias

Na edição brasileira de *Caderno de memórias coloniais* pela Editora todavia, há um adendo intitulado “Palavras prévias”, no qual Isabela Figueiredo (2015, p. 11) procura distinguir a figura de seu pai da figura do pai-personagem. Ela esclarece que trabalhos braçais desempenhados por brancos, como a função de eletricitista ou machambeiro, não apenas eram essenciais para o bom funcionamento da

cidade, mas também convenientes para “as mãos administrativas” dos “brancos de primeira”, já que todos igualmente se beneficiavam da “exploração do trabalho negro”, característica do sistema colonial então vigente.

A autora explica que a construção da personagem se faz verossímil à conjuntura da época, uma vez que “O que ali se mostra é um homem de um tempo, no seu contexto, tão racista como os que eram racistas, e eram muitos, na metrópole e no ultramar” (FIGUEIREDO, 2015, p. 11). Portanto, ao dedicar a obra a seu pai, ela não o exime – ou tenta não o eximir – de culpas, não atenua transgressões por ele cometidas, nem procura protegê-lo do papel nocivo que desempenhou, dado ser o esperado pelos homens da época.

Desde a primeira edição de *Caderno de memórias coloniais* em 2009, várias críticas desfavoráveis em torno da figura desse pai têm surgido, o que fez com que a autora confessasse que “Ao longo destes anos, tenho assumido a missão de proteger a personagem do meu pai da fácil e tentadora diabolização que sobre ela é possível desenhar” (FIGUEIREDO, 2015, p. 11). Contudo, uma vez que, após o lançamento de uma obra, ela se exime dos domínios de seu criador, tornando-se passível de interpretações e análises várias, a autora conclui: “Compreendi que não posso controlar o que sobre ele é e será produzido. Existe o meu pai e a personagem. Fico com o primeiro” (FIGUEIREDO, 2015, p. 11).

Considerações finais

A proposta deste artigo foi fazer uma breve análise comparativa entre duas obras que têm o pai como figura central, ou seja, o documentário *Dundo, memória colonial*, de Diana Andringa e a narrativa *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo. Conforme dissemos, há várias semelhanças que unem ambas as autoras, como o fato de terem nascido em territórios coloniais africanos durante a administração portuguesa – Angola e Moçambique, respectivamente – e de terem se transferido à metrópole na pré-adolescência. Contudo, para além da diferença de quinze anos que as separam, a distinção mais significativa recai sobre as classes sociais às quais pertenciam.

Enquanto a família Andringa vinha da elite do Dundo, tendo o pai da realizadora, um engenheiro de minas, logrado a posição de diretor geral da Diamang, a família Figueiredo estava na base da pirâmide entre os brancos, sendo que o pai da escritora atuava como eletricitista em Lourenço Marques. Se por um lado o pai da realizadora representava a violência institucionalizada, refletindo a política da mineradora na vida dos milhares de funcionários, sobretudo dos negros que trabalhavam nas minas diamantíferas e que eram submetidos a tarefas extenuantes sob um comando rígido e repressor, por outro lado, a personagem do pai em *Caderno* é construída com o propósito de mostrar como ocorriam os abusos de poder, num nível mais individual, do contato direto entre seres, dos brancos contra os negros, sendo retratado como

um ser agressivo e brutalizado, que se utilizava da violência com a justificativa de “civilizar”, de “corrigir”, de exercer justiça com as próprias mãos.

É curioso notar como a memória de ambos os pais é construída nas duas obras. Enquanto o documentário tece críticas ao colonialismo e as políticas da Diamang, sem, contudo, posicionar-se diante do cargo ocupado por Paz Andringa, as informações acerca das atitudes do pai da escritora são detalhadíssimas, gerando uma exposição de suas práticas e seus discursos violentos. No primeiro caso, a omissão de informações essenciais parece querer proteger a memória desse pai, ao passo que no segundo, não há escrúpulos em denunciar as atitudes paternas. Assim, afastando-nos dos riscos de uma visão simplista e maniqueísta, na qual existem apenas dois lados antagônicos, podemos dizer que estamos diante da dicotomia “pai-protegido” *versus* “pai-exposto”, na qual a reputação do primeiro procura sair incólume, enquanto as atitudes do segundo em relação aos empregados são sempre criticadas e questionadas.

Assim, cremos que a construção desse “pai-protegido” pareça estar alinhada à defesa da memória paterna da realizadora, ligada à uma infância confortável e bem vivida. Nas poucas vezes em que é mencionado ou que sua imagem aparece, ele surge como um ser venerado, mesmo pelos antigos funcionários negros da Diamang. Por mais que represente o topo do sistema colonial local, seu papel nunca é questionado. A construção do “pai-exposto”, por outro lado, revela desprezo ao colonialismo e ao racismo por parte da escritora, sem, contudo, menosprezar o amor pela figura paterna. O “pai-protegido” é admirado e venerado; jamais posto em xeque. Em contrapartida, o “pai-exposto” é temido por todos, pelos negros e pela própria família; apesar das críticas há a distinção entre o pai e a personagem, indicando complexidade na narrativa.

RECCHIA, M. A. *The father figure as a representative of Portuguese colonialism in Africa: two ways of reframing childhood memory about the role of the father. Itinerários*, Araraquara, n. 59, v. 2, p. 135-149, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *Writer Isabela Figueiredo (Lourenço Marques, Mozambique, 1963) and documentary filmmaker Diana Andringa (Dundo, Angola, 1947) share the common experience of being born and raised in former Portuguese colonies in Africa. Having lived in Portugal for a long time, both have a strong emotional connection with the lands where they were born. Additionally, they have produced works dedicated to the memory of their parents, which deal with recollections of their childhoods in colonial territories where exploitation and various forms of violence were widespread against the local populations. Despite belonging to different social classes – Figueiredo’s father was an electrician, while Andringa’s father was an engineer –, both men experienced gender and racial privileges within an oppressive colonial structure rooted in racism, which, in*

A figura paterna como representante do colonialismo português em África: duas formas de ressignificar a memória da infância acerca do papel do pai

turn, reflected the policies of the metropolis. Thus, this article aims to discuss how the authors of Notebook of colonial memories (FIGUEIREDO, 2009) and the documentary Dundo, colonial memory (ANDRINGA, 2009) address the memories of their respective fathers, men who represented, in different degrees, personifications of the Portuguese colonialism in Africa.

■ **KEYWORDS:** Colonial Memory. Colonialism. Racism. Portuguese Literature. Portuguese Cinema.

REFERÊNCIAS

ANDRINGA, Diana. **DUNDO, memória colonial**. Portugal: LX filmes, 2009. DVD (60 min.).

_____. Dundo, Memória Colonial. **Buala**, Lisboa, 03 abr. 2011. Afroscreen. Disponível em <https://www.buala.org/pt/afroscreen/dundo-memoria-colonial>. Acesso em: 07 jan. 2023.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador, EDUFBA, 2008.

FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais**. São Paulo: todavia, 2015.

HENRIQUES, Joana Gorjão. A primeira vaga de emigração qualificada foi para as colónias. Colonos em Angola e Moçambique, retornados em Portugal, capítulo I da série Racismo em português 2. **Público**, Lisboa, 28 jul. 2024. Disponível em: <https://www.publico.pt/multimedia/interactivo/racismo-em-portugues-2/primeira-vaga-emigracao-qualificada-colonias>. Acesso em: 01 ago. 2024.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. Tradução de Renata Santini. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 122-151, 2016.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador**. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.



AS REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA EM ISABELA FIGUEIREDO E JUDITE CANHA FERNANDES

Penélope Eiko Aragaki SALLES*

- **RESUMO:** Ao longo dos séculos, a violência foi minimizada e aceita pela sociedade, e isso não foi diferente na história recente de Portugal. Após o 25 de Abril, o país passou por um período de instabilidade econômica, social e política e teve que enfrentar os processos de independência de suas antigas colônias em África, que após anos de lutas e conflitos conseguiram finalmente a liberdade. Este artigo pretende mostrar como algumas práticas violentas nessas antigas colônias, especificamente em Moçambique e no arquipélago de Cabo Verde, foram toleradas e naturalizadas pela sociedade portuguesa, e relativizar o mito do português não-racista e cordial que ainda vigora hoje. Dessa forma, propomo-nos a analisar duas obras literárias portuguesas contemporâneas que retratam esse período: *Caderno de memórias coloniais* (2009), de Isabela Figueiredo, e o romance *Um passo para sul* (2018), de Judite Canha Fernandes.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura portuguesa contemporânea. Violência. Isabela Figueiredo. Judite Canha Fernandes. Autoria feminina.

Introdução

A violência é um elemento constitutivo da sociedade e, de acordo com Judith Butler (2021, p. 23) “a violência é sempre interpretada”. Isso significa que a violência não é uma entidade objetiva e universalmente compreendida, mas sim algo que é moldado e percebido de maneira subjetiva, dependendo do contexto e do quadro de referência em que ocorre. A autora ressalta que diferentes pessoas e grupos podem interpretar a mesma ação como violenta ou não-violenta com base em suas perspectivas individuais.

A percepção da violência é complexa, não se constitui apenas da contabilização de atos pretensamente violentos como a atos físicos diretos, como um soco ou um golpe. As estruturas econômicas e legais também podem ser consideradas formas de violência, pois elas afetam corpos e vidas, mesmo que não se manifestem em

* Doutoranda em Estudos de Literatura. UFSCar – Universidade Federal de São Carlos. Faculdade de Letras – Departamento de Letras. São Carlos – SP – Brasil. 13565-905 – penelope.eiko@gmail.com. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

violência física imediata. A ideia de que a violência pode se manifestar através de estruturas sociais ou sistemas, como o racismo sistêmico, é central no pensamento da filósofa (Butler, 2021).

Hannah Arendt (1994), em suas reflexões sobre a violência, argumenta que a violência é a manifestação mais evidente do poder, enfatizando que o poder é um instrumento de dominação de um indivíduo sobre outro. Poder, força, autoridade e violência são termos interligados, pois todos representam os meios pelos quais os seres humanos governam uns aos outros. No entanto, ela distingue entre poder e violência, apontando que embora eles frequentemente coexistam nas sociedades, não são a mesma coisa (Arendt, 1994).

Segundo a autora (1994, p. 32), “O poder é realmente parte da essência de todo governo, mas o mesmo não se dá com a violência. A violência é, por sua própria natureza, instrumental; como todos os meios, está sempre à procura de orientação e de justificativas pelo fim que busca”, enquanto o poder não precisa de justificativas, mas sim de legitimidade.

Em contrapartida, Judith Butler lança um olhar crítico sobre a instrumentalização da violência, destacando a complexidade de sua utilização como meio para atingir objetivos específicos. Ela alerta para os riscos inerentes à violência, incluindo a possibilidade de que ela possa sair do controle e perpetuar um ciclo de destruição (Butler, 2021).

Em *Topologia da violência*, Byung-Chul Han (2021) oferece uma análise profunda da evolução da violência na sociedade, desafiando-nos a refletir sobre as complexas interações entre a violência, a psicologia individual e a estrutura social.

O filósofo examina as transformações históricas da violência e suas manifestações atuais. Ele destaca o deslocamento da violência da esfera pública para a privada e a crescente internalização desse fenômeno. No passado, a violência era aberta e visível na sociedade, mas na Idade Moderna, ela perdeu sua legitimidade e passou a ocorrer longe do público.

(...) É como se ela fosse sendo desprovida de todo e qualquer *palco*. As execuções acontecem em espaços aos quais o público em geral não tem acesso; a violência do homicídio já não é colocada sob visibilidade. Como expressão dessa mudança topológica também podemos citar os campos de concentração, que já não são palco que encena a violência homicida, localizada principalmente nas periferias. O palco da violência de sangue, que marca a sociedade da soberania, dá lugar à câmara de gás exangue, sem despertar a atenção do público em geral. Em vez de uma encenação ostentatória a violência se esconde *envergonhada*. É bem verdade que continua a ser exercida, mas é retirada da encenação pública. Não chama atenção sobre si mesma: falta-lhe qualquer tipo de linguagem e simbologia. Ela não anuncia nada; realiza-se como uma aniquilação sem linguagem, muda (Han, 2021, p.19-20).

Byung-Chul Han argumenta que a violência contemporânea é invisível e se dissemina como um vírus, operando muitas vezes sem um agressor visível. Uma das mudanças mais significativas é a internalização da violência na psique das pessoas, pois, “(...) ela provê mecanismos para que o sujeito de obediência internalize as instâncias de domínio exteriores transformando-as em parte componente de si. Com isso, exerce-se o domínio com muito menos desgaste” (Han, 2021, p. 23-24), levando à autoagressão e ao conflito intrapsíquico. O autor também menciona a violência simbólica e como a tecnologia de dominação utiliza a internalização da coerção.

Na sociedade contemporânea, o sujeito de desempenho está envolvido em autoexploração intensa, o que pode levar ao *burnout* e ao aumento da autoagressividade, incluindo casos extremos de suicídio (Han, 2021).

Literatura e violência

Em *Crítica em tempos de violência*, Jaime Ginzburg (2017) afirma que a literatura desempenharia um papel crucial na expressão e no processamento do impacto traumático de experiências violentas, com particular ênfase nos períodos em que vigoravam regimes autoritários. Embora a violência fosse aplicada de forma sistemática e planejada nestes períodos, ela não se restringia a essas épocas, estaria presente ao longo de toda a “era dos extremos”. Inclusive, vários autores buscaram, através de suas obras, lidar com esses episódios, compartilhando uma busca conjunta por compreender os “traumas coletivos”. (Ginzburg, 2017).

Podemos dizer que uma maneira possível de compreender uma sociedade e seus traumas seria observar a sua produção literária. Ao se debruçar sobre o que foi escrito sobre ela, inevitavelmente encontraremos elementos que, se não explicam, ao menos dizem muito sobre as tradições, os costumes e as ideologias das pessoas dessa sociedade.

Com essa convicção em mente, nos propomos a analisar como algumas práticas violentas nas antigas colônias africanas, especificamente em Moçambique e no arquipélago de Cabo Verde, foram toleradas e naturalizadas pela sociedade portuguesa e relativizar o mito do português não-racista e cordial que vigora até hoje. Dessa maneira, nos propomos a analisar duas obras literárias portuguesas contemporâneas que abordam essas temáticas: *Caderno de memórias coloniais* (2018), de Isabela Figueiredo e *Um passo para sul* (2019), de Judite Canha Fernandes.

Porradas pedagógicas

Ao retratar a violência em períodos notoriamente atroz e desumanos devido a guerras, Jaime Ginzburg observa que

Ao mesmo tempo que não cabe representá-la de forma superficial e direta, para não trivializá-la nem reduzi-la, é necessário reinventar a linguagem para elaborar condições de lidar com o que foi vivido. (...) a presença em uma obra de cenas de violência não poderia ser lida fora de um contexto histórico (Ginzburg, 2017, p.83).

Ao analisarmos a violência nas relações entre os indivíduos, não podemos ignorar o contexto em que ela acontece e quais são as relações de poder que a permeiam. É preciso levar em consideração esse ponto ao examinar o *Caderno*¹, que aborda episódios ocorridos no período colonial em Moçambique e logo após a Revolução dos Cravos, momentos em que a violência desempenha um papel complexo.

Baseado nas memórias da escritora Isabela Figueiredo² (2018), o *Caderno* reúne pequenos textos publicados anteriormente no blog da autora, *O mundo perfeito*. O livro apresenta um relato autobiográfico de sua infância em Moçambique na década de 70 do século XX, período em que o país ainda era uma colônia portuguesa, e descreve um acerto de contas com a figura de seu pai e com o seu passado colonial.

Margarida Calafate Ribeiro (2012) considera que o *Caderno* oferece uma grande novidade ao lançar um novo olhar sobre o colonialismo português:

(...) não mais a partir do olhar de quem mal ou bem o protagonizou, ora como filho de administrador colonial, ora como antigo colono, ora como miliciano do exército colonial em África, mas a partir da memória do olhar de uma criança que, ao mesmo tempo que acorda para o mundo, e chora como todas as crianças choram quando percebem o mundo, acorda também para a realidade do colonialismo, personificado na complexa, amada e odiada, figura do pai (Ribeiro, 2012, p. 92-93).

¹ Para fins de fluidez textual, adotaremos simplesmente o *Caderno* ao nos referirmos à obra *Caderno de memórias coloniais*.

² A escritora Isabela Figueiredo, considerada uma das vozes mais originais e poderosas da literatura portuguesa contemporânea, tornou-se conhecida do grande público ao publicar o *Caderno de memórias coloniais* (2009). Nasceu em Lourenço Marques, atual Maputo, em Moçambique em 1963 e, aos 12 anos, mudou-se para Portugal. Licenciada em Línguas e Literaturas Lusófonas pela Universidade Nova de Lisboa, possui uma especialização em Estudos de Gênero pela Universidade Aberta de Lisboa. Além de escritora, atuou também como jornalista e professora. Publicou o seu primeiro livro *Conto é como quem diz* em 1988 e ganhou o prêmio na Mostra Portuguesa de Artes e Ideias. Em 2017, venceu o Prêmio Literário Urbano Tavares Rodrigues com *A gorda*. Após o sucesso deste romance, a autora publicou sua obra mais recente, *Um cão no meio do caminho*, que a estabelece como uma das grandes escritoras portuguesas da atualidade. Em 2023, Figueiredo esteve no Brasil para o lançamento da edição brasileira de *Um cão*, pela editora *todavía*.

Ao acompanhar a trajetória de Isabela, entramos em contato com as desigualdades sociais e culturais de um país marcado pelas fraturas deixadas pelo colonialismo português e por décadas de segregação racial. Neste sentido, o *Caderno* pode

(...) aparentemente ser enquadrado na série de livros que, publicados a partir dos anos 2000, se propõem a reler o fim do percurso colonial português, tendo como referência a ótica dos retornados. Todavia, já em seu princípio, somos levados a perceber que o livro ultrapassa em muito essa proposta, seja por acenar nitidamente para um acerto de contas com a memória do pai, seja por, até mesmo em virtude dessa primeira proposta, mostrar-se avesso a uma visão inocente ou festiva do que foi a experiência colonial portuguesa, investindo na ironia como instrumento político de crítica e análise (Jorge, 2015, p. 54).

Dado o contexto geográfico e histórico, a narradora relata em sua obra vários episódios de racismo presentes no cotidiano: “Um branco e um preto não eram apenas de raças diferentes. A distância entre brancos e pretos era equivalente à que existe entre diferentes espécies. Eles eram pretos, animais. Nós éramos brancos, éramos pessoas, seres racionais” (Figueiredo, 2018, p. 59).

Esta passagem aborda de forma contundente e crítica uma visão profundamente racista e preconceituosa que existia na sociedade em que Isabela cresceu. Esse é um exemplo de como o racismo pode levar à desumanização de pessoas com base na cor da pele, colocando os brancos em um patamar superior e os negros em um patamar inferior.

Em sua tese de doutorado *As várias faces do colono português em Caderno de memórias coloniais e Crônica da Rua 513.2*, Cinthia Belonia (2019) considera que “(...) a violência imposta ao colonizado por parte do colono³ se baseava, principalmente, no racismo. Os portugueses realmente acreditavam que seus colonizados eram um povo inferior a eles e, por isso, não tinham os mesmos direitos e não poderiam ascender nunca” (Belonia, 2019, p.16).

É importante notar que a passagem é narrada em primeira pessoa, o que sugere que Isabela está compartilhando essas reflexões como parte de sua própria jornada de consciência e compreensão do racismo. Ela está questionando e condenando essa visão racial que foi inculcada em si desde a infância. Cabe ressaltar que:

³ De acordo com Cinthia Belonia, há uma distinção entre o colonizador, responsável por promover ou realizar a colonização, e o colono, aquele inserido em um local para povoar, explorar, conviver e ser membro da colônia. A pesquisadora destaca que as pessoas que migravam das áreas metropolitanas para as colônias portuguesas em África, na segunda metade do século XX, em busca de uma vida melhor, não eram consideradas colonizadoras, mas sim colonas. Isso evidencia uma nuance importante nas dinâmicas coloniais (Belonia, 2019, p.15).

(...) o racismo presente no romance não pertence ao pensamento da narradora. Trata-se, na verdade, da reprodução das conversas tidas entre os personagens adultos, então colonos de Lourenço Marques, que eram ouvidas pela menina sempre atenta (Belonia, 2019, p.88).

De maneira similar, percebemos em diversas passagens de o *Caderno*, a desigualdade de poder existente na sociedade colonial, onde os brancos tinham o controle e a autoridade sobre os negros, como no excerto a seguir:

(...) preferia andar ele sozinho a tomar conta das suas inúmeras obras, por onde deixava os seus inúmeros pretos. Tinha doze no prédio da 24 de Julho, mais vinte no Sommershield, mais sete numa vivenda na Matola...e corria a cidade, o dia inteiro, de um lado ao outro, a controlar o trabalho da pretalhada, a pô-los na ordem com uns sopapos e uns encontrões bem assentes pela mão larga, mais uns pontapés, enfim, alguma porrada pedagógica, o que fosse necessário à fluidez do trabalho, cumprimento dos prazos e eficaz formação profissional indígena (Figueiredo, 2018, p. 43).

Esta passagem do romance destaca a violência física e emocional que o pai da narradora exercia sobre os trabalhadores negros, bem como a exploração econômica associada a essa violência. A “porrada pedagógica” é apresentada como uma ferramenta para manter os trabalhadores em linha e garantir a eficiência do trabalho. Essa violência injustificável reflete a estrutura opressiva da época, onde os negros eram frequentemente tratados como subalternos e sujeitos à vontade dos colonos brancos.

Cinthia Belonia destaca a importância de reconhecer que os colonos eram elementos ativos no sistema colonial e, portanto, não deviam ser isentos de responsabilidade pela colonização. Embora não fossem responsáveis integralmente por um sistema que causou violência, caos e destruição nos antigos territórios ultramarinos de Portugal, cada colono contribuiu de alguma forma para esse impacto. Portanto, cada um deles teve sua parcela de responsabilidade (Belonia, 2019, p. 16).

O mito da branda colonização sustentado até recentemente em Portugal é controverso. A missão histórica de colonizar mais do que uma carga do homem branco, de acordo com Fernando Rosas (1995), seria um “‘fardo do homem português’, inerente à sua ‘natureza’, à gênese da nacionalidade – ela própria um processo integrador de várias ‘raças’ sob os ideais da fé cristã e da ‘portugalidade’ – e ao condicionalismo geográfico que a acompanhara” (Rosas, 1995, p.23).

Cinthia Belonia considera que “A crença nesse fardo nada mais era que um pretexto para dominar territórios, explorar riquezas e escravizar os povos dos territórios dominados” (Belonia, 2019, p. 50). Sob esse pretexto, práticas atroz

e cruéis foram perpetradas, como o trabalho forçado, a imposição de castigos, e a violência moral, física e sexual contra os colonizados.

Conforme evidenciado nos excertos apresentados, o colono, neste caso, o pai de Isabela, subjugava os colonizados com a intenção de “estimular a decência, a integridade e o respeito na população negra”, alegando assim “a nobreza” da missão civilizatória do homem português.

Silvio Renato Jorge (2015) afirma que:

(...) somos levados a (re)conhecer os meandros da experiência colonial portuguesa e a identificar a impossibilidade orgânica de uma “colonização suave”, de feição distinta das demais, mesmo a considerarmos as especificidades que caracterizam cada contexto (Jorge, 2015, p. 56).

Os brancos iam às pretas

Ao longo da narrativa, podemos identificar diversas passagens que ilustram o processo de desumanização das pessoas negras, em especial das mulheres, como no excerto abaixo:

As pretas tinham a cona larga, diziam as mulheres dos brancos, ao domingo à tarde, todas em conversa íntima debaixo do cajueiro largo, com o bandulho atafalhado de camarão grelhado, enquanto os maridos saíam para ir dar a sua volta de homens, e as deixavam a desenferrujar a língua, que as mulheres precisam de desenferrujar a língua umas com as outras. [...] As pretas tinham a cona larga e essa era a explicação para parirem como pariam, de borco, todas viradas para o chão, onde quer que fosse, como os animais (Figueiredo, 2018, p. 34).

No trecho citado, através da conversa das mulheres brancas, a narradora descreve as mulheres negras de maneira degradante e cruel, associando-as a animais. Essa associação revela uma tentativa de negar-lhes a humanidade, reduzindo-as a meros seres guiados por instintos naturais, como o desejo sexual e a busca pela sobrevivência. Esse processo de desumanização é uma tática de desvalorização que contribui para justificar sua exploração sexual e tratamento brutal pelos colonos brancos.

É importante destacar que, embora as mulheres fossem oprimidas pelo sistema colonial, havia diferenças sociais entre elas. As mulheres brancas, apesar de sujeitas às regras e controle dos maridos, usufruíam de privilégios e benefícios de sua condição social como colonas. No entanto, muitas delas reproduziam as mesmas relações de poder e violência dos homens brancos, rebaixando e subjugando as

mulheres negras. Isso demonstra como a opressão e o racismo eram disseminados em várias camadas da sociedade colonial.

Cinthia Belonia afirma que “A narradora de Caderno de memórias coloniais tem necessidade de contar o que se passou em Moçambique, no espaço por ela habitado, porque lutar contra o esquecimento é também lutar contra a repetição da violência, que ainda se reproduz” (Belonia, 2019, p. 22-23).

De acordo com a pesquisadora, ao revisitar o período da colonização em Moçambique, a narradora oferece uma perspectiva única daqueles que viveram durante o domínio colonial. Apesar da aspiração por imparcialidade no discurso histórico, Figueiredo destaca que ele é inerentemente subjetivo. Ao abordar a colonização, ela também faz escolhas seletivas sobre o que contar, mas se diferencia de outros autores pela abordagem destemida e sem constrangimentos ao admitir suas próprias perdas e vulnerabilidades. Essa atitude destaca a autenticidade e singularidade da narrativa da autora em relação a outras abordagens históricas (Belonia, 2019, p. 27).

O tempo dos brancos tinha acabado

Portugal tinha a convicção de que “o seu lugar no mundo era assegurado” (Lourenço, 1999, p. 132) e, depois da Revolução dos Cravos, viu os seus planos de império e nação caírem por terra⁴. O país passou por um período de instabilidade econômica, social e política e teve que enfrentar os processos de independências de suas antigas colônias em África. No entanto, a luta e os desafios persistiram mesmo com a retirada das forças portuguesas.

Com as independências, grupos outrora explorados, subalternizados e humilhados pelos portugueses demonstraram o seu descontentamento ao fazer famílias inteiras de reféns, ao usar a tortura e execuções como meio de intimidá-las e subjugar-las. Com medo de represálias, os pais de Isabela decidem enviá-la sozinha para a metrópole, onde ela nunca havia estado para que ficasse sob os cuidados da avó paterna.

O que o meu pai pretendia que eu contasse era o caos em que se transformara a descolonização, a vida ameaçada a cada segundo, o risco físico, constante, real, de não saber se se conseguiria voltar à casa, depois de sair. O que ele queria

⁴ As guerras, com seus excessos, sofrimento, cansaço e absurdos, minou as bases do regime salazarista, que estava ligado à ideia de império e nação. Sem contar que a mobilização de mais de 1 milhão de portugueses para a guerra, as cartas e notícias vindas da frente, bem como as histórias dos militares que retornaram, tudo isso expôs a dura realidade do conflito, corroendo o discurso de sacrifício e abnegação do regime, contribuindo significativamente para a queda do regime salazarista em 25 de abril de 1974 (Proença, 2022, p. 121).

que eu contasse era apenas uma parte de um gigantesco todo (Figueiredo, 2018, p. 150).

Nesta passagem, o pai da narradora deseja que ela conte sobre o caos resultante da descolonização, destacando a gravidade da situação. A fala sugere que a descolonização não foi um processo tranquilo, mas sim uma transição tumultuada e perigosa para muitos portugueses que estavam nas antigas colônias. O relato destaca a complexidade das experiências e perspectivas dos portugueses nesse período, bem como a dificuldade da narradora de contar a história de maneira completa e justa, abordando todos os aspectos, incluindo os eventos violentos que ocorreram durante naquela época de mudanças. Os portugueses que conseguiram fugir, e que ficaram conhecidos por “retornados”⁵, sofreram uma série de privações no próprio país de origem, como será o caso de Isabela.

Ao analisar a obra de Isabela Figueiredo, Silvio Renato Jorge destaca duas características importantes: a primeira consiste no

(...) fato de recuperar cenas, imagens, resquícios de características do fato colonial que são destacadas em boa parte das reflexões teóricas sobre o tema: fala-se de sexualidade, de racismo, do mito civilizatório. A segunda é a presença vigorosa de um eu discursivo que reconhece sua inevitável parcela de responsabilidade nesse processo, ainda que involuntária, e não se permite a omissão da violência intrínseca ao fato, violência essa que reverbera na seleção das palavras e na agudeza irônica com que desvela a fala do colonizador (Jorge, 2015, p. 56).

Como Portugal tinha “descoberto” o mundo

Em *Um passo para sul*, romance vencedor do Prêmio Agustina Bessa-Luís em 2018, podemos notar que há uma engenhosa elaboração na narrativa que, apesar do enredo simples, amarra e constrói os capítulos astutamente. A obra de Judite Canha Fernandes⁶ (2019) apresenta o entrecruzamento das histórias de quatro personagens:

⁵ “O conceito de retornado parece, assim, iludir as experiências de quem dessa forma foi classificado e a procura de outras designações – ‘deslocados do Ultramar’, ‘desalojados’, ‘espoliados’ –, embora refletisse diferentes sensibilidades e experiências da descolonização, não amainou nem a luta por pertenças sociais díspares, nem a luta pelas definições identitárias” (Meneses, 2013, p. 99).

⁶ Judite Canha Fernandes ganhou reconhecimento literário com o seu romance de estreia, *Um passo para sul*, que tem sido também nomeado como melhor livro de ficção narrativa em 2019 pela Sociedade Portuguesa de Autores e foi semifinalista no Prêmio Oceanos em 2020. De acordo com Miguel Real, *para primeiro romance Um passo para sul é, sem exagero, perfeito*. (REAL, 2019) A escritora nasceu em Funchal, na Ilha da Madeira, e foi criada em Ponta Delgada, em Cabo Verde. É doutora em Ciência da Informação e pós-graduada em Ciências Documentais, Biblioteca e Arquivo.

Marilisa, uma jovem que busca desvendar a identidade do pai; Ângela, uma mulher que quer acertar as contas com o passado; Josué, um homem que almeja conhecer a mulher de sua vida e Olívia Maria, uma mulher de idade avançada que deseja apenas dançar e não ser serva de ninguém. Deste modo, a autora constrói uma teia de acontecimentos entre os personagens, cujos caminhos vão se encontrando e se cruzando à medida que a narrativa avança.

Construído de maneira fragmentada, o romance exige do leitor atenção redobrada ao acompanhar a trajetória e os deslocamentos dos personagens ao longo da narrativa, já que eles estão constantemente se locomovendo (os acontecimentos descritos na obra se intercalam entre Lisboa e os arquipélagos dos Açores, Cabo Verde, Madeira e São Tomé e Príncipe) e temporalmente (a narrativa não segue o tempo cronológico, há momentos de suspensão, em outros há recuos para diferentes épocas, além disso, há vários capítulos de interrupções, ou melhor, “intervalos” da narrativa propriamente dita). A trama se assemelha a um “puzzle narrativo, de que o leitor reconstrói a unidade de sentido” (REAL, 2019), desvendando a trama ao juntar todas as peças do jogo.

Marilisa, uma jovem negra que passou a vida sob o estigma de ser uma criança de pai desconhecido, emerge como uma personagem notável em *Um passo para sul*, sua singularidade reside em sua recusa em conformar-se ao padrão tradicionalmente estabelecido para as mulheres da sua comunidade. Ela desafia essa norma ao expressar abertamente seus pensamentos e opiniões, recusando-se a permanecer em silêncio, algo que é negado, por diversos motivos, à maioria das mulheres retratadas no romance. Uma das questões que a jovem questiona é a visão distorcida da colonização, que ainda persiste no imaginário de muitos:

A versão masculina verdadeiramente ignóbil é o grande colono, evidentemente. Esse, que a cada oportunidade lembra como aquele país tinha saído da imaginação de Portugal, como Portugal tinha “descoberto” o mundo, como os brancos às vezes tinham de ser duros porque a “malta dali...”, enfim “tinham de admitir que aquilo que gostavam mesmo era de dançar”.

– Já trabalhar... – E punham um sorrisinho que achavam ser cúmplice.

Em sua trajetória literária, a autora passou por diversos gêneros, como ficção (contos e romances), teatro e poesia. Seu livro de poesia intitulado *o mais difícil do capitalismo é encontrar o sítio onde pôr as bombas* foi semifinalista no Prêmio Oceanos em 2018. Foi contemplada com a bolsa da DGLAB em 2020 e, como resultado, publicou o seu segundo romance, *Terramoto*. Em julho de 2023, a escritora participou da Residência Literária de Flipoços (Festa Literária Internacional de Poços de Caldas) e lançou seu mais recente livro, intitulado *Carta de amor ao pesadelo*. Em novembro do mesmo ano, participou da FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty).

Neste ano, nós a festejar os quarenta anos de independência – o tal número redondo, 1975-2015 – , cinquenta ou sessenta horas de trabalho para salário de nada, a pergunta do grande colono é inevitável:

– Será que estão mesmo melhor? – acompanhada do referido sorrisinho e seguido do piscar de olho de quem sabe que não, evidentemente.

Racistas de merda. Trabalhar numa agência de viagens tem custos elevados de paciência, de facto. Somos verdadeiras budas.

Enquanto isso, entre nós, festeja-se loucamente o que mal se fala na escola: a independência. O que é isso de independência? Alguém realmente sabe? Nós nunca fomos dependentes. Fomos colonizados. Portugal, na verdade, estava tão dependente de nós que não nos queria dar a liberdade por nada. Ou seja... como é que explico isto? Entendo e não entendo o vocábulo, saboreio na mesma esta palavra torcida, concedo, mas considero a sua etimologia mal estruturada (Fernandes, 2019, p.101).

Neste trecho, com certo sarcasmo, Marilisa expõe sua crítica à narrativa colonial que romantiza a dominação e exploração de territórios colonizados. Além disso critica os portugueses que, de forma condescendente e racista, menosprezam o trabalho dos cabo-verdianos e sua busca por independência.

A narradora destaca a ironia de como, após 40 anos de independência, os portugueses ainda fazem perguntas condescendentes sobre o progresso de Cabo Verde e fazem insinuações de que a situação não melhorou.

Marilisa também discute a ideia de independência e como ela é festejada em Cabo Verde, apesar de a palavra “independência” ser muitas vezes mal compreendida ou mal definida. Ela argumenta que Cabo Verde nunca foi verdadeiramente dependente, mas sim colonizado, e que Portugal relutava em conceder a liberdade devido à sua própria dependência dos recursos dos colonizados. A ironia e o sarcasmo permeiam essa análise, evidenciando a complexidade das relações coloniais.

Maria Paula Meneses considera que

Para além da sua função legitimadora, a ideia de missão civilizacional, que ainda perdura em várias interpretações de cariz paternal e luso tropicalista, integra se numa visão em que o africano permanece refém do seu primitivismo, do seu atraso. E nessa visão, é lhe recusada inclusivamente a autoria plena dos seus anseios e projetos nacionalistas (Meneses, 2013, p. 100).

Observamos, ainda que de uma forma mais sutil que na obra de Isabela Figueiredo, a complexidade das questões raciais e de identidade no romance de Judite Canha Fernandes. Em outra passagem, Marilisa expressa seu profundo desagrado com a ideia de que o alto nível mental dos cabo-verdianos é uma prova

da excelência da colonização portuguesa.: “– Ouve esta frase: ‘O alto nível mental dos cabo-verdianos é, há muito, uma das maiores provas da excelência da colonização’. É difícil dizer isto e não cuspir. E tanta gente, tanta intelectualidade, foi cúmplice. Ainda é” (Fernandes, 2019, p. 158). Ao expressar sua repulsa, expõe sua crítica à narrativa colonial que romantiza a dominação e exploração de territórios colonizados.

A narradora também aponta que muitos intelectuais foram cúmplices na perpetuação dessas ideias, indicando a complexidade das questões de identidade e colonização que permeiam a sociedade cabo-verdiana. Neste trecho, a narradora expõe as percepções e preconceitos que muitas vezes são aplicadas às pessoas com base em sua raça e lugar de origem, determinando uma hierarquia de saberes. Inocência Mata questiona esta lógica de construção de saberes “ocidentalocêntrica” e afirma “que as experiências culturais dos subalternos – dos povos colonizados –, as suas construções culturais são relegadas a um secundário lugar rotulado como “saber local”, que a tradição ilosóica ocidental não considera relevante” (Mata, 2020, p. 29).

De maneira similar, Josué, outro personagem importante no romance, apresenta uma crítica contundente à exploração portuguesa em uma das cartas à sua amada:

(...) As mulheres foram contratadas para procriar braços, tal como tantos anos antes, no princípio, quando eram trazidas para servir os prazeres dos machos brancos a viver longe da metrópole. Com as fomes de quarenta vieram ainda mais mulheres para apaziguar os homens. Que país negocia atolado em fome? Que tinham senão o corpo, eles e elas, para lhes dar de comer? Escrevo isto e arrependo-me mal sai a última letra. Como se numa frase quisesse justificar o uso destes corpos, o abuso nas suas piores formas, a violação e a escravatura (Fernandes, 2019, p.29).

Nesta passagem, ele começa descrevendo como as mulheres negras foram contratadas para “procriar braços”, o que sugere que elas foram tratadas como objetos de prazer e como instrumentos para o benefício dos homens brancos, que viviam longe da metrópole. Josué questiona retoricamente que o país negociaria em meio à fome, sugerindo que a exploração do corpo das mulheres era uma resposta desesperada às condições adversas.

No entanto, o personagem expressa arrependimento após escrever essa descrição, reconhecendo a inadequação de tentar justificar ou amenizar o uso dos corpos como uma forma de sobrevivência. Ele menciona “o abuso nas suas piores formas, a violação e a escravatura”, ressaltando a crueldade da colonização e a exploração física e sexual da população negra como uma manifestação extrema dessa brutalidade. Essa passagem é uma crítica poderosa, destacando a necessidade de confrontar o passado colonial de maneira franca e crítica.

Considerações finais

Identificamos algumas semelhanças entre as duas obras: a perspectiva feminina sobre eventos em suas vidas e o contexto histórico e social, incluindo menções a eventos significativos como as *Guerras Coloniais* ou *Guerras de Independência* das antigas colônias na África.

Ao compartilhar suas memórias, Isabela Figueiredo propõe uma ressignificação e uma análise crítica de um passado colonial, principalmente ao abordar o racismo estrutural, a opressão e a violência sofrida pelas populações negras por parte dos colonos brancos em Moçambique.

Por outro lado, *Um passo para sul* realiza uma crítica incisiva não apenas ao colonialismo europeu, mas também ao racismo e ao paternalismo que caracterizaram a relação entre Portugal e suas antigas colônias, principalmente Cabo Verde, ao longo da história. O romance destaca a importância de desafiar as narrativas distorcidas e compreender as nuances das questões de identidade e independência em contextos pós-coloniais.

A análise dos trechos dos romances destaca a desumanização, a exploração física, sexual e econômica e a desigualdade racial que eram comuns nos períodos mencionados. As duas obras também demonstram como a literatura pode ser uma ferramenta poderosa para explorar e confrontar questões sociais e culturais complexas.

SALLES, P. E. A. Representations of violence in Isabela Figueiredo and Judite Canha Fernandes. *Itinerários*, Araraquara, n. 59, v. 2, p. 151-165, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *Over the centuries, violence has been minimized and accepted by society, and this was no different in Portugal's recent history. After the April 25th Revolution, the country experienced a period of economic, social, and political instability and had to face the processes of independence of its former African colonies, which, after years of struggle and conflict, finally achieved freedom. This article aims to show how some violent practices in these former colonies, specifically in Mozambique and the Cape Verde archipelago, were tolerated and naturalized by Portuguese society, and to challenge the myth of the non-racist and cordial Portuguese, which still persists today. In this way, we propose to analyze two contemporary Portuguese literary works that portray this period: *Caderno de Memórias Coloniais* (2009) by Isabela Figueiredo, and the novel *Um Passo para Sul* (2018) by Judite Canha Fernandes.*

■ **KEYWORDS:** *Contemporary Portuguese literature. Violence. Isabela Figueiredo. Judite Canha Fernandes. Female authorship.*

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. **Sobre a violência**. Tradução de André Duarte. 3.ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

BELONIA, Cinthia da Silva. **As várias faces do colono português em Caderno de memórias coloniais e Crônica da Rua 513.2**. Orientador: Silvio Renato Jorge. 2019. 195 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2019.

BUTLER, Judith. **A força da não-violência**. Tradução de Hugo Barros. 1.ed. Lisboa: Edições 70, 2021.

FERNANDES, Judite Canha. **Um passo para Sul**. Lisboa: Gradiva, 2019.

FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais**. 1.ed. São Paulo: Todavia, 2018.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2017.

JORGE, Silvio Renato. As fotografias de um caderno: passeio pelas memórias coloniais de Isabela Figueiredo. **Metamorfoses: Revista de Estudos Literários Luso-Afro-brasileiros**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 54-64, 2015.

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

MATA, Inocência. Estudos pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocênticas. **Civitas: Revista de Ciências Sociais**, Rio Grande do Sul, v. 14, p. 27-42, 2020.

MENESES, Maria Paula; GOMES, Catarina. **Regressos? Os retornados na (des) colonização portuguesa. As guerras de libertação e os sonhos coloniais: alianças secretas, mapas imaginados**, p. 59-107, 2013.

PROENÇA, Pedro Augusto de Oliveira Cuadrado. **O legado da nossa miséria em comum: representações da miséria pessoal e nacional em O Esplendor de Portugal, de António Lobo Antunes, e em Leite Derramado, de Chico Buarque**. Orientadora: Aparecida de Fátima Bueno. 2022. 190 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2022.

REAL, Miguel. Judite Canha Fernandes: A língua portuguesa a gostar dela própria. **Jornal de Letras**. 2019. Disponível em: https://juditecanhafernandes.files.wordpress.com/2021/03/miguelreal_critica-converted1.pdf. Acesso em: 19 maio 2023.

RIBEIRO, Margarida Calafate. O fim da história de regressos e o retorno a África: leituras da literatura contemporânea portuguesa. In: BRUGIONI, Elena et al. **Itinerâncias Percursos e Representações da Pós-colonialidade**. Porto: Edições Húmus, 2012. p. 89-100.

ROSAS, Fernando. Estado Novo, Império e ideologia imperial. **Revista de História das Ideias**, Coimbra: Universidade de Coimbra, v.17, p. 19-32, 1995.



ÚRSULA (1859), DE MARIA FIRMINA DOS REIS: O QUE FALA OU CALA EM UMA OBRA AFRO-BRASILEIRA

Brunno Vinicius Gonçalves VIEIRA *

- **RESUMO:** O artigo oferece um panorama do contexto literário de São Luís do Maranhão, a “Athenas Brasileira”, desde o início do séc. XIX até a publicação de *Úrsula* (1859). A partir da delimitação desse espaço de literatura brasileira e de tradução de literatura estrangeira, procura-se identificar alguns modelos estilísticos e temáticos com os quais Maria Firmina dos Reis dialoga, estabelecendo aproximações sobre a origem da dicção produzida no romance, bem como sobre a contradição (ou contradicção) que a autora constrói a fim de reinventar seus intertextos no horizonte de sua crítica à sociedade patriarcal e ao sistema escravocrata. Investiga-se, também, o silenciamento sobre Maria Firmina dos Reis e sobre *Úrsula*, especialmente no seu contexto imediato. Embora a autora maneje artificiosa o erudito veio estilístico de seu tempo, a sua exclusão do meio literário revela as ideologias coloniais ainda dominantes e coloca em xeque a real vigência de ideais educativos e culturais iluministas no período.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Maria Firmina dos Reis. Literatura Afro-brasileira. Manuel Odorico Mendes. Recepção da Literatura Clássica. História da Tradução

Nota epistemológica introdutória

A tradução é um processo que envolve deslocamento (há dois, senão mais, lugares/pontos de referência), transporte (algo – um objeto ou uma obra – é levado de um ponto a outro) e alteridades (ao menos duas pessoas, dois sujeitos leitores ou autores, subjetividades em relação ou em contato). Definir o lugar, o objeto e as alteridades envolvidas é fundamental para se poder considerar a realização de uma determinada tradução. O objetivo é o escambo, a troca; de tal modo que se leve o objeto a um lugar diferente atendendo às expectativas do receptor final, que deverá sentir-se recompensado pelo resultado (produto) final.

Interpretar e traduzir são ações assimiláveis, e assim serão entendidas no âmbito do presente artigo em que um tradutor, classicista de formação, busco ler

* UNESP – Universidade Estadual Paulista – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas – SP – Brasil – brunno.vg.vieira@unesp.br

Úrsula, de Maria Firmina dos Reis, fazendo jus à escritura e autoridade (no sentido etimológico latino de alguém “que é exemplar em seu modo de dizer”) dessa mulher de letras. Este texto, que agora se apresenta, é uma tradução de inquietações que tenho na área de Recepção brasileira de Literatura Greco-romana, e de Literatura Europeia em geral, e foi pensado primeiramente para dialogar com meus colegas do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (UNESP/Araraquara) e com nossas doutoras e doutores que formamos na Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) no encerramento de um projeto DINTER/CAPES.

Quando constatamos que Maria Firmina dos Reis (1825-1917), atingindo o nível estético que alcançou, foi situada fora do Cânone até recentemente (embora publicada em 1859, redescoberta 1975 e, tendo entrado para o vestibular, há cerca de 10 anos), patenteia-se o quanto o peso do seu contexto, língua e posição (racial/feminina/social) determinaram sua exclusão, mas também fica evidente a urgência de rever algumas ideias sobre a Formação da Literatura Brasileira, incluindo as traduções e a consideração de subjetividades dissidentes.

Este breve ensaio pretende entender a literatura de Maria Firmina, especialmente seu primeiro romance *Úrsula*, no contexto educacional e literário do Maranhão na primeira metade do séc. XIX, investigando, por um lado, relações pessoais e filiações artísticas determinantes na construção de sua dicção, por outro lado, a subjetividade e singularidade histórica de uma mulher afro-brasileira calada pelos seus receptores imediatos e que alçou firme seu canto¹ hoje reconhecido em todos os cantos do mundo. E, ao dizer dicção, como sinônimo de estilo, evoco também o microcosmo de sua textualidade (palavra/frase), interessado que estou nas diversas poéticas que compõem o vasto leque de expressões literárias no Brasil.

Minha tese de livre-docência, *Entre dois impérios: traduções latino-portuguesas do séc. XIX*, defendida em 2017, e sobre a qual ainda trabalho projetando publicação em livro, procurou investigar como se consolidaram vertentes tradutórias no Brasil do séc. XIX e como elas podem ter influenciado na constituição de diferentes estilos literários brasileiros, entre os quais aquele praticado pela protagonista maranhense deste ensaio. Almejo que esta minha reflexão seja recebida como a de alguém que se comunica de uma área afim e que não tem muitas condições de dizer com a precisão de um lugar de especialista em literatura (afro-)brasileira ou literatura feminina, mas que humildemente intenta compartilhar saberes e ensinar diálogos.

¹ As obras de Maria Firmina, além de dispersos em jornais e álbuns coligidos por Moraes Filho (1975), são: *Úrsula* (romance, 1859), *Gupeva* (romance, 1861) *Cantos à beira-mar* (poesia, 1871), “A escrava” (conto, 1887). Muito útil para contextualização de passagens da vida de Maria Firmina e o contexto atlântico é a cronologia de Flávio dos Santos Gomes (cf. REIS, 2018, p.211-223).

Quando e onde ela fala: contexto de produção e aproximações literárias

“Minha terra”, segundo poema de *Cantos à beira-mar* (1871), é uma louvação ao Maranhão. Maria Firmina usa um artifício retórico para denominar o lugar pelo gênero feminino:

Quanto és nobre, e formosa – sustentando
Nas mãos potentes – como cetro de Ouro,
O Bacanga caudal – o Anil ameno!
O curso de ambos tu, senhora, domas,
E seus furores a teus pés se quebram.
Oh! Como é belo contemplar-te posta
Mole sultana num divã de prata,
Cobrando amor, adoração, respeito;
Dando de par ao estrangeiro – o beijo,
E a frente ornando de lauréis viçosos!
Pátria minha natal, ninho de amores... (Reis, 2021[1871], p. 21)

Assumido o ponto de vista de quem chega por mar, a descrição topográfica da baía de São Marcos, formada pela junção dos rios Bacanga e Anil, ganha uma personificação da Pátria amplificada que empunha esses rios como se fossem um cetro, mas também uma Pátria voluptuosa na imagem de uma “mole Sultana” que requer afeição e valorização (“amor, adoração respeito”) ao dar um beijo em um estrangeiro “de par” (isto é, “de igual para igual”), ornada de “lauréis viçosos”, insígnias de Apolo, deus greco-romano da poesia.

Este poema aponta bem o deslocamento que um eu-lírico feminino é capaz de proporcionar, quando elogia sua terra ou província (outros arquilexemas que poderiam também justificar o gênero feminino aqui utilizado) figurativizada como uma senhora. Se isso é comum em relação a Roma, América (Iracema) ou Araraquara, por serem topônimos no gênero feminino, certamente não o é em relação ao Maranhão e a São Luís, dois substantivos próprios masculinos. Gonçalves Dias, ao usar artifício semelhante quando fala sobre sua terra e sobre suas palmeiras, não tem identidade com o gênero feminino evocado dentro do poema, portanto, o efeito que aqui destaco é diferente, como tudo sob o ponto de vista de Maria Firmina dos Reis, precursora entre nós dessa voz feminina que fala no poema em português brasileiro.

Maranhão surge, segundo ela, representado por uma exótica mauritana, do norte da África ou de ascendência árabe (negra ou parda, sendo aqui marcante a diferença em relação ao padrão europeu). Tal figura oriental ou austral, diga-se, muito ao gosto do Romantismo inglês e francês, está ornada de louros que representam a herança da Antiguidade clássica, adorno que aparentemente destoaria na

caracterização da prosopopeia da pátria. Caracterização que marca a ascendência africana da figura, já que o norte da África é mouro, como Gonçalves Dias cantara no poema “A escrava” dos seus *Primeiros cantos* (1846): “Oh! Doce paiz de Congo,[...]Onde longe inda se avista/ O turbante musulmano,/ O Yatagan recurvado/ Preso á cinta do Africano” (Dias, 1959 [1846], p.162).

Essa entidade feminina, assim também a voz que a exalta, não se portam com submissão. Sua postura é desafiante. Exige textualmente ser respeitada encarando o estrangeiro a quem beija altiva. Não dá para dizer que estes versos estão assentados fora de uma relação sensual, servil e colonial, no contato/conjunção com o estrangeiro, como se reconhece hoje em Iracema e Martim de Alencar, todavia, escritos como são pela mão de uma mulher representante de classes subalternas (neta de ex-escravizada com um comerciante português em família chefiada por sua mãe), isso lhes redimensiona bastante o(s) sentido(s).

A formosura da Pátria e sua nobreza não a impedem de empunhar dois imensos rios que rodeiam a baía, “nas suas mãos potentes”. O feminino, indubitavelmente, é exaltado nesses decassílabos em que a voz da poeta assume uma dicção elevada, em vernáculo castiço e mesmo latinizante. Trata-se do segundo poema de *Cantos à beira-mar* e é “oferecido ao distinto literato Francisco Sotero dos Reis” (1800-1871), filho de Balthazar José dos Reis, comerciante português que também era pai de Leonor Felippa dos Reis, mãe de Maria Firmina. A avó da poeta/escritora, Engrácia, era provavelmente natural da Guiné, tendo sido vendida como escrava a Baltazar com quem teve três filhos de relação extraconjugal (Gomes, 2022, p.93). Antes de pertencerem ao comerciante português, Engrácia e sua filha Leonor tiveram por senhor grande produtor rural e mercador de escravos Caetano José Teixeira, comendador da Ordem de Cristo.²

A relação consanguínea direta entre Maria Firmina e Sotero dos Reis, seu tio unilateral por parte de mãe (Gomes, 2022, p.27), só foi recentemente revelada - se não me é falha a busca -, pela biobibliografia de Agenor Gomes, intitulada *Maria Firmina dos Reis e o cotidiano da escravidão no Brasil*, obra importante por sua criteriosa investigação documental, já que o autor, seja por sua condição de Juiz de Direito em exercício, seja por diligente dedicação à coleta de fontes primárias, conseguiu ter acesso a documentos até recentemente desconhecidos.

É preciso dizer que esse parentesco, no microcosmo dos versos transcritos acima, pode explicar algo daqueles “lauréis viçosos” símbolo que assinalai como possivelmente destoante na frente da Sultana. Dentre as singularidades autorais da escrita de Maria Firmina, muitas vezes, é possível entrever intertextos imagéticos/inventivos que dialogam com um tipo de expressividade recorrente à literatura produzida naquele lugar e naquele momento, especialmente em certa

² É muito provável que a figura do comendador e de outros pais tirânicos que frequentam a obra de Maria Firmina espelhem-se nesse capitalista português.

dicção alcançada na tradução da tradição greco-romana em que o Maranhão se destacava.

Francisco Sotero dos Reis, o parente antes famoso, hoje esquecido, liga consanguineamente Maria Firmina dos Reis, autora forçosamente esquecida, hoje celebrada, ao seu contexto literário imediato. Nesse sentido, a redescoberta da autora e sua recente biobibliografia revelam uma desconcertante imagem do passado, que lembra em muito aquela importante afirmação de Walter Benjamin aqui aplicada à recepção da literatura europeia na literatura brasileira oitocentista: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (Benjamin, 1994, p.222). Aproveitarei, destarte, esse recente reconhecimento da autora nestas linhas.

No número dos escritores protagonistas do contexto literário contemporâneo a Maria Firmina e responsáveis pelo título de “Athenas Brasileira”, atribuído na época à cidade de São Luís do Maranhão, está Francisco Sotero dos Reis³, reconhecido como um dos grandes latinistas do Império, foi também gramático e escreveu um dos primeiros manuais brasileiros de historiografia literária *Curso de literatura portuguesa e brasileira* (1866-1873). Publicou também, entre 1863-69, a tradução dos *Comentários de Caio Júlio César*, que até hoje vem sendo reeditada. É no prefácio desta obra que Sotero salienta a importância que possuem as traduções no ambiente linguístico e cultural de chegada:

É engano manifesto suppor que as traducções, as dignas deste nome entendese, são trabalhos meramente secundários, impróprios para occupar os bons engenhos, e sem influencia na litteratura de qualquer paiz, ou que esta só deve constar de originaes. Há traducções que valem bem excellentes obras originaes, e são mui superiores ás mediocres, em pureza de linguagem e perfeição de estilo. Taes são, por exemplo, do Latim. (REIS, 1863, p. XIII)

Usando as artes que tinham, Manuel Odorico Mendes, João Francisco Lisboa, Sotero dos Reis, Gonçalves Dias, contemporâneos de Maria Firmina dos Reis, que

³ Antonio Candido, na *Formação da literatura brasileira*, reconhece a importância desses literatos maranhenses, embora os desconsidere em seu tratamento na sua linha historiográfica de formadores do Romantismo brasileiro, em detrimento do grupo do Rio de Janeiro. Deles elege apenas Gonçalves Dias como digna presença em seu percurso histórico. Mesmo assim, afirma ele no início do capítulo “Geração vacilante”: “Os escritores que amadureceram durante a Regência e os primeiros anos da Maioridade formam um conjunto da maior importância na história de nossa vida mental. [...] esquecemos por vezes que entre eles se incluem não apenas Gonçalves Dias, mas o grande Martins Pena [...] e o grupo do Maranhão, que valeu o cognome famoso à capital da província, do qual se destacam Francisco Sotero dos Reis e João Francisco Lisboa, um dos publicistas mais inteligentes do Brasil” (Candido, 1969, vol. 2, p. 47).

hoje poderia ser vista como *outsider within*⁴ deste grupo, fizeram o que os primitivos ancestrais do invasor europeu ensinaram (*Graecia capta ferunt victorem cepit [...]*, Hor. *Ep.* 2.1, 156, “A Grécia capturada capturou o feroz vencedor”): eles, e ela na sua condição de “estrangeira de dentro”, tentaram afirmar a própria voz, praticando uma identidade cultural híbrida ou transcultural sob a violência do contato entre culturas díspares, em que o mais forte econômica e militarmente massacrava ou submetia o mais fraco.

Tento abarcar pela expressão identidade transcultural a tentativa de domínio do sistema literário europeu sobre o qual se estruturaria a formação de um modo de pensar/falar brasileiro: isso é o que estava em jogo nesse grupo de literatos e aqui reside mais um dos inúmeros paradoxos desse processo, no entendimento de que talvez só poderíamos ser autônomos se dominássemos a cultura e a língua estrangeira (e, neste casto, incluo o português) que também nos sujeitava.

Em 1858, Odorico Mendes publicou o seu *Virgílio brasileiro*, a obra completa do principal poeta latino do período augústeo com tradução decassilábica portuguesa das *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*. Em longa nota final ao último livro das *Bucólicas*, há uma digressão sobre as relações de afinidade de novas cenas brasileiras e a tradição literária latina que bem ilustra essa identidade transcultural de que falo acima:

Os naturais do Brasil formam três consideráveis divisões: os mais civilizados, cuja máxima parte se estende pelo litoral, com usos quase europeus; os selvagens; os sertanejos, em geral pastores. Quem descrever os primeiros, descreve os da Europa com poucos rasgos diferentes: é a divisão que oferece mais largas à sátira e à comédia. Os selvagens, rudes e de costumes quase homéricos, podem prestar belos quadros à epopeia: Chateaubriand, melhor que ninguém, mostrou o como; e nossos Basílio e Durão, bem assim o Sr. Magalhães, deles tiraram o *Uraguai*, o *Caramuru* e a *Confederação dos Tamoios*; e ainda outro bom engenho se ensaia em um poema semelhante. A terceira divisão a dos sertanejos, nunca foi cantada senão por eles próprios em seus rústicos solaus, e dela é que vou falar especialmente [no parágrafo seguinte aborta temática cara ao chamado Regionalismo]. (Virgílio, 2008a, p.187)

⁴ Expressão do campo dos estudos afro-brasileiros, atribuída à autora por Eliane Marques que a traduz por “forasteira de dentro” ou “estrangeira de dentro”, que, segundo ela, usando uma definição de Patricia Hill Collins, esse seria um *status* que proporcionaria “às mulheres afro-americanas (e eu diria afro-brasileiras) um ponto de vista especial quanto ao eu, à família e à sociedade, de modo a produzirem análises distintas das usuais quanto às questões de raça, classe e gênero” (Marques, 2018, p.75). Convém registrar que a leitura do excelente texto de Eliane Marques foi muito importante para a definição da linha de análise que apresento aqui.

Desse modo, a tradução é apresentada como se fosse um modelo para futuras imitações. Quando chamo Grécia e Roma, portanto, “de ancestrais do invasor europeu”, como se eles fossem uma entidade à parte, menos culpada pela ideologia mercantilista colonial, reproduzo um sentido que a valorização do Classicismo teve desde o início da configuração de uma literatura e de um pensamento brasileiros, haja vista o excerto de Odorico acima transcrito. O sistema de ensino vigente levava a esse modo de pensar, a essa *forma mentis* para usar uma expressão latina. Ademais a religião cristã foi aqui implementada, tendo como veículo o ensino de língua e cultura europeias (clássicas e modernas), conforme bem testemunham a *Ratio studiorum* dos padres jesuítas e, depois de sua expulsão em 1759, aquilo que restou de educação na Colônia (as chamadas Aulas régias)⁵ Desse modo, educava-se a partir da retórica e poética clássicas,⁶ misturadas à escolástica tardo-antiga e medieval, sistema que depois, *mutatis mutandis*, seria adotado também pelo ideal das Luzes, como a França o ditava, e de que o Romantismo é consentâneo, no sentido de uma idealização das sociedades da Antiguidade clássica.

A partir dessa mentalidade, a educação que formou César e Virgílio, para ficar com as obras traduzidas por Sotero e Odorico, seria capaz de fomentar nova cultura e nova literatura naquelas mentes que pudessem ter acesso qualificado aos ensinamentos dos antigos e isso seria possível provocar nos Jovens Escritores Brasileiros um caminho próprio para lidar com os problemas sociais (extrema desigualdade, inclusive em direitos civis, haja vista a escravização de africanos), agravados pela exploração econômica da máquina mercante de povos do norte a que estávamos sujeitos, a partir do acesso à cultura, por exemplo, a ideias libertárias e emancipatórias num contexto pós-revolução francesa. E, embora essa possibilidade não fosse programada, porque essa educação era patriarcal e reafirmava a submissão como valor, neste artigo estamos diante de outro paradoxo desse contexto cultural do período: a autonomia de leitura e o domínio da arte verbal a que essa mesma educação eurocêntrica e aristocrática levava é o que também tornou possível uma obra contestatória em amplo sentido como *Úrsula*.

Segundo os ensinamentos de Retórica e Poética legados da Antiguidade, a imitação dos modelos é que constrói o futuro da arte literária, já que poetas e escritores sucedem-se uns aos outros, sendo que os sucessores atualizam/transformam de uma nova forma seus antecessores. Entendido aqui que essa imitação é também, segundo esse código, emulação e tradução (translação, movimento de transporte

⁵ Um bem documentado panorama da educação brasileira pode ser encontrado em *História das ideias pedagógicas no Brasil*, de Demerval Saviani. Embasa-me aqui especialmente os capítulos IV, V e V dessa obra cf. Saviani, 2011, p. 63-185.

⁶ Sobre a persistência desse paradigma retórico, Roberto Acízelo de Souza, pesquisador da Universidade Federal Fluminense, apontou muito precisamente o quanto tal código literário de ascendência clássica prevaleceu no currículo escolar brasileiro até o início do século XX com a ruptura que lhe oferece cabalmente o Modernismo paulista (cf. Souza, 1999).

de temas e estilos para outros lugares e outras subjetividades), o rétor Quintiliano ensina que “antes de tudo, a imitação por si só não basta”⁷. Era, e ainda é, preciso superar os modelos, como tentamos, com todos os paroxismos que explicitamos cotidianamente, superar ontem e hoje.

Esse núcleo de maranhenses imediatamente anterior ou mesmo contemporâneo de Maria Firmina dos Reis forneceu acesso a modelos com os quais ela dialoga (que ela também contradiz, o que será apontado no próximo item), não somente os da Antiguidade, traduzindo-os para este novo mundo e para servir de livro escolar na sua terra. Odorico Mendes publicou a tradução da tragédia *Tancredo* de Voltaire em 1839⁸, de onde sai o nome do herói de *Úrsula*. A primeira edição da *Eneida brasileira*, também do mesmo tradutor, foi publicada em 1854. Os *Primeiros cantos* de Gonçalves Dias são de 1846 e *Meditação*, do mesmo autor, em que há denúncia da escravidão, teve fragmentos publicados na revista *Guanabara* em 1850.

Retomando o poema sobre o Maranhão, dedicado Francisco Sotero dos Reis com o título de “distinto literato”, quando Maria Firmina enuncia: “Mole sultana num divã de prata,/ cobrando amor, adoração, respeito;/ dando de par ao estrangeiro – o beijo”, e esses decassílabos são sáficos, mesmo metro da poeta grega de Lesbos como transpostos pelos quinhentistas lusos, há um efeito de sentido de igualdade que fez muita diferença para a auto-estima e para construção da inteligência contestadora de nossa primeira escritora afro-brasileira que erigiu *Úrsula*, uma obra das mais originais de nosso oitocentos.

Os modelos de dizer e a contradição da escritora

Passo agora à exemplificação de alguns gestos imitativos de Maria Firmina, a fim de apontar mais detidamente a astuciosa leitura que ela demonstra de seu contexto imediato. Meu objetivo não é só indicar os paralelos na dicção, em tema e estilo, mas também as suas contradições⁹, ou seja, momentos em que a autora evoca um intertexto, reutilizando-o (traduzindo-o, por que não?), segundo seus próprios princípios e propósitos.

Começo com uma êcfrase (*ekphrasis*) ou descrição situada no início do romance, uma espécie de *topos* ou *locus*, “lugar-comum”, de certo modo formular na literatura da Antiguidade:

⁷ *Ante omnia imitatio per se non sufficit*, Qui. 10.2.1.

⁸ Travei conhecimento sobre a tradução de *Tancredo* e também de *Méropé* de Voltaire, pelo jovem Odorico Mendes através dos textos resultantes das pesquisas de Raimundo Carvalho, que abordam faces até então inauditas do universo odoricano (2015 e 2016).

⁹ Quisera usar “contradições”, mas, consonante com a ortografia brasileira, sirvo-me do termo com a síncope da consoante muda em meio de palavra.

Em uma madrugada, contudo, após uma noite de atribulada vigília,¹⁰ mais cedo ainda que de costume a mimosa¹¹ donzela¹² entranhou-se¹³ por acaso no mais espesso¹⁴ da mata¹⁵, onde não bulia¹⁶ a mais pequena¹⁷ folha, e onde apenas o reflexo do sol nascente penetrava a custo. Divagando por ela sem tino¹⁸, vencida pelo cansaço sentou-se, ou deixou-se¹⁹ cair sobre as raízes de um jatobá, cuja altura chamaria a atenção de outra que não fora Úrsula, de outra que não sentira, como ela, o coração oprimido por mortal desassossego²⁰. (REIS, 2018, p. 71)

Entrevejo o aproveitamento de ao menos duas tópicas antigas: “a vigília do herói/heroína em face de um dia decisivo” e “a descrição de um lugar (topografia)”. É expressivo no texto o vocabulário com cuidadoso grau de seleção de termos não só convenientes ao código estilístico da época, como de espectro elevado em um registro mais clássico (aqui também com sentido de Português castiço). Essas características me remeteram a pensar no influxo estilístico de um Odorico Mendes sobre o *Úrsula*.

O leitor poderá verificar pontos de concordância nas notas de rodapé que preparei com paciência filológica para o texto acima citado, recuperando reminiscências da obra *Virgílio brasileiro* de 1858, na qual o poeta romano ganha tradução

¹⁰ “Já ferida a rainha [...] do cuidado não dorme, não sossega”. Virg., *A.* 4, 1;5. Essa vigília liga textualmente o sofrimento da Úrsula com o da rainha cartaginesa Dido, como também indicia esta frase da página seguinte: “Úrsula, ferida pela mais profunda angústia” (REIS, 2018, p.72). Na abreviação de autores e obras antigos, uso aqui a convenção, segundo padrão estabelecido pela *Classica: Revista de Estudos Clássicos*, de se abreviar *Eneida* pelo título *Aeneis (A.)*, seguindo-se o número do livro e dos versos. No mesmo padrão estão *E (Eclogae)* para as *Bucólicas* e *G* para as *Geórgicas (Georgica)* do mesmo autor. Todas as traduções são de Manuel Odorico Mendes e os números de verso são do texto em português, conforme VIRGÍLIO, 2008a, 2008b e 2019.

¹¹ Mimosa: “Nerina Galateia...heras passa mimosa”. *E.* 7, 37-8.

¹² Donzela: “a donzela, a expirar, dos seus cuidados”. *A.* 11, 764

¹³ Entranhou-se: “Velhos contavam-me, antigualha obscura,/ que destes agros Dárdano entranhou-se/ No Ida Frígio”. *A.* 7. 207-9.

¹⁴ Espesso: “espessa coma”. *G.* 3,86.

¹⁵ Mata: “Indígenas moravam nestas matas/Faunos e Ninfas, e homens raça dura/Dos robles, que nem bois jungir sabiam/ Adquirir nem poupar, sem lei, sem culto,/Montês caça os mantinha, e agrestes frutos”. *A.*8. 311-5

¹⁶ Bulia: “[Júpiter] fez...bulir-se o ponto”. *G.* 1,130

¹⁷ Mais pequena (lusitanismo): “custa [...] alcançar de longe a mais pequena informação”. Nota final a *G.* 4, tratando das abelhas.

¹⁸ Sem tino: “Ora, o Sol descaindo, à mesa os casos/ D’Ílio outra vez sem tino ouvir demanda”. *A.* 4, 81-2.

¹⁹ Ou deixou-se (colocação pronominal): “Os povos confundir, ou federá-los” *A.*4, 117.

²⁰ Desassossego: termo abonado por Moraes (1813), cf. *ad. loc.* Vida do Arcebispo de Braga, de Frei Luís e Sousa, 1619.

poética brasileira de Odorico. O que importa nessas afinidades lexicais, literalmente transpostas, é perceber a autora inscrevendo-se em seu contexto imediato, e tentando um lugar digno entre letrados²¹. Ela se quer reconhecida escritora imitando a dicção dos seus comprovincianos. E Maria Firmina age assim, não porque precisasse necessariamente se igualar a eles, mas porque ser reconhecida como escritora ensejaria a publicação de seu texto em um meio restrito e sectário, como sempre é o mercado editorial, ainda mais naqueles meados de Oitocentos.

A passagem em tela encontra paralelo com aquela da *Eneida* contendo a descrição da noite escura sobre a natureza em correlação com a insônia (ausência de noite) da rainha Dido, tocada pela partida iminente do seu amado Eneias, na trad. de Odorico Mendes (*A. 4, 547-50;554-6*)²²: “Véu sombroso cobria a natureza;/ Descansa e dorme a selva, o mar sanhudo;/ Em meio giro estrelas escorregam;/todo o campo emudece [...] Insone a Tíria [Dido]/ Só no peito ou nos olhos noite amiga/ não recolhia; as aflições repulam”.

Enquanto em Virgílio há noite, aqui é alvorada. Se lá sobrevém a escuridão noturna, aqui tem lugar a penumbra da mata fechada, sendo central na parte da descrição topográfica, o brasileiro jatobá, com sua exuberância sublime, como se fosse um templo da Natureza. Por outro lado, Úrsula chega aos pés da árvore em desatino (“sem tino”) como Dido, a pretendente de Eneias (cf. *A. 4.82*), que “não dorme, e não sossega” (*A. 4. 5*, “após [...] atribulada vigília” e “mortal desassossego”). Na personagem Úrsula está se dando o alvorecer do amor, a sua aparição primeira, já Dido está na sua trágica última cena, inversão extremamente inventiva, já que a personagem de Firmina chegará também ao mesmo fim por resultado de violência masculina.

Parafraseando o romance, Tancredo, jovem forasteiro, chega a casa de Úrsula ferido e é uma questão de tempo até ele se recuperar e partir. A jovem Úrsula desenvolve por ele uma aguda paixão, que num primeiro momento é confusamente correspondida, e sofre pela iminência da partida do amado. No caso da *Eneida* de

²¹ Segundo ela mesma define no prólogo de *Úrsula*: “Sei que pouco vale este romance porque escrito por mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada, e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem” (REIS, 2018, p. 47). Na mentalidade poético-retórica, só se pode ser reconhecido como poeta/escritor aquele que maneja a escritura de modo reconhecidamente adequado: *Descriptas servare vices operumque colores;/ cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor?*, “se os prescritos lugares e estilos dos gêneros/ não posso ou sei guardar porque me chamam poeta?” (Hor. *Ars*, 86-7, tradução minha). É bom dizer que, nessa comparação entre passagem firminiana e verso horaciano, não pretendo vaticinar que Horácio foi lido por ela, mas indicar a assunção no corpo do texto firminiano de um dos códigos estéticos subjacentes ao exercício literário daquele momento.

²² *Nox erat et placidum carpebant fessa soporem/ corpora per terras, silvaeque et saeva quierant/ aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu;/ Cum tacet omnis ager[...]at non infelix animi Phoenissa, neque umquam/ solvitur in somnos oculisve aut pectore nocte/ accipit: ingeminant curae rursusque resurgens/ saevit amor, magnoque irarum fluctuat aestu*(Cf. *A.4*, 522-5;529-32).

Virgílio, embora Eneias e Dido estejam já nas segundas núpcias, o herói chega como forasteiro a Cartago e a rainha se apaixona por ele. Todavia, ligado que está seu destino à fundação de Roma (Júpiter o lembra), o herói abandona Dido que, depois de longas queixas quanto ao amor ultrajado, suicida-se. Segundo Odorico Mendes, em uma das inúmeras notas à tradução em que não se furta a assumir identidade brasileira: “este livro [canto IV da *Eneida*] é dos gabados [famosos], porque trata do amor, paixão que fornece o principal assunto aos romances e poesias modernas” (Virgílio, 2008b, p. 165), e Maria Firmina, romancista moderna que é, não se furta de imitar tal intertexto da *Eneida*.

A descrição do lugar com intensidade ultrarromântica também pode ser índice de uma superação do *locus amoenus*, dos árcades mineiros, ou seja, de um momento mais positivamente idealizado da relação com o passado. “Vencida pelo cansaço”, a heroína Úrsula não encontra um *locus amoenus*, tal qual aquele do bucolismo que consolara o amor de Marília e Dirceu. O desconunal jatobá, cuja grandeza assombrosa e masculina ressalta a fragilidade em que se encontra a heroína arrebatada pelo amor proibido que nutre pelo hóspede Tancredo, ergue-se como uma insígnia evidente do Novo Mundo e se inscreve como novidade de identidade/paisagem brasileira no contexto de opressão patriarcal que vitima as mulheres naquele momento.

Talvez se *Úrsula* apenas referendasse esses intertextos clássicos, sem os contradizer, teria galgado o sucesso que, por exemplo, *Iracema* de Alencar alcançou 6 anos depois, lembrando que a lenda do Ceará também recobra algo desse estilo classicizante devedor da Atenas Brasileira. Alencar, lançando mão também dessa tradição, apresenta *Iracema* como uma heróide, como bem identifica Maria Celeste Consolin Dezotti (cf. Dezotti, 2011), gênero de narrativa mítica narrando feitos de uma heroína quase sempre rejeitada.²³ Mas, em Alencar, há menos denúncia da condição feminina e o foco está mais na redenção da mulher ameríndia cujo filho, fruto da violência, inaugurava nossa ascendência mestiça.

Todavia, Maria Firmina, adotando aquele viés desse mesmo código retórico-poético, sobre o qual, já o dissemos “a imitação por si só não basta”, contradiz esse código sob o ponto de vista libertário do feminino, por um ultrarromantismo seu contemporâneo, mas que destoa dos estilos praticados em sua província. Ela como “estrangeira de fora” encara os olhos de seus comprovincianos quando, altiva,

²³ Na pesquisa que faz sobre esse gênero, Giovanna Longo bem identifica o protagonismo feminino nas *Heroides* de Ovídio: “o conjunto das cartas de amor em versos explora a subjetividade feminina de forma inédita na literatura latina. Em 18 das 21 epístolas que formam esse conjunto, as personagens míticas são deslocadas da função coadjuvante que desempenham nas narrativas tradicionais (especialmente a épic e a tragédia) e colocadas como protagonistas de suas histórias. Desenhados com contornos elegíacos, os conhecidos acontecimentos dessas narrativas ganham interpretações e avaliações diferentes na voz dessas mulheres que sofrem por sua própria condição” (Longo, 2022, p.110)

descreve as inúmeras opressões do universo patriarcal²⁴, cuja “altura chamaria a atenção de outra que não fora Úrsula, de outra que não sentira, como ela, o coração oprimido por mortal desassossego”.

O jovem belo e branco Tancredo, formado em Direito em São Paulo, é salvo por Túlio, que serve na casa de Úrsula, heroína ultrarromântica branca do romance, quando é encontrado desacordado e ferido no meio do sertão em algum lugar do interior do Brasil. Túlio, sujeito da ação e virtuoso protagonista do capítulo primeiro, leva-o para a casa, em que a heroína divide com a mãe, Luísa B., na companhia também da preta Susana, a quem tratam como da família, eis o início do tempo da narrativa. Nesse início da narrativa, já tem lugar a técnica de constestação de Maria Firmina, que chamo aqui de contradição (no sentido de “contradizer”, bem como de “uma outra dicção”, em resposta de uma já estabelecida). Desde o prefácio de Charles Martin, da primeira reedição nacional de *Úrsula*, cuja organização e estabelecimento do texto ficaram a cargo de Luiza Lobo (cf. Reis, 1988), esse expediente pode ser identificado: “Túlio é nobre, tem sangue africano, e na opinião da autora não se deixou acovardar ou abater pela escravidão [...]. Ele é a base de comparação para o jovem herói branco.” (Reis, 1988, p.11). Perspectiva que foi ampliada no estudo de Eduardo Duarte no posfácio da edição de 2004:

O primeiro capítulo objetiva apresentar os dois personagens masculinos que irão encarnar a positividade moral do texto: um branco e um negro. Assim eles entram em cena, primeiro Tancredo, depois Túlio. Entretanto, ao utilizar-se do artifício do acidente, a autora faz com que o segundo tome a frente do primeiro e cresça enquanto personagem. Já de início, o leitor passa a conhecê-lo em suas virtudes, enquanto do outro sabe apenas do atordoamento mental que provoca sua queda. (Duarte, 2004, p.272)

Após o resgate de Túlio, Tancredo, delirante de febre, parece ter um amor mal correspondido, o que só depois é explicado em *flash back* nos capítulos IV, V, VI e VII.

A história desse amor progresso do herói depois revelará a centralidade tirânica da figura paterna naquela sociedade: o pai de Tancredo e o tio de Úrsula, o Comendador Fernando P., assumirão o papel de grandes antagonistas na narrativa. No passado, então, Tancredo amou Adelaide, jovem bela e órfã, que é adotada pela submissa e misérrima mãe do herói branco e ultrarromântico. Sobre as relações entre seu pai e sua mãe, assim se expressa o próprio Tancredo: “[entre o pai d]ele e

²⁴ A monstruosidade do Jatobá parece se erigir como testemunho e delator da relação entre Úrsula e Tancredo em dois momentos: 1) é diante da árvore que ela verá pela primeira vez o Comendador Fernando P. (2018, p. 126-128); 2) é a inscrição do nome dos amantes na árvore que denunciará esse amor proibido ao Comendador, algoz dos protagonistas (2018, p. 179).

sua esposa estava colocado o mais despótico poder.[...]Era o tirano de sua mulher; e ela, triste vítima, chorava em silêncio, e resignava-se com sublime brandura.” (Reis, 2018, p. 82). Finalmente se revela que o pai oprimiu a mãe a ponto de matá-la, não se sabe se de desgosto ou por outra violência, e o genitor assumiu como esposa a jovem e ambiciosa Adelaide.

Esse núcleo narrativo secundário, que é a vida desafortunada do herói, parece evocar o enredo da tragédia *Tancredo* de Voltaire, traduzida por Odorico Mendes em versos decassílabos e publicada no Rio de Janeiro em 1839 (Voltaire, 1999). Não só os nomes de Tancredo e Adelaide²⁵ tem em Voltaire inspiração, mas o enredo da traição feminina usada como pretexto de vingança, tendo uma figura patriarcal como um dos agentes dessa traição, tema que, no romance firminiano, parece ser retomando pontualmente na figura do pai de Tancredo, em relação a Adelaide, e também na perspectiva de vingança em relação a Úrsula exercida pelo Comendador Fernando P.

Permito-me oferecer uma síntese do enredo da peça, a fim de apontar alguns pontos de imitação. A cena tem lugar em Siracusa no ano 1005, portanto, na época das cruzadas e do domínio normando sobre a Sicília, Tancredo e Amenaide, em um momento anterior na corte cesárea de Bizâncio, tinham selado promessa de casamento testemunhada pela mãe da princesa²⁶. No tempo em que se passa a intriga, a antiga aliança com Tancredo e o reino da Sicília, governado por Argiro, pai de Amenaide, havia se rompido e os siracusanos estavam combatendo o exército mouro de Solamir. O rei, então, cede a filha em casamento ao siciliano Orbassan, rival político de Tancredo, selando uma aliança para combater a invasão dos mulçumanos.

Quando Amenaide envia carta a Tancredo para avisá-lo desses desdobramentos, pedindo-lhe ajuda e lhe jurando amor, a missiva é interceptada por Orbassan que, abalado pelo desdém da moça, inventa e divulga que Amenaide estava conjurada aos mouros e que jurava amor a Solamir. Essa mentira, então, chega aos ouvidos de Tancredo, que, acreditando no arдил de Orbassan, em ato de vingança pelo amor e honra ultrajados, volta em condição anônima ao reino de Argiro e se oferece para combater Solamir, decidido a se lançar à morte. Depois de matar Solamir, Tancredo

²⁵ A heroína de Voltaire chama-se *Amenaide*, que Odorico traduz por Amenaide. Entendo que a ligeira mudança de nome feita por Maria Firmina indica também a diferença de índole entre a personagem de Voltaire e a sua, já que, em *Úrsula*, Adelaide não é representada como inocente na traição a Tancredo.

²⁶ Amenaide fala a Fânia, sua ama: “Minha mãe, te lembra,/ nos uniu ambos nos finais momentos;/ Tancredo é meu; nenhuma lei contrária/ pode com nosso amor, com nossos votos. [...] Lâ na cesárea corte, entre tantas honras” (Voltaire, 1999, p. 249, trad. O. Mendes). A evocação da cena da benção materna aos amantes e a sua consecutiva morte, sem ver o desenlace trágico do amor, parecem ser elementos também retrabalhados por Maria Firmina quando Luísa B., mãe da heroína, sela a união dos dois com uma oração (2018, p. 117).

atira-se ao combate sozinho entre as hostes inimigas, onde é ferido mortalmente. Revelada a mentira, o herói é trazido diante de Amenaide ainda moribundo, diz-lhe:

Vive, não sigas
O triste amante... jura... [*suspira e morre*]
[Amenaide ao pai e aos traidores]
[...] Morrei tiranos!
E vós chorais cruéis! ... vós que o matastes [...]
Morro te amando... expiro nos teus braços,
Caro Tancredo! [*cai junto dele*](Voltaire, 1999, p.379-81)

Escuso-me da longa digressão, mas a julgo importante para entender o nível da contradição erigido por Maria Firmina a partir dessa peça, publicada quando ela tinha quatorze anos, mesma idade de D. Pedro II, diga-se. A edição brasileira bilíngue (francês-português) da tragédia traz dois paratextos importantes que podem ser entendidos como uma valorização da mulher e que talvez tenham tocado nossa jovem escritora.

No primeiro deles, a dedicatória, Odorico oferece seu traslado a D. Francisca de Paula Barbosa²⁷ e, pelo seu nome, a todas as senhoras brasileiras e portuguesas “[...] porque sendo mulheres, podem melhor conhecer os rasgos profundos do pincel de Voltaire no pintar o amor, estreme e generoso, sustentado na vitude, e provado por sacrifícios; [...] e] porque, nascidas e criadas na minha língua, mais que as outras do seu sexo avaliar sabem este meu tabalho” (Voltaire, 1999, p.195). Parece-me (conjectura não de todo incoerente) que Maria Firmina pode ter tomado para si responder com sensibilidade feminina essa dedicatória do mais erudito e reconhecido precursor da Athenas Brasileira. Se o gesto de Odorico sugere ser esta obra pouco afeita ao gosto dos homens, talvez pela centralidade de Amenaide e de sua dignidade, Maria Firmina, mulher diferentemente sensível, porque militante, constrói uma trama em que sua heroína, Úrsula, lutasse contra seus opressores atávicos e tentasse salvar a vontade de união entre ela e o seu Tancredo, também ele já vítima da opressão patriarcal.

²⁷ D. Francisca de Paula Barbosa (1806-1871) era esposa de Paulo Barbosa, mordomo da Casa Imperial (uma espécie de Chefe da Casa Civil) de D. Pedro II, que, por ainda ser menor de idade, só assumiria o poder no ano seguinte. Estávamos, destarte, em pleno Período Regencial, o que aumentava a importância do cargo do mordomo e, por isso, aproximava este livro também ao grupo político mais próximo ao poder. Há que se lembrar que Odorico fora cotado para ser Regente do Império e foi deputado federal Constituinte em dois mandatos pelo Partido Liberal (1826-1833, cf. Jorge, 2000, p.68). Muito podia ser dito sobre estar no horizonte de Odorico Mendes, liberal em política e iluminista por formação, talvez concorrendo com José Bonifácio de Andrada e Silva, almejar um posto de conselheiro do jovem imperador. Nesse sentido, uma declaração de adesão ao Despotismo Esclarecido, proveniente de ideólogos como Voltaire, poderia estar em seu horizonte quando da tradução de *Tancredo*, um ano antes da maioridade. Isso pode justificar a dedicatória a D. Francisca de Paula.

No segundo paratexto, Odorico traduz como introdução um texto de autoria feminina, o “Juízo de Mme. Staël”, em que a famosa autora equipara o heroísmo de Tancredo e Amenaide: “essa profunda admiração de Amenaide para com Tancredo, e a sagrada estima do Tancredo para com Amenaide, como acrescenta a tribulação da dor!” (Voltaire, 1999, p. 202). Essa equiparação é relevante, pois tanto Voltaire quanto Mme. Staël, representavam, no incipiente momento em que se encontravam essas discussões, ideias de igualdade entre os gêneros seja em política, seja em literatura (cf. Clinton, 1975). A presença de uma mulher escritora respeitada e desempenhando sua escritura de modo sublime em argumentos e estilo, em uma obra brasileira de 1839, fornece um exemplo notável de igualdade a ser seguido pelas Brasileiras e Portuguesas.

Em *Úrsula*, ademais, a perspectiva igualitária de Staël pode ter levado Maria Firmina a fugir da mera imitação, ao produzir dois núcleos narrativos, sendo a narrativa principal a da opressão de Úrsula pelo Comendador Fernando P. e a secundária a da opressão de Tancredo, pelo pai, com a traição de Adelaide. Assim, o amado libertador da heroína se coloca em condição de igualdade diante dela, já que Úrsula vivencia a mesma violência experienciada por ele: não apenas a morte dos dois é um ato de resistência, como em Voltaire, mas a oposição ao jugo patriarcal coroada pelo casamento por amor é a grande contradição revolucionária de Maria Firmina. Além da esfera amorosa, a sociedade formada entre o par romântico e os dois escravizados, Túlio e Suzana, que se sacrificam para o sucesso da revolução de que são parte ativa, poderia ser considerada um outra contradição de peso na nova sensibilidade instaurada pela nossa *outsider within*, “estrangeira de dentro”, Maria Firmina dos Reis.

Os amores ultrajados do par romântico em *Úrsula* são utilizados como figuras para tratar da brutalidade e violência que o patriarca assume em seu contexto de primeira metade do século XIX, que não distava em quase nada da herança da educação colonial, como bem retrata Fernando de Azevedo em seu longo estudo sobre a cultura brasileira, que neste particular da colônia ainda tem alguma validade (1944, p.294):

Na família patriarcal, a única força que realmente se contrapunha à ação educativa dos jesuítas, era a do senhor de engenho, cuja autoridade soberana dominava do alto não só a escravaria, mas a mulher e os filhos, mantidos a distância, e acumulava, com o governo dos latifúndios, a administração da justiça e a polícia de sua região. Uma rígida disciplina, sob o comando do pater-famílias, a cujos interesses servia, refugiou-se nas casas grandes, onde o sentimento de autoridade e o princípio de hierarquia acentuavam as diferenças de idade, tornando enorme a distância social entre o menino e o homem, entre os filhos e os pais.

Desse modo, o intertexto de *Tancredo* de Voltaire, no livro traduzido por Odorico Mendes e publicado em 1839, é atualizado e redimensionado para o presente da escritura contestando justamente a intocável autoridade masculina, outra possível denúncia que o contexto imediato de recepção não tolerou. Se a censura à opressão paterna é algo comum desde a comédia nova e o romance grego antigo, o fato de uma mulher, na condição étnica e social de Maria Firmina ser porta-voz dessa crítica é algo novo no contexto brasileiro.

Uma tal crítica ao patriarcado junto com aquela ao regime escravocrata vigente pode ser lida também como uma influência de outro domínio literário, aquele da Nova Inglaterra ou americano. *Úrsula* tem por intertexto flagrante *A cabana do Pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe, seja pela religiosidade cristã em que a crítica à escravidão se corporifica, seja pela própria configuração das personagens de preta Susana e Túlio, cuja nobreza de caráter e senso de justiça é parêlo ao dos heróis e superior aos dos seus antagonistas.

Agenor Gomes rastreia bem essa possível influência com a propaganda da venda do romance em tradução portuguesa, editada na cidade do Porto, de autoria de Francisco Ladislau Álvares D'Andrada:

O anúncio da publicação de *A cabana do Pai Tomás*, da norte-americana Harriet Beecher Stowe, saiu, pela primeira vez, nos jornais de São Luís, no mês de novembro de 1853. O livro era vendido no Depósito de Livros, localizado na rua Grande, n.o 8, próximo ao largo do Carmo. [...] Assinante de vários jornais da capital, a romancista pôde ver, nas páginas do jornal *Publicador Maranhense*, o anúncio do romance de Stowe, seis anos antes da publicação de *Úrsula* (Gomes, 2022, p. 109).

Sobre esse intertexto e sobre o que tenho chamado aqui de contradição de Maria Firmina, parece-me, no momento, bastante convincente e arguta a interpretação presente na dissertação de mestrado de Luciana Martins Diogo (cf. Diogo, 2016), cujos resultados foram publicados em co-autoria com sua orientadora Ana Cláudia Cavalcanti Simioni (Diogo e Simioni, 2017),

Diante do sucesso do romance de Stowe e da nova poética instaurada por ela, ocorreu a um dos célebres nomes da Athenas Brasileira, João Francisco Lisboa, segundo Diogo descobriu (2016, p.77-83), fomentar a ideia de escrever um romance sobre o mesmo tema. Essa tentativa não chegou a sair da gaveta, sendo assim, a realização de Maria Firmina tinha uma novidade desejável àquele meio. Talvez venha desse *Zeitgeist* a afirmação de Odorico Mendes (2008a, p. 188), em outro passo da última nota das *Bucólicas* a que já aludi acima:

“Ouvi a brasileiros que a nossa sociedade, onde há negros e escravos, não inspira uma poesia agradável! O contrário já o provou o admirável cantor de *Paulo e*

Virginia. E quando forem aparecendo escritores da têmpera de Chateaubriand, de Cooper e da autora de *Uncle Tom's Cabin* [A Cabana do Pai Tomás], cenas que a alguns parecem baixas, enobrecer-se-ão nas cores de seus pincéis.”²⁸

Portanto, também nessa imitação americana, Maria Firmina estaria em consonância com seu contexto literário imediato.

No entanto, contra as expectativas da dicção vigente, mais uma vez se dá a contradição da autora. Segundo Diogo e Simioni, compulsando resultados de outros autores que lidaram com este instigante tema firminiano na obra de Stowe, há uma espécie de planificação das narrativas do Pai Tomás em relação a de outros escravizados que “constituem o romance, centradas na violência da escravidão e nas descrições de suplícios do corpo, que rivalizam com o foco da narrativa com o vilão – um traficante e senhor de escravos” (2017, p.81). Posso entender com Martín (1988) que ocorre no romance de Stowe uma certa espetacularização da crueldade com uma contrapartida de piedade cristã a essa violência, especialmente contra escravizados considerados “bons”: “a ideia que subjaz à concepção de *A cabana de Pai Tomás* é de que o imoral não é tanto comerciar com escravos, mas sim comerciar a venda de escravos tão bons quanto o Pai Tomás.” (Reis, 1988, p. 11).

No lugar disso, em Maria Firmina teríamos, segundo Diogo e Simioni (2017, p. 82):

um enredo ideologicamente subversivo dentro de outro enredo de estrutura e temática claramente sentimental, este de ampla aceitação pelo público leitor da época. A autora, portanto, teria “negociado”, dentro dos parâmetros literários em vigor, as possibilidades de fazer emergir um contradiscurso, crítico à realidade escravista do país, a qual, no plano artístico-literário expressava-se na maioria dos casos por meio do “apagamento” dos negros enquanto sujeitos.

É importante enfatizar a diferença fundamental que separa Maria Firmina de Harriet Beecher Stowe: no contexto americano foi preciso da piedade cristã ou de defesa de interesses familiares para uma mulher rica e branca denunciar a escravização de africanos dentro de um romance, assumindo por eles uma voz. Maria Firmina, ao contrário, foi capaz de assumir a posição de mulher de letras, dominar o código literário vigente e denunciar os desvarios da mercancia de escravizados de uma perspectiva do lado oposto ao dos senhores, como é aquela assumida pela voz dos personagens Túlio, Suzana e Antero.

²⁸ Importante é registrar que “agradável” significa em termos retóricos, algo que se preste à apreciação estética (traduzindo o verbo *delectare* em Latim), assim como “cenas baixas”, devido à indignidade da situação degradante dos escravizados. Esse uso técnico dos termos bem testemunham a sujeição do pensamento de Odorico Mendes ao código retórico greco-romano.

Em *A cabana do pai Thomas*, mesmo o fazendeiro “bom” e “justo”, e que tratava bem os escravizados, vende-os a um cruel mercador, uma vez que se vê endividado. Essa ideologia que coloca o patriarca como único provedor da família, capaz conservar suas propriedades mesmo à custa da moral cristã e de um sentimento liberal de igualdade, que, de fato, é excludente, revela que o propósito era manter-se rico e servir ao capital. Qualquer entrave a isso deveria ser suprimido.

O que cala (em) uma obra

Como procurei apontar, *Úrsula* apresenta de modo inequívoco uma dicção e uma proposta de diálogo pontual com Sotero dos Reis e Odorico Mendes, servindo-se de uma linguagem e se filiando a um cânone de que eles eram autoridades incontestes. O projeto de identidade transcultural que, conforme apresentei, estava no cerne da produção autoral, tradutória e educacional do grupo do Maranhão formou a sua primeira escritora capaz de olhar a eles e aos estrangeiros “de par”, uma senhora absoluta da dicção que tanto propalaram. Por que, então, ao invés de reconhecê-la como bem-sucedida literata, ela não foi aceita em Atenas? Por que sua voz foi calada pela indiferença dos grandes literatos de sua província que teriam possibilidade de divulgar seu trabalho de norte a sul do país?

A questão é que este ideal de que a instrução triunfaria sobre a ignorância e que isso levaria a um mundo mais igual e mais justo, em uma leitura do humanismo clássico tal como realizada pelo Iluminismo europeu, embora gerasse entusiasmo aos escritores liberais maranhenses da Atenas Brasileira, não alcançava efetividade prática. Historicamente, a transição de Colônia para Nação livre nada revolucionou, segundo o agudo sumário desse período histórico apresentado por Wilton José Gonçalves, tratando de Gonçalves Dias:

Mesmo com o advento da independência política, manteve-se intacta no país a estrutura econômica que, assentada sob a égide intocável do trabalho escravo, foi ainda complementada pela adoção de um aparato jurídico legal, cuja função primordial era a de justificar e assegurar a preservação do poder e dos privilégios nas mãos da “boa sociedade”, isto é, uma minoria, notadamente branca, [...] portadora de liberdade, e sobretudo de propriedade (Marques, 2010, p.17, com adaptações minhas).

Assim, embora Maria Firmina dos Reis maneje artificiosa o erudito veio estilístico de seu tempo, revelando o testemunho vivido em sua própria condição familiar e pessoal, o que lhe concedeu um lugar de fala pelo qual pudesse denunciar a condição da mulher e do negro naquela sociedade, seus ideais libertários, conforme expressos em *Úrsula*, aparentemente traziam contradição demais para aqueles que eram coniventes e beneficiários do *status quo*. Eis a difícil questão da

distância entre o discurso iluminista ou humanista e sua efetiva realização, neste caso, especialmente quando a igualdade de formação toca uma alteridade que se distancia em gênero, etnia e *status* socioeconômico, já que Maria Firmina dos Reis, essa “estrangeira de dentro”, era mulher celibatária, afrodescendente (filha de uma liberta), de família não convencional, professora de primeiras letras de uma escola de meninas.

Ao invés de altivez e empoderamento, tal qual transluzia daquela “mole sultana num divã de prata” do poema dedicado a Sotero dos Reis, aludido no início deste artigo, todo esse silêncio de seu contexto imediato causou sentimentos intensos de tristeza e solidão, consoante Maria Firmina externa neste pungente testemunho publicado em *O jardim dos maranhenses*, em 1861, transcrito por Morais Filho, o primeiro de uma seção denominada “Poemas em prosa”:

Meu Deus, que é pois hoje a minha vida? Árida e pedregosa estrada, deserto ardente, onde não se descobre a fronte risonha dum amigo; ou a mão esquelética, e fria do anjo do extermínio que aperte esta mão requeimada pelo ardor do sol no zênite.

Eis a minha vida: completa solidão, onde um pássaro, não desprende melodiosos sons, onde uma flor não brilha derramando aromas, onde uma fonte não murmura melindrosas queixas: é uma sepultura, enfim, onde não despontam flores (Morais Filho, 1975, p.107).

Quando apresentei o presente texto pela primeira vez em versão ainda incipiente, Paulo Andrade teve a generosidade de me apresentar sentimentos similares de silenciamento e falta de reconhecimento que afetavam outros escritores negros. Em seu texto “A questão do reconhecimento: Fanon e a dialética hegeliana” (2023), Andrade apresenta o caráter sistêmico desse tipo de recepção que coincide com a própria ideologia colonial. No caso de Cruz e Sousa, mais próximo ao período de nossa autora, é tocante seu testemunho da falta de reconhecimento, tal como expressa em “Emparedado”, “poema em prosa que encena o impedimento do sujeito em usufruir de um dos fundamentos basilares do Estado Democrático de Direito: a dignidade” (2023, p.148). Para Andrade, o que me fez ver a riqueza desse paralelo, “a trajetória biográfica e artística de Cruz e Sousa é marcada pela exclusão epistêmica promovida por críticos como Silvio Romero, Araripe Júnior e, sobretudo, José Veríssimo” (p. 147-8).

Para explicar a origem desse sentimento experimentado por escritores afro-brasileiros, é desenvolvido no artigo a interpretação de Frantz Fanon para um passo de Hegel, conhecido por “dialética do senhor e do escravo”. No exemplo de Hegel, em linhas gerais, o foco estaria na anulação do outro como um ser: “o Senhor domina o Escravo, negando ao Escravo toda a alteridade e tudo que é essencial

ao Escravo. Neste movimento de dominação, o Senhor suprassume o outro, pois o outro não é outro para ele” (2023, p. 158). A essa perspectiva, reage Fanon:

Peço que me considerem a partir do meu Desejo. Eu não sou apenas aqui-agora, enclausurado na minha coisidade. Sou para além e para outra coisa. Exijo que levem em consideração minha atividade negadora, na medida em que persigo algo além da vida imediata; na medida em que luto pelo nascimento de um mundo humano, isto é, um mundo de reconhecimentos recíprocos (Fanon, 2008, p. 181)

Desse caminho que se abre aqui no fechamento deste artigo, Maria Firmina dos Reis (e Cruz e Sousa e outros(as) tantos(as)) não teve o percurso de leitura e de vivências que capacitaram Fanon a entender e explicar o que está na base do não reconhecimento dela por seus interlocutores imediatos e pela cena literária brasileira como um todo. Daí a profunda tristeza e desencanto que pode se depreender do seu testemunho acima evocado. Todavia, as contradições, poucas das quais aponte aqui, erigidas em *Úrsula* e em outras obras suas, dão mostra cabal de sua consciência e da pujança de sua voz “negadora”. Valeu a pena contradizer e fundar uma nova literatura feminina de contestação e denúncia, pois a presença de Maria Firmina dos Reis neste mundo humano que tentamos construir é hoje modelo a ser imitado e superado, já que a luta pelo reconhecimento e igualdade sempre pede/pode mais.

VIEIRA, B. V. G. *Ursula (1859), Maria Firmina dos Reis: what is said or silenced in an Afro-brazilian novel*. Itinerários, Araraquara, n. 59, v. 2, p. 167-189, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *This paper provides an overview of the literary context of São Luís do Maranhão, called “Brazilian Athens”, from the beginning of the 19th century until the publication of *Úrsula* (1859). After this early definition of this space of Brazilian literature and translation of foreign literature, the article seeks to identify some stylistic and thematic patterns used by Maria Firmina dos Reis, establishing approximations about the origin of the diction we found in the novel, as well as about the contradiction that the female author has constructed in order to reinvent literary and linguistic intertexts in the horizon of the critique she makes about patriarchal society and slavery system. We also investigate the silencing of Maria Firmina dos Reis and *Úrsula*, especially in their immediate context. Although the afro-brazilian female author artfully handles the erudite stylistics of her time, her exclusion from the literary scene reveals how colonial ideologies still dominate and reveals the real validity of Enlightenment educational and cultural ideals in the period.*

■ **KEYWORDS:** *Maria Firmina dos Reis. Afro-brazilian literature. Manuel Odorico Mendes. Classical Receptions. Translation History.*

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Paulo. A questão do reconhecimento: Fanon e a dialética hegeliana. In: SILVA, Natali Fabiana da Costa e (Org.). **Literatura, decolonialidade e trânsitos**: Guiana Francesa e Suriname. Rio Branco: Nepan, 2023. p. 145-166.

AZEVEDO, F. de. **A cultura brasileira**: introdução à cultura no Brasil. 2.a ed. Rio de Janeiro: Cia. Ed. Nacional, 1944.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira** (Momentos decisivos). 3.a Ed. São Paulo: Martins, 1969. Vol. 1 e 2

CARVALHO, Raimundo. Retrato do tradutor quando jovem: a Mérope brasileira de Odorico Mendes. **Nabuco**, São Luís, ano I, n. 5, p. 60-73, 2015.

CARVALHO, Raimundo. Odorico Mendes, autor do Palmeirim de Inglaterra. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v.25, n.2, p. 201-215, 2016.

CLINTON, Katherine B. Femme et Philosophe: Enlightenment Origins of Feminism. **Eighteenth-Century Studies**, Vol. 8, N.o 3, p.283-299, 1975.

DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. Iracema, de José de Alencar e as Heróides de Ovídio. **Itinerários**, Araraquara, N.o 33, p.49-60, 2011.

DIAS, Gonçalves et al. **Poesia completa e prosa escolhida**. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1959.

DIOGO, Luciana Martins. **Da sujeição à subjetivação**: a literatura como espaço de construção da subjetividade o caso das obras *Úrsula e A escrava* de Maria Firmina dos Reis. Orientadora: Ana Paula Cavalcanti Simioni. 2016. 225 f. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

DIOGO, Luciana Martins; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Da sujeição à subjetivação**: a literatura como espaço de construção da subjetividade na obra de Maria Firmina dos Reis. **Opiniões**, São Paulo, n. 10, p. 71-85, 2017.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira e Lewis Ricardo Gordon. Salvador: Ed. da UFBA, 2008.

GOMES, Agenor. **Maria Firmina dos Reis e o cotidiano da escravidão no Brasil**. São Luís: Ed. AML, 2022.

JORGE, Sebastião. **Política movida a paixão**: o jornalismo polêmico de Odorico Mendes. São Luís: Dep. Comunicação Social – UFMA, 2000.

LONGO, Giovanna. Manifestações da alteridade em “Fedra a Hipólito”: considerações sobre a abordagem da leitura de textos clássicos. In: SANTOS, Elaine C. Prado dos; PRADO, João Batista Toledo. **Antigos estranhos**: alteridade e diversidade no Mundo Clássico. São Paulo: Liber Ars, 2022. p.107-126.

MARQUES, Wilton José. **Gonçalves Dias, o poeta na contramão**: literatura & escravidão no Romantismo Brasileiro. São Carlos, SP: Ed. da UFSCAr, 2010.

MARQUES, Eliane. Úrsula: a diferença como exclusão e como desejo de reconhecimento. In: REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Porto Alegre: Zouk, 2018. p.25-88.

MENDES, Argemira de Macedo. **A escrita de Maria Firmina dos Reis na literatura afrodescendente brasileira**: revisitando o cânone. Lisboa: Chiado Print, 2016.

MORAIS FILHO, Nascimento. **Maria Firmina**: fragmentos de uma vida. São Luís: Imprensa do Governo do Maranhão, 1975.

Phi 5.3. Latin texts and Bible versions. *The Packard Humanities Institute*, 1991. CD-ROM.

REIS, Maria Firmina dos. **Cantos à beira-mar**. São Paulo: Cartola Editora, 2021[1871].

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. 2.a ed. fac-similar. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1975[1859].

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Ed. Maria Helena P. T. Machado e cronologia de F. S. Gomes. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula: romance original brasileiro**. Organização, atualização e notas por Luiza Lobo. Introdução de Carles Martin. 3. ed.-. Rio de Janeiro/Brasília: Presença/INL, 1988.

REIS, Francisco Sotero dos. Introdução. In: CESAR, Caio Julio. **Comentários**. San’LUIZ: Typ. De B. de Mattos: 1863. p. V-XV.

SAVIANI, Demerval. **História das ideias pedagógicas no Brasil**. 3.a ed. rev. Campinas: Autores Associados, 2011.

SOUZA, R. A. de. **O império da eloquência**: retórica e poética no Brasil oitocentista. Rio de Janeiro: EdUERJ/EdUFF, 1999.

STOWE, Harriet Beecher. **A cabana do pai Thomaz** (ou a vida dos pretos na América). Trad. Francisco Ladislau Álvares d'Andrada. Paris: Rey & Belhatte, 1853. Tomo 1

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Ed. Anotada pelo Grupo Odorico Mendes. Cotia/Campinas: Ateliê/Ed. da Unicamp, 2008a.

VIRGÍLIO. **Eneida brasileira ou tradução poética de Públio Virgílio Maro**. Trad. de M. O. Mendes e organização de Paulo Sérgio de Vasconcellos *et al.* Campinas: Editora da UNICAMP, 2008b.

VIRGÍLIO. **Geórgicas**. Trad. de M. O. Mendes e org. de Paulo Sérgio de Vasconcellos. Cotia: Ateliê, 2019.

VOLTAIRE. **Traduções de Voltaire**: Manuel Odorico Mendes. Introdução e notas de Sebastião Moreira Duarte. São Luís, Edições AML, 1999.



AO ENCONTRO DO AUTOR: SARAMAGO E PEIXOTO NO ROMANCE *AUTOBIOGRAFIA*

Rosemary Gonçalo AFONSO*

- **RESUMO:** No romance *Autobiografia*, lançado em 2019, o escritor português José Luís Peixoto traz para o seu universo ficcional José Saramago, vencedor do Prêmio Nobel de Literatura em 1998. A narrativa, que percorre explícita e implicitamente a obra de Saramago, gira em torno da angústia provocada em um jovem escritor pelo desafio de publicar um segundo romance, que confirmasse seu talento, enquanto tenta cumprir a tarefa de biografar o consagrado colega. Nosso trabalho observa questões inerentes ao próprio título do romance, destacando a presença do autor em sua obra, mesmo quando se propõe a falar de qualquer outra coisa além de si mesmo. Num romance que se propõe a apresentar um escritor pela mão de um outro, a defesa de que os textos são autobiográficos é evidenciada. A esse respeito, a pesquisa de Phillipe Lejeune publicada em *O pacto autobiográfico*, é nosso principal apoio teórico; e também a posição do próprio José Saramago, exposta em entrevistas e textos de diferentes gêneros, como em seu romance *Manual de pintura e caligrafia*. Acerca das estratégias de escrita próprias de Saramago das quais Peixoto se apropria, defendemos a expectativa de um leitor-modelo que dispõe de elementos para identificar a presença do “biografado” na narrativa; que é o espaço do encontro desses dois autores. Contribuem na análise, dentre outros, os teóricos Umberto Eco, Theodor Adorno, Gyorg Lukács e Ricardo Piglia.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Portuguesa Contemporânea. José Luís Peixoto. José Saramago. Escrita autobiográfica. Romance *Autobiografia*.

Introdução

“Contar-me a mim próprio através do outro e contar o outro através de mim próprio, eis a literatura.”
(José Luís Peixoto. 2019, p.108)

A primeira reflexão acerca do romance de José Luís Peixoto que inspira o presente trabalho foi desencadeada pelo título: *Autobiografia*. Publicado em 2019,

* UFRRJ - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - Instituto Multidisciplinar – Departamento de Letras – Nova Iguaçu – Rio de Janeiro – Brasil. 26020-740 - rosemaryafonso@gmail.com

o livro é de autoria de um escritor nascido em 1974, tem foco narrativo em 3ª pessoa e se debruça sobre a vida e obra de José Saramago, que viveu de 16 de novembro de 1922 a 18 de junho de 2010. Esse aparente desencontro foi o fio condutor de nossa análise e, sendo assim, *O pacto autobiográfico*, do ensaísta francês Phillipe Lejeune, especialista no gênero autobiográfico, não poderia deixar de ser um dos nossos apoios teóricos. E porque a questão está diretamente ligada à presença do autor no texto, foram destacadas as colocações do crítico literário Roland Barthes em “A morte do autor”, um dos ensaios do seu livro *O Rumor da Língua*, publicado em 1984; as quais foram refutadas por José Saramago, como é demonstrado em conversas reunidas por João Céu e Silva no livro *Uma longa viagem com José Saramago*, de 2009, e no artigo “O autor está no livro todo”, publicado na Revista LER em 2010. Também os trabalhos ficcionais desse autor, sobretudo seu *Manual de pintura e caligrafia*, contribuem em nossas reflexões; além da epígrafe do romance analisado, retirada do livro *Cadernos de Lanzarote*, de José Saramago:

Um dia escrevi que tudo é autobiografia, que a vida de cada um de nós a estamos contando em tudo quanto fazemos e dizemos, nos gestos, na maneira como nos sentamos, como andamos e olhamos, como viramos a cabeça ou apanhamos um objeto no chão. Queria eu dizer então que, vivendo rodeado de sinais, nós próprios somos um sistema de sinais. Seja como for, que os leitores se tranquilizem: este Narciso que hoje se contempla na água desfará, amanhã, com sua própria mão, a imagem que o contempla¹ (José Saramago apud José Luís Peixoto, 2019, epígrafe).

Reformulando o que diz a maioria dos dicionários, Phillipe Lejeune (2008, p.14) define autobiografia como sendo uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. Ainda segundo esse pesquisador: “A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja *identidade de nome* entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala.” (Lejeune, 2008, p.24); ou seja, a autobiografia pressupõe um pacto por parte do autor, sem o qual não é possível fazer a distinção entre ela e um romance, visto que esses dois gêneros textuais podem obedecer às mesmas leis. A diferença, no que se refere a sua estrutura, está no compromisso do autor em dizer a verdade ou o seu “descompromisso” em respeitá-la. O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, de uma identidade, da pessoa que teria escrito o livro; seja a apresentação desse assumido autor “exata” ou “inexata” (Lejeune, 2008, p.26). Sendo assim, como o nome que consta na capa do livro de José Luís Peixoto e seu narrador, ou a pessoa de quem se fala, não são equivalentes

¹ Optamos por manter o itálico, conforme foi usado pelo autor.

o pacto teria sido rompido; pelo menos aparentemente. Todavia, a continuidade das pesquisas de Lejeune demonstraram a existência de posições intermediárias, de graus, comprometimentos e ambiguidades no que se refere à identidade do autor, levando-o a preferir a explicação do lexicógrafo Gustave Vapereau (1819-1906), em seu *Dictionnaire universel de littératures*, no qual se lê: “AUTOBIOGRAFIA (...) obra literária, romance, poema, tratado filosófico etc., cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos” (Vapereau *apud* Lejeune, 2008, p.53). Ao avançar na pesquisa, Lejeune reconhece a ambiguidade que o gênero encerra e passa a defender que cabe ao leitor decidir a intenção e a intensidade dessa presença no texto. Essa importância atribuída ao leitor, combinada com elementos da obra e do estilo de José Saramago aos quais Peixoto recorre na construção da narrativa, ampliaram as possibilidades de análise, para a qual trouxemos ainda, dentre outros: Umberto Eco, Teodor Adorno, Gyorg Lukács, e Ricardo Piglia. É no espaço privilegiado da literatura que o encontro desses e do autor da narrativa consigo mesmo acontecem.

Biógrafo ou autobiografado?

Em *Autobiografia*, ocorre a coincidência do primeiro nome do autor e dos personagens centrais, configurando um jogo de espelhos que exige especial atenção do leitor: José Luís Peixoto nos mostra um jovem escritor, de nome José, até então com um único livro publicado, que é contratado para escrever uma biografia do consagrado José Saramago, com quem tem em comum a profissão e a nacionalidade. No romance, que foi publicado pela primeira vez em 2019, Saramago estaria com 74 anos de idade, quando num ensolarado 2 de julho de 1997 escreve a última frase de mais um de seus romances; um ano depois lhe seria atribuído o Prêmio Nobel de Literatura, o que coincide com o fato concreto de ele ter recebido esse Prêmio em 1998. O personagem mais jovem entende que “conhecer um escritor se faz através de sua obra” e assume não ser leitor de Saramago: por esse motivo e porque precisa se dedicar à escrita de um segundo romance que confirmasse sua vocação, ele prefere declinar da proposta. No entanto, as dificuldades financeiras levam-no a repensar essa oportunidade e a aceitar o desafio. Ciente de que não será capaz de escrever uma biografia em seu sentido literal, o rapaz insiste que seu trabalho é na verdade um “texto ficcional de cariz biográfico”, o que reforça o questionamento acerca do gênero [biografia] e das fronteiras entre o texto literário e não literário; além de sugerir uma classificação para o livro que estaria sendo lido, ou seja, para o próprio romance *Autobiografia*.

Lembrando a impossibilidade de dissociar o factual do ficcional, a narrativa mantém frases riscadas, literalmente, remetendo àquilo que as biografias omitem ou inventam, sendo elas, portanto, um recorte, uma construção tendenciosa daquilo que se pretende expôr e que nem sempre é possível ou desejável; levando ao surgimento

de um universo outro, que pode se afastar daquele no qual se inspira. Tal recurso acontece no corpo do texto e em notas de rodapé. A título de exemplo, reproduzimos uma dessas notas, que traz um questionamento pertinente ao que vimos discutindo: “Se conseguisse escrever sobre L, seria esse texto uma descrição (biografia) ou seria parte da própria vida? (A ideia de que esse texto se transformaria na vida de L, que a vida de L seria esse texto.)” (Peixoto, 2019, p.148). A ambiguidade sugerida pelo autor reforça que, ao escrever, é preciso fazer escolhas; o que foi dito por Saramago e é lembrado em uma das epígrafes que contribuem na construção do romance de Peixoto (2019, p.69): “*Há que escolher. Memórias ou romance? Confissão ou ficção*”.

A discussão acerca do gênero autobiográfico pressupõe uma preocupação com a autoria do texto; mas se para Lejeune esse é um aspecto relevante, para Roland Barthes contar um fato implica uma neutralidade que anularia o sujeito, como defende no ensaio “a morte do autor”:

desde que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se o desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa” (Barthes, 2004, p.58).

E segue com a explicação algumas páginas adiante:

linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como ‘eu’ outra coisa não é senão aquele que diz ‘eu’: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para exauri-la (Barthes, 2004, p.60)

Ao contrário de Barthes, Saramago enfatiza a importância do autor. Em *Uma longa viagem com José Saramago*, livro que reúne algumas de suas conversas, o entrevistador João Céu e Silva comenta que uma das características das personagens dos livros de Saramago é que elas falam com o leitor, que “o narrador fala com o leitor”, ao que o escritor responde negando a existência do narrador e defendendo a presença do autor. Ele explica que teve uma “sensação estranha” durante um congresso de literatura comparada ao perceber que, entre as centenas de comunicações, nenhum título contemplava a palavra autor. Acertou quem especulou ter sido a referência a essa “sensação estranha” uma das inspirações para o título deste artigo. A esse respeito, na mesma entrevista, Saramago estende sua reflexão:

Com essa ideia que vem do Jacques Derrida – de que o autor não tem importância nenhuma e que o texto é que conta – esquecemos o autor. Falou-se muito naquela altura da morte do autor porque de vez em quando decidimos matar

qualquer coisa, matamos a arte, a literatura, dizemos que já não haverá mais... Começamos por tentar matar Deus, mas ele tem sete fôlegos como os gatos e ainda não o conseguimos realmente. Foi também o caso de Roland Barthes ao afirmar que o autor morreu. Se esta sentença já estivesse sido executada como é que seria no caso de *Dom Quixote*? Se tivessem morto o Cervantes antes de ele começar a escrever o livro gostava de saber quem é que o iria escrever (SILVA, 2009, p.101).

No artigo “O autor está no livro todo”, assumindo-se como um simples prático da literatura (o adjetivo “prático” é dele), Saramago (2010, p.28) reafirma sua defesa de que “a figura do narrador não existe, e de que só o autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja, romance, conto ou teatro”.

A “Posição do narrador no romance contemporâneo” configura um paradoxo, sintetizado por Teodor Adorno (2003, p.55) num ensaio com esse título, no qual afirma: “não se pode narrar, embora a forma do romance exija a narração”. Ou seja, o que se pretende ao negar a presença de algo ou alguém que narre a história não é sugerir que ela não exista enquanto um elemento estrutural do texto; o que Saramago nega é a independência dessa figura em relação ao seu criador, que é sempre o autor. No artigo de sua autoria citado no parágrafo anterior, ele reforça que “nenhum instrumento que permita imprimir uma ideia é dotado de autonomia, sendo o prolongamento de um cérebro” (Saramago, 2010, p.28). Talvez coubesse aqui uma reflexão que vem despertando interesse nos meios acadêmicos, porém, entendemos que ela não encontra espaço neste trabalho: a inteligência artificial. Muito se tem falado sobre a capacidade desse recurso tecnológico mas, pelo menos por enquanto, é preciso que sejam inseridos dados e/ou comandos em algum suporte, onde serão processados para dar origem a uma nova “criação”. Sendo assim, o autor segue sendo uma presença indispensável. E Lembramos que Saramago mencionou, acerca do seu processo criativo, que quando começava a escrever um livro já o tinha completo na mente.

Obviamente, defender a presença do autor não significa que um texto, literário ou não, seja o espaço de busca de informações claras ou objetivas a respeito de quem o escreveu, mas que de alguma forma, sutil ou mesmo camuflada, esse texto o revela; como Saramago explica ainda em “O autor está no texto todo”:

Não esqueçamos, porém, que assim como as verdades puras não existem, também as puras falsidades não podem existir. Porque se é certo que toda a verdade leva consigo, inevitavelmente, uma parcela de falsidade, quanto mais não seja por insuficiência expressiva das palavras, também é certo que nenhuma falsidade pode ser tão radical que não veicule, mesmo contra a intenção do mentiroso, uma parcela de verdade (Saramago, 2010, p.29).

Esse entendimento de Saramago é explicitado em seus textos literários, sobretudo em *Manual de Pintura e Caligrafia*, publicado pela primeira vez em 1977 (antes do referido ensaio de Barthes, de 1984), livro em que o autor-personagem, mais de uma vez, se refere a alguns capítulos como “exercícios de autobiografia”, não porque escreva em primeira pessoa, mas porque admite estar ciente de que seu texto não é definitivo. Esse é também o livro que o personagem Saramago oferece ao jovem escritor José, no romance, e como diz Peixoto (2019, p.269): “José andava sempre com o livro que Saramago lhe tinha oferecido, *Manual de Pintura e Caligrafia*”. Nesse livro, em dado momento, o pintor que se torna escritor, personagem do *Manual*, afirma: “Tudo é biografia, digo eu. Tudo é autobiografia, digo com mais razão ainda, eu que a procuro (a autobiografia? A razão?). Em tudo ela se introduz (qual?), como uma delgadíssima lâmina metida na fenda da porta e que faz saltar o trinco, devassando a casa”. (Saramago, 1992, p.169)

Trazendo para o texto ficcional o que virá a reforçar no referido artigo da Revista *Leya* anos depois, Saramago insiste:

Biografamos tudo. Às vezes, contamos certo, mas o acerto é muito maior quando inventamos. A invenção não pode ser confrontada com a realidade, logo, tem mais probabilidades de ser exata. A realidade é o intraduzível porque é plástica, dinâmica. E dialética, também (Saramago, 1992, p.134).

Assim como Saramago, José Luís Peixoto, defende o aspecto autobiográfico dos textos, o que se confirma por afirmações como a que reproduzimos em nossa epígrafe. Entendemos, portanto, que Peixoto fala de si, e uma verdade incontestável a seu respeito, revelada pela narrativa, é que, ao contrário do personagem José, o autor do romance *Autobiografia* é um profundo conhecedor da obra do escritor que homenageia.

É importante mencionar que Peixoto foi o vencedor do Prémio José Saramago em 2001, e que ele admite o quanto esse prêmio contribuiu em sua carreira. Sua admiração e respeito pela obra se estendem ao homem: José Saramago, como se verifica pela delicadeza e sensibilidade que envolvem a construção do personagem nele inspirado. São enfatizados gestos corriqueiros, valorizados pelo ritmo suave característico de Saramago, lembrando que tais gestos também fazem parte de nossa biografia, como dito na epígrafe.

No romance, o personagem José Saramago é o conceituado escritor de literatura portuguesa que de fato se tornou, mas é sobretudo um indivíduo comum, que mantém uma rotina de trabalho e cumpre seus compromissos; ao contrário de seu improvável biógrafo, que está longe de ter uma vida regrada ou estável, sendo atraído por apostas que nem sempre o favorecem. Seus gestos cotidianos, expostos numa perspectiva aparentemente banal, destoam da grandiosidade de sua obra. Saramago é humanizado pelo olhar de Peixoto, que revela momentos de

intimidade aos quais não poderia ter tido acesso; o que reforça a presença do autor, que se vale da liberdade de preencher lacunas, um recurso admitido pela escrita literária. Trazemos como exemplo a descrição minuciosa do ritual de Saramago ao acordar, antes de entrar no banho: “O rosto de Saramago sem óculos pertencia a outra pessoa, indefeso, vulnerável por fim à idade. Essa é a importância dos objetos, crescem na rotina” (Peixoto, 2019, p.61). A fragilidade física sugerida pela descrição não é o dado mais revelador do biografado, mas a atenção a um detalhe que o caracteriza: o fato de se apresentar quase sempre com esse acessório que se prendeu à sua imagem. Em *Autobiografia* é fundamental estar atento aos detalhes e um deles é a seguinte afirmação de José Luís Peixoto (2019, p.257): “na literatura, tem de ser prestar muita atenção às aparências”.

Não obstante o recorte temporal apresentar um personagem idoso, Peixoto confere ao mesmo uma pureza infantil, seguindo uma sugestão de Pilar del Río, mulher de Saramago no romance e na vida real, quando se esbarram, no texto, o jovem escritor e essa “soberana” figura: “Sem deixar de fixá-lo, Pilar estendeu-lhe uma fotografia, impressão moderna de uma fotografia antiga e, talvez esforçando-se por aproximar o seu castelhano do português, não lhe deu uma ordem, fez-lhe um pedido, escreve sobre este menino” (Peixoto, 2019, p.221-2). Respeitar essa criança era a ambição de Saramago, verbalizada por ele numa frase que se tornou um axioma pessoal: “Tentei não fazer nada na vida que envergonhasse a criança que fui. Quando me for deste mundo, partirão duas pessoas. Sairei de mão dada com a criança que fui!”

Na elaboração das personagens inspiradas em figuras reais surgem dados que correspondem às suas respectivas vidas, tais como nomes de familiares, locais onde teriam morado ou trabalhado ou seu envolvimento em questões políticas: no caso de Saramago é mencionada sua filiação ao PCP (Partido Comunista Português). Isso acontece ao longo do corpo principal do texto ou em notas de rodapé, que concentram as anotações do jovem escritor José. Contudo, não há distinção entre essas características e outras, acrescentadas livremente pelo autor, o que é mais um indício do caráter ficcional do livro chamado de autobiografia, que nem por isso é menos revelador, como temos defendido neste trabalho.

A importância da forma

Se até agora temos demonstrado a presença de Saramago e Peixoto a partir dos conteúdos, passamos a observar a estratégia de construção da forma literária que imortaliza esses autores, que ganham uma outra realidade, como explica Lukács em seu livro de ensaios “El alma y las formas”:

Hay, pues, dos tipos de realidades anímicas: *la vida es la una, y la vida es la otra*; ambas son igualmente reales, pero no pueden ser reales al mismo tiempo.

En cada vivencia de un hombre están contenidos los elementos, aunque con intensidad y profundidad siempre diferentes; también en el recuerdo podemos sentir unas veces lo uno y otras lo otro, pero en un momento determinado sólo podemos sentir en una forma. Desde que hay vida y desde que los hombres han querido comprenderla y ordenarla ha habido siempre esta duplicidad de sus vivencias² (Lukács, p.20).

Na sequência, Lukács resume a importância das formas, afirmando que elas “delimitam uma matéria que de não ser por elas seria como el aire, se disolvería en el todo.”³ (Lukács, s/d, p.24). Atribuir forma a um determinado conteúdo é construir e fixar esse conteúdo, considerando que, sem essa forma, ele não se realiza. Ainda sobre a questão da forma, Gumercinda Nascimento Gonda, no artigo “O insólito e seu duplo”, lembra uma explicação, também de Lukács, que contempla nossas considerações:

A forma nada mais é do que a mais alta abstração, o mais elevado modo de condensação de conteúdo, de intensificação das motivações, da constituição da proporção adequada entre as motivações individuais e a hierarquia de importância entre as contradições individuais da vida refletidas na obra de arte (LUKÁCS, *apud* GONDA, 2009, p.31).

Na construção de uma forma literária que contemplasse a vida de José Saramago, Peixoto aglutina, sob alguns aspectos, a dele e a sua, priorizando suas existências enquanto profissionais da literatura, o que condiciona todos os demais aspectos das mesmas.

A obra de Saramago está ali o tempo todo, através de títulos, mencionados integralmente, tais como o já citado *Manual de Pintura e Caligrafia*, e ainda os romances *Todos os nomes*, na página 20, *Memorial do Convento*, na página 53, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, numa epígrafe na página 130; ou a partir de referências, como é o caso de *A viagem do elefante*, no percurso do personagem Fritz, um austríaco dono de uma livraria e amigo de José, que tem o nome do indiano que conduz o elefante na narrativa de Saramago; de *Ensaio sobre a cegueira*, quando o mesmo Fritz, fica repentinamente cego, ou ainda de *A ilha desconhecida*, sugerida

² “Existem, portanto, dois tipos de realidades anímicas: a vida é uma delas, e a *vida* é outra; ambas são igualmente reais, mas não podem ser reais ao mesmo tempo. Em cada experiência de um homem estão contidos os elementos, ainda que com intensidade e profundidade sempre diferentes; também na memória podemos sentir às vezes um e outras vezes o outro, mas num momento determinado só podemos sentir em uma forma. Desde que existe vida e desde que os homens têm buscado compreendê-la e ordená-la tem havido sempre esta duplicidade de suas experiências”. (Tradução nossa)

³ “delimitam uma matéria que, se não fosse por elas [as formas], seria como o ar, se dissolveria no todo.

numa reflexão interrompida por alguém que toca a campainha. O fragmento abaixo exemplifica um desses momentos em que livros de José Saramago podem ser identificados:

Existia aquele escritório e dentro da cabeça de Saramago existia outro escritório, o mesmo acontecia com aquele livro acabado de escrever e com toda a ilha de Lanzarote, o oceano Atlântico. Não se pode saber o que é maior, há muitos tipos de tamanfo, assim como o livro estava dentro da ilha, também a ilha estava dentro do (Saramago, 2019, p.11).

A maior parte dos personagens de *Autobiografia* recebe nomes que Saramago imortalizou; além dos já mencionados, seus leitores vão se lembrar do inventor da passarola, Bartolomeu de Gusmão, personagem de *Memorial do Convento*, ao ser introduzido na narrativa um retornado de Angola com esse nome; do revisor de textos Raimundo Benvindo Silva, da *História do Cerco de Lisboa*, homônimo do editor do primeiro romance de José; da camareira Lídia, de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, através da caboverdiana que se envolve com o pretense biógrafo de Saramago. Contudo, mais do que relembrar livros e seus respectivos enredos e personagens, Peixoto recorre a estratégias de escrita que são de Saramago, como os leitores do segundo poderão distinguir.

Nesse sentido, trazemos a reflexão de Ricardo Piglia num dos capítulos do seu livro *O último leitor*, acerca de como os leitores russos se relacionam com o texto, observando “problemas de construção e não os problemas de interpretação”, o que remete a diferentes maneiras de se apropriar desses textos. Segundo o teórico: “esse dualismo é deliberado e não supõe uma hierarquia, mas a localização de duas estratégias” (Piglia, 2008, p.157). Reforçar a importância equivalente dessas abordagens nos parece relevante para demonstrar que conteúdo e forma se harmonizam no texto de Peixoto, no qual as reflexões acerca da presença do autor e as ambiguidades das biografias (ou autobiografias) estão articuladas com estratégias de escrita muito específicas: aquelas que José Saramago utiliza. Peixoto persegue a “engenharia” do texto saramaguiano sem mencionar esse dado “biográfico” do seu homenageado.

A presença nem sempre anunciada de elementos da obra de Saramago, assim como as implicações teóricas que o texto apresenta sugerem a expectativa de um “leitor perfeito”, como se refere Piglia (2008, p.178) acerca do leitor de Joyce: “Um leitor inspirado, que sabe mais que o narrador e que é capaz de decifrar todos os sentidos”. No caso específico, um leitor que conheça o trabalho de Saramago. Seria ele o “leitor modelo”, ao contrário do “leitor empírico”, no sentido proposto por Umberto Eco, no primeiro dos seus *Seis passeios pelo bosque da ficção*, onde explica:

O leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o textos como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto.

(...) o que eu chamo de leitor-modelo – uma espécie de leitor ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar (Eco, 1995, p.14-15).

Buscando “criar” esse leitor, seu colaborador, o autor fornece indícios, e em *Autobiografia*, logo no início temos a sugestão de que o espaço literário é um lugar; ou seja, é por aí que devemos seguir, considerando o questionamento do “narrador”:

Preso, o seu olhar [de Saramago] entrou em cada uma daquelas palavras, mestre de obras, avaliou-as por dentro como se fossem casas; pode viver-se aqui?, perguntou no silêncio do seu interior, interior dele e das casas, recebendo apenas a resposta do eco, otimista evidência de um lugar criado, espaço viável, habitat (Peixoto, 2019, p.09).

Seguindo pela observação desse espaço literário, voltamos às referidas estratégias. A mais evidente delas é o uso da gramática característica de Saramago, que dispensa uma pontuação convencional e usa exclusivamente ponto, ponto parágrafo, vírgulas e letra maiúscula no início de parágrafos ou para indicar alternância de vozes nos diálogos. No entanto, outras estratégias são ainda mais reveladoras. Uma delas é a dúvida acerca do gênero textual instaurada pelo título do livro: Saramago faz isso em alguns de seus romances, ao chamá-los de “Memorial”, no caso de *Memorial do Convento*; de “Ensaio”, como faz em *Ensaio sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre a Lucidez*; de “Evangelho”, em *Evangelho segundo Jesus Cristo*; de “Viagem”, em *Viagem do Elefante*; ou mesmo “Manual”, no aqui lembrado *Manual de Pintura e Caligrafia*. Outro aspecto que se assemelha ao que faz Saramago em muitos de seus romances é introduzir um ou mais elementos insólitos nas histórias, o que em *Autobiografia* acontece quando começam a chover livros do recém vencedor do Nobel. E a mais evidente dessas estratégias é a apropriação de um escritor que de fato existiu, e que tem um público consolidado, para fazer dele um personagem; como Saramago fez ao tornar Fernando Pessoa e um de seus heterônimos os protagonistas do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*. A presença de Saramago ultrapassa a condição de personagem, sendo também ele o autor de *Autobiografia*, como temos defendido, e como é sugerido num dos parágrafos finais por José Luís Peixoto (2019, p.295): “Saramago comandou a pequena seta pelo ecrã, levou-a a um e outro lado, fez o que foi preciso para gravar o texto. Retirou disquete, plástico negro, uma etiqueta com o título escrito a caneta, *Autobiografia*”. (Peixoto, 2019, p.295)

Voltando à questão da presença do autor no texto, destacamos um fato relacionado ao cerne de *Autobiografia*: a angústia do segundo romance. Saramago teve o segundo romance que escreveu, *Clarabóia*, perdido numa editora, tendo sido publicado postumamente. No romance, essa angústia é do descontente biógrafo, que precisa se livrar da tarefa que chega a lhe provocar náuseas, sobretudo diante do biografado. O episódio envolvendo o segundo romance de Saramago é a justificativa de José para abandonar o trabalho de biógrafo que não consegue desenvolver:

Saramago havia de entendê-lo. Analisando a linha cronológica, desde 1922 até ali, José concluíra que o segundo romance de Saramago havia sido central na sua vida. O trauma desse livro, *Clarabóia*, deixou Saramago num limbo durante décadas, purgatório. Essa acumulação de literatura acabou por explodir, tinha de explodir, mas, até lá, Saramago conheceu o sofrimento de querer escrever, precisar escrever e não escrever. Querer desesperadamente, precisar desesperadamente e, mesmo assim, continuar sem escrever, até acreditar que conseguia escrever, que não era capaz” (Peixoto, 2019, p.298).

Seria essa angústia um reflexo de um sentimento do autor ao imaginar ter sido lido por Saramago? Essa é uma especulação respaldada pela proposição de Lejeune, mencionada no início deste artigo, de que cabe ao leitor decidir a intenção do autor e a intensidade de sua presença no texto. Ao leitor que acompanha o trabalho desses dois escritores, Saramago e Peixoto, a influência que o primeiro exerce no segundo se torna evidente e isso nos leva a associar o desconforto do narrador a um sentimento do próprio autor do romance, que precisa evitar que sua admiração comprometa a originalidade do seu próprio trabalho; o que ele tem feito muito bem até agora, não obstante as reconhecidas influências e a apropriação intencional e pertinente, em *Autobiografia*, das estratégias de escrita de Saramago.

O autor do romance provoca o leitor ao se estender em situações periféricas, que uma autocrítica mostra ser um desvio intencional, devidamente articulado com a proposta de apresentar os desafios da escrita e a importância da sua participação. Seu domínio da escrita é absoluto, ele é o autor do princípio ao fim da narrativa, como Saramago sempre o foi, ao contrário do que foi sugerido por Barthes. Repetimos que Saramago nega a presença do narrador, dando ênfase ao autor. No romance, ambos os escritores se chamam José, e José Luís Peixoto é o autor de *Autobiografia*. Sem poder ignorar que o título é uma “chave de leitura” de um texto, esse detalhe se torna fundamental para compreensão de que Peixoto é o autobiografado. A correspondência entre nome escrito na capa e narrador existe, afinal; sobretudo porque já demonstramos que “o autor está no livro todo”, o que torna possível encontros improváveis, ou impossíveis de outra maneira. O espaço literário dispensa a precisão exigida pela ciência, como é colocado ao longo do diálogo entre José e José Saramago no capítulo vinte, concluído com uma dúvida,

ao estilo pessoano, mais especificamente ao estilo do “mestre” Alberto Caeiro, seu heterônimo. Assim como conversam Fernando Pessoa e Ricardo Reis, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, conversam os escritores no romance:

Liberte-se da obrigação que impôs a si próprio. Olhe para o mundo, está em toda parte. O mundo não sente obrigação de explicar-se. Quem precisa de explicações que as procure.

Sim, mas há um problema.

Há muito mais do que apenas um problema, já lhe disse.

Sim, mas há um problema que agora me preocupa mais do que qualquer outro.

Qual?

Como posso saber se eu sou eu ou eu?

Não pode saber, nunca saberá (Peixoto, 2019, p. 261).

Nunca saberemos quantos problemas teremos de solucionar, todavia, sabemos que para muitos deles não encontraremos solução.

Considerações finais

A narrativa observada é biografia, é autobiografia, e é sobretudo um romance, um texto literário com a liberdade que o gênero admite e reivindica. Como diz Maurice Blanchot (1987, p.12) “- a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exatamente isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada”.

Buscamos demonstrar como a ambiguidade do gênero autobiográfico fica evidente no texto e como as opções de apresentação de si ou de outro podem se dar por diferentes aspectos; no caso específico, aos que se relacionam com a obra e o estilo dos autores envolvidos, proporcionando o seu encontro no espaço literário. E se identificar alguns desses aspectos exige um tipo de leitor específico: “ideal” ou “modelo”, como foi lembrado, o que precisa, na verdade, é de leitores (como, aliás, precisam todos os livros). A esses José Luís Peixoto direciona o seu agradecimento em muitos de seus romances e em *Autobiografia* surpreende com uma narrativa repleta de referências, mas que dispensa o conhecimento prévio de obras, conceitos e estilos tanto de José Saramago quanto do próprio Peixoto; não obstante o fato de que, aos que acompanham o trabalho desses dois escritores, a leitura possa proporcionar uma instigante interação e levar a uma contribuição relevante.

No romance, enquanto José Saramago escreve a última frase, o personagem José escreve a primeira, e quem escreve o tempo todo é José Luís Peixoto, um leitor

de Saramago. A contribuição configura participação na escrita; no texto os autores se encontram, eles estão no texto todo, o tempo todo.

AFONSO, R.G. Authors meeting: Saramago and Peixoto in the novel *Autobiografia*. **Itinerários**, Araraquara, n. 59, v. 2, p. 191-204, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT** : *In the novel Autobiografia, first published in 2019, the portuguese writer José Luís Peixoto brings to his fictional universe José Saramago, winner of the Nobel Prize for Literature in 1998. The narrative goes through the work of Saramago, explicitly and implicitly, while shows the anguish of a young writer that faces the challenge of publishing a second novel that confirms his talent at the same time he tries to fulfill the task of biographing his consecrated colleague. Our work observes issues inherent to the title of the novel, highlighting the author's presence in his work, even when he proposes to talk about anything other than himself. In this novel that intends to introduce one writer by the hand of another, the proposal that any text is autobiographical is an evidence. In this regard, Phillipe Lejeune's research published in O Pacto Autobiográfico is our main theoretical support; and also the position of José Saramago himself, exposed in interviews and texts of different genres, such as his Manual de Pintura e Caligrafia. Peixoto appropriates Saramago's writing strategies, in the expectation of a model reader with elements to identify the presence of the "biographer" in the narrative, which is the place where the meeting of these two authors occurs. Contribute to the analysis, among others, the theorists Umberto Eco, Theodor Adorno, Gyorg Lukács and Ricardo Piglia.*

■ **KEYWORDS**: *Contemporary Portuguese Literature. José Luís Peixoto. José Saramago. Autobiographical writing. Novel Autobiografia.*

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: **Notas de Literatura I**. 1ed. Tradução e apresentação de Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2003.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2ed. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. O Espaço Literário. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CÉU E SILVA, João. **Uma longa viagem com José Saramago**. 1ed. Porto: Porto Editora, 2009.

ECO, Humberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GONDA, Gumercinda Nascimento. “O insólito pacto com o instante”. In: GARCIA, Flavio & MOTTA, Marcus Alexandre. **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, pp.157-175.

LEJEUNE, Phillippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Org: Jovita Maria Gerhein Noronha. Tradução Jovita Maria Gerhein Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LUKÁCS, Gyorg. **El alma y las formas y Teoria de la novela**. México Barcelona Buenos Aires: GRIJALBO, s/d.

PEIXOTO, José Luís. **Autobiografia**. Lisboa: Quetzal, 2019.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Cia das Letras, 2008

SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SARAMAGO, José. “O autor está no livro todo”. Revista LER, Julho/Agosto, 2010.



RETORNAR E PARTIR: UMA ANÁLISE CRÍTICA DO CONTO “GEORGE”, DE MARIA JUDITE DE CARVALHO¹

Marcela Ansaloni de AZEVEDO*

■ **RESUMO:** Nossa intenção é realizar uma leitura crítica do conto “George”, da escritora portuguesa Maria Judite de Carvalho. Exponente da literatura portuguesa do século XX, a autora retrata a solidão da mulher contemporânea. Essa perspectiva é evidenciada no conto “George”, da coletânea *Seta Despedida*, de 1995. Aqui encontramos um narrador testemunhando o retorno de George à sua terra natal, onde ela se reencontra e também se despede de uma parte de sua vida, em uma mistura de memória, imaginação e realidade. Com um olhar que atravessa o tempo, George consegue juntar algumas peças de um quebra-cabeça. Ao longo da trama, o conto revela as pressões familiares e sociais que restringem a liberdade de escolha de George, demonstrando a influência do meio social em sua trajetória e a tentativa de limitação de sua autonomia. É através da venda da casa herdada que a personagem se liberta, abrindo espaço para novas possibilidades. Nesse sentido, a necessidade de George de retornar e partir, de encontrar Gi, a jovem de dezoito anos, e Giorgina, a mulher de cerca de setenta anos, é fundamental para que ela possa finalmente voltar e, por fim, partir resignada.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Maria Judite de Carvalho. Conto Português Contemporâneo. Emancipação feminina.

Introdução

É conhecido que, ao longo dos tempos, coube à mulher apenas um papel secundário em todas as esferas. A sociedade, de modo geral, relegou a mulher a um lugar de inferioridade e de subalternidade. Em Portugal, não foi diferente. No contexto do Estado Novo (1926-1974), eram muitas as limitações culturais e, sobretudo, um

* UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. Programa de Pós-graduação em Letras. Rio de Janeiro – RJ - 20559-900. marcelaansaloni@hotmail.com.

¹ Este trabalho é uma versão traduzida do artigo “George - a tale by Maria Judite de Carvalho: the self I believe to be is the dwelling place of the others I think I have been”, publicado no periódico *Tinta Journal*, do Department of Spanish & Portuguese da UC Santa Barbara. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

cerceamento religioso; era esperado que elas tivessem uma postura virginal, imaculada, que não transgredissem. Era uma sociedade provinciana e religiosa, impondo mais e mais obstáculos à libertação feminina. Exigia-se que desempenhassem o considerado pelo senso comum fundamental – ser mãe e esposa.

No entanto, a partir dos anos 1950, uma corrente se levanta contra a idealização da mulher como base da família e da sociedade cristãs. A escrita começa a problematizar a condição feminina no mundo. Escritoras formadas no pós-45, com influências existencialistas, trazem como problemática central a solidão humana e os conflitos gerados pelas relações homem/mulher. Autoras como Agustina Bessa-Luís, Natália Nunes, Graça Pina de Moraes e Maria Judite de Carvalho escrevem buscando mudar paradigmas impostos e promover uma abertura para novas possibilidades à mulher.

Para Agustina Bessa-Luís (no Prefácio de *Tarde demais Mariana*, de Filomena Cabral), ainda era uma escrita “confusa e embaraçada como elas, quando é uma escrita de mulheres [...]. No mais das vezes, as mulheres escrevem segundo o modelo que obtiveram dos homens”, porém “agora começa a haver uma literatura feminina, uma forma de a mulher se interrogar; mas ainda só balbucia [...]” (Bessa-Luís, 1985, p. 12). Um movimento de emancipação das mulheres começa a surgir, destacando-se pela luta das escritoras que se empenham em combater não apenas limitações estruturais impostas ao feminino, mas também enfrentam um ambiente hostil que limitava o desenvolvimento pleno de seu potencial, visto que à mulher era atribuído exclusivamente o espaço doméstico, ao passo que qualquer forma de produção intelectual era estritamente reservada aos homens, dentro de uma estrutura social que restringia a criação artística ao universo masculino.

Segundo Nelly Novaes Coelho (1999), as autoras desse período expressam uma clara aspiração pela libertação, embora enfrentem a dificuldade de concretizá-la completamente. Esse desejo de emancipação é acompanhado por uma crise de identidade, uma vez que as mulheres se veem desprovidas de modelos ou referências sólidas a seguir, o que as leva a um processo desafiador de construção de uma nova identidade. Coelho ressalta que o traço distintivo da literatura feminina na segunda metade do século é a presença de uma “problemática transgressora”, que se revela por meio de uma linguagem ousada e subversiva em relação às normas socialmente estabelecidas (Coelho, 1999, p. 122). Esse período representa, portanto, um rompimento marcante com o silêncio que perdurou ao longo de séculos, evidenciando uma busca por voz e expressão por parte das escritoras. Esse movimento não apenas desafia as convenções literárias, mas também desempenha um papel crucial na desconstrução dos paradigmas históricos que restringiam a participação feminina no campo da expressão artística e intelectual.

Após a década de 60, os escritos de Simone de Beauvoir, notadamente suas reflexões contidas em *O Segundo Sexo* (2019), exercem uma influência significativa sobre as escritoras portuguesas, especialmente aquelas que se dedicam

a problematizar o papel da mulher na sociedade. Surge, a partir dessas influências, uma série de questionamentos acerca da essência feminina, pois, conforme argumentado por Beauvoir (2019), o papel social da mulher é fundamentalmente estabelecido pelo homem. A filósofa francesa coloca em destaque a busca pela liberdade feminina como resultado direto da necessidade de romper com a representação tradicional da mulher como mera sombra do homem. A influência de Beauvoir, ao evidenciar a imposição dos papéis sociais sobre as mulheres, catalisa um processo de reflexão e redefinição dos conceitos de feminilidade e liberdade, impulsionando as escritoras portuguesas a desvincular a identidade feminina de um lugar subalterno e submisso, buscando afirmar a autonomia e a singularidade da experiência feminina.

Maria Judite de Carvalho emerge nesse contexto com uma abordagem temática focada nas formas breves, utilizando uma linguagem concisa e enxuta, que se revela como um retrato vívido da solidão e do desconforto experimentados pelas mulheres no século XX. Sua escrita, marcada pela sutileza e pelo silêncio, apresenta de maneira submersa e poderosa o esvaziamento das personagens femininas inseridas em uma sociedade regida pela hegemonia masculina. Por meio de suas narrativas, Carvalho desnuda a realidade de mulheres insatisfeitas, explorando as complexidades de suas vidas em diferentes esferas sociais. Ela expõe o descontentamento que permeia os variados aspectos da existência feminina, revelando os conflitos íntimos, as restrições impostas pela sociedade patriarcal e as frustrações geradas por uma existência limitada dentro desse cenário. As palavras poupadas de Carvalho funcionam como uma lente de aumento, capturando com precisão os momentos de solidão, os anseios não atendidos e as lutas cotidianas enfrentadas por mulheres que buscam uma voz própria em um mundo onde sua expressão é frequentemente reprimida. Seu trabalho também ressalta a importância de trazer à tona essas experiências para desafiar e reformular a narrativa dominante sobre a vida das mulheres no século XX.

Baptista-Bastos (1989), ao discorrer sobre a escrita de Maria Judite de Carvalho, desvela um universo literário imerso na representação de figuras femininas aprisionadas em dinâmicas complexas. Carvalho, por meio de sua prosa, habilmente retrata “os cativos resignados, os heroísmos complacentes, as solidões povoadas, os desamores” (Baptista-Bastos, 1989, p. 29), oferecendo um mergulho profundo nas vidas de mulheres que enfrentam tormentos e dilemas íntimos. São predominantemente mulheres imersas em um conflito constante entre as expectativas impostas por seus parceiros e a busca por uma identidade própria. Estas figuras femininas são frequentemente dilaceradas emocionalmente, enredadas em relações que as aprisionam em um labirinto de obrigações e normas sociais, privando-as de liberdade emocional e pessoal.

A escritora descreve essas mulheres como seres fragmentados, incapazes de encontrar um ponto de fuga das amarras que as confinam. Em suas narrativas,

o sentimento de desamparo e a ausência de esperança emergem como temas recorrentes, revelando a angústia das protagonistas diante da impossibilidade de romper com as correntes que as aprisionam. Elas não conseguem encontrar uma solução, apenas a falta de esperança.

Essa perspectiva é evidenciada no conto “George”, publicado na coletânea *Seta Despedida*, de 1995. O narrador relata o retorno da protagonista a sua terra natal, onde consegue se reencontrar consigo mesma, em uma mistura de memória, imaginação e realidade. Por meio de um olhar que se estende através de um tempo não linear, George tenta de algum modo juntar as peças de um quebra-cabeça que compõe sua vida. O acontecimento da venda da casa herdada é o gatilho para que a personagem abra espaço para novas possibilidades. Nesse sentido, a necessidade de George de retornar e partir, de encontrar Gi, a jovem de dezoito anos, e Giorgina, a mulher velha na casa de seus 70 anos, é fundamental para que ela possa se ver em um Outro e, por fim, partir.

Cartografia da subjetividade em tempos heterogêneos

Vila: a vida como destino

George, uma mulher nos seus 45 anos, retorna a sua vila natal após o falecimento de seus pais. Sua intenção é vender a casa herdada, onde passou sua infância e juventude. A narrativa é estruturada em blocos. Logo na primeira parte, é possível observar que a vida de George foi profundamente marcada por imposições familiares que restringiram suas escolhas e limitaram seu desenvolvimento pessoal. Durante o período em que permaneceu na vila, ela viveu uma existência condicionada por expectativas familiares que determinariam o seu destino.

Sigmund Freud, ao publicar *Além do princípio do prazer*, em 1920, vai tratar sobre “a neurose do destino”. Essa teoria se refere a um estado psicológico em que uma pessoa parece estar destinada a repetir eventos traumáticos ou situações difíceis em sua vida, mesmo que conscientemente queira evitá-los. É como se fosse uma recorrência de eventos, “encadeamentos a que o sujeito parece estar submetido como uma fatalidade exterior” (Leplanche, 2001, p. 307). Parece impossível escapar das expectativas depositadas em George desde o seu nascimento. A ideia de um ciclo e a repetição de um destino previamente estabelecido são evidentes. Espera-se que ela siga os passos das matriarcas inseridas em uma tradição patriarcal, ou seja, casar-se, ter filhos e cuidar da casa.

No início da narrativa, após sua chegada à vila, George avista Gi se aproximando à distância em sua direção:

O rosto da jovem que se aproxima é vago e sem contornos [...]. As suas feições ainda são incertas, salpicando a mancha pálida, como acontece com o rosto das

peças mortas. Mas, tal como essas peças, tem, vai ter uma voz muito real e viva, uma voz que a cal e as pás de terra e a pedra e o tempo, e ainda a distância e a confusão da vida de George não prejudicaram (Carvalho², 2019, p. 219).

O encontro fortuito com o outro, personificado na figura de Gi, desencadeia um processo de autorreflexão profunda em George. Essa interação, conforme elucidado por Judith Butler ao adotar a perspectiva de Jean-Luc Nancy, ressalta que o nosso próprio reconhecimento depende crucialmente do reconhecimento que recebemos do outro, pois é através desse diálogo e interação que ocorre uma transformação interna (Butler, 2021, p. 39). À medida que Gi se aproxima de George, uma metamorfose sutil se desenha. A clareza da imagem de Gi parece se dissolver gradativamente, revelando que a nitidez de seu rosto se torna secundária diante do poder do encontro em si.

O rosto da jovem, inicialmente um foco visual, rapidamente cede lugar à essência do encontro: um catalisador para a autorreflexão de George. Nesse momento, o rosto de Gi se desfaz em segundo plano, dando lugar à complexidade do encontro interpessoal. A importância desse encontro reside não na precisão visual da jovem, mas no impacto provocado por essa experiência singular. O encontro com Gi serve como um espelho sutil, refletindo não apenas a presença dela, mas também incitando George a se voltar para dentro de si mesma. É nesse movimento de interação e reflexão mútua que George se vê impelida a mergulhar em sua própria jornada de autorreconhecimento e introspecção. É como se a presença de Gi atuasse como um espelho embaçado, que, ao distorcer a imagem visual, clareia o caminho para a autoconsciência e o autoentendimento de George, desviando o foco do exterior para o interior.

Gi encontra-se imersa em um momento crucial de sua vida, no qual o destino de George, seu interlocutor, ainda está em processo de formação, moldado pelas imposições sociais e normativas que recaem sobre ela. A postura de Gi diante desse contexto não se caracteriza pela rebeldia ou pela oposição direta às expectativas e pressões familiares. Ao contrário, sua conduta parece refletir uma aceitação passiva das normas estabelecidas.

Ao observar Gi, George é transportada para um tempo passado, relembando as atitudes conservadoras manifestadas por seus pais no que tange à expressão artística. Essas lembranças ressoam como um eco do ambiente repressivo e das limitações impostas às manifestações criativas, delineando um cenário onde a liberdade de expressão e a busca por novas perspectivas eram restringidas pelas convenções conservadoras arraigadas na estrutura familiar:

² Utilizamos aqui a edição das *Obras Completas de Maria Judite de Carvalho – vol. V*, publicada pela Editora Minotauro em 2019.

Mas nesse tempo, dantes, não sabia quem era Modigliani, não eram artistas lá casa, os pais tinham sido condenados pelas instâncias supremas à quase ignorância, gente de trabalho, dizia como se os outros não trabalhassem, e sorriam um pouco com a superioridade dessa mesma ignorância se a ouviam falar de um livro, de um filme, de um quadro nem pensar, o único que tinham visto talvez fosse a estampa do Angelus que estava na casa de jantar (Carvalho, 2019, p. 220).

Esse período é o da vivência plena da ditadura salazarista, com sua estrutura ruralista e sua visão tacanha, com a diminuição de interpretações diversificadas de mundo. A grande maioria das vilas portuguesas são conservadoras, tradicionalistas, ligadas à terra, à família, ao nacionalismo restrito. Produzem assim um feminino de pouca largueza, resultando em expectativas culturais rígidas em relação aos papéis das mulheres na família e na sociedade. O poder político da época também não tinha interesse que o povo tivesse educação esmerada, que adquirisse pensamento crítico. Desse modo, para os pais de George a possibilidade de a filha ser artista era uma coisa para se dar risadas, não digno de uma mulher direita.

O encontro com Gi, em um diálogo aparentemente imaginário, nos leva a crer ser Gi a versão jovem de George. Descrita tal qual um quadro de Modigliani, a jovem tem um rosto esfumado, não definido e o “encontro” traz as memórias do passado.

E eles acham que eu tenho muito jeitinho, que hei-de um dia ser uma boa senhora da vila, uma esposa exemplar, uma mãe perfeita, tudo isso com muito jeito para o desenho. Até posso fazer retratos das crianças quando tiver tempo, não é verdade? (Carvalho, 2019, p. 219).

A jovem ainda se encontra submetida ao determinismo de uma vida que lhe oferece poucas opções. Ela tem um namorado que não demonstra interesse em partir, a mãe se encarrega de providenciar o enxoval para o seu casamento e a ideia de deixar a vila é vista como algo impraticável e absurdo.

Judith Butler (2021) ao falar do tema central da obra de Foucault nos anos de 1980 sobre a constituição do sujeito, diz que o reconhecimento de si só é possível por um regime de verdade. Desse modo, o principal fator influenciador de sua formação está em partes fora de si,

[...], mas também são apresentados como as normas disponíveis, pelas quais o reconhecimento de si acontece, de modo que o que “posso ser”, de maneira bem literal, é limitado de antemão por um regime de verdade que decide quais formas de ser serão reconhecíveis e não reconhecíveis (Butler, 2021, p. 35).

Assim, para a filósofa, o regime de normas na qual o sujeito está inserido influi na construção do sujeito:

[...] não existe nenhum “eu” que possa se separar totalmente das condições sociais de seu surgimento, nenhum “eu” que não esteja implicado em um conjunto de normas morais condicionadoras, que, por serem normas, têm um caráter social que excede um significado puramente pessoal ou idiossincrático (Butler, 2021, p. 18).

Quando uma pessoa busca contar a sua própria história, pode começar consigo, mas irá perceber que essa narrativa já está envolvida em uma temporalidade social que ultrapassa as suas próprias habilidades de narração (Butler, 2021, p. 18). A história do sujeito sempre envolve um conjunto de relações. Assim, narrar a si também é narrar o que vem antes.

Todavia, Butler (2021) argumenta que apesar das normas servirem como um ponto de referência para as decisões que viremos a tomar, o que fazemos não é exclusivamente determinado por essas normas. Assim, para a autora, a identidade ou os atos praticados por alguém são produzidos e reforçados por práticas sociais e discursivas, não algo inato. Desse modo, apesar de não se opor completamente ao determinismo, para a autora, construímos a nossa própria identidade. E é isso que George faz.

Êxodo: a ruptura e o desejo

George rompe o ciclo e parte. Ela questiona o regime de normas sociais e parte em busca de si como um ser individual e autônomo. Para Butler (2021), “o questionamento de si envolve colocar-se em risco, colocar em perigo a própria possibilidade de reconhecimento por parte dos outros” (Butler, 2021, p. 36). Desse modo, questionar as normas impostas faz com que George corra o risco de não ser conhecida como um sujeito reconhecível.

Para o filósofo francês Gilles Deleuze (1998), o sujeito é composto por linhas. Tal composição é variada e a primeira, linha de segmentação dura, está relacionada ao meio em que vivemos. Nossa casa, família, trabalho e assim por diante. Já a segunda, de segmentação maleável, “não que sejam mais íntimas e pessoais, pois elas atravessam tanto as sociedades, os grupos quanto os indivíduos. Elas traçam pequenas modificações, fazem desvios, delineiam quedas ou impulsos: não são, entretanto, menos precisas; elas dirigem até mesmo processos irreversíveis” (Deleuze, 1988, p. 101). E a terceira linha, a de fuga:

Ao mesmo tempo ainda, há como que uma terceira espécie de linha, esta ainda mais estranha: como se alguma coisa nos levasse, através dos segmentos, mas

também através de nossos limiares, em direção de uma destinação desconhecida, não previsível, não preexistente. Essa linha é simples, abstrata, e, entretanto, é a mais complicada de todas, a mais tortuosa: é a linha de gravidade ou de celeridade, é a linha de fuga e de maior declive (Deleuze, 1998, p. 101).

Partir é traçar uma linha e “a linha de fuga é uma *desterritorialização*”. O desejo de ser outra coisa do que se é. Fugir do destino do Eu e encontrar os Outros que moram em si. Para o filósofo, “fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o oposto do imaginado. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fura um cano” (Deleuze, 1998, p. 101). Desse modo, fugir não é um ato de covardia, mas sim ver o mundo de fora, com outras possibilidades. É quebrar o que estava previamente determinado e estabelecido. É linha das rupturas; linha clandestina. Quando todas as situações se esgotam, é o que resta.

O êxodo é uma linha de fuga. Romper para viver a essência do desejo, um encontro consigo mesmo.

Uma verdadeira ruptura pode se estender no tempo, ela é diferente de um corte significativo demais, ela deve ser continuamente protegida não apenas contra suas falsas aparências, mas também contra si mesma, e contra as reterritorializações que a espreitam. Por isso, de um escritor a outro, ela salta como o que deve ser recomeçado (Deleuze, 1998, p. 32).

George parte por mais de vinte anos: “[...] quando saiu da vila e partiu à descoberta da cidade grande onde, dizia-se lá em casa, as mulheres se perdem” (Carvalho, 2019, p. 220). Vai em busca do desejo de ser exatamente o oposto que deveria se tornar. Ela muda o cabelo várias vezes, atitude essa das mulheres perdidas, mas nunca da cor de outrora: “Fez loiros os cabelos, de todos os loiros, um dia ruivos por cansaço de si, mais tarde castanhos, loiros de novo, esverdeados, nunca escuros, quase pretos, como dantes era” (Carvalho, 2019, p. 220). Teve amores, casou-se e divorciou-se, partiu e chegou repetidamente. Sempre em movimento. Um movimento constante de procura.

Amsterdã: onde fica?

A pergunta feita por Gi aparenta ser um dos principais questionamentos da vida de George. Onde fica o lugar sempre procurado por ela? Ela encontra o que procura? “Depois de ter deixado a vila viveu sempre em quartos alugados mais ou menos modestos, depois em casas mobiliadas mais ou menos agradáveis. As últimas foram mesmo francamente confortáveis” (Carvalho, 2019, p. 220). Sempre se mudando, nunca estabelecendo raízes. Morando em casas sem ter nada seu, feito que horrorizaria a mãe.

Agora está em Amsterdã. Até quando? Estabilizar-se em uma casa, para George, seria o mesmo que estar presa.

Uma casa mobiliada, sempre pensou, é a certeza de uma porta aberta de par em par, de mãos livres, de rua nova à espera dos seus pés. As pessoas ficam tão estupidamente presas a um móvel, a um tapete já gasto de tantos passos, aos bibelots acumulados ao longo das vidas e cheios de recordações, de vozes, de olhares, de mãos, de gente, enfim. Pega-se numa jarra e ali está algo de quem um dia apareceu com rosas. Tem alguns livros, mas poucos, como os amigos que julga sinceros, sê-lo-ão? Aos outros livros dá-os, vende-os a peso, que leve se sente depois (Carvalho, 2019, p. 221).

Ela quer ser livre, pronta para partir a qualquer momento. Um amante disse-lhe uma vez ser proposital o processo de desertificação feito por ela, no entanto, com sofrimento. Mas ela queria estar livre, sem amarras. Mesmo que partir fosse simplesmente ficar onde se está. Deleuze diz que “a história, porém, nunca compreendeu nada dos nômades, que não têm nem passado, nem futuro” (Deleuze, 1998, p. 31). Ela se sente dessa maneira, já que os seus pais nunca entenderam o porquê dessa ânsia de liberdade. E foi por isso que ela partiu.

Mas a partida de George significa solidão. Significa encarar que o cumprimento do desejo buscado não se concretizou. Na volta para Amsterdã, sentada no comboio, ela chora enquanto uma figura começa a se materializar na sua frente.

A figura vai-se formando aos poucos como um puzzle gasoso, inquieto, informe. Vê-se um pedacinho bem nítido e colorido mas que logo se esvai para aparecer daí a pouco, mais nítido ainda, mas esfumado. George fecha os olhos com a força possível, tem sono, volta a abri-los com dificuldade, olhos de pupilas escuras, semicirculares, boiando num material qualquer, esbranquiçado e oleoso (Carvalho, 2019, p. 223).

A imagem de uma mulher velha se forma. Na casa dos seus setenta anos, Georgina aparece mostrando o seu futuro. Rica, porém, com a solidão escancarada.

[...] vivo tão só. Cheguei à ignomínia de pedir, a pessoas conhecidas, retratos da minha família. Não tinha nenhum, só um retrato meu, em rapariguinha. E retratos de amigos também. De amigos desaparecidos, levados pelas tempestades, os mais queridos, naturalmente (Carvalho, 2019, p. 224).

A velha mostra o futuro de George, em que ela estará sozinha em uma casa mobiliada. Face à negação de George, que acredita ter a arte como companheira, Georgina a adverte que chegará o momento em que as suas mãos hão de começar

a tremer, a visão se minguará e ela perceberá que esse mundo efêmero não lhe pertence. Talvez isso ocorra por ser mulher, ou por ser só. De todo modo, o tempo é implacável.

Amsterdã: seria lá o lugar onde estariam os sonhos?

Retratos de si mesma: encontro do eu com os outros possíveis

O retrato no fundo da mala: juventude e fetiche

Ao longo de toda a narrativa, surgem as imagens de retratos. Eles representam os diversos “eus” de George projetados metaforicamente para o exterior. Como um ser fragmentado e dividido, a capacidade de olhar para si mesma só será possível ao olhar para os outros. Ela está à deriva, “perdeu a bússola não sabe onde nem quando, perdeu tanta coisa sem ser a bússola. Perdeu ou abandonou” (Carvalho, 2019, p. 219). Assim, ao aprofundar o seu olhar em direção às suas “Outras” – na materialização de um passado e de um futuro, a personagem tenta dar sentido à sua existência.

Assim, o primeiro olhar é para Gi. O fetiche da juventude.

[...] uma pincelada clara, e quando os tiver ele será o rosto de uma fotografia que tem corrido mundo no fundo de uma mala qualquer, que tem morado no fundo de muitas gavetas, o único fetiche de George (Carvalho, 2019, p. 219).

Gi é uma foto guardada no fundo de uma mala, uma grafia feita de luz como se a juventude a partir da vivência da vida fosse ficando cada vez mais enterrada. O culto à mocidade é, de fato, um fenômeno presente em diversas sociedades, sendo considerado uma espécie de “santo graal” nas culturas ocidentais. A busca incessante por parecer jovem tem se revelado uma tendência persistente.

No passar dos anos, George pinta o retrato de Gi incessantemente. Fazer isso a conecta com uma versão sua anterior, em que os desconfortos não eram tão grandes e intensos, “*quando falar não criará espanto, um simples mal-estar*” (Carvalho, 2019, p. 220). Em uma tentativa de devir-juventude, ou experienciar repetidamente o que ela fora outrora.

Tão jovem, Gi. A rapariguinha frágil, um vime, que ela tem levado a vida inteira a pintar, primeiro à maneira de Modigliani, depois à sua própria maneira, à de George, pintora já com nome nos marchands das grandes cidades da Europa. Gi com um pregador de oiro que um dia ficou, por tuta e meia, num penhorista qualquer e Lisboa. Em tempos tão difíceis (Carvalho, 2019, p. 220).

Fixar o olhar em Gi é conscientizar-se de que, apesar do incômodo medo de estagnação, a “rapariguinha” é uma jovem frágil e vulnerável. A dualidade de sentimentos que aflige George é ilustrada pelo fato de que, ao reconectar-se com Gi, ela precisa confrontar seus próprios medos, os quais tentou deixar para trás ao mudar-se para longe, para além-mar. O imaginário das grandes navegações, tão presente na cultura portuguesa, é utilizada para descrever a busca de George por novos horizontes e desafios. Porém, o que lhe resta é melancolia e decadência, sentimentos que ela nega, mas que se manifesta com “uma lágrima no olho direito, enquanto o outro, que esquisito, sempre se recusa a chorar” (Carvalho, 2019, p. 223).

Um puzzle e o retrato do futuro: a velha e o crime

O retrato da velha se equipara a um *puzzle*, montado com todos esses cacos da vida, do passado até o futuro. A velhice não tem futuro, só passado. Ele é montado e remontado na vila, nas coisas da aldeia, no que ela poderia ter sido, no que ela pensa ser. A metáfora do quebra-cabeça. A montagem de partes que tentam se ajustar, mas que demoram a formar uma imagem. A velhice é sempre uma imagem borrada. A juventude é sempre uma imagem procurada, mas idealizada. Assim, Giorgina vem para mostrar que o único crime que se pode cometer é envelhecer:

Sem voz e sem perder o riso diz:

- Verá que há-de passar, tudo passa. Amanhã é sempre outro dia. Só há uma coisa, um crime, que ninguém nos perdoa, nada a fazer. Mas isso ainda está longe, muito longe, para quê pensar nisso? Ainda ninguém a acusa, ainda ninguém a condena. Que idade tem?

- Quarenta e cinco anos. Porquê?

- É muito nova – afirma. - Muito nova (Carvalho, 2019, p. 224).

Porque... o tal crime de que lhe falei, o único sem perdão, a velhice... Um dia vai acordar na sua casa mobiliada...

Como sabe que...

... e verá que está só e olhará para o espelho com mais atenção e verá que está velha. Irremediavelmente velha (Carvalho, 2019, p. 225).

A descrição da velha, termo utilizado por George, evidencia o desconforto sentido por ela ao encarar a possibilidade da perda da juventude. Apesar da aparente opulência das suas bolsas italianas, são mãos enrugadas que as seguram. Mãos que tremem e não conseguem mais segurar o pincel. Georgina é um arquétipo da solidão, dos esquecidos, dos não pertencentes mais aos círculos sociais. Uma

tentativa de ruptura na alienação de George, pois ainda acredita que, com dinheiro, ninguém é totalmente abandonado.

Últimos escritos: um conto e as bordas do solipsismo

Embora Gi tenha seu destino aparentemente delineado, presa a seguir uma trilha pré-definida pela tradição imposta, é George quem desafia essa narrativa patriarcal, optando por forjar sua própria identidade. Ao romper com essa continuidade preestabelecida, George embarca em um autoexílio consciente, acreditando, inicialmente, que essa escolha seja a fundação de uma vida plena e autônoma, delineada conforme suas aspirações.

No entanto, o isolamento voluntário de George revela-se insuficiente para preencher a lacuna de uma existência completa que a personagem idealizara. Ela se vê à margem de um solipsismo, habitando uma espécie de universo autossuficiente que, no entanto, carece de sustentação. O destino almejado, embalado por sonhos e aspirações, não se concretiza, ecoando uma sensação de quase decepção.

Nessa perspectiva, Helena Buescu (2008) se destaca ao refletir sobre esse cenário:

George vive então em permanente estado de exceção, que o próprio estatuto de refugiada pressupõe: sem nome próprio, apenas um nome profissional; sem casa nem coisas nem amigos, nada que seja verdadeiramente seu, que a prenda a um lugar e a uma gente; sem um verdadeiro passado – que é aquele que se sabe ter sido vivido, mas justamente como passado. Ora, George não “enterrou” o passado: a sua fuga é, no fundo, a mesma que teve início no momento em que saiu da sua vila natal, apenas em círculos mais largos (Buescu, 2008, p. 232).

Ela vagueia sem pertencimento a um espaço físico específico, incapaz de encontrar ancoragem em qualquer lugar. Ao regressar à vila, vê-se compelida a desdobrar-se em múltiplas facetas, a encontrar suas diversas identidades e encarar a própria essência. Em um constante vaivém entre passado e presente, ela se encontra com suas várias versões, uma multiplicidade de “eus” residentes dentro dela. Esse movimento incessante faz com que o tempo se entrelace nessas representações, entretanto, permanece sempre heterogêneo.

Os diferentes “eus” que coabitam dentro dela desencadeiam uma narrativa temporal multifacetada. O tempo não se desdobra em uma linha reta, não segue uma trilha única em direção ao futuro. Pelo contrário, ele oscila entre idas ao passado, retornos ao presente e até incursões ao futuro, tecendo uma teia temporal complexa e inconstante, tal como a própria vida. É uma ilusão considerar o tempo como linear, apontando sempre para o porvir. Ele se move de forma cíclica, em um movimento de vai e vem, retrocedendo para, eventualmente, prosseguir adiante...

O calor de há pouco foi desaparecendo e agora já não há vestígios daquela aragem de forno aberto. O ar está muito levemente morno e quase agradável. George suspira, tranquilizada. Amanhã estará em Amsterdão na bela casa mobiliada onde, durante quanto tempo?, vai morar com o último dos seus amores. (Carvalho, 2019, p. 226).

Somente quando essas partes heterogêneas do tempo se fundem é que ela sentirá um alívio, permitindo-se respirar profundamente e finalmente encontrar um sentido de completude e serenidade

AZEVEDO, M. A. Returning and leaving: an analysis of the short story “George” by Maria Judite de Carvalho. *Itinerários*, Araraquara, n. 59, v. 2, p. 205-218, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *Our intention is to conduct a critical reading of the short story “George” by the Portuguese writer Maria Judite de Carvalho. A prominent figure in 20th-century Portuguese literature, the author depicts the solitude of the contemporary woman. This perspective is evident in the short story “George” from the collection Seta Despedida, published in 1995. Here we find a narrator witnessing George’s return to her homeland, where she reconnects with and also bids farewell to a part of her life, in a blend of memory, imagination, and reality. With a gaze that transcends time, George manages to piece together parts of a puzzle. Throughout the plot, the story reveals the family and social pressures that restrict George’s freedom of choice, demonstrating the influence of her social environment on her journey and the attempts to limit her autonomy. The character frees herself by selling the inherited house, opening up new possibilities. In this sense, George’s need to return and leave, to meet Gi, the eighteen-year-old, and Giorgina, the woman of about seventy, is essential for her to finally return and, at last, leave resigned.*

■ **KEYWORDS:** *Maria Judite de Carvalho. Contemporary Portuguese Short Story. Female Emancipation.*

REFERÊNCIAS

BAPTISTA-PASSOS. Toda a eternidade. In: *Ler-livros & Leitores*, n. 5, inverno, 1989.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Tradução Sérgio Milliet, 5. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BESSA-LUÍS, Agustina. Prefácio. In: CABRAL, Filomena. **Tarde Demais Mariana**. Edições Afrontamento, 1985.

BUESCU, Helena Carvalhão. Somos todos Homines Sacri: uma leitura agambiana de Maria Judite de Carvalho. *In*: DUARTE, L. P. (org). **De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Belo Horizonte, MG: Ed. PUC Minas, 2008. p. 209-213.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crise da violência estética**. Tradução Rogério Bettoni. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

CARVALHO, Maria Judite de. **Obras Completas de Maria Judite de Carvalho – vol. V**. Minotauro, 2019.

COELHO, Nelly Novaes. O discurso-em-crise na literatura feminina portuguesa. **Via Atlântica**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 120-128, 1999. DOI: 10.11606/va.v0i2.48738. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/48738>. Acesso em: 10 dez. 2023.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**; tradução do alemão de Renato Zwick; revisão técnica e apresentação de Tales Ab'Sáber; ensaio biobibliográfico de Paulo Endo, Edson Sousa. – 1. ed. – Porto Alegre. RS: L&PM, 2016.

LEPLANCHE, Jean. **Vocabulário da Psicanálise**. Laplanche e Pontalis; sob a direção de Daniel Lagache; tradução Pedro Tamen. – 4. ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2001.



NOVÍSSIMA FICÇÃO PORTUGUESA: UMA LEITURA SOBRE *GRANDE TURISMO*, DE JOÃO PEDRO VALA

Thaíla Moura CABRAL*

- **RESUMO:** *Grande Turismo* (2022) é a obra de estreia do autor João Pedro Vala, pertencente à novíssima ficção portuguesa. O livro começa a ser problematizado no âmbito do gênero textual já pela frase da capa: “provavelmente um romance”. Ao analisar a estrutura da obra em estudo, nota-se que a divisão dos capítulos sugere uma coleção de contos centrados no narrador-personagem, João Pedro Vala; no entanto, a leitura conjunta desses capítulos aponta uma complexidade que transcende essa estrutura, talvez assinalando para uma caracterização do trabalho como um romance. Destacam-se ainda questões voltadas à autoficção, à identidade e ao pensar sobre o ofício da escrita como uma constante na narrativa. Diante do exposto, este artigo se propõe a explorar como os quesitos mencionados se manifestam na escrita e na arte do romance na novíssima ficção portuguesa, ao analisar *Grande Turismo* à luz dos pressupostos teóricos de Gabriela Silva e de Jorge Vicente Valentim (2021), Anna Faedrich (2016), Zygmunt Bauman (2005), Orhan Pamuk (2010) e outros.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Novíssima ficção portuguesa. Grande Turismo. João Pedro Vala. Autoficção.

Introdução

Gabriela Silva e Jorge Vicente Valentim (2021) afirmam que pensar sobre “a ficção portuguesa hoje significa refletir a respeito de uma dinâmica modificação nas abordagens identitárias e nas manifestações do imaginário cultural” (p. 9). Na nota de apresentação, intitulada “Ler o século XXI: a novíssima ficção portuguesa”, de um importante dossiê que muito contribui para o entendimento da evolução e das características da literatura portuguesa no século XXI, os pesquisadores destacam a diversidade, a internacionalização e o cosmopolitismo na ficção de Portugal nos

* Bolsista CNPq. Doutoranda 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 – thaíla.mouracabral@gmail.com.

tempos coevos. Segundo os autores, nessas obras encontram-se questões identitárias e culturais, com a exploração de temáticas europeias, africanas e americanas. Gabriela Silva e Jorge Vicente Valentim (2021) discutem como essa ficção se afasta do nacionalismo tradicional, ao adotar uma visão mais ampla e universal, enquanto mantém um diálogo com a tradição literária lusitana.

Dentro dessa nova geração de autores portugueses, João Pedro Vala destaca-se com sua obra *Grande Turismo*, que será o foco deste estudo. Autor lisboeta nascido em 1990, João Pedro Vala possui doutorado em Teoria da Literatura e contribui regularmente para o site *Observador*. O livro em questão começa a ser problematizado no âmbito do gênero textual já pela frase da capa: “provavelmente um romance”. As relações de amizade, as ligações familiares e afetivas, e a problematização da existência são alguns dos motivos que movimentam a história (ou as histórias). Destacam-se também características do texto autoficcional, questões identitárias e o processo de metalinguagem através do pensar sobre o ofício da escrita como ações constantes na narrativa. Portanto, neste artigo propõe-se, a partir dos pressupostos teóricos de Gabriela Silva e Jorge Vicente Valentim (2021), Anna Faedrich (2016), Zygmunt Bauman (2005), Orhan Pamuk (2010), entre outros, explorar como os quesitos mencionados se manifestam na escrita e na arte do romance na novíssima ficção portuguesa, ao analisar *Grande Turismo*.

Pensar a novíssima ficção portuguesa – um olhar sobre *Grande Turismo*

Orhan Pamuk (2010, p. 18) argumenta que cada romance possui um “centro secreto”. Assim sendo, seriam as relações rasuradas entre o protagonista e as personagens que estão em seu entorno o centro secreto da obra de ficção literária em questão? Ao pensar que em uma narrativa bem construída, de acordo com Orhan Pamuk, “tudo está relacionado com tudo, e essa rede de relações forma a atmosfera do livro e, ao mesmo tempo, aponta para seu centro secreto” (Pamuk, 2010, p. 18), em *Grande Turismo* todas as conexões perpassam pela figura de João Pedro: as relações com os membros familiares, os amigos e as ligações amorosas. Tudo isso, associado à existência desajustada e inquietante do narrador-personagem, em um tempo e um espaço que parecem ser descompassados ao seu movimento de existência interior.

Gabriela Silva, no artigo *A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita* (2016), discorre sobre a emergência de novas formas narrativas e a redefinição da identidade cultural e literária portuguesa. Silva analisa as obras de Gonçalo M. Tavares, Nuno Camarneiro e Afonso Cruz para destacar como esses autores rompem com as tradições literárias ao abordar temas universais que ultrapassam fronteiras culturais e identitárias. O estudo ressalta o papel da literatura como espaço para a reflexão sobre a identidade humana, a memória e a experiência contemporâneas, propondo uma literatura que transcende o local e se conecta ao global.

De modo semelhante, do nosso ponto de vista, ocorre no romance *Grande Turismo* a problematização do sujeito português inserido em seu tempo e espaço contemporâneo, no entanto, sem deixar de estar localizado em Portugal. Sujeito esse, imerso em melancolia e em desordem ao modo contemporâneo, que João Pedro Vala consegue traçar em uma narrativa que deleita e de modo bem-humorado conduz o leitor por entre histórias absurdas e caóticas, mas que ao fim e ao cabo, refletem a complexa e contraditória natureza humana.

Como dito anteriormente, a novíssima ficção portuguesa caracteriza-se pela desnacionalização, um movimento que pode ser visto como uma reconfiguração do outrora espírito de expansão marítima portuguesa, agora voltado para novas fronteiras culturais e identitárias. De acordo com Gabriela Silva, essa novíssima literatura nos oferece “esse novo sujeito que se abre ao mundo e se torna cosmopolita, uma nova configuração ideológica” (2016, p. 8). Em *Grande Turismo* as histórias se passam em Portugal, com demarcação dos bairros lisboetas e cidades portuguesas. Assim, a história não é desterritorializada no sentido do espaço narrado, mas as ações do narrador-personagem, de certo modo, sim. Isso porque estão voltadas para as problemáticas em torno de si, sem adentrar de maneira constante no histórico/social português, nas mazelas coletivas, mas sim nas aflições individuais (isso não quer dizer que as marcas da História de Portugal não sejam abordadas).

Para início de conversa, buscamos compreender como *Grande Turismo* se delinea enquanto construção de texto literário. Em um podcast (*Ponto Final, Parágrafo*¹), o escritor afirmou que a presença da frase (na capa da obra), que põe em dúvida o gênero do livro, foi uma decisão editorial, a princípio seria uma coleção de contos. Ao percorrer a estrutura da obra é possível associar a divisão dos capítulos como uma espécie de agrupamento de contos em torno do narrador-personagem João Pedro Vala. No entanto, a leitura de cada um dos capítulos permite a junção das peças em torno dos questionamentos a respeito da existência do protagonista.

Essa possibilidade de completude entre os textos, provavelmente, é o que nos leva a caracterizar *Grande Turismo* como um romance, não como um grupo de contos. Além disso, se pensarmos no gênero romance pelo viés de Mikhail Bakhtin (2019) temos a conceituação de um texto plástico, propício a incorporação de características de outras linguagens, “A ossatura do gênero romanesco ainda está longe de ter enrijecido, e ainda não podemos prever todas as suas possibilidades plásticas.” (Bakhtin, 2019, p. 66). Em *Grande Turismo*, observamos um autor que se mostra intensamente consciente sobre o que se narra e como se narra, ao brincar com essas possibilidades textuais e com caminhos apontados pelo narrador-personagem sobre os meandros da criação literária.

¹ Episódio 58 - João Pedro Vala. Disponível em: <<https://podtail.com/pt-BR/podcast/ponto-final-paragrafo/episodio-58-joao-pedro-vala/>>. Acesso em: 04 fev. 2023.

Ainda quanto à interrogação do gênero textual, não só em João Pedro Vala, mas em diversos escritores dessa novíssima geração, como em autores que os antecederam, a exemplo do José Saramago (a começar pelos títulos das obras: “Memorial”, “Ensaio”, “Manual”, “Evangelho”), caminham por entre os limites dos gêneros. Entre os novíssimos autores, podemos destacar Joana Bértholo, em *Ecologia* (2018), com uma ficção que se constrói entre a presença de textos jornalísticos, imagens e artefatos digitais (como o QRcode e links) dentro da narrativa literária.

Encontramos também na obra de Vala constantes estímulos que tendem a instigar a curiosidade leitora. Destacamos um deles: o fato de o nome do narrador-personagem ser o mesmo do autor, João Pedro Vala, o que poderia levar à hipótese de se tratar de uma autobiografia. Todavia, conforme afirma Eurídice Figueiredo (2010), “A contemporaneidade assiste [...] ao surgimento de novos tipos de escritas de si, descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem ‘eu’ sem que se saiba exatamente a qual instancia enunciativa ele corresponde” (p. 91). Uma dessas formas de “escritas de si” é a autoficção, visto que essa categoria embaralha os limites entre o autobiográfico e a ficção, o que pode ser uma hipótese para o que ocorre em *Grande Turismo*, onde a distância limítrofe entre o real e o ficcional permanece indefinida, pois o texto autoficcional ambiciona contar uma verdade, mas não toda. Além disso, narrar histórias de pessoas do dito mundo real, enredada pelas teias da ficção, talvez instigue a curiosidade e o interesse dos leitores.

No artigo *Autoficção*: um percurso teórico, Anna Faedrich (2016) aborda o conceito de autoficção dentro dos estudos da teoria literária, ao fazer análise das contribuições de teóricos importantes como Serge Doubrovsky, Vincent Colonna e Philippe Lejeune. A autora caminha por entre a origem e a evolução do termo autoficção, ao explorar como ele rompe com fronteiras genéricas e provoca a compreensão tradicional de gêneros literários. A análise da autora se concentra no contexto francês, em que o debate teórico sobre autoficção é mais intenso, e examina como diferentes teóricos interpretam a relação entre realidade e ficção nas narrativas autoficcionais. O artigo ressalta ainda a complexidade e a multiplicidade de definições e usos do termo, como reflexões sobre a natureza híbrida da autoficção e suas implicações para a teoria literária. Na tentativa de diminuir os embates conceituais a respeito da temática, Anna Faedrich esclarece:

[...] é preciso considerar diferentes aspectos da escrita autoficcional: uma prática literária contemporânea de ficcionalização de si, em que o autor estabelece um pacto ambíguo com o leitor, ao eliminar a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra, etc; o tempo presente da narrativa e o modo composicional da autoficção, que é caracterizado pela fragmentação, uma vez que o autor não pretende dar conta da história linear e total de sua vida; o movimento da autoficção, que é *da obra de arte para a vida* – e não da

vida para a obra, como na autobiografia –, potencializando o texto enquanto linguagem criadora; identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, que pode ser explícita ou implícita, desde que exista o jogo da contradição, criado intencionalmente pelo autor no próprio livro. (Faedrich, 2016, p. 44-45, grifos meus).

É este o movimento que se percebe no livro de João Pedro Vala: o da obra de arte para vida, se pensarmos, por exemplo, a invenção episódica da ida do protagonista à Guerra em Moçambique (um movimento fragmentado e desconexo com a realidade temporal – que voltará a ser abordado mais adiante), possível apenas dentro das linhas limítrofes da ficção. Quanto às implicações da autoficção para a teoria literária, conforme discutido no artigo de Anna Faedrich (2016), envolvem principalmente a redefinição de fronteiras entre gêneros literários. A autoficção coloca em evidência a distinção clara entre autobiografia e ficção, questiona conceitos tradicionais de autenticidade, veracidade e representação da realidade. Essa forma de escrita enfatiza a construção narrativa da identidade e a da natureza performativa da escrita sobre o eu, ao expandir o entendimento sobre como as histórias pessoais são contadas e percebidas na literatura. Dessa forma, essa abordagem híbrida pode funcionar como mola propulsora de novas discussões teóricas sobre a relação entre autor, narrador e personagem. Em *Grande Turismo* não sabemos, a título de exemplo, quanto aos nomes das demais personagens, se são reais ou são ficcionais, provavelmente como um dos processos de refinamento dos sinais e das marcas para embaralhar os limites entre o biográfico e o ficcional.

No ponto da ficcionalização do próprio nome, encontramos semelhanças com o também escritor português António Lobo Antunes (ALA), a exemplo do romance *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), em que há um personagem colocado como o autor do livro e nomeado de António Lobo Antunes. Além disso, o desamparo acometido à personagem João Pedro é algo costumaz na literatura loboantuniana. Destacamos também o pensar sobre o ofício da escrita: “Eu que não faço ideia de porque é que estou a escrever.” (Vala, 2022, p. 32); além disso, as interrupções abruptas no texto, o uso de parênteses explicativos, o início de parágrafo com letra minúscula, as repetições. Vejamos:

[...] faça-me um favor, tire dois minutos do seu tempo para olhar para a minha estante e vai ver ali todos direitinhos o *Paraíso Perdido*, o Sha

(alguns Lobo Antunes, confesso)

kespeare quase todo (no original, atenção) e até, e até, um ou outro Kierkegaard. (Vala, 2022, p. 162, grifos do autor).

Todos esses fatores são característicos da sintaxe de ALA. E ainda, a presença de livros desse autor na estante da personagem central de *Grande Turismo* (p. 162),

com ironia aparentemente conferida. Outrossim, lembramos da presença do esporte futebolístico e da paixão do narrador-personagem pelo clube do Benfica, a ponto de associar os acontecimentos da sua vida às conquistas do time: “Era Julho, o Benfica tinha sido campeão há dois meses e eu namorava com a Inês, salvo erro, há quatro.” (p. 47). O comparecimento constante da referida equipe de futebol também ocorre nos textos loboantunianos, como nas crônicas *Desculpem mas vou falar de futebol; De pardais, santos e manicuras* e *Lição de estética* (2011)², entre tantas outras produções do escritor. Isabel Cristina Rodrigues (2014) aponta que essa novíssima geração de escritores de ficção portuguesa faz “confluir, no espaço concreto da sua textualidade, o sentido de inovação que lhe é próprio e o peso de uma tradição acolhida em registro de simbólica convocação autoral” (p. 107). Tradição essa, fincada em nomes como de Luís de Camões, Fernando Pessoa, António Lobo Antunes e José Saramago.

Em João Pedro Vala, os traços academicistas resvalam na escrita literária, a julgar pelo paratexto intitulado “Nus na marquesa”, assinado por um suposto Carlos Viana. Essa espécie de prefácio que abre o livro deixa a dúvida se estamos diante de um paratexto real, ou mais uma invenção metalinguística quanto aos processos de arquitetura da arte literária. Duvidamos se o dito prefaciador existe, ou é mais uma das personagens da narrativa. Aqui nos interessa que o texto escrito cumpre a função de apresentar ao leitor um pouco do que está por vir ao longo dos capítulos da obra em questão.

Concordamos com Paulo Henrique Ratti e Jorge Valentim (2023) quanto à afirmação de que essa obra se constrói “pela introspecção melancólica e humorada em torno do cotidiano ordinário de um desajustado ‘alfacinha’ e de sua maneira particular de pensar e reagir ao mundo” (p. 372). Arriscamos mencionar que a sensação do leitor nas primeiras páginas do livro é semelhante à da personagem Inês quanto à narrativa da escritora Clarice Lispector: “disse-me que era bom, mas que não sabia se estava a perceber muito bem.” (Vala, 2022, p. 29). Em outros termos, é como se a desorientação e a busca introspectiva de João Pedro em compreender a sua própria existência, acabasse resvalando na procura de o leitor no que concerne à tentativa de compreensão da obra.

Em acréscimo, o sentimento de desorientação existencial está também presente na narrativa no que se refere ao sentido de “normalidade”. O significado da referida palavra como um atributo positivo é uma das problematizações que a personagem João Pedro tenta desenrolar, ou complicar ainda mais, ao longo do livro. Aqui lembramos do protagonista de *Descrição abreviada da eternidade* (2020) do Diogo Leite Castro, o Cravel, que ao contrário do narrador-personagem de *Grande Turismo*, ambicionava a normalidade e a rotina, apesar de viver em uma realidade fragmentada e insólita.

² ANTUNES, António Lobo. *Quarto livro de crónicas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2011.

Há também as epígrafes. Evidenciamos a que remete à composição do cantor brasileiro Caetano Veloso, retirada da música *Odeio*³: “Era o fim, mas o fim é demais também” (2006), que porventura, provavelmente, aponta para as desilusões ao longo do percurso da personagem principal do livro de Vala, que determina seu próprio fim no capítulo “Epitáfio”, mas como “o fim é demais também”, narra a seção “Ressurreição”.

Quanto ao título da obra, inspirado no jogo de videogame (*Gran Turismo*), uma possível hipótese é a de que assim como o jogo simula corridas, o protagonista simula a própria vida. O narrador-personagem, aparentemente, vive uma busca inacabável quanto a aprender a jogar o jogo da existência, numa tentativa incessante para manter as mãos agarradas ao console da vida. No entanto, sua visão parece ser a que se assemelha à “visão de pássaro” (em referência a uma das formas de jogar corridas de videogame), ou seja, seu olhar estar conectado ao de sujeito que vive e que ao mesmo tempo é expectador da sua própria existência, sendo a segunda conjectura a mais provável diante das características idiossincráticas do narrador-personagem, que se diz nunca ter deixado de se ver “como visitante de um mundo com roupa de cama insuficiente” (Vala, 2022, p. 79). O sentimento de não-lugar, de não pertencimento ao lugar onde vive é assinalado de forma constante e incisiva ao longo da narrativa. Leiamos:

Vivo como um turista quando, há já três maravilhosas décadas, não saí daqui para ir a nenhum lado. Vivi cá este tempo todo e, ainda assim, se me pedissem para vos levar a um miradouro, não saberia qual escolher, não encontraria a perspectiva certa para vos mostrar esta cidade que me garantem ser a minha e de que eu acredito gostar tanto. É como se a vida fosse um passeio por um destino cujas *idiossincrasias eu não vou ser capaz de destrinçar*, como se tivesse de olhar sempre para ambos os lados da estrada sem fazer ideia de onde pode vir um camião desgovernado, como se todos os meus aparelhos precisassem de um *adaptador de tomada* que não faço ideia de onde se vende a uma hora destas, como se tivesse todos os dias de descobrir onde raio é que arrumaram a *faca da manteiga*. Como se andasse o tempo todo, o tempo todo, num país cuja *língua arranho mas desconheço*, cujos *trocadilhos são para mim inacessíveis*. Sei uma ou outra expressão que utilizo para sugerir familiaridade, para mostrar que não sou como os outros visitantes, mas que leva a que os nativos me cumprimentem efusivamente enquanto discernem em mim mais um estrangeiro com a mania, a quem cobrarão dois euros para além do preço tabulado por um maço de tabaco. (Vala, 2022, p. 98-99, grifos meus).

³ Música do álbum *Cê*, de 2006.

No trecho acima, o narrador-personagem faz uso de objetos do cotidiano (como adaptador de tomada, faca, manteiga) para tratar de algo maior: a ideia de não pertencimento ao lugar onde habita e se diz “gostar tanto”. É notório o incomodo por não partilhar compreensão quanto às particularidades da própria língua, inacessíveis ao seu entendimento ao longo de “três maravilhosas décadas”. Tudo isso, culmina no trocadilho “Grande Turista” dentro do seu próprio país. Com isso, é possível refletir que, ao que parece, ser nativo de um local não garante ao indivíduo o sentimento de pertencimento identitário. Como afirma Zygmunt Bauman (2005), “Quando a identidade perde as âncoras sociais que a faziam parecer ‘natural’, predeterminada e inegociável, a ‘identificação’ se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um ‘nós’ a que possam pedir acesso” (p. 30). No caso da personagem João Pedro, provavelmente, essas âncoras sociais não tenham sido encontradas para serem perdidas. Talvez, essa busca por identificação nacional é que o faz retornar, oniricamente, ao passado colonial de Portugal em África. Busca também de amadurecimento diante de si e aos olhos dos outros (familiares e amigos).

Sobre as relações amorosas, curiosamente, no capítulo “Inês”, o narrador não menciona o dito nome ao longo da seção, ou seja, não deixa explícita a relação entre o título e os fatos narrados, todavia, à medida que o leitor encaixa as peças do *puzzle* compreende se tratar da namorada de João Pedro. À Inês é atribuído os nomes de Sofia e de Marina. É como se a dita mulher possuísse várias facetas, várias camadas que vão se desfazendo mediante o contexto. Temos a pessoa que aprecia Clarisse Lispector, que fuma Marlboro e que frequenta a Cinemateca, e a que ficaria chateada se a história do primeiro encontro se passasse no museu do Barardo.

No campo da intertextualidade e do diálogo com a História e a tradição literária lusitana, é inevitável recordar que a relação amorosa presente na ficção em estudo remete à épica narrativa de D. Pedro e Inês de Castro. Esta trágica e talvez a mais célebre história de amor de Portugal, contada por Camões no Canto III de *Os Lusíadas* (1572), recontada por Rosa Lobato de Faria em *A Trança de Inês* (2001) e inúmeras vezes reinterpretada por outros autores em diversas formas de expressão artística, parece ecoar também em *Grande Turismo*. Há “Pedro” no nome da personagem central e “Inês” como nome da amada, aliada ao fato de que o amor entre eles não culmina em um “final feliz”, mas em tragédia, reforça essa alusão à mais famosa história de amor portuguesa.

Ainda em relação às referências, agora brasileiras, no mencionado capítulo (Epitáfio), notamos lampejos da fina ironia ao modo machadiano de escrever. No romance em estudo não temos um defunto autor (como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*), no entanto, encontramos sarcasmo e finesa no uso da ironia que remetem à literatura de Machado de Assis. Vejamos nos excertos a seguir:

JOÃO PEDRO VALA, 1990-2022

DEIXOU-NOS, NA TENRA IDADE de trinta e um anos, o proeminente artista João Pedro Vala, vítima de um cruel homicídio por parte de um anónimo [...]. (Vala, 2022, p. 155).

João Pedro Vala, talvez o maior estudioso de Marcel Proust da sua junta de freguesia, não fazia disso bandeira, recusando-se a receber os vários prémios e distinções que os júris, em decisões com certeza renhidas, nunca lhe atribuíram. (Vala, 2022, p. 157).

É “a pena da galhofa e a tinta da melancolia” machadiana que singularmente, do nosso ponto de vista, percebemos nos trechos citados acima, mas também ao longo da narrativa de *Grande Turismo*. Ainda, o diálogo constante do narrador de Vala para com o leitor muito nos remete ao estilo machadiano de narrativa. Vejamos no trecho de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: “o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, [...] e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param [...]” (Assis, 2004 [1881], p. 118). Esse narrador é seco e indiferente, irônico e mordaz com o leitor, pois está morto. No mais, a condição de defunto o possibilita distanciamento dos fatos, assim como uma certa lucidez em relação aos acontecimentos em vida.

Em *Grande Turismo*, o narrador dialoga com o leitor sobre as possíveis respostas quanto à necessidade do ato de escrever uma história, como também questiona o ser escritor diante de um mundo carregado de imagens (p. 33). E ainda, é como se o narrador assumisse a invenção dos diálogos e das histórias, nada é “verdade”, ainda que no campo da ficção. Observemos o trecho a seguir:

Nunca consigo começar a escrever porque não consigo perceber por que raio é que o narrador (neste caso, eu, mais ou menos) havia de estar a contar esta história aos leitores. Ouvia-a nalgum lado? Está a deixá-la escrita porque não quer que se esqueçam dela? Encontro-a numa gaveta perdida lá de casa? Acontece-lhe a ele? Está só a pensar, com os leitores dentro da cabeça dele? É escritor? Nem se quer se responde a essa pergunta e começa-se logo? Não sei, por isso é que não escrevo. [...] Só vos queria contar isso, achei que poderiam querer saber, não me levem a mal. (Vala, 2022, p. 24-25).

Esse processo de metalinguagem, de narrar os meandros da construção do texto literário, permeia os capítulos do livro em estudo de modo constante e incisivo. A certa altura o narrador reflete sobre a falta de experiências substanciais para obter matéria prima para a escrita de romances: “Como é que querem que eu

escreva romances se à minha volta as maiores tragédias são miúdas que se mostram relutantes em beijar-me, engarrafamentos de final de tarde e copos de vinho entornados para cima do computador?” (Vala, 2022, p. 114). É como se faltasse a esse narrador a imersão em experiências trágicas do narrador benjaminiano e assim organizar as suas experiências contemporâneas acerca do mundo em que vive. Talvez por isso a necessidade de o narrador-personagem ser transportado para o contexto de Guerra Colonial no capítulo “Um homem a sério”, o que corrobora com o pensamento a respeito da relação entre o narrador, a experiência vivida e a história, ao se pensar como a arte de contar histórias é afetada pelas mudanças sociais e culturais, como já argumentado por Walter Benjamin (1987).

É sabido que outros autores já trabalharam com a perspectiva literária ensimesmada, isto é, voltada para o *Eu*, a exemplo de António Lobo Antunes, todavia, nesse autor, o contexto histórico/político/social, é intensamente resvalado no indivíduo. Em João Pedro Vala, é preciso ressaltar que no capítulo “Um homem a sério” (p. 47) o protagonista se transporta para o período colonial em África. Isto é, em *Grande Turismo* o autor critica, ao seu modo, a Guerra Colonial ao satirizar a ida do protagonista aos campos de batalha, em uma espécie de relação onírica e insólita com o tempo: “Seja como for, lá fomos para a guerra” (p. 55); no mesmo capítulo temos a junção do contexto de Guerra Colonial com um dos elementos da contemporaneidade, a rede mundial de computadores: “No meio de Moçambique, como calcularão [...], a rede de Internet quase nunca funcionava, portanto falava com a Inês e com a minha família por correio postal, como se estivéssemos nos anos sessenta.” (p. 58). Essas misturas e saltos de temporalidades, aparentemente, são proporcionais à inquietude que é a vida do protagonista.

Além disso, é como se o fato de ser transportado temporalmente para o período de aquartelamento em África, João Pedro talvez se tornasse o “homem sério”, idealizado conforme o imaginário social que associa a guerra à transformação de “rapazes” em “homens”. O que evidentemente não ocorre e resvala nos leitores de modo jocoso e satírico. Em acréscimo, é como se fosse uma maneira de angariar experiências para o ato de narrar ao modo do narrador benjaminiano.

Essa ida da personagem João Pedro à Guerra Colonial em África, nos faz mais uma vez retomarmos a produção literária do escritor António Lobo Antunes. É importante recordar que ele serviu como soldado no continente africano, e que suas vivências relativas aos extremos do trauma humano em tempos de guerra estão evidenciadas em sua literatura. E ainda, temos a obra *D’este viver aqui neste papel descripto: Cartas da Guerra* (2005), que compila os aerogramas que Lobo Antunes enviou durante a Guerra Colonial em Angola de 1971 a 1973, enquanto servia no exército português. Destinadas a Maria José, sua esposa na época, essas cartas foram organizadas em livro pelas filhas, Maria José e Joana Lobo Antunes. Além de expressar a saudade e descrever os horrores da guerra, as cartas, escritas quando tinha 28 anos, revelam a evolução de Lobo Antunes como escritor, evidenciando

sua resistência e impactos futuros. As missivas, carregadas de poesia e reflexões sobre a escrita, oferecem uma visão panorâmica do autor que ele se tornaria. É fato que João Pedro Vala (autor) não foi à guerra no tempo empírico, factual. Porém, para a ficção, por meio da atuação do insólito e da efabulação, essa perspectiva de o narrador-personagem angariar experiências narrativas se torna possível e real dentro dos meandros do texto literário.

Retomamos a epígrafe de Veloso (“o fim é demais também”), para chegarmos ao último capítulo da obra de Vala, nomeado “Ressurreição”. Dividido em duas partes, na primeira temos relato do possível cotidiano do casal João Pedro e Inês. Mas, talvez, o que mais chame a atenção do leitor é a quebra da ideia dramática (neste caso, o drama se direciona para o riso) e diamantizada quanto aos últimos pensamentos diante da morte. O narrador-personagem reflete que ao invés de “uma retrospectiva particularmente lisonjeira dos meus feitos e conquistas ou uma bruta descoberta da vanidade da vida humana. Nada disso. [...] a imagem que surgiu diante dos meus olhos foi a de uma intoxicação alimentar causada por um leite fora do prazo” (Vala, 2022, p. 163). Confirmando o modo bem-humorado e jocoso (ainda que para tratar de assuntos dramáticos) que permeia a condução narrativa de todo o romance. Já na segunda parte, temos a narração, provavelmente, a partir da perspectiva da personagem Inês. E essa visão ratifica o que encontramos ao longo dos capítulos do livro: um João Pedro introspectivo, melancólico, desajustado e bem-humoradamente reflexivo quanto à natureza humana.

E para esta novíssima ficção portuguesa, fica o pensamento de Miguel Real, ao afirmar que “Para esta novíssima geração literária, não só não há temas tabus como tudo vale literariamente — todas as ideias, todas as histórias, todos os factos — desde que resulte num texto esteticamente belo” (Real, 2012, p. 100).

Considerações finais

Através da análise/estudo de *Grande Turismo*, observamos como o escritor João Pedro Vala navega habilmente entre o mundo da ficção e o mundo dito real, ao criar um espaço em que questões existenciais, bem como as expectativas do leitor, são constantemente interrogadas e reimaginadas. Tal forma de escrita ficcional enriquece a obra e pode provocar no leitor um exame mais intenso de como percebemos e relatamos nossas próprias experiências e realidades. A possibilidade de inserção do autor em diálogo com obras de escritores consagrados, como António Lobo Antunes, e a exploração de temas contemporâneos e históricos, apontam complexidade e maturidade que merecem ser destacadas na escrita de João Pedro Vala.

Este artigo levantou algumas possibilidades e questões de leitura (autoficção, identidade, metalinguagem) que podem e devem ser ampliadas. A leitura de *Grande Turismo* provoca os limites dos gêneros textuais e apresenta um convite

ao leitor para uma experiência literária singular e reflexiva quanto ao ser/estar no mundo contemporâneo. Quanto a este novíssimo escritor literário, João Pedro Vala, vislumbramos a promessa de instigantes narrativas (ricas em introspecção e beleza estilística) por vir ao encontro de leitores ávidos por novidades que causam espanto, interesse de leitura e de crítica literária. Espera-se também que este trabalho seja mais uma contribuição para a tentativa de compreensão do processo evolutivo do estado atual da ficção portuguesa. E esperamos que inspire futuras investigações sobre o livro em foco.

Para finalizar, a obra de João Pedro Vala ecoa o espírito de inovação e liberdade mencionado por Miguel Real, em que “tudo vale literariamente” desde que resulte em um texto de encanto estético e significação intensa. Estejamos atentos por mais contribuições que desafiem e enriqueçam a literatura portuguesa e a experiência literária do indivíduo contemporâneo.

CABRAL, T.M. Contemporary portuguese fiction: an analysis of “Grande Turismo” by João Pedro Vala. *Itinerários*, Araraquara, n. 59, v. 2, p. 219-232, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *Grande Turismo (2022) is the debut novel by João Pedro Vala, a contributor to contemporary Portuguese fiction. The book raises questions regarding its textual genre, starting with the phrase on the cover: ‘probably a novel.’ Analyzing the structure of the work, it becomes evident that the division of chapters suggests a collection of short stories centered on the narrator-character, João Pedro Vala; however, a holistic reading of these chapters reveals a complexity that transcends this structure, possibly indicating the work as a novel. Furthermore, the narrative consistently addresses issues related to autofiction, identity, and reflections on the craft of writing. In light of this, this article aims to explore how these elements manifest in the writing and art of the novel within contemporary Portuguese fiction by analyzing Grande Turismo through the theoretical frameworks of Gabriela Silva and Jorge Vicente Valentim (2021), Anna Faedrich (2016), Zygmunt Bauman (2005), Orhan Pamuk (2010), among others.*

■ **KEYWORDS:** *Contemporary Portuguese Fiction. Grande Turismo. João Pedro Vala. Autofiction.*

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. **Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

_____. **D’este viver aqui neste papel descripto:** Cartas da guerra. Organização e prefácio: Maria José Lobo Antunes e Joana Lobo Antunes. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Barueri-SP: Gold Editora LTDA, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: o romance como gênero literário**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Obras completas, volume 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p 197-221.

BÉRTHOLO, Joana. **Ecologia**. Porto Alegre: Dublinense, 2022.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Organização: Emanuel Paulo Ramos. Porto, Portugal: Editora Porto, 2023.

CASTRO, Diogo Leite. **Descrição abreviada da eternidade**. Lisboa: Ego Editora, 2020.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. **Criação & Crítica**, n. 17, p. 30-46, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 15 out. 2023.

FARIA, Rosa Lobato de. **A Trança de Inês**. 5. ed. Lisboa: Edições Asa, 2018 [2001].

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho, **Revista Criação & Crítica**, n. 4, p. 91-102, 2010. Disponível em: <http://www.ffch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/08CC_N4_EFigueiredo.pdf>. Acesso em: 15 out. 2023.

PAMUK, Orhan. O que nossa mente faz quando lemos um romance. In: **O romancista ingênuo e o sentimental**. PDF. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 15-21.

RATTI, Paulo Henrique Ribeiro; VALENTIM, Jorge Vicente. Grande Turismo, de João Pedro Vala. **Convergência Lusíada**, 34(49), 372-380. Disponível em: <<https://www.convergencialusiada.com.br/rci/article/view/673>>. Acesso em: 04 jul. 2023.

REAL, Miguel. **O romance português contemporâneo 1950-2010**. PDF. Lisboa: Caminho, 2012.

RODRIGUES, Isabel Cristina. Entre-dois: tradição e inovação na narrativa portuguesa contemporânea. **Guavira**, n. 19, 2014. Disponível em: <<http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/21/8>> Acesso em: 25 de out de 2023.

SILVA, Gabriela. A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita. **Revista Desassossego**, [S. l.], v. 8, n. 16, p. 6-21, 2017. DOI: 10.11606/issn.2175-3180.v8i16p6-21. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/122430>. Acesso em: 15 mar. 2023.

VALA, João Pedro. **Grande Turismo**. Lisboa: Quetzal, 2022.

VALENTIM, Jorge Vicente; SILVA, Gabriela. Ler o século XXI: a novíssima ficção portuguesa. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, [S.l.], v. 41, n. 65, p. 9-14, dez. 2021. ISSN 2359-0076. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/18599>>. Acesso em: 18 jun. 2023.



O HUMANISTA SARAMAGO: POR UMA POÉTICA SENSÍVEL ACERCA DA POLÍTICA, DA DEMOCRACIA E DOS DIREITOS HUMANOS

Mateus Roque da SILVA*

- **RESUMO:** No ano de 2003, em entrevista ao jornal O Globo, José Saramago afirmou que “sem democracia não pode haver direitos humanos, mas sem direitos humanos também não pode haver democracia. [Contudo], estamos numa situação em que se fala muito de democracia e nada de direitos humanos”¹. A fala do escritor português não (res)soa, ao sujeito contemporâneo, apenas como alerta de perigo, antes disso, convoca-nos para uma reflexão crítica e, certamente, conjunta acerca da política global e da própria promoção dos direitos humanos. Passadas mais de duas décadas de sua afirmativa, podemos observar, especialmente no caso brasileiro, o fortalecimento de ataques, em dimensão física e discursiva, às instituições democráticas, o descaso de certos governos com a dignidade de seu povo e, como resultado direto desses elementos, a proliferação de narrativas que menosprezam os direitos humanos e, em alguma medida, a própria vida. Diante do cenário que se coloca, o corrente ensaio objetiva apresentar um panorama acerca da obra de José Saramago, estabelecendo paralelos entre a suas produções ficcionais e a sua percepção pessoal sobre a política, a democracia e os direitos humanos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura e Direitos Humanos. José Saramago. Literatura e Política.

O humano é o que há que preservar e defender em todas as circunstâncias: o capitalismo já sabemos que não o fará.
José Saramago²

Em 10 de dezembro de 1998, data em que se celebrava o quinquagésimo aniversário da Declaração Universal dos Direitos Humanos, José Saramago, durante

* Bolsista CAPES. Doutorando em Teoria e História Literária. UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem (IEL). Campinas – SP – Brasil. mateusroques@yahoo.com

¹ “A democracia esvaziada”. *O Globo*, 10 de maio de 2003 [Entrevista com Manya Millen].

² “Saramago: ‘Si Españã va bien, es uma excepción, porque el mundo no va bien’”. *Las palmas de Fran Canaria*, 15 de abril de 1998 [Reportagem de Ángeles Arencibia].

seu discurso no banquete pelo Prémio Nobel, reforçou a urgência de nos atermos, enquanto seres humanos e cidadãos, às inúmeras crises que acometem às democracias contemporâneas e que reverberam, de modo ainda mais grave, nas constantes violações dos Direitos Humanos, pois “nestes cinquenta anos não parece que os governos tenham feito pelos direitos humanos tudo aquilo a que, moralmente, quando não por força da lei, estavam obrigados” (Saramago, 2013, p. 90). Para ele, mais do que atribuir a total responsabilidade aos governantes, que não fizeram mais do que estavam obrigados, é necessário que se (re)avalie como uma humanidade esquizofrênica, “que é capaz de enviar instrumentos a um planeta para estudar a composição das suas rochas, assiste indiferente à morte de milhões de pessoas pela fome. Chega-se mais facilmente a Marte neste tempo do que ao nosso próprio semelhante” (Saramago, 2013, p. 90).

Homem de ação, como dita sua formação marxista, suas palavras sempre foram ao encontro de seus semelhantes, sobretudo aqueles que, vítimas das desigualdades, das repressões e das guerras, resistiram ao *status quo*. Em março de 2003, a título de exemplificação, durante as manifestações pela paz³ que ocorreram em Madrid e contaram com mais de 400 mil pessoas, José Saramago redigiu um importante manifesto, publicado, entre outros meios, pelo Partido Comunista Português (PCP), advogando pelo fim das guerras e pela defesa dos seres humanos, expondo que

enfrentamo-nos deliberadamente aos que querem a guerra, dizemos-lhes “NÃO”, e se, ainda assim, persistirem no sua demencial acção e desencadearem uma vez mais os cavalos do apocalipse, então, desde aqui os avisamos de que esta manifestação não será a última, de que estes protestos continuarão durante todo o tempo que a guerra durar, e mesmo mais além, porque a partir de hoje **não se tratará simplesmente de dizer “Não à guerra”, mas sim de lutar todos os dias e em todas as instâncias para que a paz seja uma realidade**, para que a paz deixe de ser manipulada como um elemento de chantagem emocional e sentimental com que se pretende justificar guerras. **Sem paz, sem uma paz autêntica, justa e respeitosa, não haverá direitos humanos. E sem direitos humanos – todos eles, um por um – a democracia nunca será mais que um sarcasmo**, uma ofensa à razão, uma despuddorada mentira (Saramago, 2003, s.p., grifo nosso).

Não basta simplesmente dizer, conforme aponta seu manifesto, é preciso agir – em seu caso de forma política e poética – em defesa de todos, um por um, direitos fundamentais. Um mês após o movimento na Espanha, em abril do mesmo

³ Durante os meses de fevereiro e março de 2003, em diversas regiões da Europa e dos Estados Unidos, foram organizadas uma série de manifestações pacifistas contrárias a guerra que se deflagrava entre a coalizão estadunidense e o Iraque (2003 – 2011).

ano, durante as dolorosas lembranças acerca do início da ditadura de Augusto Pinochet (1973 – 1990), José Saramago visitou Santiago do Chile, onde fez questão de caminhar pela *Villa Grimaldi* – hoje renomeada como Parque da Paz –, local em que, durante os anos de repressão, foi convertido, pela polícia secreta de Pinochet, em um dos maiores centros de interrogatórios do país. Nesse ambiente próximo e, ao mesmo tempo, isolado da capital, estima-se que mais de 4 mil presos políticos foram, entre os choques, os espancamentos e os abusos sexuais, terrivelmente torturados pelo regime. Durante a estadia do escritor, sempre compenetrado em seus pensamentos, foram organizados diversos encontros com artistas, estudantes, intelectuais, políticos e familiares de presos, exilados, desaparecidos e assassinados durante o período ditatorial, que ansiavam escutar o Nobel das letras portuguesas. Em todas as tribunas em que esteve, afirma Sara Almarza (2003), Saramago “não se cansou de criticar o conceito atual de democracia” burguesa (Almarza, 2003, p. 131), em cujo os “governos não representam mais que o papel de comissários políticos do poder econômico, o que transforma os governos atuais em plutocracias, [isto é, em] governo dos ricos”⁴.

Alguém não anda a cumprir o seu dever. Não andam a cumpri-lo os governos, seja porque não sabem, seja porque não podem, seja porque não querem. **Ou porque não lho permitem os que efetivamente governam, as empresas multinacionais e pluricontinentais cujo poder, absolutamente não democrático, reduziu a uma casca sem conteúdo o que ainda resta de ideal de democracia** (Saramago, 2013, p. 90, grifo nosso).

Para o autor do Alentejo, conforme destaca Fernando Aguilera (2010), a autoridade das grandes instituições financeiras e das corporações multinacionais ou, ainda, do Fundo Monetário Internacional (FMI) e do Banco Mundial, são isentos de procedimentos democráticos no que se refere à escolha de seus dirigentes, de suas respectivas intervenções na sociedade, em âmbito humano e ambiental, dentre tantas outras ações que elevam a significância do capital em detrimento de quaisquer outras necessidades humanas. A partir dessa perspectiva, compreende-se facilmente o interesse de José Saramago “em enfatizar que as eleições servem para mudar governos, mas não para mudar o poder. A política, assim, se submete à economia e é por esta instrumentalizada, em uma relação de forças assimétrica que, no fundo, reduz os regimes de soberania popular” (Aguilera, 2010, p. 381 – 382).

A democracia, defende o vencedor do Nobel, deve ser continuamente (re) discutida, movimento este que, pelas vias poéticas, propõe suscitar em seu *Ensaio sobre a lucidez* (2004). Nesse romance, seguramente o mais político de sua obra,

⁴ Trecho da conferência proferida por José Saramago na Faculdade de Jornalismo da Universidade do Chile em 30 de abril de 2003.

apresenta-se uma sociedade que, inconformada com os encaminhamentos da democracia vigente, votam massivamente em branco. 83% da população, os “brancos”, nesse sentido, não confiaram os seus votos ao Partido da Direita (PDD), ao Partido do Meio (PDM) ou ao Partido da Esquerda (PDE), que receberam, respectivamente, 13%, 9% e 2,5% por cento dos votos válidos. A ação popular, sem uma clara liderança, emerge do próprio povo e é encarada, pelo governo local, como subversiva, uma vez que desferia, em um dos mais importantes pilares da democracia burguesa, um golpe violento, isto é, deslegitimava a ascensão do governo pela escolha popular.

Alguns sugeriam que fosse um grupo falar com o presidente da câmara municipal, [...] explicar que as intenções das pessoas que haviam votado em branco não eram deitar abaixo o sistema e tomar o poder, que aliás não saberiam que fazer depois com ele, **que se haviam votado como votaram era porque estavam desiludidos e não encontravam outra maneira de que se percebesse de uma vez até onde a desilusão chegava** (Saramago, 2004, p. 101, grifo nisto).

Embora propositivo, o excerto refere-se a uma população que, apesar de todas as contradições evidentes na sociedade capitalista, ainda aspira alcançar, dentro do mesmo sistema, a efetiva vida democrática, haja vista a aparente ausência de possíveis caminhos alternativos. Seus votos em branco operam, nesse sentido, como um alerta aos seus governantes que, cegos (ou cegados) pelas forças do Capital, não compreendem a real magnitude do gesto popular expresso nas urnas, afinal é um “mau tempo para votar” (Saramago, 2004). Contudo, na medida em que o romance se desenvolve, Saramago escancara um aparato governamental que se exime de suas responsabilidades, que usa de toda a sua influência – econômica, política e militar – para manter a ordem vigente e que, na falta de culpados pelas suas crises, elege inocentes, vitimados, dentro da (i)legalidade, pelo seu poder.

A mulher aproxima-se da grade de ferro, põe-lhe as mãos em cima e sente a frescura do metal. Não podemos perguntar-lhe se ouviu os dois tiros sucessivos, jaz morta no chão e o sangue desliza e goteja para a varanda de baixo. O cão veio a correr lá de dentro, fareja e lambe a cara da dona, depois estica o pescoço para o alto e solta um uivo arripiante que outro tiro imediatamente corta. Então um cego perguntou, Ouviste alguma coisa, Três tiros, respondeu o outro, Mas havia também um cão aos uivos, Já se calou, deve ter sido o terceiro tiro, Ainda bem, detesto ouvir os cães a uivar (Saramago, 2004, p. 325).

Da aparência à essência, como propõe a dialética marxiana, o autor desnuda as contradições da vida democrática contemporânea, desvelando um movimento que, longe das câmeras e dos holofotes, se estrutura pela manutenção do Estado

Burguês que, muitas vezes, se mantém em detrimento de seu próprio povo. Em seu romance seguinte, *As intermitências da morte* (2005), Saramago estreita ainda mais o debate entre a relação do Estado burguês e o Capital. Nessa obra, engatilhada por um acontecimento insólito, a suspensão da morte, o autor esboça uma grande desestruturação social, pois, a partir do primeiro dia daquele ano, não ocorreu “um falecimento por doença, uma queda mortal, um suicídio levado a bom fim, nada de nada” (Saramago, 2017, p. 11).

Inicialmente, o evento, inédito na história da humanidade, foi motivo de inúmeras comemorações. O povo, em um furor patriótico vindo de não se sabe onde, começou a pendurar, entre as janelas e as sacadas, as bandeiras da nação, manifestando, em suas cores e símbolos, a grande felicidade alcançada com a imortalidade. Contudo, em pouquíssimo tempo, o festejo converteu-se no caos, visto que não havia o que fazer com os doentes em estágio terminal, com aqueles que eram gravemente feridos em acidentes ou, ainda, com os idosos em idade mais avançada que, em sua maioria, contavam com a saúde debilitada. A igreja, fiadora da vida *post mortem*, foi a primeira que se desesperou, pois, conforme destacou Vossa Eminência o Cardeal, “sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja” (Saramago, 2017, p. 18). Além de abalar as estruturas celestiais, a ausência dos mortos também ocasionou uma grande instabilidade no mercado funerário, provocando, do mesmo modo, sérias complicações nas agências de seguro, nas casas de repouso e nos hospitais.

A primeira grande guinada narrativa ocorre

numa aldeia qualquer, a poucos quilômetros da fronteira com um dos países limítrofes, [onde] havia uma família de camponeses pobres que tinha, por mal dos seus pecados, não um parente, mas dois, em estado de vida suspensa ou, como eles preferiam dizer, de morte parada. Um deles era um avô daqueles à antiga usança, um rijo patriarca que a doença havia reduzido a um mísero farrapo, ainda que não lhe tivesse feito perder por completo o uso da fala. O outro era uma criança de poucos meses a quem não tinha tido tempo de ensinar nem a palavra vida nem a palavra morte e a quem a morte real recusava dar-se a conhecer (Saramago, 2017, p. 38).

Sem muitos recursos para cuidar de seus entes queridos, a família atravessa, protegidos pela escuridão da madrugada, a fronteira de seu país, resultando no imediato falecimento do avô e da pequena criança. Ao regressarem na manhã seguinte, são logo desmascarados pelos seus vizinhos e a notícia ganha repercussão nacional. Em pouco tempo, outras famílias, igualmente angustiadas com a situação de seus parentes, começam a realizar o mesmo movimento migratório, ocasionando um grande dilema internacional e, sobretudo, moral em todos os países, bem como em seus respectivos cidadãos envolvidos no curioso caso de intermitência

da morte. Diante de tais acontecimentos, eis que surge um grupo de pessoas que, ironicamente, se definiam como “amantes da ordem e da disciplina” (Saramago, 2017, p. 50), preparados para auxiliar o Estado na solução dos seus problemas internos. Os Maphiosos⁵, por meio de ameaças ao governo local, recebem a permissão para monopolizar o traslado daqueles que se encontravam em situação de morte suspensa, cobrando taxas, como é de se supor, cada vez mais elevadas.

Creio, senhor primeiro-ministro, [disse o ministro do interior] que nos encontramos perante um claríssimo exemplo de oferta e procura, E isso a que propósito vem, estamos a falar de pessoas que neste momento só têm uma maneira de morrer, Tal qual como na dúvida clássica de saber o que apareceu primeiro, se o ovo, se a galinha, também nem sempre é possível distinguir se foi a procura que precedeu a oferta ou se, pelo contrário, foi a oferta que pôs em movimento a procura [...]. A máphia não teria aparecido a querer explorar um negócio que simplesmente não existiria, Teoricamente assim é, ainda que, como sabemos, eles sejam capacíssimos de espremer de uma pedra a água que lá não está e depois vende-la mais cara (Saramago, 2017, p. 56).

O governo, objetivando contornar a crise interna, alia-se, portanto, aos maphiosos. O gesto de solidariedade, cometido inicialmente pela família de pequenos agricultores, converte-se, a partir desse movimento, em um lucrativo negócio, pois “o que a máphia tem feito é simplesmente atravessar a fronteira e enterrar os mortos, cobrando por isto um dinheirame” (Saramago, 2017, p. 64). Não há, nesse empreendimento, qualquer preocupação ou respeito aos familiares, ao contrário, uma vez que tudo é realizado “sem se preocupar em apontar no caminho da operação as referências topográficas e orográficas que no futuro pudessem auxiliar os familiares chorosos e arrependidos da sua malfetria a encontrar a sepultura pedir perdão ao morto” (Saramago, 2017, p. 64 – 65). O Estado rendeu-se ao poder, eminentemente econômico, dos maphiosos que, dentro da narrativa, operam como metáfora perfeita para o capital, em seu sentido mais amplo, capaz de transformar, dentro da sociedade capitalista, todos os produtos culturais, materiais e imateriais, todos os sentimentos, individuais e coletivos, e todas as relações, públicas e privadas, em mercadoria.

Para além de seu *Ensaio sobre lucidez* (2004) e d’*As intermitências da morte* (2005), José Saramago, ao longo de toda sua obra, não poupou críticas à atual situação do Estado burguês, profundamente submetido aos ditames do capital financeiro ou, ainda, aos fundamentalismos, políticos e religiosos, continuamente inflados e retomados para justificar grandes atrocidades pelo mundo. Observa-se que, nesse sentido, da atitude autoritária e antidemocrática dos governantes de *Ensaio sobre a*

⁵ “Com ph, para nos distinguirmos da outra, da clássica” (Saramago, 2017, p. 50).

cegueira (1995), que confinaram os primeiros cegos em um manicômio abandonado, deixando-os à própria sorte diante de uma epidemia de cegueira branca, à violência cometida pelos órgãos estatais, que torturaram e assassinaram, sob os olhos das elites, dos governantes e da igreja, os camponeses e cidadãos de *Levantado do chão* (1980); Da sanguinária perseguição inquisitorial em defesa da fé e dos valores cristãos, em *Memorial do convento* (1982), à imposição predatória sob os desígnios do capitalismo monopolista do Centro em face dos pequenos artesãos em *A caverna* (2000), o autor português elucidou precisamente os interesses dos setores ligados ao poder – político, econômico e religioso – que em nada se aproximam da plena vivência democrática almejada no cenário global contemporâneo (Garlet; Umbach, 2017b).

Como declaração de princípios que é, a **Declaração Universal de Direitos Humanos não cria obrigações legais aos Estados**, salvo se as respectivas Constituições estabelecem os direitos fundamentais e as liberdades nelas reconhecidos serão interpretadas de acordo com a Declaração. Todos sabemos porém, que esse reconhecimento formal pode acabar por ser desvirtuado ou mesmo denegado na ação política, na gestão econômica ou e na realidade social. **A Declaração Universal é geralmente considerada pelos poderes econômicos e pelos poderes políticos, mesmo quando presumem de democráticos, como um documento cuja importância não vai muito além do grau de boa consciência que lhes proporcione** (Saramago, 2013, p. 89 – 90, grifo nosso).

Ao concluir seu discurso pelo Prêmio Nobel (1998), Saramago, convocando os sujeitos para a ação política, destaca que “não é de esperar que os governos façam nos próximos cinquenta anos o que não fizeram nestes que comemoramos. Tomemos então, nós, cidadãos comuns, a palavra e a iniciativa” (Saramago, 2013, p. 90). É tomando, pois, a palavra e a iniciativa que, vinte anos mais tarde, a Fundação José Saramago (FJS)⁶, juntamente com a Universidade Autónoma do México, organizaram e apresentaram à Organização da Nações Unidas (ONU), com o apoio de diversos juristas, ativistas sociais e políticos de múltiplas nacionalidades, a Declaração de Deveres Humanos, um documento potente que se ergue a partir de uma necessidade cívica de intervenção, proteção e promoção da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948).

⁶ Em texto autobiográfico, José Saramago escreveu: “No ano de 2007 decidi criar-se em Lisboa uma Fundação com o meu nome, a qual assume, entre os seus objetivos principais a defesa e a divulgação da literatura contemporânea, a defesa e a exigência do cumprimento da Carta dos Direitos Humanos, além da atenção que devemos, como cidadãos responsáveis, ao cuidado do meio ambiente” (Saramago, 2013, p. 99).

A proliferação do reconhecimento de direitos provocou uma compreensão enganosa. Muitas pessoas assumem que os direitos não têm a sua correspondência em obrigações. É como se se pensasse que um indivíduo assumiu todos os direitos para o seu crescimento e a realização das suas satisfações, sem que isso implicasse o assumir de qualquer responsabilidade para consigo mesmo, os seus semelhantes, o entorno que o rodeia ou o Estado. É necessário pensar o mundo dos direitos em termos de co-responsabilidade (Fundação, 2017, p. 4).

O documento, publicado em 2018, demonstra exemplarmente como a potência – política e poética – de José Saramago continua fortemente fundamentada nas questões que atormentam esta sociedade contemporânea. Na leitura de Ana Paula Arnaut (2023), esse movimento pode ser facilmente compreendido à luz da produção literária e da prática cidadã de um autor que sempre se mostrou profundamente “empenhado com o seu tempo, denunciando, pela recuperação pretérita ou pela projeção de acontecimentos num futuro que talvez venha acontecer, as muitas e mais diversas violações aos mais elementares direitos do ser humano” (Arnaud, 2023, p. 47).

Em entrevista à Folha de São Paulo, datada de 12 de janeiro de 1994, José Saramago, enquanto finalizava seu *Ensaio sobre a cegueira*, foi questionado acerca do forte engajamento político de sua obra, sobre o qual respondeu:

O que eu digo é que eu tenho, como cidadão, um compromisso com o meu tempo, com o meu país, com as circunstâncias, digamos, do mundo. Eu não posso virar as costas a tudo isso e ficar a contemplar minha obra. O futuro irá julgar a obra do autor, mas o presente tem o direito de fazer um juízo sobre o autor, o que ele é (Saramago *apud* Fernandes, 1994, s/p, grifo nosso).

Sempre enfatizando em suas entrevistas que, ao longo de sua vida, jamais separou o ofício literário de sua prática e responsabilidade cidadã, José Saramago não deixa dúvidas da real integração, sem contradições, de sua produção poética e sua *práxis* política. Dito de outra maneira, como pontua Fernando Aguilera (2010), “para ele, o autor não devia ocultar com o véu aristocrático das letras os seus deveres como cidadão que era. E assim atuou na prática, [...] expressando solidariedade, impulsionando e colocando-se a serviço de causas humanitárias” (Aguilera, 2010, p. 341). Nesse sentido, torna-se evidente que sua responsabilidade, social e humana, perpassa e, em alguma medida, orienta o seu processo criativo, sem, no entanto, reduzir a sua forma literária ao instrumentalismo político, uma vez que o autor português continuamente reinventa as bases da sua narrativa e, por consequência, de seu próprio ofício.

Mas eu creio que de todos os meus livros se pode fazer uma leitura política, ainda que não seja esse objetivo de nenhum deles. É que, sendo eu um homem política e ideologicamente muito definido, seria impossível que as minhas ideias ou as minhas preocupações não passassem para aquilo que eu faço, mesmo que o tema não seja obviamente político⁷ (Saramago *apud* Aguilera, 2010, p. 344, grifo nosso).

Em dimensão crítica, na avaliação de Deivis Garlet e Rosani Umbach (2017), os estudos acerca dos escritos saramaguianos caracterizaram-se justamente, na última década, pela predominância de interesses em suas faces políticas, em cujos temas relacionados ao humanismo, à democracia, à solidariedade e à exploração socioeconômica do capitalismo encontram-se em evidência. “Igualmente, a posição do autor enquanto cidadão, que reiteradamente critica a imposição de interesses mercantis sobre a política, deturpando a democracia vigente na maior parte dos países da atualidade” (Garlet; Umbach, 2017b, p. 54). Sob a ótica saramaguiana, esses temas encontram-se em máxima evidência, pois, conforme se observa, “as injustiças multiplicam-se no mundo, as desigualdades agravam-se, a ignorância cresce e a miséria alastra” (Saramago, 2013, p. 90).

Nesse sentido, nota-se como o romancista, em diversos momentos, demonstra sua preocupação com “o homem e com o mundo – com o presente e com o futuro do homem no mundo” (Garlet; Umbach, 2017, p. 142). Seus críticos, à vista disso, debruçam-se exaustivamente acerca de suas percepções éticas (Costa, 2008; Aguilera, 2010), democráticas (Garlet; Umbach, 2017; Lobo, 2022), cidadãs (Oliveira Neto, 2020; Martín, 2022) e, não raramente, acerca de suas percepções sobre Direitos Humanos (Mattia, 2017; Zilberman, 2021; Arnaut, 2023), gestando um fértil campo de reflexões e debates que extrapolam as camadas superficiais da aparência e adentram as profundezas da essência saramaguiana.

Contudo, apesar da abundância de estudos diante dos diversos temas elencados, Petar Petrov (2014), professor emérito da Universidade do Algarve, coloca os críticos de José Saramago em alerta, advertindo-os para que não se perca de vista a “postura manifestamente materialista e antineoliberal” do autor (Petrov, 2014, p. 209). Um escritor cuja obra, a todo instante, recorre à ação imediata e à prática do homem, pois compreende que este é o único capaz de realizar sua própria história (Marx, 2011), uma percepção que, certamente, encaminha-o para a “teoria e práxis segundo a autêntica teoria marxista” (Garlet, 2016, p. 10).

Para Fernando Aguilera (2010), José Saramago, como bom marxista,

⁷ Entrevista: José Saramago: “a gente não pode carregar culas que não são nossas. O diálogo hoje é entre vivos e não entre mortos e vivos.” *Brasil Agora*, São Paulo, 28 de Junho de 1992 [Entrevistadora – Ivana Jinkings].

combinou suas reflexões políticas com a crítica da ordem econômica neoliberal, que, em sua opinião, constitui o poder real, fora de controle, apoiado em mecanismos de desregulação e práticas despóticas, configurando, na sua avaliação, um verdadeiro capitalismo autoritário. **Saramago denunciou com tenacidade a substituição do cidadão pelo consumidor, o engajamento social pela alienação política, os direitos dos trabalhadores pela flexibilização trabalhista e a economia monetária pela economia financeira, no contexto da teocracia do mercado.** Essa visão crítica da sociedade de consumo foi por ele trabalhada, em termos literários, em *A caverna* (Aguilera, 2010, p. 382 – 383, grifo nosso).

Ao desvendar a arquitetura de sua obra, José Saramago, em seu discurso *Da estátua à pedra: o autor explica-se* (2013), originalmente proferido em 1997, dividiu a sua obra em dois momentos distintos – estátua/aparência e pedra/essência (Silva, 2022). No primeiro deles – a estátua –, o autor trabalha sob a superfície da pedra, ou seja, o mundo aparente. “Descrever a estátua, seu rosto, o gesto, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra, e essa descrição, metaforicamente, é o que encontramos nos romances” produzidos entre 1977 e 1989, *Manual de pintura e caligrafia* e *História do cerco de Lisboa*, respectivamente (Saramago, 2013, p. 31). No segundo momento – a pedra –, a partir de *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), Saramago, por sua vez, abandona a superfície da matéria, voltando-se para seu interior constitutivo. Nesse momento, o autor coloca-se “diante de alegorias que funcionam como distopias de um mundo abandonado pela razão” (Lopes, 2010, p. 140), no qual é possível encontrar o ápice da barbárie em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), a gélida burocratização em base ontológica, ética e política de *Todos os nomes* (1997), a absolutização do mercado em *A caverna* (2000), a opacidade da identidade do eu em *O homem duplicado* (2002) e a ilusão da democracia em *Ensaio sobre a Lucidez* (2004).

Diferentemente de sua primeira fase, fortemente marcada pelos temas de ordem histórica, a segunda centra-se, majoritariamente, no tempo presente, desvelando as contradições internas do sistema capitalista e, em alguma medida, escancarando, conforme se destacou, a inaplicabilidade dos Direitos Humanos em situações extremas dentro da atual conjuntura político-econômica. Para a professora Regina Zilberman (2021), as obras desta segunda fase figuram como verdadeiras distopias, pois “partem de um evento – político, social, tecnológico – da atualidade e projetando seus desdobramentos no tempo” (Zilberman, 2021, p. 799), geralmente sendo esses mesmos eventos introduzidos na narrativa por meio de elementos negativos, como as injustiças, as disparidades sociais e o controle coletivo.

Para além disso, sua prosa corrobora com as condições para que múltiplas vozes, frequentemente alijadas dos discursos oficiais, venham à luz por meio da

literatura, concedendo o protagonismo, por exemplo, à família campesina em *Levantado do chão* (1980) e *As intermitências da morte* (2005), aos soldados de baixa patente em *Memorial do convento* (1982) e *História do cerco de Lisboa* (1989), ao pequeno artífice em *A caverna* (2000) ou, ainda, aos que vivenciaram a perda de seus direitos fundamentais em *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004). Em suma, para Teresa Cristina Cerdeira (2018), a ficção saramaguiana objetiva firmar “um nó questionador acerca das verdades estabelecidas pelo poder e pelo discurso oficial, alçando para o centro da arena, os sujeitos que, na composição de uma visão absoluta, foram negados voz e presença entre os fatores das transformações sociais” (Cerdeira, 2018, p. 21).

Para além desse movimento de recuperação das vozes que foram esquecidas, outros elementos formais, já elucidados pela crítica, compõem, o que Deivis Garlet e Rosani Umbach (2017b), categorizam como uma estética democrática em José Saramago, da qual destaca-se:

a multiplicidade de vozes relativamente autônomas, oriundas dos mais diversos setores sociais (além, naturalmente, do estilo oralizado, obtido, sobretudo, por uma supressão parcial dos sinais gráficos de pontuação e de introdução da fala das personagens; **a simpatia do narrador pelas personagens que simbolizam valores ligados à democracia**, ou mesmo a aberta contraposição para com os comportamentos autoritários, a exemplo dos cegos “malvados” no *Ensaio sobre a cegueira*; **o recurso à ironia**, a qual permite a manifestação do discurso do outro (inclusive das personagens simbólicas do autoritarismo, a exemplo das funerárias, asilos, hospitais e seguradoras em *As intermitências da morte*). No entanto, tais vozes são problematizadas, de modo algum por uma intromissão monológica do narrador, mas por meio da ironia (Garlet; Umbach, 2017b, p. 57).

Nesse sentido, torna-se evidente como sua voz poética, da forma ao conteúdo, sempre atuou a serviço da humanidade, colocando-se em face de um mundo, cada vez mais globalizado, em que os poderes políticos e econômicos se encontram subordinados aos princípios das classes dominantes, em um movimento de progressivo e avassalador esgarçamento dos valores democráticos e da imposição de diversos elementos dificultadores da plena efetivação dos Direitos Humanos. O que se constata, ainda, nessas primeiras décadas do século XXI, é o gradual e inconsequente esgotamento dos recursos naturais do planeta, a massiva indiferença diante da fome e das guerras, bem como a frequente desvalorização das necessidades básicas de existência humana, como o acesso à saúde, à educação, à moradia, à segurança e à cultura. Esse cenário de degradação, diante dos últimos anos, foi ainda mais agravado em decorrência da pandemia da COVID-19 e seus desdobramentos globais.

O Brasil, sem fugir à regra, também precisa lidar com o seu passado recente de descasos, negligências e contínuos ataques aos Direitos Humanos. Já em março de 2018, as professoras Regina Dalcastagnè, Paula Dutra e Graziete Frederico, ao organizarem a coletânea *Literatura e direitos humanos* (2018), constatavam, pelas vias artísticas e poéticas, as graves crises humanitárias, em seus mais diversos níveis, que acometiam o Brasil. Nesse mesmo ano, marcado pelas comemorações em torno do septuagésimo aniversário da Declaração Universal dos Direitos Humanos, o país vivenciava uma de suas disputas presidenciais mais acirradas, sendo ela própria responsável por dividir politicamente a nação em dois polos extremamente distintos. Nesse embate político-ideológico, permeado por discursos de violência e ódio, ouviu-se “os brados lá fora, nas ruas, nas redes sociais e nos palanques [políticos], de que ‘bandido bom é bandido morto’ e de que defensores de direitos humanos devem ser eliminados (como de fato são, em todos os cantos deste país)” (Dalcastagnè; Dutra; Frederico, 2018, p. 9).

Diante da negação do outro – de sua existência e de sua história –, a literatura torna-se um lugar de refúgio no qual, a partir de um profundo exercício dialético de alteridade, apresenta outras possibilidades discursivas de enfrentamento à barbárie. Nesse sentido, é necessário que, em um contexto marcado pelos negacionismos, pela desinformação e pelos contínuos ataques à ciência, se conceda, ou recupere, a maior diversidade de vozes que for possível, para que elas, por meio da crítica ou da ficção, componham os discursos do presente, “em uma tentativa de resistência que, se não causará a grande revolução de nossos tempos, pelo menos não nos deixará indiferentes ao que de fato está ocorrendo entre nós” (Dalcastagnè; Dutra; Frederico, 2018, p. 12).

A literatura de José Saramago configura-se, como se demonstrou, como ato concreto contra a indiferença. O autor português viu, ou melhor, reparou e narrou a resistência do pequeno artesão diante das forças destrutivas do capitalismo monopolista⁸; a busca pelas identidades, pessoais e coletivas, diante de um mundo globalizado que agressivamente nos massifica⁹; o inconformismo de um homem que viu, pela milésima vez, a exclusão dos “pequenos” sujeitos das grandes narrativas oficiais da história¹⁰; a esperança de um pobre homem que, clamando ao seu rei por um barco, vislumbrava a existência de um mundo melhor¹¹; a luta dos vulneráveis que, não raramente, são abandonados à própria sorte pelas autoridades civis e governamentais¹²; a leveza ímpar dos animais que, como o cão das lágrimas,

⁸ A caverna (2000).

⁹ Todos os nomes (1997) e O homem duplicado (2002).

¹⁰ História do cerco de Lisboa (1989).

¹¹ O conto da ilha desconhecida (1997).

¹² Ensaio sobre a cegueira (1995) e Ensaio sobre a Lucidez (2004).

gentilmente lambeu os olhos molhados de uma mulher desesperada¹³; a coragem de um jovem garoto que, sem forças para salvar todo o mundo, regou, cultivou e cuidou de uma única flor que necessitava de sua ajuda¹⁴, dentre outros tantos exemplos que poderiam explicitar a pujança humanística da obra saramaguiana. Aos indiferentes, diria o autor d'*O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991): “Se o escritor tem algum papel, é o de incomodar”¹⁵ (Saramago *apud* Aguilera, 2010, p. 348).

SILVA, M. R. The humanist Saramago: toward a sensitive poetics of politics, democracy and human rights. **Itinerários**, Araraquara, n. 59, v. 2, p. 233-247, jul./dez. 2024.

- **ABSTRACT:** *In 2003, in an interview with the newspaper O Globo, José Saramago stated that “without democracy, there can be no human rights, but without human rights, there can also be no democracy. [However], we are in a situation where much is said about democracy and nothing about human rights.” The Portuguese writer’s words resonate with contemporary audiences not merely as a warning of danger but as a call for critical and, indeed, collective reflection on global politics and the promotion of human rights. More than two decades after his statement, particularly in the Brazilian context, we can observe the strengthening of physical and discursive attacks on democratic institutions, the disregard of certain governments for the dignity of their people, and, as a direct result of these elements, the proliferation of narratives that devalue human rights and, to some extent, life itself. In light of the current situation, this essay aims to provide an overview of José Saramago’s work, drawing parallels between his fictional productions and his personal views on politics, democracy, and human rights.*
- **KEYWORDS:** *Literature and Human Rights. José Saramago. Literature and Politics.*

REFERÊNCIAS

- AGUILERA, Fernando Gómez (org.). **As palavras de Saramago:** catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- ALMARZA, Sara. Assim falou Saramago! Memória e Direitos Humanos. **Diálogos Latinoamericanos** 7, 2003, p. 130 - 132.

¹³ Ensaio sobre a cegueira (1995).

¹⁴ A maior flor do mundo (2001).

¹⁵ Entrevista: Saramago: “Si españã va bien, es una excepción, porque el mundo no va bien”, *La provincia*. Las almas de Gran Canaria, 15 de abril de 1998. [Reportagem de Ángeles Arencibia]

ARNAUT, Ana Paula. Compromisso ético e defesa dos Direitos Humanos na ficção de José Saramago. **Confluente**: Revista di Studi Iberoamericani. 2023, p. 47 – 62.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **José Saramago entre a história e a ficção**: uma saga de portugueses. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.

COSTA, Cibele Lopresti. A ética em O Evangelho Segundo Jesus Cristo, de José Saramago. In.: FERRAZ, S., *et al.*, (org.). **Deuses em poéticas**: estudos de literatura e teologia. Belém: UEPA; Campina Grande: EDUEPB, 2008, pp. 180-192.

DALCASTAGNÈ, Regina; DUTRA, Paula Queiroz; FREDERICO, Grazielle. Apresentação. In.: DALCASTAGNÈ, Regina; DUTRA, Paula Queiroz; FREDERICO, Grazielle. **Literatura e direitos humanos**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2018, p. 9 – 12.

FERNANDES, Bob. **Monstro da intolerância voltou, diz Saramago**. Folha de São Paulo, 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/12/ilustrada/2.html> Acesso em: 16 de Dezembro de 2023.

FUNDAÇÃO José Saramago. **Carta Universal de Deveres e Obrigações dos Seres Humanos**. Lisboa: FJS, 2017.

GARLET, Deivis Jhones; UMBACH, Rosani Ketzer. A política em José Saramago: forma e conteúdo. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 31, 2017a, p. 141-154.

GARLET, Deivis Jhones; UMBACH, Rosani Ketzer. Uma estética democrática em José Saramago. **Em tese**, Belo Horizonte, v. 23, n.1, 2017b, p. 54-66.

GARLET, Deivis Jhones. **O romance dialético de José Saramago**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2016.

LOBO, Bárbara Natália Lages. Democracia e Universidade: aprendizagem cidadã por José Saramago. In: NOGUEIRA, Carlos (org.). **José Saramago**: a escrita infinita. Lisboa: Tinta da China, 2022, pp. 239-260.

LOPES, João Marques. **Saramago** – Biografia. São Paulo: Leya, 2010.

MARTÍN, Diego. La obra de José Saramago como reflexión en torno al concepto de ciudadanía. **ECCOM Centenário de José Saramago**, v. 13, n. 25 Edição Especial, maio 2022, pp. 89-97.

MARX, Karl. **18 de brumário de Luís Bonaparte**. Tradução de Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MATTIA, Bianca Rosina. José Saramago pós-nobel último romance: o escritor e sua missão. **Anais do XXVI Congresso internacional da ABRAPLIP**. Curitiba, 2017, p. 151–158.

PETROV, Petar. A condição pós-moderna em questão: Ensaio sobre a cegueira e Ensaio sobre a lucidez, de José Saramago. **Guavira Letras**, n. 18, 2014, p. 207 – 222.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra e discurso de Estocolmo**. Belém: UFPA, 2013.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SARAMAGO, José. **Manifesto 15 de Março**. Partido Comunista Português, 2003. Disponível em: <https://www.pcp.pt/manifesto-15-de-marco-por-jose-saramago> Acesso em: 15 de Dezembro de 2023.

SILVA, Vera Lopes da. Ensaio sobre a cegueira e Ensaio sobre a lucidez: estética e engajamento promovidos por José Saramago, leitor de Marx. In.: NOGUEIRA, Carlos. **José Saramago: a escrita infinita**. Lisboa: Edições tina-da-china, 2022, p. 17 – 41.

ZILBERMAN, Regina. O ano de 1993: distopia e direitos humanos. **Gragoatá**, Niterói, v. 26, n. 54, 2021, p. 795-816.



QUALQUER COISA QUE SIGNIFIQUE: O PROTAGONISMO DA LINGUAGEM NO ROMANCE *ECOLOGIA*, DE JOANA BÉRTHOLO

André Carneiro RAMOS*

- **RESUMO:** O presente trabalho propõe uma leitura do romance *Ecologia*, de Joana Bértholo, explorando a criativa utilização de experimentações intersemióticas das mais diversas – QR codes, emojis, obras de arte, fotografias, simulações operacionais de computador, etc. –, que na instância narrativa em questão parecem querer atribuir à linguagem um tom de substancial protagonismo, com vistas à construção de uma reflexiva distopia. Para tanto, discutiremos essas e outras temáticas à luz de Byung-Chul Han (2015), Giovana Madalosso (2022), Italo Calvino (1990) e Michel Foucault (1996), examinando o caráter visionário dessa jovem autora, que problematizou em seu livro, dentre outros tópicos, o avanço de uma torpe atmosfera antidemocrática na atualidade, bem como o perigo do “antropoceno”, conceito metaforizado na trama por intermédio da “lógica dos ecos”, a evidenciar um crescente e hegemônico poder das megacorporações, com seus destrutivos impactos gerados/ampliados pelas mídias sociais e as Fake News, por exemplo. Na contracorrente disso tudo, a literatura ainda resistiria como um dos últimos territórios em que a cognição e a liberdade producentemente se resguardariam.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Joana Bértholo Romance português contemporâneo. Geração dos novíssimos. Intersemiótica. Antropoceno.

[...] Será da própria condição das coisas serem silenciosas agora?
Carlos de Oliveira (2003, p. 113).

Introdução

No contexto atual, eventos como o da ABRAPLIP são fundamentais para a valorização e manutenção da literatura em suas variadas formas. Ao reunir escritores, pesquisadores, professores e entusiastas do livro e da leitura, tal encontro acabaria por fomentar um espaço crucial para o debate e a análise crítica de significativas

* UEMG – Universidade do Estado de Minas Gerais – Departamento de Letras e Linguística. Passos – MG – Brasil. 37900-106 – andre.carneiro@uemg.br.

obras em língua portuguesa do ontem e sobretudo do hoje, insistindo em refletir e refratar¹ as mutações de nossa contemporaneidade.

Disso decorre, no âmbito dos romances portugueses produzidos a partir dos anos 2000, a investigação da professora doutora Gabriela Silva (FURG), reconhecidamente a primeira a nominar essa geração de novíssimos, interligados que estão a uma espécie de premissa rizomática deleuziana, ou seja, estaríamos diante de um agrupamento descentralizado de escritores e escritoras, alicerçado por grupos mantenedores de variados matizes, cada qual à procura por uma identidade, todavia fiéis à ideia de se lançarem para além das seculares fronteiras lusitanas, almejando, dentre outros elementos, uma compreensão do próprio país a partir de auspiciosas propostas e experiências.

Nesse ínterim, o presente artigo propõe uma (re)leitura do romance *Ecologia*, de Joana Bértholo, explorando a criativa utilização de experimentações intersemióticas das mais diversas – *QR codes*, emojis, obras de arte, fotografias, simulações operacionais de computador, etc. –, que na instância narrativa em questão parecem querer atribuir à linguagem um tom de substancial protagonismo, com vistas à construção de uma reflexiva distopia. Para tanto, discutiremos essas e outras temáticas à luz de Byung-Chul Han (2015), Giovana Madalosso (2022), Italo Calvino (1990) e Michel Foucault (1996), examinando o caráter visionário dessa novíssima autora, que problematizou em seu livro, dentre outros tópicos, o avanço de uma torpe atmosfera antidemocrática na atualidade, bem como o perigo do antropoceno, conceito metaforizado na trama por intermédio da lógica dos ecos, a evidenciar um crescente e hegemônico poder das megacorporações, com seus destrutivos impactos gerados/ampliados pelas mídias sociais e as *Fake News*, por exemplo. Na contracorrente disso tudo, a literatura ainda resistiria como um dos últimos territórios em que a cognição e a liberdade producentemente se resguardariam.

Vale registrar que a metodologia adotada para este estudo contemplou a pesquisa bibliográfica qualitativa. Tal abordagem se concentrou na análise interpretativa de textos e documentos, buscando se compreender e interpretar, de maneira sistemática e produtora, as variadas nuances (especialmente filosóficas) presentes no material analisado.

Assim, o que nos chamou a atenção no romance de Bértholo, além da inventividade sígnica mencionada, foi a atualidade de sua temática, a propor indagações sobre o mundo naquilo que em pleno 2023 acontece, em seus reveses climáticos e inconcebíveis guerras (Ucrânia e Faixa de Gaza, por exemplo), compondo um

¹ Conceitos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin e Valentin Volóchinov em *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*, em que basicamente *refletir* é o entendimento inicial da informação que determinado signo contém, ao passo que *refratar* busca uma espécie de instauração crítica para esse mesmo signo, corroborando com um novo sentido talvez (2021, p. 320).

mosaico de situações que culminariam com a impensável comercialização da linguagem, território último da liberdade humana, que no enredo do livro também passaria a ser autoritariamente controlada.

Por conseguinte, o nosso principal problema de pesquisa partiu também da própria linguagem empregada no romance, mesclada ao dilema narrativo proposto, vinculado à opressão; ao evidenciar inúmeros recursos imagéticos, portadores de inusitados simbolismos, tais artifícios transcendem o papel costumeiro das narrativas para se tornarem elementos constituintes e potencializadores de outros significados, fomentando ainda mais a reflexão aos leitores.

Num cenário atual, com a literatura se encontrando em contínua transformação, driblando mesmo alguns dos pseudos-encantos da **sociedade do espetáculo**, torna-se imperativo o reconhecimento de obras que possam lançar um divergente olhar por sobre as convenções de sempre. Este nosso breve estudo, portanto, se justifica pela necessidade de se compreender o modo como certas técnicas literárias modernas podem e devem ser empregadas no sentido de se aprofundar o engajamento daquele que lê em relação às questões sociais e culturais de seu tempo, endossando o debate acerca das possíveis mutações do romance contemporâneo e seus adensamentos; assim, uma análise um pouco mais detalhada de *Ecologia*, na perspectiva de sua própria linguagem como protagonista, oferecerá, de acordo com o que esperamos, *insights* valiosos sobre algumas das questões relacionadas à literatura produzida em língua portuguesa, nas primeiras décadas do século XXI.

Fundamentação teórica

A seguir, faremos uma pontual explanação dos principais conceitos adotados em nossa análise. Sequencialmente, como já anunciado, mencionaremos Byung-Chul Han (2015), Giovana Madalosso (2022), Italo Calvino (1990) e Michel Foucault (1996).

[...] e todos contra o glúten²

No romance *Ecologia*, logo no início, já se percebe toda a investida da autora em construir uma espécie de cenário de crise que segue se adensando. Verifica-se que o mundo se encontra em uma situação paradigmática, no sentido de que existe uma nova ordem que subliminarmente comanda as ações das pessoas ditas comuns, muito no que se refere à supremacia de um massivo controle midiático, envolvendo especialmente a internet e seus mecanismos. A impressão que temos é a de que Joana Bértholo lançou mão de inúmeros dilemas de nossa contemporaneidade com

² Os subtítulos deste artigo, com exceção do 2.2, foram extraídos dos títulos dos capítulos do próprio romance em análise.

o intuito de germinar, nas pequenas narrativas que formam o todo de sua história, elementos surreais de uma realidade atual cada vez mais distópica³. A impressão que temos é a de que, no romance, quando os discursos da mídia são mencionados, fala-se demais, todavia sem substância. Num determinado momento, tomamos contato com este impactante parágrafo:

Nunca como neste momento houve acesso a tanta informação, mas também nunca houve esta sensação de não ser capaz de a ler, de a interpretar, de a relacionar com um sistema maior. Um mundo cheio de frentes, crescentemente polarizado, e tantas cabeças que até Perseu ficaria sem saber qual enfrentar primeiro. A realidade tornou-se como um desses romances pós-modernos em crescente entropia, pesado em referênciação, sem personagens coerentes, sem fio condutor, e sempre tentando engolir as suas próprias margens. Antes, ainda era o Leste contra o Ocidente, a Esquerda contra a Direita, ou o Sul contra o Norte. Agora é o meridiano contra o paralelo, o degelo contra o aquecimento, o home contra a natureza, o geneticamente modificado contra o bio, os analógicos contra os informatizados, os retro contra os *forward*, a bicicleta contra o carro, o livro contra o *e-book* [...], o Netflix contra os *torrents*, o *emoticon* contra o telefonema, [...] os Orwellianos contra os Huxleyanos, e todos contra o glúten (2022, p. 90-91).

Todas essas dicotomias nos faz pensar na obra *Sociedade do Cansaço* (2015), do filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, que ao tratar da contemporaneidade aborda os efeitos nocivos de todo um excesso de positividade e produtividade que parece agora nortear as relações humanas. O desempenho, nesse caso, é sempre colocado em primeiro plano, gerando-nos uma constante pressão para sermos ao mesmo tempo felizes e campeões em tudo⁴. Na realidade, em meio a todo esse desvario programado, as pessoas se veriam sobrecarregadas tanto física quanto emocionalmente.

Han sugere que essa exaustão não é apenas resultado de um trabalho árduo, mas também do modo como a sociedade se organiza e nos impulsiona a buscar uma **ativa** autorrealização individual pelo **desempenho**; nesta sociedade que ajudamos a construir, somos levados a crer numa liberdade supostamente conquistada com e pelo trabalho; entretanto, estaríamos presos numa lógica de auto exploração: seríamos, logo, os nossos próprios opressores...

³ A autora recusa, numa entrevista, essa classificação; explicaremos adiante o porquê desse posicionamento.

⁴ Em contraposição a isso, inequivocamente nos lembramos do Poema em linha reta, de Álvaro de Campos.

Nesse ínterim, a tecnologia e a cultura digital engrossariam ainda mais as fileiras dessa **sociedade coercitiva** (Han, 2017, p. 47). O ensaísta também argumenta que uma conexão quase ininterrupta com as Redes Sociais, associada à procura por aceitação nelas geradas, acabariam por levar a humanidade a um significativo aumento da ansiedade, consequentemente ocasionando um adoecimento existencial dos envolvidos:

[...] a sociedade do desempenho e a sociedade ativa geram um cansaço e esgotamento excessivos. Esses estados psíquicos são característicos de um mundo que se tornou pobre em negatividade e que é dominado por um excesso de positividade. Não são reações imunológicas que pressuporiam uma negatividade do outro imunológico. Ao contrário, são causadas por um *excesso* de positividade. O excesso da elevação do desempenho leva a um infarto da alma (Idem, p. 70-71).

Em outra perspectiva, o romance de Joana Bértholo sinalizaria nas entrelinhas do discurso outras demandas, muito pela noção da lógica dos ecos sugerida pelo seu título, *Ecologia*, despertando, desse modo, a nossa atenção para uma urgente responsabilidade que devemos a todo momento nutrir para com o nosso planeta. O conceito do antropoceno, por exemplo, entraria em cena denunciando nossa falta de compreensão e cuidado para com as significativas mudanças climáticas⁵ que hoje vivenciamos, ocasionadas pela nossa desenfreada ampliação do consumo, capitaneada em grande parte pelos avanços tecnológicos das últimas décadas. Sobre isso, a escritora Giovana Mandalosso nos adverte:

Vem desse distanciamento a ideia de que somos parte descolada da natureza, de que sempre conseguiremos resolver nossos apuros. E assim deixamos de enxergar o que urge: para segurar o aumento de temperatura em 2 °C, é preciso cortar pela metade todas as emissões de carbono do planeta até 2030 (*apud* Secches, 2022, p. 19).

Toda essa noção antropocênica adensaria mais ainda as linhas de *Ecologia*, contribuindo para que o leitor repare em temas correlatos às principais vertentes da narrativa, levando-o para além dos lugares comuns; desde o início o convencional cedeu lugar ao inusitado, com a escrita de Bértholo surpreendendo em seus aspectos

⁵ O aumento das emissões de gases, agravando o chamado efeito estufa, tem levado a significativas transformações climáticas em nosso planeta, como no aumento da temperatura média global, bem como o derretimento das calotas polares. Tais mudanças gerarão gravíssimas consequências, sendo que já estamos a sentir esses efeitos, como a exacerbação dos padrões de temperatura em quase todo o Brasil no último trimestre de 2023.

formais, todavia, indo além disso, ao evidenciar em sua narrativa elementos de um provável cotidiano nosso, que suplantariam a própria ideia de ficção:

Um país da União Europeia compra no Mercado de emissões de carbono quotas que legalizam o direito a poluir. São treze euros pelo direito de lançar uma tonelada métrica de dióxido de carbono na atmosfera. No final da reunião, alguém pergunta:

- Apagaste a luz? (Bértholo, 2022, p. 43).

Como se vê, o tema da linguagem, sob vários aspectos perpassa o romance como um todo, fazendo-nos pensar na escatologia que é a taxação de palavras, cujo objetivo maior continua sendo o cerceamento da reflexão crítica, tornando mais difícil o questionamento de políticas governamentais e empresariais que acentuam os descalabros ambientais, por exemplo.

[...] relâmpagos punctiformes e descontínuos

Em outro aspecto, dialogando com as formas contemporâneas da narrativa, o romance de Bértholo igualmente abriria espaço para as considerações de Italo Calvino, presentes em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas* (1988), em que o ensaísta tratou das abordagens leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade, não tendo tempo de desenvolver a última – consistência –, por conta de sua morte em 1985.

A partir dessas perspectivas, todas contundentes e, por isso mesmo, sinalizadoras de uma certa **virada de chave** para o romance contemporâneo⁶, é que podemos correlacionar, de modo mais proeminente, o elemento multiplicidade à prosa de Joana Bértholo, que, por assim dizer, tornar-se-ia especial também pelo seguinte quesito: múltiplas são as originais intervenções da escritora ao longo do processo de construção do seu texto, ao se utilizar de inusitados signos⁷ (muitos deles, subutilizados pela mídia) e de forma produtora, objetivando com isso ampliar reflexões a partir de sua exegese.

⁶ Embora Italo Calvino não tenha tido a oportunidade de apresentar essas conferências em sua totalidade, *Seis Propostas para o Próximo Milênio* oferece uma visão fascinante sobre os valores literários que ele considerava fundamentais para a literatura do futuro. Essas propostas continuam a influenciar escritores e leitores até os dias de hoje, inspirando uma abordagem mais leve, rápida, precisa, visível, múltipla e consistente na arte da escrita.

⁷ Isso nos faz pensar na própria ideia de multiplicidade de vozes na literatura, para além dos personagens e agregando as mensagens que cada signo contém e estimula em termos de reflexão crítica; ao nos apresentar inesperadas incursões em sua narrativa, Joana Bértholo segue tocando em temas sociais, políticos e culturais, encorajando leitores a questionarem até mesmo as próprias ideologias.

A multiplicidade, nesse sentido, abre-se à pluralidade de perspectivas na literatura, com Calvino acreditando que uma escrita vindoura deveria explorar, no milênio que se avizinhava, um número ampliado de vozes, pontos de vista e possibilidades narrativas indo mesmo na contramão de toda e qualquer padronização. Sobre isso, o ensaísta reiterou:

Há o texto múltiplice, que substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo, segundo aquele modelo que Mikhail Bakhtin chamou de “dialógico”, “polifônico” ou “carnavalesco”, rastreando seus antecedentes desde Platão a Rabelais e Dostoiévski (1990, p. 98).

Desse modo, em consonância com esses valiosos pressupostos, a mirada de Calvino prossegue contemplando e instigando uma aliança ainda mais acentuada entre literatura e filosofia, com a ficção emulando, de modo mais produtor e acessível, as “[...] formas de um pensamento não sistemático, que procede por aforismos, por relâmpagos punctiformes e descontínuos [...]” (idem). No que detalharemos no próximo capítulo, Joana Bértholo assimilou, com efusiva criatividade, tais ensinamentos.

Por fim, temos a perspectiva de Michel Foucault acerca da linguagem, mais precisamente no que se refere às noções de poder. Ocorre que no romance em questão, o impacto gerado pelo controle exercido pela megacorporação dirigida por Darla Walsh – personagem-alegoria da própria ideia exacerbada de neoliberalismo, em seu *modus operandi* execrador de sonhos – sob uma falsa alegação de liberdade –, o que por si só nos sinalizaria o terror de um futuro ainda mais excludente; na verdade, somos assim levados a pensar que não existirá de fato um amanhã nos moldes daquele que se imaginava nas décadas de 1970-80, por exemplo, com o progresso atingindo um ápice tecnológico redentor. Em oposição a isso, o cerceamento da linguagem humana em *Ecologia* evidencia um novo e definitivo degrau para a humanidade, imaginando-a muito mais próxima da extinção:

Em menos de meia hora as novas imagens serão domínio público, tradição colectiva, artefacto histórico. Irão proliferar pelos diferentes meios de imprensa em parágrafos justapostos a um derrame de petróleo na costa norueguesa, um apedrejamento de uma mulher violada na Índia, à subida das taxas moderadoras, a uma nova técnica indolor de tatuagem, a um novo fôlego da extrema-direita em França, Pablo Neruda afinal não morreu de cancro, [...] oito mortos em tragédia num estádio no Senegal, Novembro é o mês mais quente dos últimos trinta e sete anos, [...] NASA mostra como vai salvar a Terra de um asteróide apocalíptico, sobe o número de mortos vítimas de tráfico humano encontrados num camião,

[...] Elon Musk quer privatizar a mente humana, [...] e quem destrincha as prioridades? (Bértholo, 2022, p. 130-131).

Por fim, adensando toda essa problemática com a palavra, logo na introdução de seu livro *A ordem do discurso* (1971), Michel Foucault indaga ao leitor atento: “[...] Mas, o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde, afinal, está o perigo?” (1996, p. 7).

Como se percebe, de acordo com o filósofo francês o poder se manifestaria eminentemente através da linguagem – em especial nos discursos –, contendo **perigosas** e producentes nuances⁸. Em consonância a isso, Foucault defende a ideia de que o poder não estaria vinculado à indivíduos ou instituições apenas, porém se fortaleceria mesmo a partir de uma complexa rede, a fundamentar todas as relações sociais; nesse sentido, o poder se manifestaria nos discursos a partir de uma significativa equação, que o filósofo enumera como **dispositivos de poder-saber**⁹. Vale afirmar que tais expedientes não imporiam restrições apenas à forma como falamos e pensamos, mas, insidiosamente para muitos, produziriam conhecimento também, criando e recriando perturbadoras **verdades**¹⁰: eis aí o *gérmen* do controle da linguagem que vemos no romance de Joana Bértholo¹¹, com os **poderosos** do livro procurando reduzir esse último escopo, obviamente numa tentativa inescrupulosa de se firmar silenciamentos, dominando mentes.

Resultados e discussão

Nessa atmosfera estranhamente reconhecível, o romance *Ecologia*, de Joana Bértholo, evidencia sobremaneira o modo como a literatura se insurge hoje mais viva do que nunca, transcendendo noções narratológicas consagradas, potencializando temas cruciais do nosso tempo.

Como reafirmação de nossos propósitos: este artigo, portanto, explora o papel central da linguagem no mencionado romance, demonstrando como a autora se utilizou de inusitados elementos intersemióticos em sua narrativa não apenas com o

⁸ “O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprio olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si” (Foucault, 1996, p. 49).

⁹ Sobre o tema: *Dispositivos de poder em Foucault: práticas e discursos da atualidade* (2014), citado em nossas referências.

¹⁰ Segundo Foucault, o poder também se manifestaria dessa maneira, pois certos discursos são privilegiados e chancelados, enquanto outros acabariam negados e, conseqüentemente, silenciados. Quem demanda poder decide quais deles serão considerados legítimos ou não (idem, p. 14-19).

¹¹ O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real (ibidem, p. 28).

intuito de se contar mais uma história, mas, sobretudo, examinar e problematizar a maneira como estaríamos a exaurir o pouco que nos resta da natureza, por exemplo, sendo que a conta por tais desmandos já estaria batendo à nossa porta.

Curiosamente, isso até pode soar para muitos como um exagero, ou algo desimportante. E como um sinal destes nossos tempos, a literatura perambula por aí, em certa medida, obliterada por outros veículos, enfrentando a disseminação de uma ampla concorrência imagética, agravada pelo fenômeno incontornável das mídias sociais, com seus instantâneos e persuasivos *reels*, bem como as plataformas de *streaming*, com o seu contínuo, seriado e sedutor oferecimento das novidades que as caracterizam.

Pois bem: o fato é que mesmo em meio a isso tudo, respirando por aparelhos quase, os livros continuariam a realizar – em tons de sistemática resiliência, diga-se – o prodígio que tão bem os caracterizou ao longo das eras, o que, nas palavras de Maurice Blanchot, reverbera sempre, em tons poéticos e não menos indagadores, a sua enigmática missão:

As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. Mas, tendo atingido o objetivo, o que acontecia? O que era esse lugar? (2005, p. 3).

Continuemos agora, muito brevemente, a partir deste fecundo episódio.

Essa menção de Blanchot nos leva à *Odisseia* de Homero, mais precisamente aos acontecimentos envolvendo tais seres mitológicos, com destaque para a sedutora melodia emanada, de forma magistral, de suas misteriosas cordas vocais; essa parte se encontra no canto XII, e o que nele ocorre é algo fascinante e amedrontador: o herói sabe que poderá ser arrebatado por esse inelutável som, então, em certo momento, pede aos próprios marujos que o amarrem no mastro de seu navio, com os ouvidos obliterados com cera, para que não entregue a vida às graças audíveis das Sereias.

Ora bem: os leitores mais dedicados se recordam desse episódio como algo que, imaginariamente, sempre envolveria riscos, como se do mesmo modo estivéssemos prestes a sucumbir perante a beleza e o mistério desse canto, que se repete e se confirma, segundo Blanchot, como uma das mais perfeitas alegorias da própria ideia de literatura, com sua força e fascínio sobrevivendo, ao longo das eras, através do artifício encantatório de sua repetição:

Havia algo de maravilhoso naquele canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano, que os fazia reconhecer de repente, cantado irrealmente por potências estranhas e, por assim dizer, imaginárias, o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer (idem, p. 4).

Ligados a isso, podemos agora retomar algumas considerações acerca do romance de Joana Bértholo, *Ecologia*. De início, podemos afirmar que o livro confirma um tendência cosmopolita adotada pelos novíssimos, com seus olhares voltados para um Portugal além da fronteira. Encontramos nessa rizomática¹² plêiade a constatação de uma postura universalizante, mais ligada ao global, comportamento criativo esse que os leva a um sentido, digamos, oposto às predominantes tendências localistas do passado. Nessa feita, nota-se nos escritores e escritoras dessa geração uma vontade maior de esgarçar certos ditames, como a própria ideia de se pensar exclusivamente na própria história.

Um adendo: não pretendemos afirmar de todo que a novíssima geração deixaria de lado, em seus meandros criativos, a necessária crítica à herança nefasta do colonialismo¹³, perpetrado por Portugal ao longo dos séculos. Percebe-se em inúmeras dessas outras vozes uma condição de acerto de contas em relação a tudo isso. O tema, na verdade, é um flagelo, a incidir, feito um incontornável estigma, suas escritas; todavia, ressalta-se que também demonstram o interesse em falar de outros eventos, ampliando suas visões acerca das coisas do mundo. É bem isso que Joana Bértholo constrói em seu romance, cujo título pode oferecer aos leitores apressados uma estranha ideia a princípio, levados que somos a refletir sobre elementos que, ao que tudo indica, tratarão majoritariamente de questões relacionadas ao ambientalismo. Porém, percebemos de imediato a amplitude de conceitos que se avizinha:

¹² Ideia defendida pela professora doutora Gabriela Silva (FURG), em sua palestra proferida nesta própria ABRAPLIP, no dia 26 de setembro de 2023, cujo título foi Por uma poética da novíssima ficção portuguesa. Em tempo: a expressão **rizomático** contempla uma raiz que origina múltiplos ramos, todavia sem respeitar uma subordinação, uma hierarquia estrita; por meio desse conceito, originalmente pensado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), chega-se a um processo de intercâmbio dessa multiplicidade por ela mesma, com ela própria se auto fortalecendo.

¹³ Sobre a renitente e urgente temática, vale aqui a rascante citação de Aimé Césaire, que de certo modo nos faz pensar no quanto toda e qualquer reflexão, por parte dos portugueses novos e antigos, torna-se algo premente: “[...] a ação colonial, o empreendimento colonial, a conquista colonial fundada no desprezo pelo homem nativo e justificada por esse desprezo, inevitavelmente, tende a modificar a pessoa que o empreende; que o colonizador, ao acostumar-se a ver o outro como animal, ao treinar-se para tratá-lo como um animal, tende objetivamente, para tirar o peso da consciência, a se transformar, ele próprio, em animal” (2020, p. 23).

Reunião na sede da CCM – Cirrocululus Inc., em São Francisco: um espaço amplo, iluminado pelo demorado Verão californiano. Um escritório onde é difícil discernir uma hierarquia ou distinguir funcionários de patrões. Variações sobre o tema: calções largos – mesmo acima ou mesmo abaixo do joelho – uma *t-shirt* e uma camisa, Sandálias ou calçado desportivo de cores *muito* garridas. Roupa de fins de tarde despreocupados. As camisas desabotoadas e desbragadas. Um dos diretores-executivos está de chinelos de enfiar o dedo. Ainda traz ao pescoço pequenos remoinhos desenhados pelo sal que sobreviveu ao duche rápido que tomou depois do *surf* da manhã, uma horinha no mar antes de vir para o trabalho.

Tudo está pensado para comunicar espontaneidade e ligeireza. Tudo está feito de maneira a que sintamos ao entrar: “Eis um lugar onde até dá gosto vir trabalhar!”, ou “Aqui, trabalhar deve ser *divertido!*” – um logro. Construído (Bértholo, 2022, p. 22)..

Como se percebe, o tom do romance ganha força se adensando numa mescla entre criticidade; um certo teor de denúncia das mazelas contemporâneas; e uma salutar jocosidade, ao se aproximar de uma fina e recorrente ironia, com atenção para a verossimilhança dos fatos narrados. Aliás, a fragmentária e prolífica construção dessa narrativa nos leva a um mergulho caleidoscópico por passagens que funcionam como um raio-x de nossa época, mais surpreendente que a própria ficção.

Aliás, esse discurso ininterrupto, ricamente contemplado por signos dos mais diversos, eleva *Ecologia* a um patamar criativo interessante, digno de ser evidenciado.

[...] anatomia de um grito

O título deste subcapítulo foi, sem parcimônia, **tomado emprestado** do romance por conter muito da exasperação que, por vezes, sentimos ao acompanhar seus personagens. Na parte em questão, o que se tem no livro é a narração do personagem Tápio, fotógrafo especializado em guerras, que nesse seu dever de ofício se dedica a captar as mais fidedignas imagens possíveis, gerando nele uma crise de consciência, com toda a violência registrada por suas lentes lhe corroendo por dentro. A constatação de que a vida é algo precioso e, ao mesmo tempo, perene, faz com que suas reflexões acerca do mundo infoacelerado de agora (ficção e realidade se tocando) siga minando a relativa estabilidade emocional que sempre lhe caracterizou:

Vê rostos para não ver números, vê pessoas para não se deixar frustrar pela inoperabilidade de certos conceitos. Não vê <<paz>>, por exemplo, nem tão-

pouco vê <<guerra>>; não vê <<justiça>> nem vê <<ambição>>. Não vê <<humanidade>>, mas é isso que a sua lente mais procura. Vê rostos. Vê o rosto daquela adolescente, e vê o rosto da mulher que ainda ama. <<De hoje não passa>>, pensa. Lá fora está severo. Descarregam cartuchos de silêncios, premonitórios do ribombar que se segue. Cá dentro também. <<Assim que acordar tenho de encontrar forma de lhe ligar.>> Mas Tápío não vai acordar. Porque não vai chegar a adormecer (Idem, p. 132-133).

Eis uma parte do todo, pois somos apresentados e passamos a acompanhar, ao longo dessa prolífica narrativa, inúmeros personagens – a poderosa Darla Walsh e sua subordinada Ana, a mulher-eco, dois lados de um sistema financeiro destruidor de alteridades; Lucía e sua filha Candela, a menina que descobre a beleza e o poder da linguagem; Tápío e Carolina, casal que reverbera os dilemas de um amor incondicional, que o moralismo insiste em apregoar – que seguirão compondo um grande e fragmentado quadro, em que cada parte firmará um sentido muito próximo do grito mesmo, de exasperação perante um caos que o leitor passa a compreender como algo inevitável.

Podemos ampliar, então, a nossa investida intersemiótica, ao levar em consideração a capa da edição brasileira do romance (lançado por aqui em 2022, que em nosso entendimento ficou mais em consonância com a proposta da autora do que a capa portuguesa de 2018); vê-se inúmeros rostos numa multidão, com bocas silenciadas por códigos de barras, o que nos leva a uma instigadora problematização: pensamos no cerceamento da palavra; numa até então impensável proibição da linguagem.

Nesse sentido, podemos considerar que a **ecologia** do título possui uma relação direta com outra coisa – a lógica dos ecos –, sendo esse **eco** aquilo que retornaria a nós¹⁴, cobrando alguma coisa. A sensação que nos vem, portanto, é a da provocação, algo central no romance: será que teríamos a real noção de nossos atos egoístas para com o planeta, por exemplo, a partir do exagerado consumo que nos caracteriza?

Partindo desse pressuposto, uma questão crucial no livro é a ideia de antropoceno, que escancara justamente a nossa inaptidão para lidar com a casa que habitamos, ou seja, no quanto essa natureza (que pensamos ser exclusivamente nossa), agora nos cobraría¹⁵, com juro e correção, todo o exagero exploratório que cometemos.

¹⁴ Respostas possíveis nos levariam à constatação do nosso egoísmo. Estamos cada vez mais voltados para o isolamento, inclusive, algo que a pandemia da Covid-19 intensificou através do boom das intervenções digitais impostas a nós; curiosamente, para muitos, ao invés de se ter o sentimento da conexão, a sensação maior foi a solidão. Diante da tela do computador nos vimos mais sozinhos.

¹⁵ Ora, 2030 é amanhã (Mandalosso, *in*: Secches (org.), 2022, p. 20).

O romance de Joana Bértholo toca nessas questões de uma forma bem abrangente, porque os temas nele mencionados acabam circunscrevendo outros, com o seu leque se ampliando cada vez mais.

Dentro dessas perspectivas, poderíamos pensar também numa questão que a própria autora menciona numa entrevista no Youtube¹⁶, não considerando seu livro uma distopia. Segundo a professora Marilena Chauí, uma distopia, conceitualmente numa condição de intenso desdobramento da própria ideia de utopia – indo do sonho ao pesadelo, como ela própria sinaliza (2016, p. 44) – aproximar-se-ia de um paradigma totalitário que a ficção contemporânea, por vezes, faz questão de potencializar, inevitavelmente estabelecendo interlocuções com a nossa realidade.

Todavia, Joana Bértholo, ao recusar a classificação distópica, não deixa de inscrever sua história dentro de uma proximidade com o real, o que nos deixa, de certo modo, atormentados com o imediato futuro que nos aguarda. Inegavelmente, pensamos no escritor Ray Bradbury e no seu celebrado romance *Fahrenheit 451* (1953), em que numa sociedade totalitária os livros eram considerados objetos nocivos à sociedade e, por isso mesmo, acabavam incinerados; uma vez mais ocorre um cerceamento do imaginário, algo que, hoje em dia, numa escala um pouco diferente, não tão perceptível (mas, ainda assim, bastante séria), realizar-se-ia: estamos a falar do uso inconsequente e massivo das Redes Sociais, a proliferação das *Fake News*, e o inadvertido uso das Inteligências Artificiais, por exemplo...

Ela usa muito as redes sociais. Quase não sai com amigos. Está comigo, mas sempre a conversar com alguém que não está ali. [...] sei que invariavelmente vamos falar da forma como os robôs ou os computadores se vão tornar mais inteligentes do que nós e dominar-nos. Não falha nunca (Bértholo, 2022, p. 146).

Agora uma questão: de que maneira as provocações de Joana Bértholo funcionariam como uma espécie de insubmissão a isso tudo?

Numa passagem específica de *A ordem do discurso*, Michel Foucault nos leva a ponderar a própria figura do escritor como um articulador discursivo igualmente controlador (1996, p. 36), pois o seu texto, ao mesmo tempo, seguiria regras e imporia outras¹⁷. Nesse ínterim é que devemos reconsiderar todo e qualquer discurso

¹⁶ Mencionada em nossas referências.

¹⁷ Em meio a essas diferentes materialidades e seus entrelaçamentos, questões levantadas por Foucault em relação ao poder que emana da linguagem (para o bem e para o mal), somos levados a refletir até mesmo sobre o próprio discurso romanesco, que participaria desse intrincado processo com a autoridade não deixando de se imbricar à noção de autoridade; Joana Bértholo, desse modo, acabaria por nos levar a percorrer um tortuoso caminho reflexivo – o da crítica mordaz por sobre seu próprio discurso, por que não? –, acirradamente convergindo para um louvor à liberdade.

a partir de sua associação com outros¹⁸, a circularem vida afora; um criador original, por essa premissa, não existe, pois devemos reconhecer que um texto é sempre (re) construído a partir de um número infinito de possibilidades, sejam elas históricas, sociais, culturais, idiossincráticas, etc.

No caso da literatura, considerar o texto em vez do autor é por vezes um caminho muito benéfico, permitindo-nos compreender que o significado de uma obra é cerzida através dessas inúmeras interações, que podemos simplificar no trinômio escritor-leitor-contexto. Essa abordagem valoriza a vertente da multiplicidade defendida por Calvino, reconhecendo a complexidade de toda e qualquer produção, correlacionada à sua interpretação. Nesse quesito, o romance de Joana Bértholo se ergueria, sem exageros, como uma espécie de arauto.

[...] a boca como portal

Dentro dessa vertente, a escritora promoveria uma espécie de carta ao mundo, realizando uma leitura cosmopolita de seu tempo, primando por uma diversidade na observação do cotidiano. Ocorre em sua escrita uma espécie de exacerbação da modernidade, com seus capítulos contendo inúmeros indícios daquilo que Italo Calvino previu com maestria, ao vislumbrar alguns dos desdobramentos da literatura de agora, algo que refletiria e, sobremaneira, refrataria (citamos uma vez mais Volochinov) com decisiva fidelidade as desigualdades humanas.

Assim, interligados na repetição, por vezes imagéticas (e isso não deixa de ser provocador), Bértholo carrega para dentro desta sua obra alguns expedientes que insistem em permanecer, muitas vezes, para além da literatura. Divergente a isso, o uso incessante de símbolos e alegorias no livro parece querer mesmo inovar, burlando os paradigmas convencionais da narrativa; ressalta-se: isso demonstra o quanto a literatura portuguesa dos novíssimos está aberta ao fora:

Essa desnacionalização que acontece na literatura contemporânea portuguesa, deixando de lado um romance autenticamente centrado sobre os temas nacionais e que demarcavam uma cultura e uma literatura voltada sobre si mesma oferece ao homem português, esse novo sujeito que se abre ao mundo e se torna cosmopolita, uma nova configuração ideológica. O afastamento dessa história de um passado, quer distante, quer próximo e a expansão do horizonte dessa literatura demonstram esse sujeito que agora se dispõe a expandir-se identitariamente, percebendo também questões de alteridade e afastando-se do que as fronteiras territoriais e culturais impõem às sociedades e que de maneira singular se manifesta nas suas produções artísticas (SILVA, 2016, p. 8).

¹⁸ Tal premissa é por demais bakhtiniana, vale destacar. Sobre o tema, ler, dentre outras indicações, o livro *Teoria do romance I: a estilística*, citado em nossas referências.

A partir dessa perspectiva, nos deparamos com personagens ao mesmo tempo inusitados e relevantes, demarcando em suas ações uma das questões primordiais da narrativa: o fato de a linguagem ser cobrada por uma inescrupulosa multinacional, estabelecendo com isso a noção de que estaríamos, tal como o romance de Bradbury caracterizou, cerceados em nossa liberdade maior, naquilo que mais fortemente nos caracterizaria como seres humanos.

De fato, a crise maior do livro de Bértholo perpassa o escopo da linguagem. A todo tempo e em todo lugar, outrora soberana, cederia agora lugar a um regime de contenção, com palavras e expressões sendo cobradas, registradas como débitos numa fatura inexplicável. Emulando uma quase realidade nossa, em que a comunicação já sofre um considerável abalo, por conta da paulatina pobreza vocabular que nos rodeia, o que dizer dessa tentativa de silenciamento coletivo no romance? A linguagem humana, outrora livre, passaria a fomentar ainda mais esse colapso, advindo de uma ignorância cognitiva há tempos disseminada. Por seu turno, Franco Berardi explica:

Como podemos pensar em um processo de criação de subjetividades quando a precarização está colocando em risco a solidariedade social e quando o corpo social está conectado a automatismos tecnolinguísticos que reduzem suas reações à repetição de padrões comportamentais já incorporados? (2020, p. 17).

Numa contraposição a isso, em passagens inspiradas, deparamo-nos em *Ecologia* com representações das mais inusitadas, como *QR codes*, por exemplo, que levam o leitor a descobrir citações filosóficas a explicitar a ideia primordial daquele capítulo; tomamos contato também com a reprodução *ipsis litteris* uma linguagem computacional, a nos remeter à noção de **erro do sistema**, ou algo que emularia, de modo mais próximo até, com o nosso momento presente, no que tange à excelência insensível das IA's – que tornariam a experiência criativa algo cada vez mais automatizada; em outro momento, temos diante dos olhos a belíssima reprodução por fotos do poema Galáxias, de Haroldo de Campos, através de uma mais que apropriada linguagem de sinais, a representar uma forma de resistência para aqueles que se recusavam a pagar por palavras em seu dia-dia...

Através desses e outros criativos expedientes, a resiliência continua a seguir até o final de *Ecologia*, evidenciando-se como a maior riqueza do romance:

eu sou protagonista de todos os livros que já leste e dos que não leste. Sou personagem em todos os filmes, todas as histórias de amor. Todas as peças de teatro e todos os clássicos alguma vez escritos ou narrados são fragmentos da minha biografia. Os irmãos Karamazov? Os irmãos Karamazov sou eu.

O teu corpo é feito de reentrâncias que eu preencho.

O teu pensamento é feito de planícies informes que eu organizo.

Eu? Eu sou a explicação por alcançar.

[...]

As palavras... As palavras até podem bem ser tuas, coisa-humana, mas sou eu a forma como a tua casa respira. A tua casa, este planeta. Eu, a linguagem (Bértholo, 2022, p. 485-492).

Considerações finais

Ao citar nas epígrafes da introdução e desta conclusão dois poetas renomados, que fizeram de suas experiências criativas uma ode à palavra, insistimos em acreditar na dinâmica transformadora da literatura, na possibilidade de sua afetuosa e acolhedora resiliência, sobretudo. Nesse parâmetro com o lema da Abraplip 2023, temos a certeza de que os desafios que nos aguardam serão inúmeros, inclusive porque o futuro não será nunca a quimera que esperávamos. Entretanto, no que depender de nossos esforços, a capacidade inerente aos homens e mulheres de imaginar um horizonte melhor, prospectando-o por meio de palavras, sejam elas ficcionais ou não, permanecerá garantida por um bom tempo ainda.

Assim, no romance *Ecologia*, o que vemos, sem sombra de dúvida, é uma história de sobrevivência e humanidade, ambas perpassadas pelo múltiplice e ativo poder da linguagem, que na literatura encontra o seu maior (e ainda surpreendente) logro, especialmente na visão de Roland Barthes (1978). Em sua aura dialógica, cada história se enlaçaria a infundáveis trocas, e nisso reside justamente a liberdade e autenticidade da poesia. Voltemos a ela, pois aqui representaria uma espécie de verdade não deturpada. Uma verdade heideggeriana, por sinal, que advém dos escombros e, por isso mesmo, insiste em prevalecer.

Qualquer coisa que signifique, então. Essa prerrogativa, que serve de título a este trabalho (tendo sido retirada das páginas de Joana Bértholo), sintetiza o desejo que todo poema alimenta em seu âmagô - o de habitar a reflexão do leitor. O significado é aquilo que lhe daria um sentido primordial. Na base desse desejo todo, encontramos o respeito pelo leitor e a certeza de que o texto literário em questão, de matriz lusitana, sempre terá a sua aceitação, em qualquer época, garantida por incontáveis motivos, um deles, segundo Maria Ritzel Remédios¹⁹, pautando-se pela imprevisibilidade, ao se constituir numa:

¹⁹ A renomada professora articula em seu estudo um agregador comentário acerca do romance neorrealista *Gaibéis* (1945), de Alves Redol; todavia, suas palavras parecem ecoar até o nosso *Ecologia*.

[...] constante que separa o projeto do narrador da narrativa, possibilitando o novo e o inusitado e mostrando que esse narrador, trabalhando ativamente, no interior da narrativa, liga todos os planos, reflete sobre a atuação dos heróis e volta-se sobre a linguagem (1986, p. 228).

Em total sintonia com uma crítica mordaz a um sistema a essa altura incontornável, *Ecologia* expõe as feridas de uma sociedade regida pelo dinheiro, que muito pouco se preocupa com a liberdade e a autonomia dos seres humanos que herdarão este Planeta em frangalhos. O fato de nossa cognição sofrer esse decréscimo coletivo nos mostra o tamanho do nosso erro, em achar que o auspicioso e vencedor futuro da humanidade estava garantido. A não-distopia de Joana Bértholo nos revela justamente o contrário. E o gosto amargo destes possíveis fracassos nos oferece uma dimensão que passa longe da felicidade; no entanto, como Álvaro de Campos, ficaríamos, por agora, mais lúcidos.

RAMOS, A. *Anything that means: the protagonism of language in the novel Ecologia, by Joana Bértholo*. Itinerários, Araraquara, n. 59, v. 2, p. 249-267, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *this work proposes a reading of the novel Ecologia, by Joana Bértholo, exploring the creative use of the most diverse intersemiotic experiments – QR codes, emojis, works of art, photographs, computer operational simulations, etc. –, which in the narrative instance in question seem to want to give language a tone of substantial protagonism, with a view to building a reflective dystopia. To this end, we will discuss these and other themes in the light of Byung-Chul Han (2015), Giovana Madalosso (2022), Italo Calvino (1990) and Michel Foucault (1996), examining the visionary character of this young author, who problematized in her book, among other topics, the advancement of a nasty anti-democratic atmosphere today, as well as the danger of the “anthropocene”, a concept metaphorized in the plot through the “logic of echoes”, highlighting a growing and hegemonic power of megacorporations, with their destructive impacts generated/amplified by social media and Fake News, for example. Against the current of all this, literature would still resist as one of the last territories in which cognition and freedom would be productively protected.*

■ **KEYWORDS:** *Joana Bértholo. Contemporary Portuguese novel. Generation of the newest. Intersemiotics. Anthropocene.*

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I:** a estilística. Tradução, prefácio, notas e glossário Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2015.

- BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- BERARDI, Franco. **Capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem**. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- BÉRTHOLO, Joana. **Ecologia**. Porto Alegre; São Paulo: Dublinense, 2022.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. Trad. Cid Knípel. São Paulo: Editora Biblioteca Azul, 2013.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Trad. Cláudio Willer. Ilustrações Marcelo D'Saete. Cronologia Rogério de Campos. São Paulo: Veneta, 2020.
- CHAUÍ, Marilena. Notas sobre Utopia. In: SOUSA, C. M. (org.). **Um convite à utopia** [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2016. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/kcdz2/epub/sousa-9788578794880.epub>. Acesso em 20 agosto 2024.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. **Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia)**, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.
- FERNANDES JÚNIOR, Antônio; SOUSA, Kátia Meneses de (org.). **Dispositivos de poder em Foucault: práticas e discursos da atualidade**. Goiânia: Editora Gráfica UFG, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- MERIJE, Vagner. Aquarela Brasileira Multimédia. **Vamos Conversar – Literatura, Ecologia e Fim do Mundo: Uma conversa com Joana Bértholo**. YouTube, 15 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oSgdJeMPlhQ>. Acesso em: 20 agosto 2024.
- OLIVEIRA, Carlos de. **Trabalho poético**. Lisboa: Assírio & Alvin, 2003.
- PESSOA, Fernando. **Obra poética em um único volume**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **O romance português contemporâneo**. Santa Maria: Edições UFSM, 1986.

*Qualquer coisa que signifique: o protagonismo da linguagem
no romance *Ecología*, de Joana Bértholo*

SECCHES, Fabiane (Org.). **Depois do fim**: conversas sobre literatura e antropoceno. São Paulo: Ed. Instante, 2022.

SILVA, Gabriela. A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita. **Revista Desassossego**, v. 16, p. 06-21, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/download/122430/125551>. Acesso em: 20 agosto 2024.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Ed. 34, 2021.



VARIA
VARIA

TAKETORI MONOGATARI: UM BREVE ESTUDO COMPARATIVO ENTRE A NARRATIVA E A ANIMAÇÃO

Andressa Cristina de OLIVEIRA *

■ **RESUMO:** O *Taketori monogatari*, datado do período Heian - 794 a 1185 -, é fruto de uma comunidade ricamente cultivada em serenidade e com grande apego as artes. Onze século após o encontro do manuscrito mais antigo que temos acesso, o Studio Ghibli lança a adaptação animada da narrativa, nomeada O Conto da princesa Kaguya (かぐや姫の物語/*Kaguya-hime no Monogatari*). A pesquisa tem como objetivos verificar as considerações sobre a relação originária entre mito e literatura, proposta por Eleazar M. Meletinsky (1987), e analisar as estruturas simbólicas possíveis de serem emergidas das obras – utilizando de autores como Northrop Frye (1957) e Hayao Kawai (2007), por exemplo, como aporte teórico. A importância do estudo revela-se ao consideramos o escasso conjunto de pesquisas brasileiras sobre os estudos literários japoneses e, particularizadamente, sobre o *Taketori monogatari* e a (re)significação por ele causada através da adaptação filmica. Finalmente, é defendido a constituição da narrativa como passível de ser compreendida similarmente a um símbolo totalitário do processo de individuação, proposto por Jung (s/d apud MIELIETINSKI, 1987), da circularidade de nascimento-desenvolvimento-declínio-morte-renascimento. Porém, enfrentado não somente pelos indivíduos do século X da nação nipônica, mas também, pelos sujeitos viventes do século XXI, justificando, desse modo, a reatualização do mito dentro da adaptação animada do Studio Ghibli do século XXI.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura estrangeira. Mito. Adaptação.

Introdução

Sendo considerada a obra mais antiga do gênero *monogatari*, datada do período Heian – 794 a 1185 -, o *Taketori monogatari* é fruto de uma comunidade ricamente empenhada em semear e colher culturalmente o que lhe foi concebido graças a serenidade dos séculos que contemplou. Assim exposto, dentro da narrativa são passíveis de serem averiguados diversos componentes relacionados a constituição

* UNESP – Universidade Estadual Paulista – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Departamento de Letras Modernas – SP – Brasil – andressa.oliveira@unesp.br

sociocultural do império japonês, além de, não menos importante, o desenrolar estrutural dos paradigmas mitológicos e dos símbolos que o cercam.

Voltando-se para o século XXI, mesmo considerando o distanciamento de onze séculos, a narrativa ficcional sobre Kaguyahime ainda atrai os olhos do público, seja por admiração a este exemplar do processo de estabelecimento de uma escrita particular aos japoneses, seja pelos percalços perpassados pela protagonista ao longo do decorrer do texto. Por conta, assim sendo, de sua relevância para a sociedade nipônica, em 2015, foi lançado o filme *O Conto da princesa Kaguya* (かぐや姫の物語/*Kaguya-hime no Monogatari*), uma adaptação realizada pelo Studio Ghibli.

O trabalho em questão tem a pretensão, em um primeiro momento, de verificar a as considerações sobre a relação originária entre mito e literatura, proposta por Eleazar M. Meletinsky (1987), dentro de ambos os *corpus* artísticos selecionados e, em um segundo momento, analisar as estruturas simbólicas possíveis de serem emergidas das obras – utilizando de autores como Northrop Frye (1957) e Hayao Kawai (2007), por exemplo, como aporte teórico. É esperado, no decorrer da análise, considerações quanto as diferenças e semelhanças encontradas ao longo do caminho traçado pelo mito e suas raízes, afetando, portanto, as duas faces da Kaguyahime na qual nos propomos nos debruçar.

Para além dos argumentos já expostos, o artigo torna-se uma potência expressiva quando considerado o escasso conjunto de pesquisas brasileiras focalizadas de modo geral nos estudos literários japoneses e, mais especificamente, uma contribuição que se proponha a destrinchar *O Conto do Cortador de Bambu* – título traduzido para o português – e sua (re)significação dentro da sociedade japonesa do século XXI através da adaptação animada.

Período *Heian* e os *monogatari*

Ao abordar a obra literária do gênero *monogatari* mais longínqua que foi capaz de alcançar a sociedade do século XXI, apresenta-se de suma importância a contextualização antes dos próximos passos dentro da análise. Isso se deve, pois – além de a produção de tal pesquisa ser realizada em um país distante do contexto de produção da obra – haver muito pouco conhecimento formal e de fácil acesso disponibilizado no Brasil sobre a história japonesa.

Posto isto, iniciemos a empreitada sobre o período *Heian*, provável época da escrita de *Taketori monogatari*. Instaurado a partir da alteração da sede imperial, de Nagaoka para Heian, por ordem do Imperador Kanmu, a nova capital – em seus primeiros anos - continuou profundamente baseada nos aspectos literários e culturais chineses e, lentamente, introduziu uma nova forma vernacular chamada *kana* – que, entretanto, só seria estabelecida do século X em diante (HARUO, 2016).

A popularização do *kana* utilizado dentro da *waka* – a forma clássica do poema escrito em trinta e uma sílabas – foi o estopim para o nascimento de uma diversidade literária vernacular (HARUO, 2016). Uma floração atingida por essa novidade foi justamente a escrita ficcional tornar parte essencial de sua composição a poesia, sendo esse movimento iniciado com o *Taketori monogatari* (HARUO, 2016).

Dos diversos *monogatari* produzidos no decorrer do século X e seus arredores, somente seis sobreviveram a passagem do tempo, sendo eles: o *Taketori monogatari*, o *Ise monogatari*, o *Yamato monogatari*, o *Heichu monogatari*, o *Ochikubo monogatari* e, por fim, o *Utsuho monogatari* (ABREU, 2016). Muito foi, e ainda continua sendo discutido por estudiosos sobre uma possível definição para este gênero literário, perpassando dizeres que apontam para aspectos estruturais da obra – como o uso da poesia dentro da prosa – até termos guarda-chuva recorrentes no período – como *setsuwa*, mesmo que este detenha um caráter verídico essencial à sua composição.

Quanto a obra propriamente dita do *Taketori monogatari*, não há confirmação precisa sobre a data de produção, entretanto, os acadêmicos apontam uma estimativa entre o final do século IX e o início do X como detentor de alta probabilidade para sua escrita (KATO, 2011). Além disso, a autoria da narrativa também permanece obscura, já que a prosa vernacular costuma ser relacionada estritamente a autoria feminina nesse período, diversos homens assumiam personas femininas para as publicarem. É importante apontar que “Homens acadêmicos, entretanto, foram os primeiros a escrever contos vernaculares, ou *monogatari*, mesmo que o fizessem anonimamente, já que tal forma de escrita era considerada uma atividade baixa” (HARUO, 2016, p. 100, grifo do autor, tradução minha)¹. A taxação de “atividade baixa” originou-se, principalmente, por dois motivos: a crítica confucionista entendia o gênero “[...] como engano, falsidade ou mentira [...]” (OKIMOTO; CHAGAS, 2022, p. 3) por não representar o passado histórico e por ser escrito “[...] em silabário fonético japonês, e não chinês, como era comum em gêneros institucionalizados como a filosofia e a história.” (OKIMOTO; CHAGAS, 2022, p. 3). Ademais, conforme dito por Haruo (2016), as narrativas vernaculares mais antigas tinham a temática focalizada no romance e no fantástico, enquanto os textos escritos realmente por mulheres detinham um alto teor confessional de suas vidas diárias.

Em suma, torna-se interessante para a análise emergir os pontos basilares encontrados dentro das narrativas ficcionais *monogatari*. Para isso, damos voz a Yoshida (2009, p. 103-104, grifo da autora) quando expõe quatro aspectos principais:

¹ “Male scholars, however, were the first to write vernacular tales, or *monogatari*, although they did so anonymously, for such writing was considered a lowly activity” (HARUO, 2016, p. 100, grifo do autor).

1. diferentemente das primeiras crônicas históricas como *Kojiki (Registro de Fatos Antigos, 712)* e *Nihonshoki (Crônicas do Japão, 720)*, as narrativas *monogatari* tratam de elementos baseados na imaginação;
2. grande parte das narrativas são de longa extensão, mas não são excludentes as narrativas breves de temas semelhantes que se encontram compiladas em coletâneas;
3. mesmo quando baseadas em personagens ou relatos reais, estes são manipulados para a criação de um mundo imaginário;
4. o mundo das narrativas *monogatari* encontra-se centrado na sociedade da nobreza de Heian.

Regada à mitos circulares da tradição oral e zelada pelas raízes chinesas ainda em voga no período *Heian*, o *Taketori monogatari* demonstra a capacidade de sua potencialidade em, mesmo utilizando desses componentes, inovar e, até mesmo, de modo elegante – conforme o esperado da época –, estruturar o germe do questionamento quanto a organização hierárquica social nipônica predominante.

Tradução e narrativa

Para realizar a análise proposta para este trabalho foi utilizada a tradução produzida por Thiago Cosme de Abreu em sua dissertação intitulada *Taketori monogatari: a obra e o discurso (pretensamente) amoroso* (2016). Como ponto a ser ressaltado, o texto-fonte para a tradução de Abreu foi o publicado pela *Iwanami shoten*, em 1929, ou seja, debruçamo-nos sobre uma transposição linguística advinda de sua língua primária: o japonês clássico.

Além disso, diversas foram as ponderações em torno do processo tradutório. Desde consultas às traduções de renome, como a de René Sieffertr para o francês – de 1992 – e a de Takeda Tomohiro para o japonês vernáculo - de 2001 -, até o esclarecimento de determinados processos adotados para melhor alcançar a tradução almejada.

Dito isso, foquemo-nos numa curta apresentação da narrativa de *Taketori monogatari*. O conto é iniciado com o Velho Cortador de Bambu, nomeado Sanuki no Miyatsukomaro. Ele, inesperadamente, encontra em um dia de trabalho, uma pequenina pessoa dentro da base de um exemplar desta planta. Encantado pelo ser, o Velho decide tomá-la como filha. Assim, ele e sua esposa criam a menina.

Era curioso que todas as vezes que o Cortador retornava ao bambu para lanhá-lo, deste saía ouro, o que fez com que o Velho se tornasse rico. A menina crescia rapidamente, em três meses já tinha a estrutura corpórea de uma adulta. Ela foi tratada com todos os requintes que uma jovem dama nobre teria e, para o Velho, era o feixe de luz que quebrava seus momentos de sofrimento.

Ao atingir idade suficiente, a jovem foi nomeada como Nayotake no Kaguyahime – princesa da luz resplandecente e delgada forma – e, em comemoração, ofereceram uma grande cerimônia. Após isto, diversos foram os interessados em desposar Kaguyahime. Muitos rodearam a casa, esperando uma oportunidade de a ver, entretanto, poucos resistiram ao tempo e desgaste. Dos vários pretendentes, somente cinco restaram, sendo eles o príncipe Ishitsukuri, o príncipe Kuramochi, o ministro-da-direita Abe no Miushi, o alto-conselheiro Otomo no Miyuki e médio-conselheiro Isonokami no Maro.

Exaustos, os homens recorrem ao Velho, pedindo que este conversasse com a filha sobre a possibilidade de se casar com um deles. Inseguro sobre sua capacidade de convencer a jovem, o Velho mesmo assim aceita ajudá-los. Ao dialogar com Kaguyahime, esta aponta sua desconfiança para com os pretendentes, mas, diante do pedido do pai, aceita avaliar as intenções de cada um dos homens.

Para isso, a jovem propõe uma missão diferente para os cinco pretendentes: o príncipe Ishitsukuri deve buscar a Sagrada Tigela de Pedra de Buda, ao príncipe Kuramochi é solicitado um ramo da árvore dourada que detém joias como frutos da montanha Horai, para o ministro-de-direta Abe foi pedido o manto de Pele de Rato-de-Fogo, o alto-conselheiro Otomo ficou encarregado de obter a joia acoplada ao pescoço do dragão e, por fim, o médio-conselheiro Isonokami teve como missão apanhar uma concha *koyasugai* de uma andorinha.

O príncipe Ishitsukuri, passados três anos do requerimento da Kaguyahime, retornou para a mesma portando uma tigela que encontrou diante da imagem de Binzuru – nome pelo qual Pindola Bharadvaja, um dos quatro discípulos de Buha, é conhecido no Japão. O objeto, quando avaliado pela dama, foi posto como incapaz de rivalizar com brilho de um simples vagalume. Assim, o primeiro pretendente foi rejeitado.

Servindo-se de capacidades manipulativas, o príncipe Kuramochi forjou uma viagem – supostamente em busca da joia solicitada por Kaguyahime – quando, na verdade, havia convocado os seis melhores artesãos para fabricar o Ramo de Joias. Ao terminar o objeto, Kuramochi rapidamente o levou a dama.

Sentindo-se derrotada, Kaguyahime observava o Ramo enquanto o Velho a incentivava a casar-se com o príncipe. Porém, inesperadamente, um grupo de seis homens chegou com uma carta, nesta, solicitavam o pagamento pela confecção do Ramo de Joia de Kaguyahime, pois o príncipe Kuramochi não o havia feito. Assim, envergonhado, o segundo pretendente foi negado.

Seguindo para o ministro-da-direita Abe no Miushi, o qual devia adquirir o manto de Pele do Rato-de-Fogo, este entrou em contato com um mercador que afirmava comercializar o objeto que necessitava. Ao obter o manto, Abe encaminhou-se para Kaguyahime que solicitou a cremação do manto, já que, segundo a lenda, ele era resistente ao fogo. Para a infelicidade do ministro, assim

que posto nas chamas, o manto tornou-se pó. Foi assim, portanto, que o terceiro pretendente foi recusado.

Quanto a Joia do Dragão, o alto-conselheiro Otomo no Miyuki solicitou que seus homens fossem enfrentar a temida criatura. Porém, nenhuma notícia chegava aos ouvidos de Otomo sobre a navegação. Disfarçado, perguntou por seus homens e a resposta que encontrou foi a negativa de que qualquer navio houvesse partido com tal objetivo.

Irado, o alto-conselheiro juntamente de um barqueiro aventura-se em procura do Dragão. Entretanto, ao encontrá-lo percebe sua incapacidade diante da criatura e, derrotado, desiste da empreitada por Kaguyahime. E, deste modo, o quarto pretendente é preterido.

Por fim, há o médio-conselheiro Isonokami no Maro, disposto a capturar a concha de *koyasugai* do ninho de uma andorinha. Inicialmente, para tal feito, havia encaminhado seus homens para a área onde as andorinhas normalmente faziam seus ninhos. Entretanto, após algumas tentativas, não haviam obtido sucesso.

Isonokami, como solução, propõe que ele próprio faça a artimanha e coloca-se dentro de um cesto para ser içado até o ninho. Contudo, inesperadamente, acaba por despencar da engenhoca, desmaiando. O médio-conselheiro além de fracassar em sua missão, fratura o quadril. Ao saber da triste situação, Kaguyahime escreve para Isonokami, desejando melhoras. Muito debilitado, este responde a carta e, logo após, falece. Deste modo, todos os pretendentes falharam.

Neste ponto, o próprio Imperador ouve sobre a grande beleza de Kaguyahime e envia uma servidora imperial ao encontro da dama, para que, por fim, pudesse vê-la. Kaguyahime, contudo, rejeita a investida, o que faz com que o Imperador recorra ao Velho. Pede para que convença a filha de aceitar servir na corte e, em troca, daria uma posição na corte a ele, acordo este aceito pelo Cortador.

Ao tentar persuadir novamente a filha, o Velho esbarra na negativa da jovem, dessa vez mais imperativa, dizendo que desapareceria e morreria se fosse forçada. Ao informar o Imperador da conclusão, o mesmo planeja encontrá-la, de forma falsamente despreziosa. Durante a ocasião, o Imperador forçosamente ver o rosto de Kaguyahime e tenta obrigá-la a acompanhá-lo ao palácio. A jovem então desaparece, desesperado, o homem pede para que volte, prometendo não a compelir outra vez. A partir deste momento, o Imperador retorna ao palácio e passam a trocar cartas recorrentemente por três anos.

Todavia, no começo da primavera, Kaguyahime desenvolve o hábito de contemplar a Lua, cada dia mais triste ao observá-la em silêncio. Quando questionada, tudo que respondia era sobre a inevitabilidade de olhar para o satélite. Entretanto, no oitavo mês, a jovem dama desata a chorar e finalmente expressa sua angústia: devido a uma transgressão havia sido enviada à Terra, e agora, passado seu período determinado, deveria retornar a sua terra-natal, a Lua.

O Velho e o Imperador tentam, então, de todos os modos, solidificar uma guarda para evitar que o povo da Lua levasse Kaguyahime. A dama, porém, avisa sobre a impossibilidade de deter sua conterrâneos.

Finalmente, quando chegam à residência, todos os humanos são adormecidos, ficando somente o Velho e sua esposa despertados. O Rei da Lua apresenta-se à frente da procissão e interpela o Cortador, informando-o que seu tempo com Kaguyahime havia terminado. Inconformado, o Velho tenta persuadir o Rei, porém, observando tamanha tristeza, Kaguyahime entrega-se ao que a espera.

Para confortar o coração do pai, deixa para tal uma carta. Da mesma forma, compôs uma segunda carta para o Imperador e, juntamente desta, o Elixir da Imortalidade também foi posto. Após entregar os dois artefatos para o mensageiro, Kaguyahime é vestida com o Manto de Plumas Celestial – vestimenta esta com a capacidade de apagar as memórias referentes ao seu tempo na Terra – indo, por fim, para a Lua.

O casal de idosos caem em tristeza e o Imperador, ao saber da conclusão da empreitada, ordena que o mensageiro imperial levasse os objetos – a carta e o Elixir – até a montanha mais próxima ao céu e os queimasse. É dito que a fumaça da cremação ainda sobe até as nuvens e, assim, tal montanha foi nomeada como Monte Fuji.

Análise

Para iniciar o destrinchamento sobre a dinâmica mitológica apresentada em *Taketori monogatari* é essencial apontar o aporte teórico selecionado para a concretização deste objetivo. Será utilizado como base Mielietinski, em sua obra *Poética do Mito* (1987, p. 191), na qual o autor aponta em um primeiro momento como o homem ‘primitivo’ “[...] ainda não separava nitidamente a si mesmo do mundo natural circundante e transferia para os objetos naturais as suas próprias características”. Quando a este dizer, é possível correlacioná-lo com a transposição emocional ocorrida dentro da narrativa de Kaguyahime.

O texto começa com a introdução ao Velho Cortador de Bambus, chamado Sanuki no Miyatsukomaro. Tendo como principal atividade o corte de bambus como matéria prima para a confecção de diversos objetos, o Velho decorre seus dias envolto destas plantas. A calma desta rotina só é rompida com o surgimento de uma luz advinda da base de um bambu. Ao se aproximar, o Cortador encontra um pequenino ser.

- Encontrei-vos por estardes no interior dos bambus que vejo todos os dias. A mim parece que sois a pessoa que há de se tornar minha filha – disse o Velho.

Ele a pegou entre as mãos e acabou levando-a para casa. Entregando-a aos cuidados da velha esposa, eles a criaram (ABREU, 2016, p. 18).

Neste trecho contemplamos a estruturação de uma categoria reconhecida dentro das obras antigas japonesas: o casal de idosos² incapaz de conceber um filho. Um outro exemplar para o tema dentro do escopo literário nipônico é o conto de Momotaro, o menino pêsego, no qual, da mesma forma, um casal de idosos que não havia tido um filho encontra um pêsego gigante e, dentro dele, uma criança que cresce rapidamente.

A recorrência do casal de idosos sem filhos que, subitamente, são presenteados com uma criança através de meios fantásticos, porém, vinculados a natureza, é passível de ser conectado a preposição do espelhamento dos desejos humanos individuais no ambiente ao seu redor, justamente pela falta de diferenciação entre o limite do ser e o da natureza que o cerca. No caso, o Velho passava seus dias na floresta de bambu e, conseqüentemente, foi ali o local de sua grande benção divina: encontrar Kaguyahime dentro do broto de bambu. Esta planta cotidiana para a nação japonesa é a representação da resistência, da força e do vigor (GUARNIERI; SILVA; PÉPECE, 2020). Juntamente ao pinheiro e a ameixeira, o bambu é tido como uma das três espécies de planta que apontam o bom augúrio (CHEVALIER, 2020). Do mesmo modo que faz alusão a sua flexibilidade diante do infortúnio – podendo ser tocante, no caso, ao casal de idosos não ter sido capaz de gerar uma vida e ter de suportar esta situação – também expõe o fruto da resistência a essa mesma adversidade – ser abençoado com uma filha sobrenatural.

Além desse episódio preambular, ao final da narrativa Kaguyahime torna-se triste e deprimida ao contemplar a Lua. Ademais da motivação lógica trazida pela narrativa – o povo da Lua almejar buscar a dama obrigatoriamente -, a Lua se torna um objeto de conotação negativa simbolicamente cultural. Segundo Abreu (2016, p. 71), “A atitude temerosa em relação à Lua teria origem na crença de que Buda havia preferido o Sol” e, portanto, o satélite teria se convertido em um “[...] objeto de temor e admiração [...]” (NAMBA, 1967, p. 10 *apud* ABREU, 2016, p. 71). Jean Chevalier, no *Dicionário de Símbolos* (2020, p. 633), corrobora para a justificativa da ambigüidade do satélite ao apontar que:

[...] o princípio passivo, mas fecundo, a noite, a umidade, o subconsciente, a imaginação, o psiquismo, o sonho, a receptividade, a mulher e tudo que é instável, transitório e influenciável, com seu papel de refletor da luz solar.

O papel de refletor de anseios empregado a Lua é ainda mais salientado dentro da adaptação fílmica, *O Conto da Princesa Kaguya* (Kaguya-hime no Monogatari), de 2013. Nela, a dama pede, diretamente, que a Lua a tire daquele lugar de dor que a Terra representa naquele determinado momento. E, como consequência,

² Kawai (2007) expõe a reincidência da figura do velho – ou do casal de velhos - dentro das narrativas japonesas como uma característica própria, não encontrada, por exemplo, nos contos ocidentais.

seu desejo é atendido por seu povo originário, mesmo que posteriormente Kaguyahime se arrependa do ato. Sendo assim, este episódio é uma concretização da conceitualização mítica quanto a este momento primário do humano, no qual a natureza que o rodeia é entendida como una ao seu próprio ser.

Todos estes fatores descritos transformam-se, por assim dizer, em uma adição ao símbolo lunar. Um vocábulo, é viável dizer, que ronda a ideia do satélite é o da metamorfose. Chevalier (2020) expõe que por passar por diferentes fases e mudanças em sua forma, o satélite é relacionado a instabilidade e irracionalidade e, diante das construções sócio-históricas, vinculadas comumente ao feminino.

Esse simbolismo representado pela Lua muito conecta-se com a figura composta por Kaguyahime. Da mesma forma que há o transpor das passagens do satélite lunar, a personagem também se transmuta no decorrer da narrativa. Focalizando-nos novamente na adaptação, um fator de relevância apontado no estudo de Anders (2014 *apud* GHANI; AZIZI, 2019) quanto ao processo de maturação da personagem dentro da animação é justamente como a estilo expressivo da técnica escolhida corrobora para demonstrar como Kaguyahime se adapta aos desejos e expectativas dos que a arroteiam, principalmente quando muito nova.

Esse determinado tipo de comportamento é notável não somente na adaptação filmica, mas também na própria narrativa do século X. No primeiro pedido realizado pelo pai, a jovem reage de forma mais branda ao ser questionada se ouviria ao pedido do Velho: “- Seja o que for que tendes a me dizer, como eu deixaria de vos ouvir? Ignoro que este corpo abrigue um ser incomum. Tenho exclusivamente vós por meus genitores” (ABREU, 2016, p. 20).

O aspecto a ser ressaltado no trecho é a anuência quanto ao papel paterno exercido pelo Velho, ademais de confirmá-lo, Kaguyahime também demonstra a intencionalidade de agradá-lo devido sua posição dentro da relação estabelecida. Segundo Kawai (2007), baseando-se dos dizeres de Jung, aponta quatro constelações – relação simbólicas estabelecidas – entre os pais e os filhos: pai-filho (a ponta mais consciente), mãe-filho e pai-filha (como estados intermediários/compensatórios) e, por fim, mãe-filha (a ponta mais conectada ao estado natural).

Kawai (2007) aponta que, diante de elementos negativos relacionados a mãe, a relação pai-filha torna-se proeminente, fazendo com que a figura paterna tente compensar a falta da mentalidade materna positiva. Diversas são as narrativas japonesas em que a constelação pai-filha é reforçada, preterindo a típica dinâmica mãe-filha dos contos ocidentais.

Dentro do *Taketori monogatari* a relação principal é estabelecida pelo Velho, constituindo o papel paterno, e por Kaguyahime, como filha. Há, por assim dizer, a ausência ou omissão da mãe, acarretando o fenômeno estudado por Kawai (2007) e, como também exposto pelo mesmo autor, o efeito comumente encontrado na literatura mitológica japonesa da predileção pela constelação compensatória pai-filha.

Porém, ao analisar a dinâmica da relação entre os dois personagens em questão, na adaptação, há uma quebra do estabelecido pela narrativa ancestral. No decorrer da animação, o Velho é restrito a um papel ainda afetuoso, porém, muito mais relacionado a um elemento “[...] desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência” (CHEVALIER, 2020, p. 752). Mesmo obrigando indiretamente que Kaguyahime se case, o Velho não o faz por desejo que a jovem viva fora de suas rédeas, mas sim, pela construção sociocultural de que as jovens, quando atingissem a maturidade, concretizassem o matrimônio e, deste modo, passassem a outro detentor. Sendo assim, a dificuldade que o Velho, enquanto figura paterna, impõe a Kaguyahime não é a de impossibilitar o casamento – como normalmente ocorre nos contos de fadas ocidentais (KAWAI, 2007) –, mas sim, de impô-lo. Esta exigência, dentro do âmbito da ordenação imperativa, aproximasse mais da leitura ocidental da constelação pai-filha do que da oriental, tal qual é apresentada no texto *monogatari*.

Entretanto, com o desenvolver da narrativa, o comportamento inicialmente passivo e de concordância em prol do Velho torna-se menos perceptível. A despeito de aceitar o pedido do pai e considerar os cinco pretendentes, Kaguyahime exige que passem por provas com baixíssimas – se não, nulas – chances de sucesso. Com isto, o finalizar de cada etapa em direção a conclusão das provas, torna a dama mais humana, sensível a dor outra (a título de exemplo, o falecimento do médio-conselheiro Isonokami no Maro), e – conforme já havia expressado na citação anterior – renunciando a sua origem divina. O ápice de sua humanidade, perante a análise aqui desenvolvida, encontra-se no desespero final diante de sua morte simbólica para os pais humano e sua vida ali construída.

A progressão da humanização, metamorfosear-se em indivíduo, de Kaguyahime é alvo de grande atenção também dentro da adaptação. Conforme apontado por Ghani e Azizi (2019), a animação estrutura-se no objetivo de exaltar a pureza e a beleza do movimento. Um ápice dentro da construção narrativa fílmica é o trecho no qual Kaguyahime foge da cerimônia em honra a seu novo nome, o nome da nobreza³. Os traços tornam-se cada vez mais borrados conforme a dama corre para longe da mansão enquanto se livra das diversas camadas de quimonos, ficando somente com uma vestimenta branca e vermelha. Esta passagem pode ser relacionada a necessidade de não pensar nas considerações de outras pessoas e, finalmente, tentar alcançar o que Carl G. Jung propõe por “individualização”.

Segundo Jung (s/d *apud* MIELIETINSKI, 1987, p. 67, grifo do autor)

A harmonização da pessoa humana, o processo de diferenciação de todas as funções psíquicas e o estabelecimento de conexões vivas entre a consciência e

³ Interessante pensar ainda como a nomeação – *persona* - determina o indivíduo e como este se reconhece através desta.

o inconsciente, com ampliação máxima do campo do consciente, é denominado por Carl G. Jung de “individuação”, tendo em vista que, por este caminho, obtém-se a consolidação axiológica do indivíduo, a passagem da *persona* (*máscara*) para o *si* supremo que pressupõe a síntese definitiva do consciente e do inconsciente, do individual e do coletivo, do externo e do interno.

Bem como é apresentado no progredir da narrativa *monogatari*, a adaptação igualmente elucida o florescimento de Kaguyahime diante da necessidade de extinguir o “[...] si-mesmo dos invólucros falsos da persona [...]” (JUNG, 2015, p. 66). Ao utilizar-se da *persona*, Jung (2015) aponta a condição como a ânsia do humano em adaptar-se conforme o contexto que atua, de proteger-se com uma máscara resistente e, assim, ser aceito naquele ambiente.

Deste modo, o momento no qual Kaguyahime nega participar da corte do Imperador⁴ de maneira incisiva e desconsidera como deveria uma jovem dama portar-se diante do próprio pai, esta rompe com sua *persona* duramente criada para esse ambiente.

- Não tenho tal intenção. Caso me forceis, hei de desaparecer. Se eu servisse na corte apenas para que alcançásseis uma posição, depois só me restaria a morte.

- Não façais isso. Mesmo com uma posição na corte, o que eu faria sem minha filha? Mas afinal por que essa recusa em servir na corte? E qual a razão de quererdes morrer?

- Pensais ser mentira minha? Forçai-me a servir e vede se não morro! (ABREU, 2016, p. 47).

Toda a trajetória de individuação traçada por Kaguyahime, seguindo a teoria junguiana, é passível de ser atravessada à conceitualização explanada por Mielietinski (2019, p. 24) sobre como “Os mitos da criação, de acordo com E. Neumann, são justamente a história do nascimento do “eu”, a emancipação gradativa do indivíduo e o sofrimento a ela ligado”. E é justamente no sofrimento que *Takekotori monogatari* enfatiza o custo imposto pela queda da *persona*.

Ao ser exposto que Kaguyahime havia sido, de certa forma, exilada na Terra por uma transgressão cometida na Lua, a narrativa demonstra ao leitor a punição por precisamente enfrentar as expectativas da comunidade e do próprio inconsciente coletivo e priorizar o processo de individuação. Entretanto, mesmo após sua retirada da Lua, novamente, a dama passa pelas mesmas circunstâncias diante dos seus pais humanos, o que acarreta a sua partida forçada da Terra.

⁴ Segundo Kawara (1993 *apud* ABREU, 2016) é inadmissível uma dama desobedecer ao pai ou negar um nobre durante o período *Heian*.

Esse momento cíclico enfrentado pela protagonista é destrinchado por Northrop (1957, p. 159) ao dizer que:

No mundo divino o processo ou movimento fundamental é o da morte e renascimento, ou o do desaparecimento e retorno, ou o da encarnação e retirada de um deus. Essa atividade divina identifica-se ou associa-se usualmente com um ou mais de um dos processos cíclicos da natureza. [...] ou (como nas estórias do nascimento de Buda) pode ser um deus encarnado que passa por uma série de ciclos da vida humana ou divina. Como um deus é quase por definição imortal, é um traço regular de todos esses mitos que o deus mortal renasça como o mesmo ser. Por isso o princípio estrutural mítico ou abstrato do ciclo é que a continuação da identidade da vida individual seja estendida da morte ao renascimento. A este padrão de idêntica recorrência, o da morte e renascimento do mesmo indivíduo, todos os outros padrões cíclicos são em regra assimilados. A assimilação pode naturalmente ser muito mais estreita na cultura oriental, onde a doutrina da reencarnação é geralmente aceita, do que no Ocidente.

Considerando o emergido pelo autor acima, Kaguyahime é capaz de ser compreendida como a representação dessa circularidade infinita. A personagem nasce, desenvolve-se, entra em declínio quando é exilada para a Terra – sem nunca ser exposto a transgressão que a levou a esta situação –, passa pela morte simbólica – o esquecimento de suas origens – e renasce na Terra.

A mesma circularidade é aplicada a seu tempo na Terra e posterior volta a Lua: nasce de modo milagroso – advinda do broto de bambu –, desenvolve-se rapidamente, ocorre a derrocada diante das múltiplas tentativas de casamento contra sua vontade, experimenta a morte simbólica novamente – desta vez representada pelo Manto de Plumas capaz de apagar suas memórias, ou seja, seu processo de individuação – e por fim retorna a Lua com o título de divindade reestabelecido.

O movimento circular é ainda possível de ser entendido como “[...] perfeito, imutável, sem começo nem fim, e nem variações; o que habilita a simbolizar o tempo” (CHEVALIER, 2020, p. 304) e, corroborando para isto, “Jung mostrou que o símbolo do círculo é uma imagem arquetípica da totalidade da psique [...]” (CHEVALIER, 2020, p. 308), portanto, é plausível sugerir que *Taketori monogatari* é uma narrativa estruturada de tal forma que o mito ali latente se assimila as fases, etapas, momentos o qual o indivíduo perpassa para alcançar, no tempo necessário ao processo, sua capacidade de ímpar e incomparável quanto sujeito.

Considerações finais

Após a realização desde curto destrinchamento sobre a atuação das concepções mitológicas e dos símbolos que podem acompanhar dentro da narrativa *Taketori*

monogatari, o posicionamento que ronda as palavras finais deste trabalho muito detém-se no dito por Mielietinski (1987, p. 74) quanto a como

Jung e Kerényi endossam a opinião de que a mitologia não foi criada para explicar o mundo, mas consideram a função etiológica como propriedade inalienável da mitologia, graças ao que esta se volta para as profundezas da psicologia coletiva como fonte da criação primordial do cosmo humano e para as raízes orgânicas [...].

Considerando, portanto, a tentativa de elucidação da vida ao redor do indivíduo como um dos pontos a serem incorporados pelo mito, diversas e legítimas se tornam os encadeamentos estruturados ao decorrer deste trabalho. Estes vão desde o próprio processo de individuação e encaminhando-se até as associações passíveis de serem construídas ao contemplar o contexto de produção da narrativa, o período *Heian*.

E, com o mesmo objetivo de compor um símbolo completo em si e em sua síntese, é apresentado neste momento último os dizeres junguianos no que se refere a função da arte em paralelo a passagem produzida pela individuação:

[...] o mesmo caminho da harmonização à custa da síntese do consciente e do inconsciente, do individual e do social, etc. [...] a arte está estreitamente vinculada ao processo de autorregulação espiritual (MIELIETINSKI, 1987, p. 67).

Sendo assim, uma das facetas do mito – a qual foi analisada por esta pesquisa – é capaz de ser compreendida como a tentativa de expressão máxima do indivíduo – dentro de seu contexto – no que concerne à produção desta harmonização utopicamente almejada. O autor ainda expõe que os artistas, ao serem capazes de espelharem seus aspectos pessoais ao nível universal, corroboram para a que outros indivíduos sejam aptos a viverem em sua potência, porém, sem grandes perigos ocasionados pelo desconhecido (MIELIETINSKI, 1987).

É justamente nesta posição que defendemos a constituição do *Taketori monogatari*: a narrativa é passível de ser compreendida como um símbolo totalitário do processo de individuação, da circularidade de nascimento-desenvolvimento-declínio-morte-renascimento. Porém, enfrentado não somente pelos indivíduos do século X da nação nipônica, mas também, pelos sujeitos viventes do século XXI, justificando, desse modo, a reatualização do mito dentro da adaptação animada do Studio Ghibli.

OLIVEIRA, A. C. de. *Taketori Monogatari*: a brief comparative study between narrative and animation. **Itinerários**, Araraquara, n. 59, v. 2, p. A17X-A17Y, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *Taketori monogatari*, dating from the Heian period - 794 to 1185 -, is the result of a community richly cultivated in serenity and with a great attachment to the arts. Eleven centuries after finding the oldest manuscript we have access to, Studio Ghibli releases the animated adaptation of the narrative, called *The Tale of Princess Kaguya* (かぐや姫の物語/*Kaguya-hime no Monogatari*). The research aims to verify the considerations about the original relationship between myth and literature, proposed by Eleazar M. Meletinsky (1987), and to analyze the symbolic structures that can emerge from the works – using authors such as Northrop Frye (1957) and Hayao Kawai (2007), for example, as a theoretical contribution. The importance of the study is revealed when we consider the scarce body of Brazilian research on Japanese literary studies and, in particular, on *Taketori monogatari* and the (re)signification caused by it through film adaptation. Finally, the constitution of the narrative is defended as capable of being understood similarly to a totalitarian symbol of the individuation process, proposed by Jung (s/d apud MIELIETINSKI, 1987), of the circularity of birth-development-decline-death-rebirth. However, faced not only by individuals from the 10th century of the Japanese nation, but also by the living subjects of the 21st century, thus justifying the re-updating of the myth within Studio Ghibli's animated adaptation of the 21st century.

■ **KEYWORDS:** Foreign Literature. Myth. Adaptation.

REFERÊNCIAS

ABREU, Thiago Cosme de. *Taketori monogatari*: a obra e o discurso (pretensamente) amoroso. 2016. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras – língua, literatura e cultura japonesa) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2016.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

GUANI, Dahlan Bin Abdul; AZIZI, Nur Athirah Bt Ahmad. Isao Takahata: The Study of Animated Cinematography in “The Tale of Princess Kaguya”. **Journal of Engineering and Applied Sciences**, v. 17, n. 14, p. 6491-6504, out. 2019.

GUARNIERI, Fernanda; SILVA, Nôga Simões de Arruda Corrêa da; PÉPECE, Olga Maria Coutinho Da tradição milenar à contemporaneidade: significados da cerimônia do chá japonesa. **Estudos Japoneses**, s.d., n. 43, p. 69-89, dez. 2020.

HARUO, Shirane; TOMI, Suzuki; LURIE, David. **The Cambridge History of Japanese Literature**. 1. ed. United Kingdom: Cambridge University Press, 2016.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. 27. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

KAWAI, Hayao. **A psique japonesa: grandes temas dos contos de fadas japoneses**. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2017.

MIELIETINSKI, Eleazar. **A poética do mito**. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1987.

MIELIETINSKI, Eleazar. **Os arquétipos literários**. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.

NORTHROP, Frye. **Anatomia da Crítica**. 1. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1957.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Adaptação, p. 271
Antropoceno, p. 249
Autoficção, p. 219
Autoria feminina, p. 109, p. 151
Baiôa sem data para morrer, p. 17
Carmen de Figueiredo, p. 83
Cinema Português, p. 135
Colonialismo, p. 135
Condição da mulher, p. 83, p. 109
Condição Feminina, p. 33
Contemporaneidade, p. 53
Conto Português Contemporâneo, p. 205
Contribuições Femininas, p. 97
Cosmopolitismo, p. 17
Dulce Maria Cardoso, p. 53
Emancipação feminina, p. 205
Escrita autobiográfica, p. 191
Ficção portuguesa contemporânea, p. 33
Figuração, p. 123
Geração dos novíssimos, p. 249
Grande Turismo, p. 219
História da Tradução, p. 167
Intersemiótica, p. 249
Isabela Figueiredo, p. 151
Joana Bértholo Romance português contemporâneo, p. 249
João Pedro Vala, p. 219
José Luís Peixoto, p. 191
José Saramago, p. 69, p. 191, p. 233
Judite Canha Fernandes, p. 151
Literatura Afro-brasileira, p. 167
Literatura e Direitos Humanos, p. 233
Literatura e Política, p. 233
Literatura estrangeira, p. 271
Literatura portuguesa contemporânea, p. 151, p. 191
Literatura Portuguesa, p. 135
Maina Mendes, p. 123
Manuel Odorico Mendes, p. 167
Maria Firmina dos Reis, p. 167
Maria Judite de Carvalho, p. 205
Maria Velho da Costa, p. 123
Melancolia, p. 17
Memória Colonial, p. 135
Mito, p. 271
Narrativa de autoria feminina, p. 33
Narrativas pandêmicas, p. 69
Novíssima ficção portuguesa, p. 219
O Regresso de Júlia Mann a Paraty, p. 97
Patriarcalismo, p. 97
Performance de gênero, p. 123
Personagem, p. 123
Questões de gênero, p. 83, p. 109
Racismo, p. 135

Recepção da Literatura Clássica, p. 167
Representações femininas, p. 83
Resistência, p. 69
Romance *Autobiografia*, p. 191
Romance neorrealista, p. 83
Romance português contemporâneo,
p. 17, p. 53
Romance, p. 109
Rui Couceiro, p. 17
Sara Beirão, p. 109
Tédio, p. 53
Tempo, p. 53
Teolinda Gersão, p. 97
Transgressão, p. 97
Velhice, p. 33
Violência, p. 151

SUBJECT INDEX

- Adaptation, p. 271
Afro-brazilian literature, p. 167
Anthropocene, p. 249
Autobiographical writing, p. 191
Autofiction, p. 219
Baiôa sem data para morrer, p. 17
Boredom, p. 53
Carmen de Figueiredo, p. 83
Character, p. 123
Classical Receptions, p. 167
Colonial Memory, p. 135
Colonialism, p. 135
Contemporaneity, p. 53
Contemporary Portuguese fiction,
p. 33, p. 219
Contemporary Portuguese literature,
p. 151, p. 191
Contemporary Portuguese Novel, p. 17,
p. 53, p. 249
Contemporary Portuguese Short Story,
p. 205
Cosmopolitanism, p. 17
Dulce Maria Cardoso, p. 53
Female authorship, p. 109, p. 151
Female Contributions, p. 97
Female Emancipation, p. 205
Female representations, p. 83
Female-authored narrative, p. 33
Feminine condition, p. 33
Figuration, p. 123
Foreign Literature, p. 271
Gender Issues, p. 83, p. 109
Gender performance, p. 123
Generation of the newest, p. 249
Grande Turismo, p. 219
Intersemiotics, p. 249
Isabela Figueiredo, p. 151
Joana Bértholo, p. 249
João Pedro Vala, p. 219
José Luís Peixoto, p. 191
José Saramago, p. 69, p. 191, p. 233
Judite Canha Fernandes, p. 151
Literature and Human Rights, p. 233
Literature and Politics, p. 233
Maina Mendes, p. 123
Manuel Odorico Mendes, p. 167
Maria Firmina dos Reis, p. 167
Maria Judite de Carvalho, p. 205
Maria Velho da Costa, p. 123
Melancholy, p. 17
Myth, p. 271
Neorealist novel, p. 83
Novel Autobiografia, p. 191
Novel, p. 109
Old age, p. 33
Pandemic Narratives, p. 69
Patriarchy, p. 97

Portuguese Cinema, p. 135
Portuguese Literature, p. 135
Racism, p. 135
Resistance, p. 69
Rui Couceiro, p. 17
Sara Beirão, p. 109
Teolinda Gersão, p. 97

The Return of Júlia Mann to Paraty,
p. 97
Time, p. 53
Transgression, p. 97
Translation History, p. 167
Violence, p. 151
Woman's condition, p. 83, p. 109

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

- AFONSO, Rosemary Gonçalo, p. 191
AZEVEDO, Marcela Ansaloni de, p. 205
CABRAL, Thaíla Moura, p. 219
CARDOSO, Jêssyka Silva, p. 97
FERREIRA, Pâmera, p. 69
MACHADO, Alleid Ribeiro, p. 33
MEDEIROS, Aldinida, p. 83
OLIVEIRA, Andressa Cristina de, p. 271
OLIVEIRA, Raquel Trentin, p. 123
PAULO, Renan Henrique Messias de, p. 17
PEREIRA, Michelle Thalyta C. A. , p. 109
PIPPI, Kethlyn Sabrina Gomes, p. 123
RAMOS, André Carneiro, p. 249
RECCHIA, Márcio Aurélio, p. 135
SALLES, Penélope Eiko Aragaki, p. 151
SILVA, Larissa Fonseca e, p. 53
SILVA, Mateus Roque da, p. 233
SOUSA, Marcio Jean Fialho de, p. 97
VIEIRA, Brunno Vinicius Gonçalves, p. 167

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 outra 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
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:

