

# 49

Pesquisas no  
Real Gabinete  
Português de Leitura

Janeiro - Junho de 2023

Convergência  
Lusíada



Real Gabinete Português de Leitura  
Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras



Real Gabinete Português de Leitura  
Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras



REAL GABINETE  
PORTUGUÊS DE LEITURA

---

# Real Gabinete Português de Leitura

## **PRESIDENTE:**

FRANCISCO GOMES DA COSTA

## **POLO DE PESQUISAS LUSO-BRASILEIRAS**

### **COORDENADORA GERAL:**

GILDA SANTOS

## **PESQUISAS LITERÁRIAS LUSO-BRASILEIRAS**

### **COORDENADOR:**

EDUARDO DA CRUZ

## **EDITORA**

IDA ALVES

Universidade Federal Fluminense

## **EDITORES ADJUNTOS**

EDUARDO DA CRUZ

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

MADALENA VAZ PINTO

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

## **CONSELHO EDITORIAL**

ANTÓNIO PEDRO PITA,

Universidade de Coimbra

CARMEN LUCIA TINDÓ SECCO,

Universidade Federal do Rio de Janeiro

CATHERINE DUMAS,

Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3

CELIA DE MORAES REGO PEDROSA,

Universidade Federal Fluminense

CONSTÂNCIA LIMA DUARTE,

Universidade Federal de Minas Gerais

ERNESTO RODRIGUES,

UNIVERSIDADE DE LISBOA

ETTORE FINAZZI-AGRÒ,

Sapienza Università di Roma

GILDA SANTOS,

Universidade Federal do Rio de Janeiro /  
Real Gabinete Português de Leitura

HELENA CARVALHÃO BUESCU,

Universidade de Lisboa

ISABEL PIRES DE LIMA,

Universidade do Porto

ITALO MORICONI,

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

JOSÉ CÂNDIDO DE OLIVEIRA MARTINS,

Universidade Católica Portuguesa

JOSÉ LUÍS JOBIM,

Universidade Federal Fluminense

MARCO LUCCHESI,

Universidade Federal do Rio de Janeiro

MARIA EUNICE MOREIRA,

Pontifícia Universidade do  
Rio Grande do Sul

MARIA ESTHER MACIEL,

Universidade Federal de Minas Gerais

MÁRIO CÉSAR LUGARINHO,

Universidade de São Paulo

PAULO FRANCHETTI,

Universidade de Campinas

PEDRO EIRAS,

Universidade do Porto

PEDRO SERRA,

Universidade de Salamanca

ROBERTO VECCHI,

Università di Bologna

ROSA MARIA MARTELO,

Universidade do Porto

SILVIO RENATO JORGE,

Universidade Federal Fluminense

VANDA ANASTÁCIO,

Universidade de Lisboa

---

**EDITORES CONVIDADOS PARA ORGANIZAÇÃO  
DO NÚMERO 49:**

GILDA SANTOS (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO / PPLB)

TANIA BESSONE (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO / PPLB)

**REVISÃO**

KARINE TRANCOSO

**PROJETO GRÁFICO DA CAPA E MIOLO**

FABRIZIO STAFFA NASCIMENTO

**DIAGRAMAÇÃO**

DINIZ GOMES DOS SANTOS

**ASSESSORIA EDITORIAL**

ELIR FERRARI - (UERJ)/EDITORARTE

**PÁGINA DA REVISTA**

[WWW.CONVERGENCIALUSIADA.COM.BR](http://WWW.CONVERGENCIALUSIADA.COM.BR)

---

**REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS DO  
REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA**

CONVERGÊNCIA LUSÍADA 49

**EDITORES CONVIDADOS**

GILDA SANTOS

TANIA BESSONE

CONVERGÊNCIA LUSÍADA, RIO DE JANEIRO, V.34,  
N. 49, JAN-JUN 2023

ISSN: 2316-6134

**CONSELHO CONSULTIVO**

ALEXANDRE MONTAURY,  
Pontifícia Universidade Católica do  
Rio de Janeiro

ANA PAULA TORRES MEGIANI,  
Universidade de São Paulo

ANGELA CUNHA DA MOTTA TELLES,  
Universidade Estácio de Sá,  
Rio de Janeiro

ANNIE GISELE FERNANDES,  
Universidade de São Paulo

ANTONIO AUGUSTO NERY,  
Universidade Federal do Paraná

CID OTTONI BYLAARDT,  
Universidade Federal do Ceará

CLAUDIA CHIGRES,  
Pontifícia Universidade Católica  
do Rio de Janeiro

CRISTINA SANTOS,  
Universidade de Évora

FABIANO CATALDO DE AZEVEDO,  
Universidade Federal do Estado do Rio de  
Janeiro

FRANCISCO SARAIVA FINO,  
Universidade de Évora

IZABELA GUIMARÃES GUERRA LEAL,  
Universidade Federal do Paraná

JOSÉ LUIZ FOUREAUX DE SOUZA JÚNIOR,  
Universidade Federal de Ouro Preto

LEONARDO GANDOLFI,  
Universidade Federal de São Paulo

LEONARDO MENDES,  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

LUIS MAFFEI,  
Universidade Federal Fluminense

MARCELO SANDMANN,  
Universidade Federal do Paraná

MARCIA ARRUDA FRANCO,  
Universidade de São Paulo



---

MÁRCIA MANIR MIGUEL FEITOSA,  
Universidade Federal do Maranhão

MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ,  
Universidade Federal da Bahia

MASÉ LEMOS,  
Universidade Federal do Estado do Rio de  
Janeiro

MÔNICA GENELHU FAGUNDES,  
Universidade Federal do Estado do Rio de  
Janeiro

MONICA SIMAS,  
Universidade de São Paulo

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO,  
Universidade Federal do Paraná

TATIANA PEQUENO,  
Universidade Federal Fluminense

SHEILA MOURA HUE,  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

SILVANA MARIA PESSOA DE OLIVEIRA,  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

# Convergência Lusíada

Volume 34 | Número 49

Pesquisas no Real Gabinete Português de Leitura

## Sumário

Apresentação ..... 7

GILDA SANTOS

TANIA BESSONE

### DOSSIÊ

Representações identitárias, história e  
romance: apontamentos sobre a Geração de  
1870 no Brasil e em Portugal ..... 14

MARIA APARECIDA REZENDE MOTA

António Feliciano de Castilho (1800-1875) e  
as escritoras: edição de três cartas a Camilo  
Castelo Branco (1825-1890) e de uma a Ana  
Plácido (1831-1895) pertencentes ao acervo do  
Real Gabinete Português de Leitura ..... 46

EDUARDO DA CRUZ,

ANA CRISTINA COMANDULLI

O prédio do Real Gabinete como um lugar de  
memória: cenário de eventos significativos  
Brasil-Portugal (1920-1950) ..... 66

ANGELA TELLES

RAQUEL SOARES LOPES

Maria Adelaide Fernandes Prata (1822-1881):  
questões de gênero na poesia de autoria  
feminina no romantismo português ..... 101

EDUARDO DA CRUZ

LORENA RIBEIRO DA SILVA LOPES

A potência invisibilizada de Efigênia do  
Carvalho: novas perspectivas sobre a escrita  
feminina através do conto “A casa negra” ..... 142

MAYARA GONÇALVES

ELISABETH FERNANDES MARTINI

Naturalização brasileira de Mariana Coelho:  
estratégias políticas e subjetividades ..... 164

ANA COMANDULLI

JÚLIA SANTIAGO

*Encontros*: A obra de Fernando Namora em  
movimento ..... 191

KARINA FREZ CURSINO

Milhas de angústia no Rio implacável de  
Clarice e na Lisboa de Ruffato ..... 214

ANDREIA CASTRO

JÚLIA GARCIA SANTOS

## VÁRIA

A gênese literária de Florbela Espanca ..... 236

FABIO MARIO DA SILVA

Ruy Belo: *um homem de palavra(s)* ..... 252

THAÍS SILVEIRA

O inconveniente cotidiano diante do  
salazarismo: *As casas*, de Luiza Neto Jorge,  
contra os fundamentos da *Casa Portuguesa* ..... 269

PAULA CAMPELLO

A virada social e política de António Botto em  
*Ainda não se escreveu* (1959) ..... 297

OSCAR JOSÉ DE PAULA NETO

Ginga ou Jinga, rei ou rainha: o pluriversal em  
dois romances pós-coloniais angolanos ..... 328

ANA CLAUDIA FLORINDO FERNANDES

ANA PAULA RODRIGUES

ELIENI CAPUTO

HELDER THIAGO MAIA

Cosmovisões lusitanas rasuradas:  
o jogo paródico n’*O Kit de Sobrevivência do  
Descobridor Português no Mundo Anticolonial* ..... 355

PAULO ALBERTO SILVA SALES

#### RESENHAS

Vala, João Pedro. *Grande turismo*. Lisboa:  
quetzal editores, 2022 ..... 372

PAULO HENRIQUE RIBEIRO RATTI

JORGE VICENTE VALENTIM

Jorge, Lília. *Misericórdia* ..... 381

MAURO DUNDER

#### IN MEMORIAM

#### PROFESSORA CLEONICE BERARDINELLI

Cleonice Berardinelli (28/8/1916 – 31/1/2023) ..... 388

GILDA SANTOS

Homilia da Missa em Memória de Dona  
Cleonice Berardinelli ..... 391

ANDRÉ ARAÚJO

Há 100 anos Orpheu canta para Cleonice ..... 394

LUCI RUAS

O entrelugar do discurso dos anos de  
Cleonice Berardinelli ..... 400

SOFIA DE SOUSA SILVA

---

## Apresentação

### Pesquisas no Real Gabinete Português de Leitura

#### Doi

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n49a925>

É vasta a coleção de pioneirismos e de singularidades do Real Gabinete Português de Leitura. Criado a 14 de maio de 1837, apenas 15 anos após a Independência, é a mais antiga associação portuguesa do Brasil e a mais antiga biblioteca da América Latina fundada por imigrantes, em funcionamento ininterrupto até hoje. Instalado desde 1887 no maior edifício neomanuelino fora de Portugal, foi projetado com grande arrojo arquitetônico para a época, sendo o primeiro do Rio de Janeiro a utilizar o *fer forgé* em sua estrutura. Pela sua beleza, pelo seu acervo e pela sua importância a vários níveis, foi o único “gabinete” a receber o título de “Real”, outorgado em 1906 pelo Rei D. Carlos I. Em 1935, obteve do governo português o benefício do “depósito legal”, que continua a ser também o único fora de Portugal. Com um precioso catálogo bibliográfico que abarca títulos que vão do século XVI (incluindo um exemplar da edição *princeps* de *Os Lusíadas*) ao século XXI, constitui-se ainda como a maior biblioteca de temas portugueses fora de Portugal. Além de – frise-se – figurar em todas as listas que circulam na *web* das “bibliotecas mais bonitas do mundo”...



Frequentado desde sua criação por um público heterogêneo, mas com forte presença de intelectuais (sendo Machado de Assis um dos mais ilustres), são incontáveis as referências e os agradecimentos ao Real Gabinete em vários trabalhos científicos, publicados mesmo além do Rio de Janeiro. Se tal já se constatava desde seus primórdios, mais frequentes se tornaram a partir dos anos de 1960, com o incremento das Pós-Graduações nas universidades brasileiras, das quais a obrigatoriedade da pesquisa era indissociável. Agigantou-se, pois, o Real Gabinete como grande celeiro para atender às mais variadas demandas bibliográficas.

Nessa mesma altura, deu-se a implantação do “Centro de Estudos” no organograma da agremiação. E, se é verdade que logo fomentou e acolheu várias manifestações culturais nas suas dependências, certo é também que estas só se tornaram contínuas e sistemáticas a partir de 2001, quando o Centro de Estudos se desdobrou no PPLB – Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras. Este, congregando professores, estudantes e pesquisadores das várias universidades do Rio de Janeiro, tornou-se seu braço executivo e passou a promover regularmente atividades científicas que não só davam conta de um panorama das pesquisas acadêmicas em curso, mas também incentivavam uma valorização do acervo do próprio Real Gabinete. Um primeiro exemplo foi a digitalização da coleção de manuscritos da casa (disponibilizada *on-line* no site [www.realgabinete.com.br](http://www.realgabinete.com.br)), graças ao financiamento da Fundação Calouste Gulbenkian, de Lisboa, que cedo percebeu a seriedade do grupo então formado. E foi esta mesma fundação que patrocinou, de 2004 a 2022, um programa de bolsas de pesquisa, gerido pelo PPLB, também primordialmente voltado para a exploração e divulgação do acervo da casa.

Entre cursos, seminários, publicações, colóquios, recitais, exposições etc., é muito extensa e variada a lista de realizações do PPLB ao longo de seus 22 anos de existência. Ao que parece, constitui caso

único mundial, pois desconhecemos outra biblioteca que tenha atrelado a si um centro de estudos/polo de pesquisas tão dinâmico e vigoroso. Ou seja, é mais uma singularidade ou pioneirismo a caracterizar o Real Gabinete Português de Leitura.

Quanto ao tema deste número da *Convergência Lusíada*, é imperativo referir que, de 2004 até 2022, foram atribuídas 56 bolsas de pesquisa a candidatos selecionados a partir das diretrizes contidas em edital específico, publicado anualmente. Os resultados obtidos pelos beneficiados, expressos em monografias-relatórios, avaliados por pares, foram, na sua quase totalidade, já publicados em outros espaços e, portanto, os que integram este número constituem apenas um exemplo do que o programa de bolsas vem realizando.

Assim, no dossiê temático, reúnem-se oito artigos que apresentam resultados de pesquisas recentes realizadas junto ao acervo do Real Gabinete Português de Leitura. Em “Representações identitárias, história e romance: apontamentos sobre a Geração de 1870 no Brasil e em Portugal”, a historiadora Maria Aparecida Rezende Mota analisa essas representações “no esforço de re(criar) suas respectivas nações”, destacando a importância “do imaginário social na construção simbólica da comunidade no interior de um *discurso* localizado social e historicamente.” O artigo seguinte refere-se ao primeiro trabalho de pesquisa que iniciou o referido programa de bolsas patrocinado então pela Fundação Calouste Gulbenkian, quando a professora Ida Alves (UFF/PPLB) transcreveu e estudou o conjunto de mais de 200 cartas de António Feliciano de Castilho a Camilo Castelo Branco que estão arquivadas no acervo de manuscritos e autógrafos do Real Gabinete. Os autores desse artigo, professores Eduardo da Cruz e Ana Comandulli, ex-coorientandos da referida pesquisadora e do professor da UERJ, Sérgio Nazar, também integrante do PPLB, apresentam quatro dessas cartas: três de António Feliciano de Castilho a Camilo Castelo Branco e uma de Castilho a Ana Augusto Plácido, datadas de

5 de fevereiro, 26 de março e 21 de julho de 1867, destacando em seus conteúdos “o lançamento do primeiro livro de Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921), *Uma Primavera de Mulher* (1867)” e “agradecendo e comentando o *Luz coada por ferros*”, obra de Ana Plácido que celebra 160 anos de publicação. O artigo seguinte, de Angela Telles e Raquel Lopes, descreve o trabalho de organização da Coleção de Fotografias do Real Gabinete Português de Leitura, com cerca de duas mil e seiscentas imagens, “que cobrem cem anos (1920-2020)”. As autoras demonstram como “o Real Gabinete cumpria a finalidade de marco arquitetônico da história de Portugal na cidade do Rio de Janeiro, de celebração de uma narrativa histórica de união Brasil-Portugal.”

Seguem-se ainda três artigos assinados por pesquisadores que integram, no âmbito do Real Gabinete Português de Leitura, uma equipe (docentes e bolsistas) dedicada ao levantamento biobibliográfico de escritoras portuguesas do século XIX, estudando suas trajetórias de vida e de produção literária. Com a leitura desses três estudos, o leitor interessado acompanhará questões de gênero na poesia de Maria Adelaide Fernandes Prata (1822-1881), a prosa de Efigênia do Carvalhal (nascida em 1839) e “a educadora, intelectual e feminista portuguesa Mariana Teixeira Coelho” (nascida em 1879).

Um outro projeto de pesquisa desenvolvido no âmbito do Real Gabinete em parceria com a FAPERJ, “Paisagens em Movimento: Rio de Janeiro e Lisboa”, também gerou diversas publicações em livros e revistas acadêmicas, além do site que pode ser acessado em <http://www.paginasmovimento.com.br/>. Neste dossiê, apresentam-se dois trabalhos mais recentes: “Milhas de angústia no Rio implacável de Clarice e na Lisboa de Ruffato” e “A obra de Fernando Namora em movimento”. Com abordagem que privilegia os estudos contemporâneos sobre paisagem e geografia literária, suas autoras abordam como a experiência cidadina se configura em obras de Clarice Lispector, Luis Ruffato e no português Fernando Namora.

Esses estudos, como referimos, representam apenas um recorte do muito que foi desenvolvido até o momento. O programa de bolsas continua e neste 2023 mais seis bolsistas iniciaram novas pesquisas com a utilização do rico acervo bibliográfico do RGPL. Esperemos as próximas publicações com seus resultados.

Na seção “Vária” deste número, foram selecionados para publicação seis artigos que revelam também pesquisas aprofundadas realizadas em outros espaços universitários sobre autores portugueses e africanos: abrimos com o estudo de Fabio Mario da Silva, o qual examina textos de Florbela Espanca (poesia e prosa) não publicados em seus livros, para entender seu processo artístico e projetos poéticos. A seguir, Thaís Silveira examina em “*close reading*” o poema “Os estivadores”, de Ruy Belo, publicado em *Homem de palavra(s)*, seu quarto livro de poemas, buscando, sobretudo, demonstrar o trabalho oficial do poeta e sua atenção ao real cotidiano. Paula Campello, em “O inconveniente cotidiano diante do salazarismo: *As casas*, de Luiza Neto Jorge, contra os fundamentos da *Casa Portuguesa*”, apresenta interessante análise da série de poemas “As casas”, confrontando essa leitura com políticas e propaganda do Salazarismo. Isso leva a autora a discutir também “a proposta estética do arquiteto Raul Lino, que no livro *A Casa Portuguesa* descreve as casa populares lusitanas como o produto de um suposto ‘sentir português’, afeito à simplicidade.” Oscar Neto, no artigo seguinte, trata da obra de António Botto em seu período de exílio no Brasil (1947-1959), observando “uma ambivalente e contraditória maneira de refletir as questões sociopolíticas de seu contexto histórico”. Já o artigo “Ginga ou jinga, rei ou rainha: o pluriversal em dois romances pós-coloniais angolanos”, assinado por quatro coautores e em diálogo com a literatura colonial portuguesa, “analisa representações sobre a rainha Jinga em dois romances angolanos, *A gloriosa família*, de Pepetela (1997), e *A rainha Ginga*, de Agualusa (2015), discutindo modos de representação da identidade de gênero de Jinga, suas habilidades guerreiras e diplomáticas, sua maneira de governar e lidar

com o tráfico de pessoas escravizadas”. Fechamos essa seção com o artigo de Paulo Alberto da Silva Sales sobre um livro bastante provocativo da escritora portuguesa contemporânea Patrícia Lino, que em *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*, “a partir da perspectiva da transcontextualização irônica presente na reescrita paródica”, descobriu “lugares de fala heteronormativos que revelam, além da homofobia, a misoginia, o racismo e a xenofobia.”

Compõem ainda o sumário duas resenhas: uma sobre a obra *Grande turismo*, romance de estreia de João Pedro Vala, e *Misericórdia*, romance da consagrada escritora Lída Jorge, ambos publicados em 2022.

Por fim, sendo este o primeiro número da *Convergência Lusíada* a vir à luz depois que nos deixou a Professora Doutora Cleonice Berardinelli (1916-2023), uma referência incontornável dos estudos portugueses no Brasil e sempre muito ligada ao Real Gabinete ao longo de sua carreira, pareceu-nos imprescindível uma seção em sua homenagem. Para tanto, aqui transcrevemos quatro manifestações de colegas da UFRJ e da PUC-Rio, casas especiais da inesquecível Professora Emérita.

Que esta reunião de pesquisas e resultados provoque novos interesses de leitura!

Gilda Santos

Universidade Federal do Rio de Janeiro / PPLB

Tania Bessone

Universidade do Estado do Rio de Janeiro / PPLB



---

# Representações identitárias, história e romance: apontamentos sobre a Geração de 1870 no Brasil e em Portugal

*Representations of identity in History and Romance: Notes on 1870 Generation in Brazil e Portugal*

Maria Aparecida Rezende Mota

Instituto de História / Universidade Federal do Rio de Janeiro

## DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n49a756>

## RESUMO

Nas décadas finais do século XIX, um conjunto de letrados brasileiros e portugueses – a Geração de 70 – ocupou-se em explicar seus países e propor soluções para integrá-los à “marcha da civilização”. Entretanto, seus escritos manifestam uma tensão básica: se, de um lado, França e Inglaterra forneciam o padrão a alcançar por ambas as sociedades, consideradas atrasadas (Brasil) ou decadentes (Portugal); de outro, poderia conduzi-las à perda do “caráter nacional”. No esforço de (re)criar suas respectivas nações, a Geração de 70 deixou, no traço *realista* do Romance e na escrita *objetiva* da História, autoimagens do *ser português* e do *ser brasileiro*. Ao analisar essas representações identitárias, privilegiou-se o papel central do imaginário social na construção simbólica da comunidade no interior de um *discurso* localizado social e historicamente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Brasil e Portugal; Geração de 1870; civilização; nação; imaginário social.

### **ABSTRACT**

In the final decades of the 19th century, a group of Brazilian and Portuguese scholars – the 1870 Generation – was concerned with explaining their countries and proposing solutions to integrate them into the “march of civilization”. However, his writings manifest a basic tension: if, on the one hand, France and England provided the standard to be achieved by both societies, considered backward (Brazil) or decadent (Portugal); on the other hand, it could lead to the loss of “national character”. In an effort to re(create) their respective nations, the Generation of 70 left, in Romance realistic tracing and in History objective writing, self-images of being Portuguese and being Brazilia. When analyzing these identity representations, the central role of the social imaginary in the symbolic construction of the community inside a socially and historically located discourse was privileged.

**KEYWORDS:** Brasil and Portugal; 1870 Generation; civilization; nation; social imaginary.

Nas últimas décadas do século XIX, Brasil e Portugal presenciaram um movimento cultural e político desencadeado por um número expressivo de letrados empenhados em entender e explicar seus países. Para além, no entanto, da crença na possibilidade de eliminação das fronteiras epistemológicas entre o mundo natural e o mundo humano, fundamento das doutrinas progressistas e dos modelos de escrita realista-naturalista adotados por esses escritores, sua prática historiográfica e sua prática ficcional revelam o afloramento de afetos, valores, expectativas, frustrações e desejos em suas representações do *ser* brasileiro e do *ser* português.

Esses dois gêneros de narrativa – História e Romance – não serão considerados neste ensaio, respectivamente, apenas como a ciência que se ocupa em relatar e esclarecer a trajetória de indivíduos e/ou grupos humanos, na sucessão temporal; e a literatura, como um complemento às fontes documentais, ou chave para o “desvendamento” da sociedade. Iremos tratá-los como registros discursivos

que contêm representações da vida humana e social, em determinados tempos e espaços, ponto de partida, neste sentido, para a elaboração de uma problemática e de uma interpretação acerca da criação de representações identitárias, ou seja, de autoimagens nacionais.

É desta perspectiva, portanto, que examinamos algumas características da História e da Literatura oferecidas à leitura no Brasil e em Portugal, nas décadas finais do Oitocentos. Destacava-se, tanto aqui quanto lá, no cenário da política e das letras, um conjunto heterogêneo de escritores ao qual se denominou (com maior ou menor convicção) de Geração de 1870. Sua atuação orientava-se por um conteúdo crítico e obedecia a um programa — no caso português, de forma explícita; no caso brasileiro, um tanto difusa — voltado para os campos político, intelectual e estético. Os princípios que norteavam os ataques e as propostas de escritores brasileiros e portugueses dispunham-se em três vertentes principais: a convicção acerca da obsolescência do sistema monárquico; o descrédito em relação aos modelos arcaicos de pensamento e de ensino e a rejeição à produção e ao consumo de uma literatura ultrapassada. Era necessário, pois, promover a superação dessas condições político-culturais para que se produzisse a modernização de suas respectivas sociedades.

Nos trabalhos publicados por esses letrados portugueses e brasileiros, encontramos recorrentemente a representação de uma sociedade, cujos traços predominantes — ignorância, preconceito, submissão aos poderes político e religioso, conformismo, apatia — necessitavam ser regenerados. Esse objetivo implicava uma tomada de atitude: o engajamento em uma prática crítica e pedagógica que assumiu, com frequência, contornos político-partidários. Essa militância resultaria em uma nova orientação que encaminhasse o país no sentido do *progresso*, palavra-chave do século, palavra-irmã de outra que nascera com o Iluminismo — *civilização*. Para aqueles intelectuais portugueses e brasileiros, a reforma dos esquemas mentais da vida

nacional passava, em primeiro lugar, pela realização de um amplo processo de educação e de acesso à informação que alcançasse a massa submissa, preparando-a para acompanhar a “marcha do progresso” e, assim, alcançar um lugar no mundo civilizado.

A convicção de que uma geração específica tenha assumido a liderança intelectual nas últimas décadas do século XIX expõe diferenças no que concerne aos estudos portugueses e brasileiros. Em Portugal, a existência da Geração de 1870 e de seu protagonismo é um dado inquestionável em grande parte da literatura sobre o período<sup>1</sup>. De fato, ela obteve visibilidade no espaço público, em seu próprio tempo, ao contrário da nossa, que recebeu a denominação posteriormente. Não se pode duvidar, no entanto, que a Geração de 70 brasileira – alargando-se o critério etário e considerando-se certas variantes, no que tange aos movimentos literário e político – atuou de forma expressiva na vida intelectual e política brasileira das últimas décadas do século XIX. Observemos, primeiramente, o caso português.

O marco inicial do movimento em Portugal situa-se nas “Conferências Democráticas” realizadas, entre maio e junho de 1871, no Casino Lisbonense. O texto estampado no panfleto que as divulgava – assinado, entre outros, por Antero Tarquínio de Quental, José Maria de Eça de Queirós, Jaime Batalha Reis, Joaquim Pedro de Oliveira Martins e Joaquim Teófilo Fernandes Braga – tem sido identificado como o Manifesto da Geração de 1870, porquanto nele encontra-se a diretriz que norteava suas ideias e suas ações: a modernização do país. Mobilizados pelo impacto dos últimos acontecimentos em Paris – a Comuna instaurada em março daquele ano e que viria a ser esmagada na mesma semana em que se iniciavam as Conferências

---

<sup>1</sup> Ver, entre outros: (CIDADE, 1961), (MARQUES, 1981), (MEDINA, 1984), (PIRES, 1992), (SÁ, 1986).

—, os autores do Programa/Manifesto expõem claramente seus objetivos: ligar Portugal ao movimento moderno, fazendo-o, assim, “nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada” e “estudar as condições da transformação política, econômica, e religiosa da sociedade portuguesa” (QUENTAL, 1982, p. 253-254). Contudo, o público lisboeta assistiu apenas cinco das conferências programadas. O Marquês de Ávila e Bolama, presidente do Conselho de Ministros, suspendeu-as sob a alegação de que atacavam a religião e as instituições do Estado (SARAIVA, 1995, p. 44-47).

Um ano antes, porém, Teófilo Braga já se destacara na cena cultural com a publicação da “Introdução” de sua *História da Literatura Portuguesa*. Inspirado no historicismo alemão – sobretudo nas teses de Johann Gottfried Herder, com sua valorização dos conteúdos nacionais e populares da cultura –, Braga explorava o romanceiro, o cancionero e a novelística populares, adotando um inovador ponto de vista etnológico para seu trabalho. Aquele foi também o ano em que o historiador Joaquim Pedro de Oliveira Martins e José Fontana, gerente da Livraria Bertrand, lançaram o quinzenário *República – Jornal da Democracia Portuguesa*. Iniciava-se, assim, o jornalismo republicano português. Cabe lembrar, ainda, que, no mesmo ano das Conferências do Casino, *As farpas: Chronica Mensal da Politica, das Letras e dos Costumes*, sob a direção de José Duarte Ramalho Ortigão e Eça de Queirós, inauguravam seu programa de crítica ferina à sociedade portuguesa.

No caso brasileiro, diversas interpretações acerca do movimento intelectual das últimas décadas do século XIX destacam, nos anos Setenta, os primeiros sinais de uma renovação da inteligência nacional<sup>2</sup>. João Cruz Costa, em sua obra clássica, é categórico quando

---

2 Ver, entre outros: (AZEVEDO, 1963), (COUTINHO, 1955), (SODRÉ, 1960), (VENTURA, 1991).



afirma que, “em 1870, novos matizes de ideias começam a se fazer sentir na vida intelectual brasileira” e que o positivismo, o naturalismo e o evolucionismo “vão se exprimir agora no pensamento nacional e determinar um notável progresso do espírito crítico” (COSTA, 1967, p. 115.).

Efetivamente, um conjunto de literatos, inspirados nas novas doutrinas e tendências literárias, dispostos a entender e a explicar o Brasil, começava a escrever por volta de 1875-80: mentores e fundadores de Academias e Centros Literários no Norte e no Nordeste, como Tobias Barreto, Capistrano de Abreu, Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo; juristas, como Clóvis Beviláqua, Lafayette Rodrigues Pereira e Pedro Lessa; partidários do positivismo, como Miguel Lemos e Teixeira Mendes. E mais, Joaquim Nabuco, Ruy Barbosa, Manuel Bomfim, Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Inglês de Souza, Adolfo Caminha e tantos outros. Adeptos das filosofias progressistas da História, muitos deles propunham-se a divulgar as novas ideias e os novos modelos literários, enquanto defendiam o fim da escravidão e do regime imperial, obstáculos ao progresso social. Alfredo Bosi assinala que Auguste Comte, Hippolyte Taine, Herbert Spencer, Charles Darwin e Ernst Haeckel foram os mestres desses homens de letras – de Tobias Barreto a Euclides da Cunha – enfim, de todos aqueles “que viveram a luta contra as tradições e o espírito da monarquia” (BOSI, 1970, p. 181).

É plausível, portanto, definir que esse conjunto de letrados inovadores inclui do Machado de Assis de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, isto é, a partir de 1880, ao Graça Aranha de *Canaã*, cuja primeira edição é de 1902. Estes nomes estão aqui indicados como representativos e não excludentes, uma vez que os caminhos abertos por eles foram seguidos por outros escritores no período em questão. Comprometidos com a renovação política e literária, vários deles não chegaram a presenciar o ano primeiro do século XX, enquanto outros

completavam pouco mais de trinta anos àquela altura. Todavia, para além de critérios etários, factuais, ou, ainda, de natureza doutrinária, ou de origem social, todos aqueles que manifestaram essa sensibilidade ao novo e à mudança – realistas e naturalistas no romance e na poesia; formuladores de explicações materialistas, evolucionistas e positivistas para o indivíduo e a sociedade; abolicionistas e republicanos – integraram a Geração de 1870 brasileira. Assinale-se que, no campo político, o ano de 1870 também presenciou a publicação do “Manifesto Republicano” nas páginas do jornal carioca, *A república*, prefigurando o lento declínio do regime monárquico.

O ativismo desses escritores, nos dois lados do Atlântico, contudo, começaria a esmorecer cerca de vinte anos depois, quando, em novembro de 1889, instalava-se o regime republicano no Brasil; e, em Portugal, o *Ultimatum* britânico de 11 de janeiro de 1890 impunha ao governo português a desistência de reunir as terras angolanas e moçambicanas, sob pena de retaliação armada. Em Portugal, a indignação, a humilhação, o pessimismo, o trauma<sup>3</sup>. No Brasil, as promessas de democracia, progresso econômico e ampliação do ensino dissipam-se na desilusão com o novo regime que parecia repetir e ampliar os desacertos de antes. A monarquia fora derrubada, mas os métodos eleitorais empregados pelas oligarquias aí estavam para desmentir a soberania popular; os escravos haviam sido libertos, mas apenas para aumentar o contingente dos párias. A nação continuava excludente, fortemente hierarquizada e irremediavelmente analfabeta.

---

3 Um dos mais notáveis estudiosos da identidade cultural portuguesa afirma que “o Ultimatum não foi apenas uma peripécia particularmente escandalosa das contradições do imperialismo europeu, foi o *traumatismo-resumo* de um século de existência nacional traumatizada” (LOURENÇO, 1991. p. 25, grifo do autor).

Artigos, crônicas, romances, charges e livros de História, publicados profusamente ao longo das décadas de 1870 e 1880, sugerem que esses militantes das Letras e da Política escreveram sob o duplo signo da urgência e da exigência – urgência em libertar suas sociedades do atraso político, econômico e cultural; exigência em (re)construir a nacionalidade, por eles percebida como insignificante – um “país de espectros”, nas palavras de Antero de Quental (1982, p. 294); uma nação em que se conjugavam “a apatia do povo e a leviandade das elites” (1910, p. 109), conforme Sílvio Romero (1910, p. 109).

A ideia de renovação, no entanto, incluía para além de seu traço mais visível – a modernização literária e política –, a reforma “moral”. Apesar da fluidez deste conceito, ele traduzia a transformação que aquele conjunto de intelectuais aspirava para seus respectivos países. Assim, os padrões do cidadão inglês ou do francês eram tomados como modelos para as sociedades portuguesa e brasileira, classificadas como decadentes, de um lado, e atrasadas, de outro.

No entanto, é possível observar, nesse discurso, uma tensão entre o desejo e a rejeição: o modelo tanto poderia significar o patamar que se almejava atingir no “concerto das nações”, quanto a perda do “caráter nacional”. Na obra de Eça de Queirós, por exemplo, é possível constatar uma sensível substituição de modelos. Em *Os Maias*, publicado em 1888, o personagem a quem Eça concede as melhores qualidades de caráter é o avô, Afonso da Maia, que faz educar o neto, Carlos da Maia, por um preceptor inglês. Todo o terceiro capítulo do romance é uma comparação entre os métodos pedagógicos de Portugal e da Inglaterra, com grande desvantagem para o primeiro. Entretanto, ao analisar *A cidade e as serras*, cuja primeira edição é de 1901, podemos interpretar a opção do protagonista pela vida rústica, como o modo escolhido por Eça para expressar sua desilusão em relação às formas de vida citadina e aos luxos da civilização, simbolizados pelo palacete de Jacinto de Thormes em Paris; Jacinto aban-

dona-o, acomodando-se prazerosamente em sua quinta, no Baixo Douro. Observa-se, portanto, a rejeição ao modelo civilizatório europeu e a apologia do retorno ao “autêntico” Portugal das paisagens intocadas e dos homens e mulheres que labutavam nas sementeiras e nas colheitas, onde, certamente, vivia ainda a “alma nacional”.

Nesse sentido, a produção discursiva da Geração de 70 acaba por revelar impasses. Os padrões de civilização e de cidadania localizavam-se no exterior, na Inglaterra, na França ou, ainda, na Alemanha. Como conciliar a *invenção do nacional brasileiro* e a *reinvenção do nacional português* por meio desses modelos estrangeiros, sem perder a “essência” da nacionalidade?

Entretanto, cabe comentar, ainda, alguns aspectos da conjuntura econômica vivenciada pelos escritores portugueses e brasileiros. Experimentava-se, àquela altura, no Brasil e em Portugal, os efeitos de mudanças significativas, iniciadas por volta de 1850. Sem estabelecer relações mecânicas de causa e efeito entre essas transformações e o movimento modernizador, é necessário, no entanto, assinalar a frequência, nos textos que examinamos, de alusões ao descompasso entre o ritmo econômico e as instituições políticas e culturais. Seus autores percebiam e denunciavam a aceleração das atividades econômicas frente à inércia política e mental.

Observa-se, no último quartel do século XIX, o esforço do governo português para renovar a estrutura arcaica de produção. Embora mais lentas do que nos países europeus, as medidas adotadas, além de favorecerem o crescimento de um mercado de âmbito nacional, repercutiram na vida das cidades, facilitando a comunicação com o estrangeiro, de onde vinham as ideias novas – do liberalismo ao socialismo de Proudhon, Marx e Bakunin; do positivismo ao hegelianismo e à filosofia de Hartmann; de Vico e Michelet a Taine, a Flaubert e a Zola (SERRÃO, 1978, vol. II, p. 62-63). É neste quadro que Serrão situa a atuação da Geração de 1870.

Embora assumindo outras configurações, a sociedade brasileira também mudara, àquela altura. A proibição do tráfico de escravos, a decadência da economia açucareira e o deslocamento do centro decisório para o Sul com a dinamização da economia cafeeira resultaram numa crescente diferenciação na composição social e, por consequência, em novos interesses que se manifestaram no cenário político. A gestação dessas mudanças, na verdade, iniciara-se em meados do século, mas sua expressão iria adquirir visibilidade apenas nas décadas finais.

Nesse cenário de crescimento econômico, emerge e se afirma o ideário absorvido pelos escritores, aqui e lá. Esse conjunto de ideias situava-se nos marcos de duas linhas-mestras do pensamento no Oitocentos. No campo epistemológico, destacava-se o paradigma unitário a postular a submissão do mundo físico e do mundo humano à inteligibilidade dos vetores que os orientavam, alicerces do cientificismo, essa crença na possibilidade de uma linguagem capaz de traduzir a verdade da natureza e do homem. No campo político, o liberalismo e o socialismo ampliavam suas hostes com a esperança da liberdade e da igualdade universais. Da confiança iluminista no gradual aperfeiçoamento do destino coletivo, passara-se ao otimismo de um progresso evolutivo, centrado nas contribuições da biologia, em especial, das noções de adaptação e de meio. No interior da lógica unitária, operava-se o transplante da história natural, ou melhor, de seu esquema explicativo – a evolução – para a história social.

Soa um tanto ilógico que intelectuais de nações consideradas (por esses mesmos intelectuais) estagnadas, econômica e politicamente; atrasadas culturalmente; e, sobretudo, situadas num patamar inferior na escala evolutiva<sup>4</sup>, adotassem essas ideias liberais e progres-

---

4 Essa classificação fundamentava-se nas teses da incapacidade própria aos habitantes dos trópicos de enfrentarem a natureza hostil, conforme postulava



sistas com seu conteúdo otimista. Além disso, em um desses países, o disparate era ainda maior se considerarmos que, nele, liberalismo e escravismo protagonizavam a mesma cena. Mas o fato é que nesse país, o Brasil, e não só nele, mas na América Latina, eram essas as ideias que orientavam as elites letradas. Tratava-se, tão somente, de uma imitação servil do modelo civilizacional europeu?

Parece-nos que não. Buscava-se, àquela altura, os instrumentos apropriados à construção de representações identitárias que superassem as imagens projetadas no interior dos quadros de ferro das teorias mesológicas e raciais. Nossos letrados precisavam acreditar numa singularidade legitimadora da nacionalidade. Por outro lado, necessitavam também se convencer da existência de uma unidade da civilização que conferiria uma dimensão mais larga a essa identidade nacional. A noção de processo é particularmente cara a esses intelectuais, na medida em que, sem deixar de contemplar as peculiaridades étnicas ou culturais, indica que as diferenças entre as nações se originam da etapa em que se encontram; e não do meio ou da raça. As doutrinas que triunfam são, por conseguinte, as que comportam uma filosofia progressista da história, exatamente aquelas que melhor servem ao propósito da construção de uma autoimagem nacional integrada à cultura ocidental.

A lei do progresso, pois, conduziria portugueses e brasileiros à transição inevitável do atraso à prosperidade. A razão evolutiva pretendia, assim, elucidar as diferenças políticas, econômicas e culturais entre as sociedades, por meio da noção de *estágio*: a posição em que cada cultura se encontrava, em relação à que fora definida como parâmetro, a partir do qual se constatava a superioridade ou

---

Henry Thomas Buckle (1865); e da deterioração da raça, conforme o pensamento de Joseph Arthur de Gobineau (1855).

a inferioridade de uma nação. O conceito de civilização no mundo ocidental designa, simultaneamente, valores espirituais e valores materiais. O modelo civilizacional, portanto, implica tanto o domínio de um conjunto de técnicas e de práticas que os indivíduos mobilizam para atuar sobre a natureza, quanto regras e valores que orientam as atitudes e as atividades humanas. Entretanto, mais do que isso, o conceito expressa, “a consciência que o Ocidente tem de si mesmo” (ELIAS, 1990, p. 23).

Já apontamos em que “estágio civilizacional” encontravam-se Brasil e Portugal, de acordo com as formulações de seus intelectuais. No entanto, com a noção de fase, estágio, etapa – explícita ou implícita, nas práticas discursivas que examinamos –, pretendia-se resolver certas questões imperativas: o que somos? O que queremos ser? Por que somos assim? O que devemos fazer para nos tornarmos um lugar de civilização? Essas indagações articulavam duas imagens mentais: civilização e nação, referências indiscutíveis no pensamento do Ocidente europeu, àquela altura.

Para além, todavia, da existência real das nacionalidades, isto é, de indivíduos que se percebem como habitantes de um território definido, com uma língua comum e formas específicas de organização social, política e econômica, é preciso examinar a *ideia* e o *sentimento* de pertencimento a uma coletividade. Ambos se inscrevem no que Ernest Cassirer denominou de *atividade simbólica*, o conjunto de símbolos que estruturam as relações dos seres humanos com o mundo. Considerar a *nação* desta perspectiva significa admitir seu caráter de construção simbólica integrada ao imaginário social. Bronislaw Baczko sustenta que o imaginário social é uma das forças reguladoras da vida coletiva, na medida em que ele se constitui como uma das respostas que a coletividade dá a seus conflitos e violências reais ou potenciais.

É no interior do imaginário social que uma coletividade concebe um universo de significados e de valores, com os quais designa a sua identidade. O mito, a arte, a religião, a ciência – *discursos* no interior dos quais se efetua a reunião das representações coletivas numa linguagem – convertem, por conseguinte, o imaginário social em algo inteligível e comunicável. Essa linguagem possibilita que os seres humanos ajam, pensem e sintam, ou seja, organizem seus sentimentos, desejos e pensamentos na relação consigo mesmos e com outros indivíduos. O que analisamos aqui é, portanto, uma dessas representações – a instituição imaginária da nação, forma historicamente mais recente de elaboração de uma identidade coletiva –, inscrita em distintos territórios discursivos, o ficcional e o historiográfico<sup>5</sup>.

A vida política também é construída simbolicamente. Na medida em que se trata de uma das formas de existência comunitária humana, ela também está sujeita ao regime das representações. Neste sentido, tal como o mito, a religião ou a arte, o espaço político – interpretado aqui como uma das estratégias humanas para organizar a coletividade – compõe a dimensão simbólica da vida social. Em seu interior, a nação se inscreve como a representação mais poderosa que a modernidade elaborou para definir, narrar e explicar a existência comunitária.

Ao longo do século XIX, observa-se uma articulação peculiar entre o discurso ficcional e o científico, mais exatamente entre o romance e a historiografia. Tal articulação se processava em torno desse tema/problema – a nação –, sujeito e objeto de uma escrita que se queria comprometida com suas especificidades. Nos campos político e li-

---

<sup>5</sup> Para os desdobramentos analíticos dos conceitos *atividade simbólica* e *imaginário social*, ver (CASSIRER, 1994), (BACZKO, 1985), (CASTORIADIS, 1982).

terário, *nação* apresenta-se como categoria central e critério indispensável para o julgamento do texto. Luís Costa Lima assinala que a nacionalidade, na escrita romântica (literária e histórica), é exaltada como um “princípio defensivo”, uma substância, como a única entidade estritamente real (LIMA, 1989, p. 52.).

Assinale-se que o romance opera em dois níveis do simbólico: não só depende da manutenção de uma rede de representações homogêneas que possibilite ao leitor encontrar-se e reconhecer-se nas vicissitudes dos personagens – uma das razões de seu êxito – como também torna possível, e aqui seguimos os argumentos de Benedict Anderson, a articulação entre o leitor e uma comunidade anônima, fictícia, instituída como real, pelas noções do simultâneo e do contínuo, esquemas temporais centrais na narrativa ficcional moderna, condição para pensar a nação “como uma comunidade compacta que se move firmemente através da história” (ANDERSON, 1989, p. 31- 45).

Narrativas ficcionais e historiográficas tornaram-se, então, espaços discursivos preferenciais para a encenação de uma determinada forma de vida comunitária. Certas ênfases presentes nessas narrativas – a manifestação de sinais de diferenciação em relação à metrópole, no caso da literatura e da história produzidas em ex-colônias, como observamos no primeiro romantismo brasileiro; a afirmação e manutenção do estatuto imperial, em obras elaboradas na Europa dominante – revelam sua dimensão política. Na medida em que ficção e ciência histórica são concebidas em acordo aos sistemas de referências que integram o imaginário social, ambas podem ser interpretadas como instrumentos empregados para significar o mundo e, por conseguinte, criá-lo; de onde advém sua eficácia política. A propósito, Eduardo Lourenço observa que “o verdadeiro saber englobante do século XIX é a História, mas o espelho interior desse saber e

do seu não saber, em termos imaginários, é o Romance” (LOURENÇO, 1992, p. 33).

É pertinente, ainda, assinalar outro atributo dessas narrativas oitocentistas. No decorrer do século, a historiografia e o romance acabaram por se encontrar em um mesmo território, o da prática da linguagem. As diferenças entre as marcas discursivas de um cientista e de um romancista abreviam-se no momento em que a escrita da história e a escrita do romance conformaram-se ao paradigma da objetividade. Nas duas modalidades, o primado da verdade impunha a necessidade da transposição do “real” para o texto explicativo e para o texto ficcional, a ser obtida pela adoção de uma linguagem objetiva, condição necessária para expor a verdade.

Considerando que estes apontamentos contemplam as formas nas quais, em determinadas coletividades, o imaginário social e a experiência coletiva do vivido foram elaborados e apresentados nas modalidades ficcional e/ou historiográfica, nosso horizonte de leitura da produção discursiva da dupla Geração de 1870 implica reconhecê-la como um esforço de autodiagnose. Desta perspectiva, o romance e a história configuram-se como estratégias discursivas, por meio das quais, uma representação totalizante e identitária – a nação – foi elaborada, posta em circulação, assimilada e reelaborada pelo leitor nos limites do conjunto de referências em que se situava sua leitura. Retornemos, então, a essas estratégias discursivas.

Eça de Queirós, ao ocupar-se em expor realisticamente a sociedade portuguesa a ela mesma, pretendia contribuir para a mudança da consciência social, da qual poderia advir o progresso dos costumes e das maneiras de pensar. Em suas páginas, encontramos personagens e cenas a demonstrar os vícios do clero, a futilidade das camadas dominantes, a péssima educação das mulheres, a sordidez da política, as disputas estéreis da academia, enfim, todo um mundo português que a *verdade do realismo* – a Literatura Nova que apre-

sentara à sociedade lisboeta nas “Conferências Democráticas”, em 1871 – pretendia desnudar e corrigir. A “verdade” na literatura, para esses escritores formados na convicção da superioridade da ciência sobre todas as outras modalidades de compreensão humana da realidade, correspondia à objetividade necessária à formulação de razões para os fenômenos da natureza e do homem. A verdade era, pois, uma espécie de compromisso assumido por todo um conjunto de homens de letras: trazer à forte luz do dia as coisas e os indivíduos, isto é, mostrá-los como “realmente são” e explicá-los à luz das leis que enunciavam o porquê dos comportamentos humanos e dos processos sociais.

Teófilo Braga e Antero de Quental, em seus primeiros trabalhos, já demonstravam essa preocupação com o progresso social e seu comprometimento com a verdade. O poeta açoriano ia mais além: propunha uma transformação ampla, não contemplando apenas a sociedade portuguesa, mas, a humanidade em geral, ou seja, a “reconstrução do mundo humano sobre as bases eternas da Justiça, da Razão e da Verdade”, com a exclusão “dos Reis e dos Governos tirânicos, dos Deuses e das Religiões inúteis” (QUENTAL, 1865, p. 160).

Teófilo Braga, por sua vez, já identificava, em 1865, a presença do paradigma realista nas Artes, ao postular a Estética como “a síntese de todas as outras ciências que procuram as propriedades e qualidades das coisas materiais”. A literatura, portanto, deveria esforçar-se para alcançar mais fidelidade em relação à sua matéria, a vida, sobretudo no que tange à linguagem empregada para descrevê-la, evitando “as ampliações retóricas, insufladas de sinônimos”, chamadas – critica Braga –, pelos portugueses, de “estilo clássico”, à moda de “Frei Luís de Sousa, em que se relê depois de ler, e se torna a ler, em que se volta de mil maneiras às formas arredondadas, em que não há um pensamento” (BRAGA, 1865, p. 338.).

A estética realista torna-se, então, um instrumento de combate que negaria ao romantismo qualquer hipótese de sobrevivência em um século de conhecimentos positivos. Por outro lado, o trecho acima revela, também, certa recusa ao clássico nacional, esse Portugal arcaico no tema e na forma, o Portugal medieval inventado pela escrita romântica de Almeida Garrett e de *Alexandre Herculano*.

Contudo, poderia a Geração de 1870 ignorar, ou mesmo recusar, a relevância da Idade Média portuguesa na construção da nacionalidade? Parece que sim. Oliveira Martins também criticava, em *Alexandre Herculano*, a fixação da origem da nação no medievo. Herculano qualificava-o como um período exemplar da criação nacional, época de equilíbrio entre o que considerava os princípios dinâmicos da história das nações: a desigualdade e a liberdade. Contudo, para Oliveira Martins, não era isso que estava em jogo, mas a ausência de vínculos, entre os escritos de Herculano e a memória coletiva da nação. “Sabidamente extraídos das crônicas por um erudito, que relação havia entre eles [*Lendas e narrativas, O monge de Cister, O Bobo*] e as memórias e lembranças vivas na imaginação popular? Nenhuma”, acusava Martins. “Que sentimentos, que memórias estavam ligados a essas façanhas de tempos breves e sem caráter particularmente português?”. Para o historiador lisboeta, esses tempos remotos não compunham a “positiva História da Nação” (MARTINS, 1895, vol. II, p. 134-135.).

Há mais de um tópico a destacar nestes excertos. Por que os tempos medievais não eram propriamente portugueses? De acordo com Oliveira Martins, não se poderia falar de nação em um período no qual a vontade política de *ser coletivamente* ainda não se manifestara. Outro ponto a salientar é a expressão “positiva História da Nação”. Podemos inferir que ela indica a concepção de ciência histórica professada por Oliveira Martins: a de que fatos históricos somente podem ser deduzidos de documentos e não de crônicas, como o fazia

Herculano. A crítica à representação romântica do passado português, embora atenuada, também é dirigida a Almeida Garrett. “Mais perspicaz”, em *A sobrinha do Marquês*, Garrett colocava em cena o Marquês de Pombal, “tipo vivo, presente, popular; e se também ia à Idade Média (*Arco de Sant’Ana, Alfageme*), era para explorar a moda, aproveitando os nomes antigos em dramas ou comédias da atualidade”. Oliveira Martins ressaltava que Garrett “via que no povo português não havia tradições medievais”; explorou, então, os romances e histórias da tradição oral e tratou-os como “a poesia da raça”. Contudo, o *Romanceiro*, não tinha “alcance para o renascimento da nacionalidade, porque em Portugal a Nação provinha de uma História e não de uma raça individualizada” (MARTINS, 1895, vol. II, p. 135.).

Na obra de Oliveira Martins, a nação que renascera outrora – e que, novamente, necessitava de uma ressurreição – não se localizava no passado fabulado pelos dois mestres românticos e liberais. A nação não era *raça*; a nação era *história*. Por este motivo, Herculano e Garrett não teriam conseguido “acordar no povo lembranças desses dois séculos de Idade Média”, quando “a vida da Nação não tivera caráter próprio”. Somente com o início das grandes travessias marítimas, afirmava ele, é que “principia uma História particularmente portuguesa”. Entretanto, sua avaliação mais favorável destina-se à peça *Frei Luís de Sousa*, quando Almeida Garrett soube como nenhum outro escritor de seu tempo, de acordo com suas palavras, captar a alma nacional:

O *Frei Luís de Sousa* é a tragédia portuguesa, sebastianista. O fatalismo e a candura, a energia e a gravidade, a tristeza e a submissão do gênio nacional, estão ali. Não é clássico, nem romântico: é trágico, na bela e antiga acepção da palavra (...). Num momento único de intuição genial, Garrett viu por dentro o homem e sentiu o palpitar das entranhas portuguesas. Que ouviu? Um choro de aflições tristes, uma resignação heroicamente passiva,



uma esperança vaga, etérea, na imaginação de uma rapariga tí-sica e no tresvario do escudeiro sebastianista. (MARTINS, 1895, vol. II, p. 138).

Estes eram, então, os atributos que Oliveira Martins associava ao ser português: fatalismo, candura, energia, gravidade, tristeza, submissão, resignação e esperança. O caráter nacional, afinal, consistia em um agregado de sentimentos e de atitudes em que predominavam virtudes próprias aos mártires, complementadas por uma crença difusa na salvação coletiva a ser conduzida por um fantasma. Não seria, com todo aquele medievo “bárbaro e defunto”, nem com D. Sebastião I, o Desejado, que a nacionalidade portuguesa renasceria...

O passado nacional configurava-se como um tema e um problema de um triplo ponto de vista: historiográfico, literário e político. Era necessário resolvê-lo, mesmo que fossem mobilizados a zombaria e o ridículo. *As Farpas* podem ser interpretadas, nesse registro, como a expressão de um nacionalismo masoquista que se comprazia em escarnecer dos valores nacionais, até mesmo de seu passado. No número de dezembro de 1871, Ramalho Ortigão e Eça de Queirós classificavam como um insulto à nação, a declaração de alguns diplomatas estrangeiros que pretendiam divertir-se no país:

Aqui ninguém se diverte. Suas ex<sup>as</sup>. estão extremamente enganadas: vieram talvez para Portugal por equívoco! Isto aqui é sério (...). Quem vem para aqui é para a bela melancolia! Nós não gostamos de nos rir. Nós somos graves! Havíamos de nos rir, não era mau: e tanta tristeza por essa história atrás, é o pobre D. Sebastião nas areias d'África, coitado! e o infame domínio de Castela (...). Nós trazemos na alma os crepes da nossa história. Dia e noite soluçamos, à beira do Tejo. Isto aqui não é lugar de troça. (ORTIGÃO; QUEIRÓS, 1871. p. 71).

Ora, o processo de identificação relaciona experiências novas e antigas, produz familiaridades e/ou estranhamentos. Em Portugal, uma possível solução para a reconstrução da nacionalidade, sobretudo após o *Ultimatum*, consistia em definir sua origem nos feitos gloriosos do passado. Não o medieval, como preconizava Oliveira Martins, mas o das navegações, de Camões e da “renascença portuguesa” (MARTINS, 1891). Ou, ainda, em exaltar seu presente, ao indicar o território africano como lugar de feitos heroicos, como sugere Eça de Queirós, em *A ilustre Casa de Ramires*<sup>6</sup>. No Brasil, a Geração de Setenta enfrentava outro problema: que lugar, ou que época, valorizar como origem? Não havia passado a valorizar, ou melhor, a avaliação da história pretérita, do passado colonial e imperial, era negativa. Nele, portanto, não se situava o ponto de partida de onde a alma nacional poderia acertar o passo com a marcha da civilização.

Na verdade, nossos letrados defrontavam-se com muitos problemas: eles reconheciam as tensões internas, os problemas sociais, os alegados riscos da mestiçagem, os contrastes regionais, a falta de unidade nacional, a “ausência de povo” e, sobretudo, a ausência de uma história “autêntica”, porque toda ela, derivada e consequência da história da metrópole. Onde, então, fundar a nacionalidade? Os românticos haviam escolhido a natureza da terra brasílica e seus naturais, mas em um século de conhecimentos positivos, o índio idealizado de Gonçalves Dias e de José de Alencar, como lugar original da nacionalidade, soava falso. Assim como soavam ilusórias e alheias ao espírito de combate e de intervenção, a melancolia e as “saudades” dos poetas românticos. Porém, desde o início de nossa atividade

---

6 O fidalgo Gonçalo Ramires, personagem, antes tímido e até covarde, segue para Moçambique, onde permanece por quatro anos, retornando vitorioso e rico; a África completara a mudança de seu caráter, despertando-o, como deveria despertar Portugal, de seu sono letárgico (QUEIRÓS, 1970, v. 2, p. 485-715).

literária, estrangeiros já orientavam nossos escritores quanto à direção para a qual deviam olhar.

Ferdinand Denis, Ferdinand Wolf, Almeida Garrett e Alexandre Herculano foram alguns desses escritores<sup>7</sup> que recomendaram aos literatos brasileiros observar as majestosas cenas da Natureza, de modo a encontrar os motivos para a criação da autonomia em nossas letras. Luís Costa Lima assinala, entretanto, que a ida à natureza não significou aqui uma atitude reflexiva, filosófica e contestatória, como significara no romantismo europeu, pelo simples motivo que, desde a primeira geração romântica, a de Gonçalves de Magalhães, seus integrantes eram patrocinados e protegidos pelo Estado. Sem esse embate contra os poderes instituídos, o contato com a natureza teria que assumir outro rumo, “não o de estimular a autorreflexão, mas o de desenvolver o êxtase ante sua selvagem maravilha” (LIMA, 1989, p. 134 *et passim*).

Assim, a natureza, no Brasil, passou a ser a principal fonte de inspiração, *locus* privilegiado para a representação da nação e a elaboração de sua escrita. Mas, a partir da geração cientificista, a palavra fundamentada na natureza assumiria outra dimensão. Ela transforma-se no princípio essencial da existência individual e social. Na ausência de uma “boa” história, rica em proezas, a singularidade nacional, o que nos diferenciava da Europa, sobretudo da ex-metrópole, transferia-se, tanto na narrativa explicativa, quanto na ficcional, para o meio físico — clima, solo, relevo, vegetação — e para as características da raça. José Veríssimo empregou tais categorias para analisar a poesia de Gonçalves Dias que, pela primeira vez, misturava “o

---

7 Ver: Ferdinand Denis, *Scènes de la nature sous les tropiques* (1824), *Brésil* (1837) e *Résumé de l'histoire littéraire du Brésil* (1826); Almeida Garrett, *Bosquejo da História da poesia e da língua portuguesa* (1826); Alexandre Herculano, *Futuro literário de Portugal e do Brasil* (1847); e Ferdinand Wolf, *Le Brésil littéraire* (1863).

acre das essências e o suave dos perfumes da nossa mata virgem” e “o sentimentalismo dengoso e sensual da nossa paixão amorosa”, com “a saudade do português e a nostalgia do negro, alguma coisa enfim que era *bem nativo*” (VERÍSSIMO, 1977, p. 14, grifo nosso.).

O mundo físico transformado pela ciência em complexo de normas e de fatos acabaria por se converter em limite inexorável para a construção da identidade nacional. A certeza de um destino irreversível cristalizava-se nos múltiplos determinismos, da raça, do meio, do temperamento. No romance e no conto, personagens e enredos submetiam-se ao destino cego das “leis naturais”. Para esse conjunto de escritores, cuja visão de mundo organizava-se em consonância com a estética realista – impessoalidade no trato dos assuntos e dos personagens, conforme Gustave Flaubert e Émile Zola – e com a doutrina positivista, a subjetividade romântica nada produzia de útil. A observação da natureza e a apreensão da cor local continuariam sendo as tarefas do escritor, não para que se abandonasse ao sentimentalismo e ao autoexílio, mas para que revelasse a realidade.

Espelhando-se nesses padrões, o escritor realista-naturalista propunha-se a revelar as moléstias da vida íntima e da vida pública, os defeitos morais da sociedade e dos indivíduos, não se contentando em descrevê-los, mas expondo as determinações que os definiam e os conformavam. E onde encontravam-se elas? Na natureza física e fisiológica – raça, clima e temperamento –, mas também na cultura, no meio e na educação. Aluísio Tancredo Gonçalves de Azevedo, em seu romance inaugural do naturalismo brasileiro, *O mulato*, publicado em 1881, apresenta Ana Rosa, a principal personagem feminina, como produto de um sistema no qual se associavam de forma perniciosamente a hereditariedade, a fisiologia e a educação. Uma década depois, Herculano Marcos Inglês de Souza, romancista paraense, trazia aos leitores o padre Antônio de Moraes que, desgostoso com a civilização, embrenha-se nos sertões amazônicos com o propósi-

to de evangelizar os selvagens mundurucus. Antes recatado e devoto, *O missionário* termina por sucumbir à opulência esmagadora da floresta tropical e à sensualidade de seus nativos, amancebando-se com uma formosa mameluca. Já Adolfo Ferreira dos Santos Caminha oferecia, em seu *Bom-Crioulo*, publicado em 1895, na dicção crua e objetiva que pretendia ser a do naturalismo, a subversão da norma romântica do par amoroso, ao narrar a relação entre dois homens. Dominados pelo instinto sexual, Amaro, o “bom crioulo”, e Aleixo, um grumete da Marinha, entregam-se à preguiça e à degeneração que culminam em crime passionai. A plenitude, entretanto, da corrente literária teria sido alcançada em *O cortiço*, no qual Aluísio Azevedo – fiel ao primado do estabelecimento das relações entre a realidade e as leis que a regiam – faz desfilar toda uma legião de indivíduos oprimidos por um destino implacável, determinado pela eterna repetição de mecanismos inelutáveis.

José Veríssimo, embora reconhecendo a “grande arte do realismo”, censurava a razão analítica que o caracterizava, suas descrições pormenorizadas, suas dissecações da alma. Tudo isto era falso: “essa psicologia meticulosa, minuciosa, rebuscada, preciosa como a língua das sabichonas”. Machado de Assis, ao contrário, constatava ele, escrevia sem essas preocupações caricatas. Por isso, o autor de *Dom Casmurro* era, talvez, o único escritor brasileiro que conseguira atingir um âmbito universal: “o simplesmente humano, sem preocupação de representações etnográficas e locais”. De acordo com o crítico paraense, “a extrema flexibilidade do seu talento permite-lhe casar perfeitamente a verdade geral e superior da natureza humana, com a *verdade particular do temperamento nacional*” (VERÍSSIMO, 1977, p. 29, grifos nossos). Machado teria resolvido um dos problemas básicos daqueles que tentavam edificar a nação pelas letras: a conciliação entre o registro local e o padrão universal, ou seja, o europeu.

Entretanto, a razão vitoriosa no século da Ciência, com sua dupla dimensão analítica e totalizante, constituía um dos fundamentos da visão de mundo da Geração de 1870. A crença positivista nos fatos internalizara o modelo das ciências biológicas, tanto na escrita da história, quando o historiador partia da investigação de acontecimentos particulares, chegando ao conhecimento das relações “objetivamente” existentes entre eles, quanto na escrita do romance, cercada por leis gerais e causalidades semelhantes às estabelecidas pela química, ou pela biologia. O método científico ultrapassava, assim, seu território discursivo, alcançando e conformando o discurso ficcional. Costa Lima assinala que o avanço da historiografia positivista se desenvolveu simétrico ao do romance naturalista; ao privilegiar o documento, entendido como única possibilidade de reconstituição do acontecimento, o Romance transformava-se em sucursal da História (LIMA, 1986, p. 232-233).

A narrativa naturalista – documento social, fotografia do temperamento, descrição da verdade – conjugava-se, pois, com o positivismo “difuso” de nossos escritores, para produzir certa forma de esclarecer a realidade nacional. Seria assim também em Portugal? Já se afirmou por diversas vezes que a doutrina de Auguste Comte não encontrou em nenhuma outra parte, como na América Latina, terreno tão propício à sua difusão. De fato, além do positivismo, os determinismos, as leis naturais e imutáveis situavam-se não só aqui, mas, em Portugal, no âmago das explicações sobre o mundo humano e social. Contudo, existiria alguma relação entre as fórmulas dessas doutrinas e sua pronta adesão pela mocidade dos anos Setenta, quiçá sua longevidade aqui e lá? António José Saraiva responderia afirmativamente, quanto a Portugal. Para ele, o positivismo, “filosofia dos que são insensíveis ao mistério do Ser”, combinou melhor com “a preguiça mental dos portugueses” (SARAIVA, 1995, p. 70). Também se poderia alegar o mesmo dos brasileiros? Um de nossos

mais brilhantes pensadores julgava que sim, uma vez que apontava como um dos aspectos mais constantes e significativos do “caráter brasileiro”, esse gosto acentuado “pelas formas fixas e pelas leis genéricas”, que circunscrevem a realidade complexa no âmbito dos nossos desejos:

Tudo quanto dispense qualquer trabalho mental aturado e fatigante, as ideias claras, lúcidas, definitivas, que favorecem uma espécie de atonia da inteligência, parecem-nos constituir a verdadeira essência da sabedoria. É possível compreender o bom sucesso do positivismo entre nós e entre outros povos parentes do nosso, como o Chile e o México, justamente por esse repouso que permitem ao espírito as definições irresistíveis e imperativas do sistema de Comte. (HOLANDA, 1976, p. 117).

Com efeito, as filosofias naturalistas foram compreendidas e assimiladas aqui, em virtude dessas ideias “definitivas”, mas também porque davam prosseguimento ao paradigma da observação inaugurado com os primeiros românticos. Sob essa diretriz, o Romantismo concebera a poesia e o romance como testemunhos da natureza, dos costumes e dos modos de falar, isto é, das peculiaridades da paisagem natural e humana “brasileira”. Esse princípio, contudo, reforçara-se, em razão das teses científicas, quando o discurso elucidativo, a exemplo da História, incorporara e exacerbava o papel da observação, em detrimento do pensamento especulativo. Note-se, por exemplo, como Sílvio Romero fornecia uma completa receita historiográfica vazada nos moldes de uma ciência abrangente que contemplasse todas as dimensões de nossa vida coletiva:

O verdadeiro historiador do Brasil deveria ser bastante naturalista para (...) distender a descrição vasta, exata, verdadeira da terra nacional, determinando-lhe as zonas, os climas, os aspectos (...); deveria ser bastante etnologista para compreender e amar as di-

versas raças que levantaram neste país as suas tendas (...); deveria ser bastante economista para surpreender o povo no seu trabalho (...) mostrando a escravidão, o grande crime da raça colonizadora (...) que tem feito, que ainda hoje faz a nossa história ser uma obra de privilégio e iniquidade; (...) deveria ser bastante erudito para conhecer a fundo todos os fatos do passado nacional; deveria, finalmente, ser bastante poeta para construir de tudo isto uma obra artística, viva, palpitante de seiva e de entusiasmo. (ROMERO, 1898, p. 6-8.).

Afinal, que valor poderia ser atribuído à descrição vasta, exata, verdadeira das zonas, dos climas, enfim, da paisagem natural do país? Tratava-se, ainda, da mesma concepção e da mesma finalidade que estimulavam nossos românticos, nas décadas iniciais do Oitocentos. Se antes a natureza brasílica era louvada com o propósito de, por seu intermédio, expressar a nacionalidade, agora, cumpria examiná-la e descrevê-la, mantendo, embora, a mesma intenção: *revelar e relevar* as particularidades nacionais, ou por outra, construir a identidade nacional pela escrita. Uma vez que, para a desgraça de seus letrados, a nação não se formara a partir de uma vontade consciente e coletiva; uma vez que não se podia contar com o povo, “uma multidão quase amorfa sem um caráter firme, intransigente, definido” (ROMERO, 1911, p. 17.), então, a nação seria sua singularidade natural e suas cores locais.

Para Hans Robert Jauss, “a literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativas dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra” (JAUSS, 1994, p. 26). Para analisar, portanto, um texto literário em sua historicidade própria, o crítico alemão aponta a necessidade de se reconstituir esse horizonte de expectativas no interior do qual uma obra foi criada e recebida no passado. Esse procedimento possibilitaria, segundo ele, a emergência de questões para as quais o texto



funcionou como uma resposta e, por conseguinte, que se compreenda, hoje, a maneira pela qual o leitor de outrora o incorporou à sua própria experiência.

Admitindo, portanto, a argumentação de Jauss e aceitando o pressuposto de que a História e o Romance oitocentistas constituem territórios discursivos privilegiados para o exame do conjunto de transformações que conformaram a modernidade ocidental, na passagem do século XVIII para o XIX, entre as quais se ressalte a mudança do entendimento e da sensibilidade acerca das noções de passado e de futuro, torna-se possível interpretar os *discursos* que exploramos neste ensaio como uma resposta simbólica a indagações inscritas no horizonte de expectativas de escritores e leitores portugueses e brasileiros<sup>8</sup>. As perguntas – Quem somos nós? Por que somos assim? O que queremos ser? – e as respostas revelam, contudo, que aquelas sociedades vivenciavam, àquela altura, uma relação inquieta, desconfortável, dilemática, com as representações de seu passado e com as projeções de seu futuro.

O vivido e o devir, portanto, definem os marcos no interior dos quais a resposta central construiu-se em ambos os lados do Atlântico: abstração poderosa, horizonte político principal da cultura ocidental moderna, seu nome é *nação*. Essa representação identitária encontrou nas narrativas ficcional e historiográfica seus espaços discursivos mais adequados, uma vez que suas formas de escrita, totalizantes, incorporadoras, mobilizam um amplo sistema de referências sociais.

Ora, um dos mais notáveis sistemas de referências na cultura oitocentista, o cientificismo – crença na possibilidade de uma lingua-

---

<sup>8</sup> Ver, a respeito da mudança na modernidade dos conceitos de passado e futuro (LIMA, 1980), (KOSELLECK, 2006),

gem única capaz de alcançar e revelar a verdade inscrita no mundo natural e no mundo humano – e o modelo de narrativa dele resultante, o realista-naturalista, constituem os recursos com os quais, em Portugal e no Brasil, a Geração de 1870 procurou responder às indagações *de e sobre* suas respectivas sociedades. Hayden White sustenta que a nação moderna, como “um modo especificamente político de comunidade humana”, requereu, por sua natureza política, “um modo narrativo para sua representação” (WHITE, 1991, p. 53). Entretanto, a dimensão política do relato historiográfico oitocentista pode ser atribuída, também, ao relato ficcional, uma vez que, em ambos, a representação desse ente coletivo integrava e organizava semelhanças e afinidades, assim como diferenças e estranhamentos.

Tanto a História quanto o Romance, conformando-se à narrativa “objetiva” do acontecido e do inventado, acabavam por atribuir unidade e coerência a acontecimentos e indivíduos – reais ou imaginários – dispersos e heteróclitos. Ao transfigurar a desigualdade, a heterogeneidade e a pluralidade da vida coletiva, por meio de uma representação agregadora e identitária, essas narrativas ofereciam coesão, sentido e significado ao labirinto da experiência humana, elaborando e disseminando *na e pela* escrita, essas “comunidades imaginadas”, a nação portuguesa e a nação brasileira.

RECEBIDO: 25/05/23 APROVADO: 28/05/23

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Aluísio Tancredo Gonçalves de. *O mulato*. 12<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1945.

\_\_\_\_\_. *O cortiço*. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1967 (Biblioteca de literatura brasileira).

AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira*. Introdução ao estudo da cultura no Brasil. 4<sup>a</sup> ed. Brasília: Ed. da UNB, 1963.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ed. Ática, 1989 (Série Temas, 9).

- BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi* (vol. 5). Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BRAGA, Joaquim Teófilo Fernandes. As teocracias literárias. Relance sobre o estado actual da literatura portuguesa. In: FERREIRA, Alberto; MARINHO, Maria José. *Bom senso e bom gosto*. A questão coimbrã. 2ª. ed. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985. 2 vols. (Temas portugueses). p. 331-341.
- \_\_\_\_\_. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984. 4 v. (Temas portugueses) (1ª edição da Introdução, 1870).
- BUCKLE, Henry Thomas. *Histoire de la civilization en Angleterre*. Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven et C. Éditeurs, 1865.
- CAMINHA, Alfredo Ferreira dos Santos. *Bom-crioulo*. São Paulo: Ática, 1995.
- CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o homem*. Introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1994 (Coleção Tópicos).
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CIDADE, Hernani. *Século XIX*. A revolução cultural em Portugal e alguns dos seus mestres. Lisboa: Edições Ática, 1961 (Coleção Ensaio).
- COSTA, João Cruz. *Contribuição à história das ideias no Brasil*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967 (Retratos do Brasil, 56).
- COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana S.A., 1955.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.
- GOBINEAU, Joseph Arthur de. *Essai sur l'inégalité des races humaines*. 3ª. ed. Paris: Librairie de Paris, 1855.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 9ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976 (Coleção Documentos brasileiros, 1).
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994 (Série Temas, 36).

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

LIMA, Luís Costa. *Mímesis e modernidade*. Formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980 (Biblioteca de Teoria e crítica literária, 1).

\_\_\_\_\_. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

\_\_\_\_\_. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989 (Coleção Imagens do tempo).

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. 4ª. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.

\_\_\_\_\_. Dois fins de século. In: BERARDINELLI, Cleonice et al. (Orgs.). *Singularidades de uma cultura plural*. Anais do XIII Encontro de Professores Universitários de Literatura Portuguesa. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 1992.

MARQUES, Antonio Henrique de Oliveira. *História de Portugal*. 2ª. ed. Lisboa: Palas Ed., 1981. v. 3.

MARTINS, Joaquim Pedro de Oliveira. *Camões, “Os Lusíadas” e a renascença em Portugal*. 2ª. ed. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron; Casa Editora Lugan & Genelioux, Sucessores, 1891 [1ª edição, 1872].

\_\_\_\_\_. *Portugal contemporâneo*. 3ª. ed. (posthuma) e com alterações e additamentos deixados pelo auctor. Lisboa: Livr. de Antonio Maria Pereira, 1895. 2 vols. [1ª edição, 1881].

MEDINA, João. *As Conferências do Casino e o socialismo em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984 (Coleção Participar, 21).

ORTIGÃO, Ramalho; QUEIRÓS, Eça de. *As farpas*. Crônica mensal da política, das letras e dos costumes. Lisboa: Tipografia Universal, 1871-1872.

PIRES, António Machado. *A ideia de decadência na Geração de 70*. 2ª. ed. Lisboa: Vega, 1992.

QUEIRÓS, José Maria de Eça de. Os maias. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1970 (Biblioteca Luso-brasileira). vol. 2, p. 15-481.

\_\_\_\_\_. A ilustre Casa de Ramires. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1970 (Biblioteca Luso-brasileira). vol. 2, p. 485-715.

\_\_\_\_\_. A cidade e as serras. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1970 (Biblioteca Luso-brasileira). vol. 2, p. 721-869.

QUENTAL, Antero Tarquínio de. *Prosas sócio-políticas*. Publicadas e apresentadas por Joel Serrão. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1982.

ROMERO, Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos. *Novos estudos de literatura contemporânea*. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier Liv. Ed., 1898.

\_\_\_\_\_. Nosso maior mal. In: \_\_\_\_\_. *Provocações e debates*. Contribuições para o estudo do Brasil social. Porto: Chardron de Lello & Irmão Ed., 1910.

\_\_\_\_\_. *O Brasil na primeira década do século XX*. Lisboa: Tip. de “A Editora”, 1911.

SÁ, Maria das Graças Moreira de. *Guilherme de Azevedo na Geração de 70*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Ministério da Educação e Cultura, 1986.

SARAIVA, Antônio José. *A tertúlia ocidental*. Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queirós e outros. 2ª. ed. Lisboa, Gradiva, 1995.

SERRÃO, Joel. *Temas oitocentistas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1978. 2 vols.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Seus fundamentos econômicos. 3ª. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960.

SOUZA, Herculano Marcos Inglês de. *O missionário*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1992.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*. História cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira: 3ª série*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977 (1ª edição, 1903).

WHITE, Hayden. A questão da narrativa na teoria contemporânea da história. *Revista de História*. Campinas: UNICAMP, v. 2, n. 3, p. 47-89, 1991.

### **MINICURRÍCULO**

**MARIA APARECIDA REZENDE MOTA** é Professora Associada do Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre e Doutora em História Social pelo Programa de Pós-graduação em História Social da UFRJ. Pós-doutora pelo Programa de Pós-doutorado da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP) e autora de vários trabalhos sobre a historiografia e a literatura oitocentistas no Brasil e em Portugal.

---

**António Feliciano de Castilho (1800-1875) e  
as escritoras: edição de três cartas a Camilo  
Castelo Branco (1825-1890) e de uma a Ana  
Plácido (1831-1895) pertencentes ao acervo do  
Real Gabinete Português de Leitura**

*António Feliciano de Castilho (1800-1875) and the female  
writers: edition of three letters to Camilo Castelo Branco  
(1825-1890) and one to Ana Plácido (1831-1895) belonging to  
the collection of the Real Gabinete Português de Leitura*

Eduardo da Cruz

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/CNPq

Ana Cristina Comandulli

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

**DOI**

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n49a674>

**RESUMO**

Trata-se da edição de três cartas de António Feliciano de Castilho a Camilo Castelo Branco, datadas de 5 de fevereiro, 26 de março e 21 de julho de 1867, cujos manuscritos fazem parte do acervo do Real Gabinete Português de Leitura. Nessa correspondência, entre os diversos assuntos que compõem cada missiva, está o lançamento do primeiro livro de Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921), *Uma Primavera de Mulher* (1867). Edita-se também

uma carta de Castilho a Ana Augusta Plácido, agradecendo e comentando o *Luz coada por ferros*, acompanhando as celebrações dos 160 anos de sua publicação.

**PALAVRAS-CHAVE:** correspondência; escritoras portuguesas; *Uma Primavera de Mulher*; *Luz coada por ferros*.

**ABSTRACT**

This is the edition of three letters from António Feliciano de Castilho to Camilo Castelo Branco, dated February 5th, March 26th and July 21st, 1867, whose manuscripts are part of the collection of the Real Gabinete Português de Leitura. In this correspondence, among the various subjects that make up each missive, is the launch of the first book by Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921), *Uma Primavera de Mulher* (1867). A letter from Castilho to Ana Augusta Plácido thanking her and commenting on *Luz coada por ferros*, accompanying the celebrations of the 160th anniversary of its publication, is also published,

**KEYWORDS:** correspondence; Portuguese women writers; *Uma Primavera de Mulher*; *Luz coada por ferros*.

A Ida Alves

**“CONTINUAR, MUDAR, ALCANÇAR”**

No texto de abertura do número 22<sup>1</sup> da revista *Convergência Lusíada*, “Continuar, mudar, alcançar”, Gilda Santos, criadora e coordenadora do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras, do Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura, apresentava inovações no periódico, como a inclusão de uma seção intitulada “Pesquisa no Real”, que merecia destaque por expor o resultado dos projetos “aquinhoados com as primeiras bolsas de pesquisa do Real Gabinete, patrocinadas pela Fundação Calouste Gulbenkian” (SANTOS, 2006, p. 9).

---

<sup>1</sup> Agora também disponível em formato digital, no site da *Convergência Lusíada*.



A edição atual, a primeira de 2023, é justamente dedicada a pesquisas realizadas no Real Gabinete Português de Leitura e, dessa forma, celebra as iniciativas do grupo que, nos primeiros anos de criação do então Polo de Pesquisas sobre Relações Luso-Brasileiras, dedicou-se a reforçar o caráter acadêmico e científico da mais antiga biblioteca criada por imigrantes portugueses nas Américas. Este texto, especialmente, é fruto do trabalho desenvolvido por Ida Alves (UFF), que pesquisou o conjunto de correspondências de António Feliciano de Castilho a Camilo Castelo Branco. O resultado dessa pesquisa desdobrou-se muito além do artigo publicado naquele número 22, “Cartas de António Feliciano de Castilho a Camilo Castelo Branco no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro”. Ida Alves logo constituiu, no Polo de Pesquisas, um grupo dedicado a estudar diversas vertentes da obra de Castilho, o que gerou o livro *Para não esquecer Castilho*, publicado pela EdUFF em 2014. E formou dois leitores<sup>2</sup> desse escritor, cujas teses orientou, em parceria com Sérgio Nazar David (UERJ).

No texto de 2006, Ida Alves propunha uma mudança no foco de análise da correspondência entre Castilho e Camilo Castelo Branco, que sempre privilegiara o romancista de Seide:

Para que realmente se possa acompanhar inteiramente a relação que uniu os dois escritores numa conversa longa sobre o seu tempo e suas vidas, é fundamental que se dê vez também à voz de António Feliciano de Castilho, para que, através dela, se possa ver, por outro ponto de vista, Camilo Castelo Branco e a cultura literária em que estavam imersos. (ALVES, 2006, p. 181).

---

<sup>2</sup> Eduardo da Cruz, com a tese “*Felicidade pela imprensa: romantismo na Revista Universal Lisbonense de A. F. de Castilho (1842-1845)*”; e Ana Comandulli, com a tese “*Presença de A. F. de Castilho nas letras oitocentistas portuguesas: sociabilidades e difusão da escrita feminina*”.

A edição das quatro cartas aqui publicadas é uma forma de “continuar” o trabalho iniciado, ao “mudar” um pouco o foco, que passa a ser a relação entre o velho poeta e algumas escritoras, esperando “alcançar” novos leitores para a sua obra.

#### **OS MANUSCRITOS DE CAMILO CASTELO BRANCO NO REAL GABINETE**

Nem todos os escritores têm a chance de decidir o destino de sua biblioteca ou de sua correspondência. Alguns resolvem ainda em vida esta questão, outros a deixam para seus herdeiros. Se os livros de Camilo Castelo Branco tivessem uma casa, escolhida por esse escritor, onde pudessem estar a salvo, esta poderia ser o Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro. É a partir dos manuscritos guardados nesta biblioteca que se compreende essa ideia. Não apenas por ser o Gabinete a residência do manuscrito de sua obra mais famosa, *Amor de Perdição*, mas por possuir outros autógrafos camilianos, uma importante correspondência passiva e a impressionante coleção camiliana que pertenceu a Garcia Saraiva<sup>3</sup>.

Pela correspondência ativa, é possível ver que havia interesse do autor em depositar no Gabinete Português de Leitura sua biblioteca, ou ao menos que Camilo Castelo Branco estava disposto a acatar essa sugestão. Em uma de suas cartas ao poeta brasileiro Luís Guimarães (1845-1898), datada de 16 de agosto de 1882, Camilo afirma: “Respondo conformando-me com a proposta do *Gabinete* de Leitura. Estão salvos das tendas e dos bibliómanos os meus livros – esta é que é a

---

<sup>3</sup> Além do catálogo impresso em 1940, com a coleção doada por esse bibliófilo, Fabiano Cataldo de Azevedo (2014) preparou um catálogo que pode ser consultado no arquivo do RGPL.

questão”<sup>4</sup> (CASTELO BRANCO, 1882b, p. 1)<sup>5</sup>. Se, como autor, Camilo Castelo Branco vendia suas obras para sobreviver – neste caso, quanto mais “tendas” e “bibliómanos” melhor –, como bibliófilo, pensava em preservar os livros antigos dessa mesma voracidade comercial e deveria ressentir-se da necessidade de ter que se desfazer de sua biblioteca.

Parece que a proposta não se cumpriu, mas as cartas a Guimarães Júnior tornam mais incerto o modo como a correspondência passiva do autor de *Amor de Perdição* chegou ao Gabinete. Da correspondência ativa de Camilo no acervo do Real Gabinete (um bilhete e 33 cartas), seis são a Luís Guimarães, tratando, sobretudo, da venda de sua biblioteca e do envio de sua correspondência passiva ao Gabinete de Leitura do Rio de Janeiro. Todavia, Garcia Saraiva informa no catálogo de sua coleção camiliana que são dele os originais das cartas de Castilho enviadas a Camilo. Independentemente de como esse acervo foi incorporado ao Gabinete, importa-nos aqui lançar alguma luz sobre esse material.

O interesse nesse tipo de produção não está necessariamente nas informações biográficas que podem apresentar. O estudo dessa correspondência pessoal entre literatos revela detalhes sobre comportamentos, gostos, valores e ideias, auxiliando a compreensão da sociabilidade da época. Esses documentos são relatos cotidianos e pessoais que ilustram não apenas as relações íntimas entre seus autores, mas sobretudo os juízos críticos sobre algumas obras e personalidades, sem a necessidade da cordialidade e cuidado que apreciações públicas mereciam para serem publicadas. Há também questões relacio-

---

4 Os trechos de cartas citados e a edição das quatro missivas tiveram a ortografia atualizada.

5 RGPL\Q8.

nadas ao mercado literário, ao trabalho da imprensa, à política da época e ao público brasileiro.

O Real Gabinete Português de Leitura guarda um conjunto de 207 cartas de Antônio Feliciano de Castilho para Camilo Castelo Branco. A mais antiga data de 27/03/1862, a mais nova é de 18/05/1875, com sete não datadas. Como já apontado por Ida Alves, 54 cartas foram publicadas há quase um século por João Costa, utilizando as cópias existentes no espólio dos Viscondes de Castilho no Arquivo Nacional Torre do Tombo. São sobretudo as dos anos de 1864, 1865, 1866 e algumas de 1868. Há, portanto, uma quantidade considerável de cartas de Castilho a Camilo ainda inéditas, disponíveis no Real Gabinete.

Além dessas, compõem os remetentes da correspondência a Camilo Castelo Branco alguns nomes talvez mais facilmente reconhecidos por pesquisadores de literatura portuguesa oitocentista, tais como: Antônio Pereira da Cunha, Bulhão Pato, Gomes de Amorim, Inocêncio Francisco da Silva, Luís Augusto Palmeirim, Maria Amália Vaz de Carvalho, Oliveira Martins, Pinheiro Chagas, Ramalho Ortigão, Silva Túlio, Teixeira de Vasconcelos e os Castilhos, em uma listagem com mais de oitenta correspondentes.

A correspondência com a família de Antônio Feliciano de Castilho, além de numerosa, deveria ser especial para o próprio Camilo, que, referindo-se ao envio desse material a Luís Guimarães, comenta que estavam organizadas ou guardadas de modo diferente das demais: “Não lhas envio já porque está tudo embaralhado em gavetas, exce- tuadas as dos Castilhos” (CASTELO BRANCO, 1882a, p. 2)<sup>6</sup>.

Camilo Castelo Branco ainda aproveita a confidencialidade do papel de carta. Caso o poeta brasileiro estranhasse a ausência da correspondência de Alexandre Herculano no pacote enviado, sabendo

---

6 RGPL\Q6

que o historiador havia tecido palavras elogiosas a ele na “Advertência” da publicação de *Lendas e Narrativas*, Camilo conta, num *post scriptum* de carta de 20 de setembro de 1882, que queimara em 1860 alguns papéis que possuía.

Em 1860 queimei todos os papéis que possuía, resolvendo sair de Portugal. Num incêndio perdeu-se uma correspondência que tive com Herculano em 1858 e 1859. Esse ilustre e esquisito homem rompeu comigo as suas relações quando ao seu honrado pudor chegou a notícia de que eu estava processado por adúltero! Os seus biógrafos ignoram esta virtude digna de Frei António das Chagas e do conselheiro Viale. (CASTELO BRANCO, 1882c, p. 3)<sup>7</sup>.

É exatamente o processo por adultério que tornou Camilo Castelo Branco famoso. Andreia Alves Monteiro de Castro analisa como foi constituída uma “ferrenha campanha jurídica, jornalística e literária empreendida por pessoas com influência e com reconhecimento público no intuito de indultar Camilo e Ana Plácido das acusações judicialmente impetradas por Manuel Pinheiro Alves” (CASTRO, 2021, p. 226). *Amor de perdição e Memórias do Cárcere*, de Camilo, e *Luz coada por ferros*, de Ana Plácido, são peças importantes dessa campanha.

#### **ANTÓNIO FELICIANO DE CASTILHO E AS AUTORAS**

Se Alexandre Herculano rompeu a amizade com Camilo Castelo Branco por conta desse caso, isso não aconteceu com Castilho. O poeta d’*A Primavera* é um entusiasta do casal e da produção literária dos dois. A amizade começada com Ana Plácido, ao que parece, a partir da leitura do livro dela, fortaleceu-se com o tempo. A vasta correspondência com Camilo é repleta de opiniões respeitadas em

---

<sup>7</sup> RGPL\Q9

relação àquela que ainda demoraria a ser esposa do romancista. Castilho, inclusive, pede a opinião da escritora quanto às suas traduções de Virgílio. Por sua vez, Ana Plácido conservava um medalhão com um retrato do poeta cego.

Esse respeito de Castilho pela produção intelectual e artística de mulheres é conhecida, como apontamos em trabalhos anteriores. Ana Comandulli (2014) demonstrou, em sua tese, a partir da correspondência do poeta com algumas escritoras, o incentivo constante que elas recebiam dele. Eduardo da Cruz (2017), em artigo sobre os convites feitos por Antônio Feliciano de Castilho a diversos intelectuais e escritores convidando-os a elaborarem notas para sua tradução dos *Fastos*, de Ovídio, analisou como, na verdade, Castilho diferenciava as autoras, valorizando mais umas do que outras. Fica claro, nesses dois trabalhos, o quanto outra escritora do Norte de Portugal, Maria Peregrina de Sousa (1809-1894), era intelectualmente valorizada por Castilho, a ponto deste solicitar, inclusive, que ela revisse seus textos e produções, com liberdade para sugerir modificações e para escrever qualquer nota. A correspondência a Camilo Castelo Branco revela algo semelhante em relação a Ana Plácido, cuja opinião também era valorizada por Castilho. A carta de agradecimento pelo envio do *Luz coada por ferros*, de 9 de fevereiro de 1863 (CASTILHO, 1863)<sup>8</sup>, procura aproximá-los sentimentalmente, ao remeter o seu *Chave do enigma*, que acompanhou a segunda edição, de 1861, do *Amor e Melancolia*, no qual conta o seu amor pela primeira esposa.

As três cartas a Camilo Castelo Branco que editamos agora, datadas de 5 de fevereiro (CASTILHO, 1867a)<sup>9</sup>, 26 de março (CASTI-

---

8 RGPL/K35.

9 RGPL/I61.

LHO, 1867b)<sup>10</sup> e 21 de julho de 1867 (CASTILHO, 1867d)<sup>11</sup>, tratam de diversos assuntos. A longa correspondência entre os dois revela como havia uma troca constante de experiências, conhecimento e impressões sobre os mais variados assuntos. Castilho comenta sobre amigos, sobre saúde, sobre a Academia das Ciências de Lisboa, sobre publicações recentes e sobre alguns desafetos, como João de Deus (“do diabo”, na carta). Antônio Feliciano, em Lisboa, com o irmão José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha (1810-1879) – imigrado no Rio de Janeiro desde 1846 –, ainda repassava novidades sobre o Brasil, como os textos do Monsenhor Pinto de Campos e do Bispo da Bahia, para uma história do púlpito, que Camilo estaria preparando. É curioso perceber também os comentários que Castilho faz da própria linguagem, com a apropriação de expressões brasileiras e a preocupação com a sonoridade – ele que ficou marcado pelo apuro formal de seus poemas.

No entanto, a seleção que fizemos se justifica pelos comentários atentos à estreia literária de Maria Amália Vaz de Carvalho, com o seu *Uma Primavera de Mulher*. Essa escritora, que acabou por se tornar talvez a autora portuguesa oitocentista mais conhecida, ao lado justamente de Ana Plácido, lembrada por muitos por ter sido mulher de Camilo, iniciou sua vida literária nos salões de Castilho que, como as cartas comprovam, divulgou seu nome e sua obra. Mais tarde, casada com o poeta brasileiro Gonçalves Crespo (1846-1883), acaba por se filiar à Geração de 70, grupo oposto ao de Castilho desde a Questão Coimbrã, recebendo-os em seu salão literário.

Estas três cartas se juntam à de 22 de junho de 1867, editada por Ida Alves (2006, p. 192-193), na qual se lê a preocupação de Castilho com

---

<sup>10</sup> RGPL/I66.

<sup>11</sup> RGPL/I72.

o atraso da publicação do poema: “O poema *Uma Primavera de Mulher* ainda não saiu, e não sei porquê, estando as últimas provas revistas há já meses” (CASTILHO, 1867c, p. 3)<sup>12</sup>. E a uma carta de 21 de maio de 1866, publicada por João Costa, que infelizmente não existe no acervo do Real Gabinete, quando Castilho informa a Camilo pela primeira vez que conheceu uma poetisa nova, Maria Amália:

Dou-lhe parte de que temos uma poetisa nova: é uma filha de José Vaz de Carvalho. Chama-se D. Maria Amália. Conta apenas 19 anos, nunca falou com poetas nem literatos, o que me não atrevo a afirmar que tenha sido grande desgraça, passa a vida na solidão de uma quinta a três léguas de Lisboa sem mais incentivos que os da natureza exterior e interior, e já compôs todavia um poema em quatro cantos intitulado *Uma primavera de mulher*, no qual se não há ainda perfeição, que de certo a não podia haver, pululam e abundam todavia exuberantíssimas e memoráveis mostras de engenho, de fantasia, de afeto, e de preciosa feminilidade.

Dê-me os parabéns, e receba-me em troca outros iguais. É um regalo ver que a Providência, se é que ela se ocupa com estas coisas, nos enviou enfim uma Joana d’Arc para confusão destes hereges literários. Queira Deus que eles ma não queimem, que são capazes disso e de muito mais. (CASTILHO; CASTELO BRANCO, 1924, p. 97)<sup>13</sup>.

Maria Amália Vaz de Carvalho não foi “queimada”, como a Geração de 70 fez com tantas outras escritoras. Muito pelo contrário, foi incensada por eles como “vencidista honorária”. Seu valor foi reconhecido por diversos escritores em seu tempo, em Portugal e no Brasil, onde chegou a ser folhetinista do *Jornal do Commercio*, do

---

<sup>12</sup> RGPL/I70.

<sup>13</sup> Atualizamos a ortografia da citação, como fizemos com as cartas originais.



Rio. Coube a Castilho, contudo, a divulgação de seu nome e de seus escritos.

Apesar de ter ficado marcado na historiografia literária como conservador, pelo epíteto de “árcade-póstumo” dado por Teófilo Braga, a leitura da correspondência desse escritor, como as cartas a Camilo Castelo Branco e a Ana Plácido, no Real Gabinete Português de Leitura, ou outras missivas guardadas na Torre do Tombo, em Portugal, demonstram o empenho desse intelectual em encontrar, divulgar, incentivar e respeitar a produção de autoria feminina.

#### **CARTA DE ANTÓNIO FELICIANO DE CASTILHO A ANA AUGUSTA PLÁCIDO**

Il.<sup>ma</sup> e Ex.<sup>ma</sup> Senhora

Permita-me V. Ex.<sup>a</sup> agradecer-lhe o ter-se lembrado de mim quando repartiu pelos seus amigos o admirável tesoiro das suas mágoas, o seu livro da Luz coada por ferros.

Os fragmentos que eu já conhecia desta mui notável coleção faziam-me esperar muito da sua leitura completa; encontrei ainda mais do que esperava. V. Ex.<sup>a</sup> é inegavelmente um espírito dos mais ricos e brilhantes, e um coração feminino em que há abismos de sensibilidade e mistérios de dor indecifráveis.

Se há quem, depois de ter sofregamente devorado as poucas páginas deste volume, não sinta um vivíssimo desejo de lhe conhecer a autora, de a admirar na conversação, que deve ser deliciosa mesmo através da melancolia, e antes de ver sua fortuna lhe não aperte já a mão com

fraternal afeto, não é para esse indivíduo que V. Ex.<sup>a</sup> escreveu, nem foi para ele também que eu escrevi a Chave do meu enigma<sup>14</sup>.

Perdoe-me V. Ex.<sup>a</sup> a vaidade de me recordar eu aqui do meu opúsculo no meio da profunda impressão que me deixou a recém-finda leitura dos seus contos e das suas meditações; contos em que talvez palpita (sic) muita história; meditações donde transluz muita filosofia.

Quando encontro uma escritora assim, ninguém me pode estranhar que eu a ambicione para leitora daquelas minhas confidências; por isso tomo a liberdade de as oferecer e enviar a V. Ex.<sup>a</sup>. Se me não engana o amor-próprio, V. Ex.<sup>a</sup> há de folheá-las com algum interesse. Oxalá, será isso para mim um grande prêmio.

Permita-me V. Ex.<sup>a</sup> que não conclua esta carta sem lhe dar muito sinceros parabéns pelas excelentes linhas que o nosso amável e espi-rituosíssimo Júlio César Machado<sup>15</sup> juntou firmadas com o seu já muito honroso nome ao livro de V. Ex.<sup>a</sup>. Júlio César Machado é, além de um dos engenhos portugueses mais distintos, uma das índoles mais leais e nobres que hoje se apontam, bem de longe a longe, na nossa literatura.

Aproveito com a maior satisfação esta oportunidade para me assinar

De V. Ex.<sup>a</sup>  
admirador, e servo o mais  
respeitoso e obrigado

Lisboa 9 de fevereiro de 1863

A. F. Castilho

---

14 Castilho adapta o título de seu livro com a inclusão do possessivo.

15 Júlio César Machado (1835-1890), escritor e jornalista, foi importante cronista. Ele assina a “Introdução” do livro de Ana Plácido.

**CARTA DE ANTÓNIO FELICIANO DE CASTILHO A CAMILO CASTELO  
BRANCO, DE 5 DE FEVEREIRO DE 1867**

Lisboa 5 de fevereiro de 1867

Meu caro Camilo

Incluso lhe remeto o que o Eugénio<sup>16</sup> apurou em resposta ao que V. Ex.<sup>a</sup> desejava investigado.

Antes d'ontem, domingo, dia que esteve lindíssimo, fui eu com meu irmão pelo caminho de ferro, jantar a Alhandra. V. Ex.<sup>a</sup> acompanhou-nos; as *Vinte horas de liteira*<sup>17</sup> que meu irmão José<sup>18</sup> lia pela primeira vez e eu pela terceira abreviaram-nos deliciosamente as horas.

João José de Sousa Telles remeteu-lhe decerto o primeiro folheto da sua *Enciclopédia popular*<sup>19</sup>, pois assim mo anunciou. Agora, o que ele não fez por se não atrever, porém me rogou que o fizesse eu e com grande instância, foi pedir a V. Ex.<sup>a</sup> que lhe desse um artigo qualquer para o folheto de fevereiro, isto é para o segundo folheto da coleção. Os artigos são todos retribuídos; veja se pode tirar meia hora para o ajudar que ele é um santo homem e cheio de bons desejos. O nome de V. Ex.<sup>a</sup> é ali muitíssimo útil.

---

16 Eugénio de Castilho (1846-1900), filho de António Feliciano.

17 Romance de Camilo Castelo Branco publicado em volume em 1864.

18 José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha.

19 Título completo: *Enciclopédia popular: leituras amenas apropriadas a todas as idades, sexos, estados, profissões e inteligências*. Foram publicados 16 números, entre 1867 e 1868.

A nossa excursão a Coimbra, Bairrada, Buçaco, Castanheira do Vouga, Porto e “Quinta das Delícias” está determinado que seja para as férias de Páscoa, se o tempo, já se sabe, o consentir. Deus o permita.

Não sei o que passaria e o que se decidiria na Academia (tanto ia!) na quinta-feira última em que se havia de tratar do Dicionário da língua. Eu, muito de indústria, me abstive de ir; meu irmão fez o mesmo. Duvindo de que a façam muito limpa.

Creio que lhe falei já do Monsenhor pernambucano Pinto de Campos<sup>20</sup>, pregador de fama para entre os brasileiros. Meu irmão tem uns oito ou nove sermões dele, alguns dos quais inéditos. Se os deseja ver, remeter-lhos-ei. As pastorais do Arcebispo da Bahia também por lá são muito afamadas. Se deseja conhecê-las, diga-o francamente; mandam-se vir, e recebê-las-á decerto muito a tempo, visto como só para o verão tenciona escrever a obra.

Do mundo literário nada sei e creio que nada há; só sim que a D. Maria Amália Vaz de Carvalho, autora do poema *Uma Primavera de Mulher*, o qual se está imprimindo, escreve atualmente romances em prosa; ainda os não vi.

O volume de poesias<sup>21</sup> do meu Júlio<sup>22</sup> está se imprimindo em Paris; há de deitar as suas trezentas páginas. O nosso Tomás<sup>23</sup> tem por aqui lido em salas a sua *Delfina do Mal*. Ele, coitado, é que não anda muito

---

20 Joaquim Pinto de Campos (Flores/PE, 1819 – Lisboa, 1887), orador, publicista, político.

21 Deve tratar-se de *Primeiros versos*, editado em Paris em 1867.

22 Júlio de Castilho (1840-1919), filho mais velho de António Feliciano. Reeditou a obra do pai no início do século XX.

23 Tomás Ribeiro (1831-1901), autor do poema *A Delfina do Mal* (1868), famoso pelo poema envolvido na Questão Coimbrã, *D. Jaime ou a Dominação de Castela* (1862).

bem de saúde. Eu não sei se ele será parte na nossa romaria a S. Miguel de Seide; ainda lhe não falei nisso; o em que eu lhe falei foi em que o irmão Abade devia mandar cópia dos seus sermões a V. Ex.<sup>a</sup>: prometeu escrever-lhe nesse sentido.

Creio que o meu Anacreonte já está na Alfândega de Lisboa. Se eu o receber hoje, ainda a horas de Correio, o primeiro exemplar remetido há de ser o seu. O mais provável, porém, é que se demore ainda 24 horas.

A fatura não diz se vem também Virgílio.

Eu nada tenho feito, entretenho-me<sup>24</sup> a semear no meu Dicionário de Moraes. É prata quebrada; algum dia se fundirá, se fundir.

Um bom aperto de mão à Ex.<sup>ma</sup> Senhora D. Ana Augusta e eu sou o eternamente

Seu Castilho

**CARTA DE ANTÓNIO FELICIANO DE CASTILHO A CAMILO CASTELO  
BRANCO, DE 26 DE MARÇO DE 1867**

Lisboa 26 de março de 1867.

Ora viva o meu Camilinho que se tornou a lembrar de mim! Recebo a sua datada de hoje! Arrepiá-me só o ouvir que já apanhou este ano dois duches; com um só teria eu ficado inteiriçado. Isso é que é hombridade. Bem haja. Para a restauração de tão preciosa saúde todos os sacrifícios são bem empregados.

---

<sup>24</sup> No original: “intertenho-me”.

Cá por ora os meus duches são outros; aplicam-mos contra vontade os noticiaristas da *Revolução*<sup>25</sup> e João do diabo, por antífrase: de Deus<sup>26</sup>. Aquilo deve entrar por força para a Academia. Era doido e muito; agora está tolo e muitíssimo. Eu já lhe disse a ele que lhe não respondia e não respondo; se quer capote que o vá furtar a outra parte. Com um homem que erra versos, rimas, gramática e lógica, tudo por atacado, não há por que se perca tempo.

Forte caudalaria tem sido aquela Coimbra! Este levou alguns doze anos para se formar, e saiu assim; em compensação chamam-lhe os noticiaristas *inspirado poeta*.

Cuido que vai sair por estes dias a *Primavera de Mulher* da Vaz de Carvalho. Levar-lha-ei quando a primavera de toda a gente nos enflorar o caminho para a *Quinta das Delícias*. A essa é que eu não falto.

Há muito que não vejo o Tomás. Havemos de ver se vamos juntos.

Não vi o romance de Arnaldo Gama<sup>27</sup>; e a dizer a verdade, nem tempo nem vontade tenho para novelas; as de V. Ex.<sup>a</sup> sim, leio-as todas, e muitíssimas releio; às mais não me atrevo.

A história do monumento a Bocage em Setúbal está atrapalhada por tolices de lá; é muito possível que afinal a coisa se venha a fazer em Lisboa, que é onde o poeta morreu; mas não fale nisto por ora.

Eu quase nada tenho feito; ou, para falar com mais exação, nada que valha.

Ainda cá não tenho o Virgílio; folgo de que o *Anacreonte* lhe não desagradasse.

---

25 Jornal *A Revolução de Setembro*, publicado entre 1840 e 1901.

26 João de Deus (1830-1896).

27 Arnaldo Gama (1828-1869), romancista.

Também ainda me não chegaram umas célebres flores que se me anunciaram da parte do Constantino.

Adeus meu caro Camilo, e mil recordações bem saudosas do Eugénio. Da minha parte um abraço d'alma à nossa boa Senhora D. Ana.

E até breve.

Amicíssimo e obrigadíssimo

A.

P.S. Eu ando tão erradio da Academia que não sei agora dizer-lhe o que há ou deixa de haver a respeito do nosso D. Santiago. Já duas vezes perguntei por isso e baldadamente. Lá que o rejeitem não receio eu. Examinarei.

**CARTA DE ANTÓNIO FELICIANO DE CASTILHO A CAMILO CASTELO BRANCO, DE 21 DE JULHO DE 1867**

Lisboa 21 de julho de 1867

Meu caro Camilo:

Valha-nos Deus com esse seu interior físico. Saia daí; venha para Lisboa, consultar médicos bons, se os há. As distrações hão de lhe fazer bem; e ainda que as daqui não sejam grande coisa, sempre o hão de ocupar mais que o seu recanto provinciano em que não haverá pedrinha nem folha que não saiba de cor e salteado.

Venha, que eu me obrigo a fazer-lhe muita companhia: tanta, quanto lhe agradar. Isto é cá de dentro e a valer.

Sim senhor; eu já o sabia: gostou do meu Virgílio. Não faltavam razões para isso: era Virgílio, era obra de amigo, e recordava-lhe, o de que

eu também nunca me hei de esquecer: os dias da tão boa convivência que aí tivemos.

E dizer que provavelmente já não havemos de tornar a ter outros do mesmo modo!...

Mas tornando ao livro, não o mande por ora encadernar. Espere pelas 5 estampas ainda que só lá para o fim deste ano poderão chegar; isto é, as quatro pertencentes ao poema, que a do meu retrato, essa já aí está na alfândega; e não a tire por ora, porque ainda não desempataram a porquíssima questão dos direitos.

Recebi de Paris, antes d'ontem, uma dúzia de flores de Constantino. Acham-nas belíssimas. Venha vê-las. O portador que mas trouxe foi um Cerveira, filho de um empregado da Biblioteca do Porto, que regressa de Paris onde foi aperfeiçoar-se em encadernação. Vem insigne. Tenciona estabelecer-se no Porto, para onde talvez já tenha partido a esta hora. Recomendo-lho, enquanto as obras dele o não recomendam melhor.

Um abraço à sua boa companheira.

Uma Primavera de Mulher já saiu. Não sei se a imprensa tem dito alguma coisa *a respeito*, frase brasileira.

O que eu sei é que a rapariga é poetisa com o feliz defeito de ser ainda muito moça.

Eu nada tenho escrito. Falta-me o tempo.

O T. Ribeiro lá está para o Estoril a tratar da pele; não sei dele, nem da Delfina, nem de coisa nenhuma, senão que tenho já muitas saudades de V. Ex.<sup>a</sup>.

Castilho



RECEBIDO: 10/05/2023 APROVADO: 12/05/2023

### MANUSCRITOS

CASTELO BRANCO, Camilo. [*Correspondência*]. Destinatário: Luís Guimarães. Caldas de Vizela, 8 mai. 1882a. Carta.

CASTELO BRANCO, Camilo. [*Correspondência*]. Destinatário: Luís Guimarães. Caldas de Vizela, 16 ago. 1882b. Carta.

CASTELO BRANCO, Camilo. [*Correspondência*]. Destinatário: Luís Guimarães. S.L., 20 set. 1882c. Carta.

CASTILHO, António Feliciano. [*Correspondência*]. Destinatário: Ana Augusta Plácido. Lisboa: 9 fev. 1863. Carta.

CASTILHO, António Feliciano. [*Correspondência*]. Destinatário: Camilo Castelo Branco. Lisboa: 5 fev. 1867a. Carta.

CASTILHO, António Feliciano. [*Correspondência*]. Destinatário: Camilo Castelo Branco. Lisboa: 26 mar. 1867b. Carta.

CASTILHO, António Feliciano. [*Correspondência*]. Destinatário: Camilo Castelo Branco. Lisboa: 22 jun. 1867c. Carta.

CASTILHO, António Feliciano. [*Correspondência*]. Destinatário: Camilo Castelo Branco. Lisboa: 21 jul. 1867d. Carta.

### REFERÊNCIAS

ALVES, Ida Ferreira. Cartas de António Feliciano de Castilho a Camilo Castelo Branco no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. *Convergência Lusíada*, v. 20, n. 22, p. 177-200, 30 dez. 2006. Disponível em: <https://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/657>. Acesso em: 24 abr. 2023.

AZEVEDO, Fabiano Cataldo. *A Camiliana de Francisco Garcia Saraiva*. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2014. Disponível em: <http://rgpl.mygead.com/OPAC/Register/Index/3b121c69-cf37-4b5a-9afd-e4005cd12845>. Acesso em: 24 abr. 2023.

CASTILHO, António Feliciano de.; CASTELO BRANCO, Camilo. *Castilho e Camilo*. Correspondência trocada entre os dois escritores. Prefácio e notas de João Costa. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924.

CASTRO, Andréia Alves Monteiro de. *Crimes, realidades e ficções: A representação do criminoso na literatura e na imprensa oitocentista*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2021.

CRUZ, Carlos Eduardo Soares da. *Felicidade pela imprensa: romantismo na Revista Universal Lisbonense de A. F. de Castilho (1842-1845)*. Tese de doutorado em Estudos de Literatura. Niterói: UFF, 2013. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/10707>. Acesso em: 24 abr. 2023.

CRUZ, Eduardo da. Um “brilhante congresso”: escritoras portuguesas no projeto de António Feliciano de Castilho para sua versão d’*Os Fastos ovidianos*. *Soletras* n. 34 – Escritores esquecidos do século XIX. 2º. sem: jul.-dez. de 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/soletras.2017.30436>. Acesso em: 24 abr. 2023.

CUNHA, Ana Cristina Comandulli da. *Presença de A. F. de Castilho nas letras oitocentistas portuguesas: sociabilidades e difusão da escrita feminina*. Tese de doutorado em Estudos de Literatura. Niterói: UFF, 2014. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/11144>. Acesso em: 24 abr. 2023.

SANTOS, Gilda. Continuar, mudar, alcançar. *Convergência Lusíada*, v. 20, n. 22, p. 9-10, 30 dez. 2006. Disponível em: <https://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/643>. Acesso em: 24 abr. 2023.

#### **MINICURRÍCULO**

**EDUARDO DA CRUZ** é professor associado de Literatura Portuguesa no Instituto de Letras da UERJ, atuando na graduação e na pós-graduação. É bolsista Prociência/UERJ e pesquisador PQ2 do CNPq. Tem doutorado em Estudos de Literatura pela UFF (2013), mestrado em Ciência da Literatura pela UFRJ (2009) e realizou estágio de pós-doutorado na USP (2022). É colíder do grupo Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras (UERJ/Real Gabinete Português de Leitura), pesquisador do grupo ARS – Arte, Realidade, Sociedade (FBN) e investigador-colaborador no Centro de Estudos Clássicos (FLUL).

**ANA CRISTINA COMANDULLI** é técnica em assuntos educacionais na Unirio. Tem doutorado em Estudos de Literatura pela UFF (2014), mestrado em Literatura Portuguesa pela UFRJ (2005) e bacharelado em Letras - Português/Literatura da Língua Vernácula pela Faculdade de Letras da UFRJ (1985). É pesquisadora do grupo Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras (UERJ/Real Gabinete Português de Leitura) e investigadora-colaboradora no Centro de Estudos Clássicos (FLUL).

---

**O prédio do Real Gabinete como um lugar de  
memória: cenário de eventos significativos  
Brasil-Portugal (1920-1950)**

*The Royal Portuguese Reading Room as a place of memory:  
scenario of significant events Brazil-Portugal (1920-1950)*

Angela Telles

Real Gabinete Português de Leitura

Raquel Soares Lopes

Universidade Federal Fluminense / Real Gabinete  
Português de Leitura

**DOI**

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n49a516>

**RESUMO**

O artigo foi desenvolvido com base no projeto de pesquisa de organização da Coleção de Fotografias do Real Gabinete Português de Leitura. De um universo de cerca de duas mil e seiscentas imagens, que cobrem cem anos (1920-2020), selecionou-se para este artigo fotos entre 1920 e 1950, período em que o Rio de Janeiro era capital do Brasil, concentrando número expressivo de imigrantes portugueses, e o Real Gabinete era cenário de eventos significativos da Luso-brasilidade. As imagens selecionadas mostram que o Real Gabinete cumpria a finalidade de marco arquitetônico da história de Portugal na cidade do Rio de Janeiro, de celebração de uma narrativa histórica de união Brasil-Portugal.

**PALAVRAS-CHAVE:** Lugar de memória; Real Gabinete Português de Leitura; acervo fotográfico

## ABSTRACT

The article was developed based on the research project focused on organization of the Collection of Photographs of the Royal Portuguese Reading Room. From a pool of about two thousand and six hundred images, covering one hundred years (1920-2020), photos between 1920 and 1950 were selected, a period in which Rio de Janeiro was the capital of Brazil, concentrating a significant number of portuguese immigrants. The images show that the Royal Room fulfilled the purpose of being an architectural landmark in the history of Portugal in the city, being the scene of significant events of Luso-Brazilian life and celebrating a historical narrative of the union between Brazil and Portugal.

**KEY WORDS:** Place of memory; Royal Portuguese Reading Room; photographic collection.

Os lugares de memória são nossos momentos de história nacional. (Pierre Nora)

O presente trabalho foi desenvolvido com base no projeto de pesquisa de *Organização, Higienização e Catalogação da Coleção de Fotografias do Real Gabinete Português de Leitura*<sup>1</sup>. De um universo de cerca de duas mil e seiscentas imagens, que em sua maioria cobrem cem anos (1920-2020), selecionou-se para este artigo fotos realizadas entre 1920 e 1950, período em que o Rio de Janeiro era capital do Brasil e o Real Gabinete, situado no centro desta cidade, era cenário de eventos significativos da luso-brasilidade. Ou seja, as imagens se-

---

<sup>1</sup> Projeto de pesquisa do Real Gabinete Português de Leitura em colaboração com patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian, desenvolvido pelo Polo de Pesquisas Luso-Brasileira – PPLB, cuja proposta era organizar, higienizar, acondicionar e catalogar a coleção de fotografias pertencentes ao acervo do Real Gabinete para posterior digitalização e indexação do acervo catalogado em base de dados online.

leccionadas mostraram-se representativas da importância do papel da biblioteca do Real Gabinete Português de Leitura como relevante palco de relações de poder Brasil-Portugal. Na época, o Rio de Janeiro, além de centro econômico, político e cultural do Brasil, abrigava uma grande quantidade de imigrantes portugueses, que formava a colônia estrangeira mais relevante e influente na cidade.

O prédio do Gabinete Português de Leitura<sup>2</sup> foi inaugurado em 1887, na presença da família real brasileira, bem como de altas personalidades políticas, comerciais e intelectuais da então capital imperial. O edifício foi concebido pelo arquiteto Rafael da Silva Castro como um templo, em escala monumental, para enaltecer a história da expansão marítima portuguesa, e, sobretudo, o culto a Camões, autor dos *Lusíadas*.

A fachada em estilo manuelino, esculpida em pedra de lioz, foi inspirada no mosteiro dos Jerônimos, de Lisboa. A cantaria da fachada foi ornada com estátuas no mesmo ideário que norteou o estilo, ou seja, representativas do período de D. Manuel, das Grandes Navegações (Infante D. Henrique, Luís de Camões, Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral). Além das esculturas, a fachada foi ornada com quatro medalhões representando Fernão Lopes, Gil Vicente, Alexandre Herculano e Garret, símbolos da cultura literária portuguesa. A estrutura em ferro e cúpula em vidro demonstra inspiração na mais arrojada arquitetura da época: palácios de cristais, de Londres e Paris. A concepção monumental do prédio, dada as possibilidades da estrutura em ferro, transformou aquela construção de feições manuelinas em um marco arquitetônico moderno, a primeira obra em estrutura metálica, no Rio de Janeiro.

---

<sup>2</sup> O título de “Real” foi atribuído ao Real Gabinete Português de Leitura apenas em 1906, pelo rei D. Carlos. (COSTA, c2023).

Pode-se afirmar que a concepção arquitetônica da biblioteca atendeu a vontade dos diretores do Real Gabinete, Eduardo Lemos<sup>3</sup> e Ramalho Ortigão<sup>4</sup>, que pretendiam criar um lugar de memória, um marco arquitetônico simbólico da lusofonia no Rio, então capital do Brasil. A intenção era forjar, com tal “monumento/templo da religião camoniana”, uma identidade luso-brasileira, em que a língua portuguesa e a história de Portugal se transformassem em elos fortes unindo Brasil e Portugal. Importante observar que tal fato não escapou ao político e diplomata brasileiro, Joaquim Nabuco<sup>5</sup>, ao proferir discurso na inauguração do edifício:

Deliberadamente vós, portugueses, construístes uma biblioteca, a mais grandiosa das edificações desse gênero na América, e a levantastes sob o duplo padroado de Luís de Camões e do Infante d. Henrique. A alma deste edifício é assim, antes de tudo, a própria alma nacional. Estas pedras são estrofes dos LUSÍADAS. Elas deviam ser condecoradas pela história com a Ordem de Aviz. Está aqui o espírito dos grandes reis, que escreveram com a espuma das ondas virgens a vossa Odisseia épica.

---

3 Eduardo Rodrigues Cardoso Lemos (1836-1884), escritor, comerciante português de café e comendador, além de fundador do Centro de Lavoura e Comércio (1881-1884) e presidente do Real Gabinete Português de Leitura (1878-1882), responsável também pela construção do prédio atual desta biblioteca junto de Ramalho Ortigão.

4 Joaquim da Costa Ramalho Ortigão (1842-1889), também comerciante português de café, comendador, vice-presidente do Centro de Lavoura e Comércio e presidente do Real Gabinete Português de Leitura (1884/1885-1888), responsável pela construção do prédio atual desta biblioteca junto de Eduardo Lemos.

5 Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araújo (1849-1910), escritor, diplomata, político, advogado e jornalista brasileiro, fundador da cadeira nº 27 da Academia Brasileira de Letras, onde foi secretário-geral entre 1897 e 1899, e 1908 e 1910. Foi um dos mais importantes abolicionistas brasileiros.

É a primeira significação deste monumento; é monumento levantado à missão histórica de vossa nacionalidade, e portanto é a afirmação da vossa consciência portuguesa, da pátria intangível, tão convencida, tão solene e tão alta como é a Batalha e como são os LUSÍADAS. [...]

Mas este edifício tem um segundo caráter: ele é um padrão de posse nacional; com ele reclamais para vós o domínio da língua portuguesa no Brasil em nome de Luís de Camões. E tendes razão. A língua é uma tradição preciosa. [...]

Há uma terceira afirmação neste edifício: é o culto de Camões. Ele pertence ainda à comemoração religiosa de que tivestes a iniciativa. Estamos aqui, senhores, no santuário brasileiro da religião camoniana, e eu não preciso dizer-vos que essa é a base sólida e indestrutível de toda a nossa literatura, que ninguém que não admire Camões há de fazer em nossa língua nada que seja grande, fecundo, nada que mereça viver e reproduzir-se.[...]

Aí estão os três grandes traços desta criação; afirmação da pátria, reivindicação da língua portuguesa, centro da religião ou, melhor, da cultura camoniana – há um quarto traço característico; aliança intelectual luso-brasileira. Este monumento é um símbolo de fraternidade. Não se fazem doações destas a uma nação com a qual não se está vinculado irmãmente! Não se fazem benfeitorias destas em casa alheia. (NABUCO, 1888 apud SILVA, 1977 p. 117-118)

Os portugueses radicados no Rio de Janeiro, como observa Regina Anacleto, quiseram deixar um:

(...) padrão de sua nacionalidade e como sucessão histórica do seu valor e da sua energia, por expresso desejo dos seus impulsionadores, e dentro de um espírito romântico em que o historicismo e o patriotismo se apresentavam de mão dadas, insere-se nos cânones neomanuelinos e filiou-se, como ficou bem patente, nos Jerônimos, esse ‘*arco do triunfo por onde Portugal, senhor dos mares, entrou na história da Civilização...*’. (ANACLETO, 2000, p. 51, grifos da autora)

Sabe-se que a imagem é construída, produtora de sentido, é montagem, é manipulação. Portanto, consideram-se neste artigo as imagens como representação e como objeto. Nas palavras de Philippe Dubois, “não podemos reduzir a imagem a um objeto, ela é também pensamento. Ela é um conjunto de ideias”<sup>6</sup>. A fotografia deve ser entendida como uma representação da memória, “ela não fala, forçosamente, daquilo que não é mais, mas apenas com a certeza daquilo que foi (...) a essência da fotografia consiste em ratificar o que ela representa” (BARTHES, 1990, p. 127-128).

Dessa forma, as fotografias aqui selecionadas e analisadas exercem também o papel de testemunho, atestando a existência de uma realidade (BARTHES, 1990). Compreender os problemas que envolvem a análise do conteúdo de cada imagem é fundamental, tendo em vista que elas atravessam um contexto, objetivo e ponto de vista em toda sua complexidade.

(...) parafraseando Jacques Le Goff, há que se considerar a fotografia, simultaneamente como imagem/documento e como imagem/monumento. No primeiro caso, considera-se a fotografia como índice, como marca de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado - condições de vida, moda, infra-estrutura urbana ou rural, condições de trabalho etc. No segundo caso, a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro. Sem esquecer jamais que todo documento é monumento, se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo. (MAUAD, 1996, p. 80).

---

<sup>6</sup> Palestra realizada no IFCS/UFRJ e no CPDOC, em agosto de 2003, intitulada “História e imagem”.



Assim como Jacques Le Goff (2002), percebe-se as imagens selecionadas neste artigo como imagem/documento e imagem/monumento. Não esquecendo, como observa Ana Maria Mauad, que “se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo” (MAUAD, 1996, p. 80). Neste sentido percebe-se a fotografia como fonte histórica e não como mero objeto ilustrativo.

#### **1922 – O CENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA COM A PRIMEIRA TRAVESSIA AÉREA DO ATLÂNTICO SUL**

É verdade que, no início do século XX, segundo Lúcia Guimarães, Portugal e Brasil viviam um “afastamento” nas relações diplomáticas, enquanto paradoxalmente no âmbito literário luso-brasileiro surgia grande incremento, que passava pelo aparecimento de jornais, almanaques e revistas com escritores de ambas as nacionalidades (GUIMARÃES, 2007, p. 256). De fato, foram tomadas iniciativas oficiais para essa reaproximação política, dentre elas cita-se a ida do presidente da República do Brasil recém-eleito, Epitácio Pessoa, a Portugal em 1919, e pode-se afirmar o mesmo sobre a inédita travessia aérea entre Lisboa e Rio de Janeiro, empreendida por Gago Coutinho e Sacadura Cabral em celebração ao primeiro centenário da independência do Brasil em 1922 (GUIMARÃES, 2007, p. 259).

Em junho de 1922, a *Revista da Semana* publicou imagens da sessão solene, realizada no Real Gabinete, em homenagem aos aviadores portugueses Sacadura Cabral e Gago Coutinho, que realizaram a primeira travessia aérea do Atlântico Sul. Pilotando um hidroavião, de fabricação inglesa (Fairey 17), saíram de Lisboa com destino ao Rio de Janeiro. A viagem durou de 30 de março a 17 de junho de 1922. Os aviadores percorreram mais de 4.500 milhas marítimas, com escalas nas Canárias, Cabo Verde, Penedos de São Pedro e São Paulo, Fernando de Noronha, Recife, Salvador, Porto Seguro, Vitória e Rio de Janeiro. Ao longo do percurso foram perdidos dois aviões

por problemas técnicos e climáticos. Na ocasião da Sessão Solene, os homenageados ofereceram à biblioteca do Real Gabinete um raro exemplar de *Os Lusíadas* (1670), que os acompanhou nessa travessia *por ares nunca d'antes navegados*.

Fotografia 1 – Primeira fotografia do avião Fairey 17 na baía do Rio de Janeiro.



Fonte: Acervo do Real Gabinete Português de Leitura. Fotógrafo não identificado.  
Data: 17/06/1922.

Em sépia e emoldurada (27 cm x 21 cm), a Fotografia 1 é a primeira do avião Fairey 17 na baía de Guanabara, posteriormente batizado “Santa Cruz” pela esposa do então presidente do Brasil, sra. Mary Pessoa. Inscrição no verso: “Primeira fotografia do ‘Santa Cruz’ na baía do Rio de Janeiro na primeira travessia aérea do Atlântico pilo-

tado por Gago Coutinho e Sacadura Cabral em 1922. Oferta de Joaquim da Cunha Sotto Maior”.<sup>7</sup>

Fotografia 2 – Avião Fairey 17 na baía do Rio de Janeiro. Autografada por Gago Coutinho e Sacadura Cabral.



Fonte: Acervo do Real Gabinete Português de Leitura. Fotógrafo não identificado.  
Data: 17/06/1922.

A Fotografia 2 foi autografada por Gago Coutinho e Sacadura Cabral. A imagem mostra o avião Fairey 17 na baía do Rio de Janeiro em sua chegada a cidade.

---

<sup>7</sup> A oferta de Joaquim da Cunha Sotto-Maior, da Fotografia 1 e 2, foi feita ao Liceu Literário Português, transferidas para o acervo fotográfico do Real Gabinete Português de Leitura, em 2022.

Fotografia 3 – Aspecto do Salão da Biblioteca do Real Gabinete enquanto discursava Sacadura Cabral.



Fonte: *Revista da Semana*. Fotógrafo não identificado. Data: 23/06/1922.

Importante ressaltar que a *Revista da Semana*<sup>8</sup> fez ampla cobertura da travessia aérea dos aviadores portugueses, desde a saída de Lisboa até a chegada ao Rio de Janeiro. Nessa edição destacou as diferentes homenagens prestadas aos aviadores no Rio de Janeiro, entre as quais Sessão Solene no Real Gabinete, em que mostra imagem panorâmica do salão da biblioteca decorado de forma majestosa e apinhado de gente elegantemente trajada. Na ocasião, Sacadura Cabral e Gago Coutinho proferiram discursos e, como já mencionado acima, ofereceram ao Real Gabinete exemplar dos *Lusíadas* (1670), que os acompanhou na travessia aérea.

Nas palavras de Gago Coutinho:

---

<sup>8</sup> Fundação Biblioteca Nacional: BN Digital/Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: abr. 2023.



Pra bem pequeno nosso avião. Carregava pouco peso, todo ele de combustível, para levarmos mais horas de voo. Quisemos contudo trazer-vos de Portugal alguma coisa, uma recordação da nossa viagem, que pudesse ser por vós todos igualmente apreciada, e que vos ficasse como testemunha de que foram homens da vossa raça, portugueses e brasileiros, os primeiros a aportarem pelo ar a esta formosa terra, como já foram vossa raça os primeiros que cá vieram por mar.

Mas, que trazer-vos? Os objetos de arte são pesados, não os podíamos carregar. As joias são caras, não brilham nos museus, irritam os proletários. Murcham as flores, mesmo quando são de retórica. Havia, contudo, um objeto de arte, uma joia, uma flor, leve, e que não murchou ainda nos quatro séculos que já dura; cujo valor, ricos e proletários bem conhecemos, porque a nós, brasileiros e portugueses, nos lembra a nossa comum origem, e, como se fosse uma bíblia, nos instiga a honrar os homens grandes, de que ambos os povos descendemos.

Esse objeto de arte, essa joia, essa bíblia, era o livro da biblioteca de bordo do Lusitânia, foi-o depois do 16, e também, do 17; futuro Santa Cruz; ele próprio assistiu aos nossos desastres, como assistiu ao nosso sucesso ao final. É pequeno volume, de uma edição mais de duas vezes secular, do tempo em que ainda Portugal e Brasil formavam um todo, ligado decerto laços físicos mais tênues do que os laços morais que ora nos unem.

Essa recordação, que vos trazemos de Portugal, esse nosso companheiro fiel, que conosco voou 4.500 milhas, os nossos LUSIADAS enfim, aqui vol-os entregamos! (Transcrição do discurso manuscrito que integra o acervo do RGPL, publicado na *Revista da Semana*, 24 de junho de 1922).

Fotografia 4 – Personalidades brasileiras e portuguesas presentes na Sessão Solene em homenagem aos aviadores portugueses.



Fonte: *Revista da Semana*. Fotógrafo não identificado. Data: 23/06/1922.

Essa imagem foi igualmente publicada na *Revista da Semana* e mostra ilustres personalidades luso-brasileiras, dentre as quais, o presidente do Brasil, Epitácio Pessoa, e sua senhora, Mary Pessoa.

O feito inédito foi amplamente divulgado pela imprensa e festejado em diversas cerimônias. Os registros compreendem fotos, filmes, reportagens, inúmeras matérias e crônicas nos periódicos da época. Tais acervos mostram que Sacadura Cabral e Gago Coutinho tiveram calorosa recepção por onde passaram no Brasil, sendo recebidos como heróis. Monumentos erguidos em diferentes cidades brasileiras, como Recife e Niterói, lembram, ainda hoje, o feito aeronáutico histórico, comparável à epopeia da expansão marítima portuguesa no Renascimento.

## 1930 – Getúlio Vargas e a aproximação Brasil-Portugal

Sabe-se que com a ascensão de Vargas ao poder (novembro de 1930) incentivou-se o fortalecimento dos laços institucionais com Portugal. Como observa Lucia Guimarães, “o caráter nacionalista da sua política de governo levou-o a se acercar da velha metrópole, onde estariam as raízes étnicas e culturais da jovem nação americana” (GUIMARÃES, 2007, p. 259). E, ainda, de acordo com Lúcia,

a pretendida aproximação se iniciou, justamente, pelo viés cultural. Ou seja, apoiada em bases previamente consolidadas pelos intelectuais dos dois países. Já em abril de 1931, a Academia Brasileira de Letras e a Academia das Ciências e Lisboa assinaram simultaneamente um Acordo Ortográfico, com objetivo de preservar a unidade e promover a expansão da língua portuguesa. (GUIMARÃES, 2007, p. 259).

Percebe-se que o governo português também incentivava a aproximação com o Brasil, compartilhando muitos interesses e, segundo Fernanda Müller, tal “amizade” entre as nações contribuía de forma muito significativa para o reforço dos ideais que seus governos propagavam (MÜLLER, 2010).

Nas palavras de Müller:

Com efeito, desde o início do século passado, percebemos um forte movimento de ‘promoção da amizade luso-brasileira’, que visava fomentar a ligação ‘perdida’ entre os países, promovido especialmente pelos intelectuais lusitanos e pela grande colônia portuguesa então residente no país e pautada sobretudo pelos já citados acordos políticos, comerciais e culturais que reiteravam a mútua cooperação. (MÜLLER, 2010, não paginado)

Nesse contexto político-cultural, o Real Gabinete Português de Leitura foi cenário de vários eventos, entre os quais a sessão solene

em homenagem ao presidente do Brasil, Getúlio Vargas (1930-1945), no dia 17 de junho de 1939, realizada pela Colônia Portuguesa. A cerimônia foi conduzida por intermédio da totalidade das associações representativas de portugueses estabelecidos no Brasil (vindos de São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul), além de contar com a presença de inúmeras autoridades do Estado – como as Casas Civil e Militar e diversos ministérios – do embaixador de Portugal, do cônsul de Portugal no Rio de Janeiro e de toda missão diplomática, comissão organizadora da homenagem e recepção.

Pode-se perceber a relevância que a cerimônia teve ao ser irradiada por ondas curtas de rádio para todo o país e para Portugal pela Sociedade Rádio Nacional. Segundo jornais da época, como o *Jornal do Brasil* (RJ), *Jornal do Comércio* (RJ) e *A Noite* (RJ)<sup>9</sup>, foram instalados, ao redor do local do evento – na fachada do Real Gabinete, no Largo São Francisco e na Praça Tiradentes – diversos alto falantes para que a população pudesse acompanhar de perto os detalhes da belíssima homenagem ao presidente, levando grande massa popular a lotar as ruas do centro do Rio naquela noite de sábado. O ponto alto da cerimônia ocorreu quando, sob forma de agradecimento às constantes demonstrações de apreço e de simpatia do chefe de Estado pelas relações luso-brasileiras, a comunidade portuguesa ofereceu a Vargas uma pintura de autoria do artista português Eduardo Malta (*Jornal do Brasil*, 17 de junho de 1939).

---

<sup>9</sup> Fundação Biblioteca Nacional: BN Digital/Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: abr. 2023.



Fotografia 5 – Personalidades ilustres do Brasil e Portugal presentes na Sessão Solene em homenagem a Getúlio Vargas.



Fonte: Acervo do Real Gabinete Português de Leitura. Fotografia não identificado.  
Data: 17/06/1939.

Fotografia com autoridades e convidados ilustres na entrada do Real Gabinete. No primeiro plano, da esquerda para direita: Martinho Nobre de Melo, embaixador de Portugal no Brasil; Benedetto Aloisio Masella, núncio apostólico; Getúlio Vargas, presidente do Brasil; General Francisco José Pinto, chefe do Estado Maior do Exército e da Casa Militar da presidência da República; personalidade não identificada; e Herculano Rebordão, escritor e jornalista português. Ao fundo, demais convidados do evento.

Fotografia 6 – Getúlio Vargas, presidente do Brasil, proferindo discurso.



Fonte: Acervo do Real Gabinete Português de Leitura. Fotografia não identificado.  
Data: 17/06/1939.

Na fotografia, aspecto central da tribuna de honra. À esquerda, Getúlio Vargas, presidente do Brasil, proferindo discurso, ladeado por Martinho Nobre de Melo, embaixador de Portugal no Brasil, e conde Dias Garcia, também comendador, “Vogal Perpétuo” do Real Gabinete, e primeiro presidente da Federação das Associações Portuguesas no Brasil.

No mesmo ano, no dia 25 de julho, foi realizada pela Colônia Portuguesa com patrocínio de Martinho Nobre de Mello, embaixador de Portugal no Brasil, no Real Gabinete Português de Leitura, a Sessão Solene em homenagem ao 8º centenário da Batalha de Ourique, causando grande comoção na rua Luís de Camões. A cerimônia se fez iniciativa da Federação das Associações Portuguesas em colaboração com a Embaixada de Portugal e a Comissão Brasileira dos Centenários.

O evento foi uma grande celebração da lusitanidade incorporada à história de Portugal como da fundação política da nação portuguesa. A Batalha de Ourique ocorreu em 25 de julho de 1139, dia em que as tropas de D. Afonso Henriques alcançaram a vitória contra o exército mulçumano, trazendo grandes consequências na emancipação de Portugal. Após esse feito, D. Afonso Henrique mudou seu título para “rei dos portugueses”, tornando-se o fundador do império luso.

Sabe-se que há muita incerteza ao redor deste evento, como o lugar que tomou parte (há, ao menos, cinco locais com este nome), o tamanho das tropas, e seu desenrolar mais detalhado. Isso ocorre, pois as documentações são tardias, e o que mais se conhece sobre a batalha é proveniente de um conjunto de crônicas portuguesas dos séculos XV e XVI. No entanto, a imagem da vitória de D. Afonso Henriques virou símbolo da fundação da política da nação portuguesa, enquanto nação soberana, se tornando um evento de máxima importância para Portugal e a elaboração da identidade nacional portuguesa. Esta já era existente anteriormente à batalha, mas o debate acerca do “povo português” surge posteriormente (COSTA, 2014, p.19).

Para compreender tamanha relevância, o jornal *A Noite* (RJ) descreveu a arrumação do salão da biblioteca do Real Gabinete para a cerimônia:

A fim de imprimir ao ambiente a sensação histórica do acontecimento e da época, cuidam os promotores de decorar artisticamente o salão da Biblioteca. As decorações, que já se acham adiantadas, são de grandes dimensões e oferecerão à assistência, naquele dia, ambiente digno da grandeza daquele sentido comemorativo e do ânimo espiritual e cívico que dominará o recinto da tradicional instituição. Figuras e símbolos, afeiçoados à solenidade e à preeminência histórica da comemoração, servirão de sugestivo estímulo ao conceito dos oradores que ali exaltarão a personalidade do primeiro rei luso e seus feitos de guerra a pró da autonomia da raça. (*A Noite* RJ, 21 de julho de 1939).

A cerimônia foi acompanhada por uma plateia de ilustres autoridades cívicas e militares, com senhoras e cavalheiros trajados à rigor, e representantes das principais instituições sociais e culturais de Brasil e Portugal. Contou com a presença dos oradores: escritor Herculano Rebordão, escritor Tasso da Silveira e general Francisco José Pinto, presidente da Comissão Brasileira de Centenários e chefe do Estado Maior do Exército, além de Martinho Nobre de Mello, embaixador de Portugal, general Eurico Gaspar Dutra, ministro de Guerra do Brasil, comandante Américo Pimentel, como representante do presidente da república brasileira, almirante Aristides Guilhem, ministro da Marinha do Brasil, conselheiro Camelo Lampreia, presidente do Conselho da Colônia, e diversos convidados e personalidades. O grupo Orfeões Portugueses de Portugal se apresentou executando os hinos das nações irmãs. T tamanha celebração calorosa tinha o intuito de incentivar aproximação prática entre Brasil e Portugal.

Fotografia 7 – Montagem de duas fotografias. Na superior, a tribuna de honra. Na inferior, aspecto da assistência.



Fonte: Acervo do Real Gabinete Português de Leitura. Fotógrafo não identificado.  
Data: 25/07/1939.

As imagens acima, com duas fotos no mesmo suporte, eram montagens muito em voga na época. Na foto superior, destaca-se o aspecto da tribuna de honra no Salão da Biblioteca do Real Gabinete. Da esquerda para a direita: conselheiro Camelo Lampreia, presidente do Conselho da Colônia; general Eurico Gaspar Dutra, ministro de Guerra do Brasil; comandante Américo Pimentel, representante do presidente da república brasileira; Martinho Nobre de Mello, embaixador de Portugal no Brasil; almirante Aristides Guilhem, ministro da Marinha do Brasil; autoridade ilustre não identificada; general Francisco José Pinto, presidente da Comissão Brasileira de Centenários e chefe do Estado Maior do Exército. À direita, escritor Herculano Rebordão, proferindo discurso.

Na foto inferior, destaca-se a vista superior da insigne plateia. Nela constam autoridades cívicas e militares do Brasil e Portugal, em trajes à rigor, lotando o salão durante a solenidade. Ambas as fotografias permitem analisar a importância impressa ao evento por meio do cuidado que os organizadores da cerimônia prestaram na decoração de grandes dimensões, que como ressaltou o jornal *A Noite* (RJ) “oferecerão à assistência, naquele dia, ambiente digno da grandeza daquele sentido comemorativo e do ânimo espiritual e cívico que dominará o recinto da tradicional.” Ou seja, o intuito dos curadores da cerimônia era impactar o público, sensibilizar a plateia e os oradores, imprimindo através da decoração maior significância ao culto cívico celebrado no Real Gabinete Português de Leitura.

#### **1946 – A COLÔNIA PORTUGUESA RECEBE O NOVO PRESIDENTE DO BRASIL ELEITO PELA VIA DEMOCRÁTICA**

Sabe-se que a culminância da aproximação entre Brasil e Portugal ocorreu em 1940, por ocasião das Comemorações Centenárias de Portugal. Durante o governo de Eurico Gaspar Dutra, que se estendeu de 1946 a 1951, a relação entre Brasil e Portugal foi marcada por um



posicionamento neutro do governo brasileiro em relação à questão colonial portuguesa, onde Portugal sofria forte pressão de países latino-americanos com relação às suas colônias durante o pós-guerra e seus “novos ventos democratizantes” (RAMPINELLI, 2007, p. 96).

Embora o país tenha apoiado a independência dos países africanos e asiáticos em fóruns internacionais, a postura brasileira em relação à descolonização portuguesa foi mais discreta e cautelosa, com o objetivo de evitar conflitos diplomáticos com o antigo colonizador. Nesse sentido, destaca-se a visita oficial que Dutra realizou a Portugal em 1949, na qual evitou tomar uma posição clara sobre a questão colonial. Além disso, o Brasil manteve relações comerciais estreitas com Portugal durante todo o período. Essa postura do Brasil em relação a Portugal refletiu a importância que o país atribuía à manutenção de laços históricos e culturais com o antigo colonizador, mesmo em um contexto de mudanças políticas e sociais significativas em nível internacional.

Segundo Claudio Bojunga:

O tradicionalismo em relação a Portugal (...) estava em contradição frontal com o desenvolvimentismo, cujos interesses seriam mais satisfeitos pela remoção de vínculos coloniais que só beneficiavam a diplomacia salazarista. Finalmente, o governo brasileiro, que buscava uma liderança regional na América Latina para poder negociar com mais força diante dos Estados Unidos, debilita-se em sua região, ao apoiar na Europa os regimes salazarista e franquista. Cabe ressaltar que naquele momento um grande número de países latino-americanos se opunha aos regimes ditatoriais ibéricos. (BOJUNGA, 2001 apud RAMPINELLI, 2007, p. 96).

Neste cenário, em 1946, sucedeu-se a visita do presidente brasileiro general Eurico Gaspar Dutra (1946-1951) ao Real Gabinete Português de Leitura para receber a tradicional homenagem fornecida pela Comunidade Portuguesa ao chefe de Estado do país, por ocasião

do dia 10 de junho. A data assinala o *Dia de Portugal*, *Dia de Camões* e *Dia das Comunidades Portuguesas*, que configura o principal feriado nacional de Portugal, e tradicionalmente assinala o dia da morte de Luís Vaz de Camões. O Real Gabinete Português de Leitura realizava comemorações solenes em torno deste feriado português como forma de respeito e valorização da cultura de Portugal das comunidades portuguesas que aqui se encontravam, e neste ano não foi diferente.

Fotografia 8 – Tribuna de honra da Sessão Solene de 10 de junho de 1946.



Fonte: Acervo do Real Gabinete Português de Leitura. Fotografia não identificado.  
Data: 10/06/1946.

Aspecto da tribuna de honra no Salão da Biblioteca do Real Gabinete, decorado com devido esplendor. Da esquerda para direita: coronel Décio Escobar; Teotônio Pereira, embaixador de Portugal no Brasil;

cardeal D. Jayme de Barros Câmara; general Eurico Gaspar Dutra, presidente do Brasil; João Neves da Fontoura, ministro de Estado das Relações Exteriores; Gabriel Monteiro da Silva, secretário da Presidência da República; e comendador Albino de Souza Cruz, presidente do Real Gabinete Português de Leitura. Na fotografia pode-se observar, além da majestosa decoração, a grandiosidade da Sessão Solene lotada, com presença de convidados também nas galerias do salão.

Fotografia 9 - Montagem de duas fotografias. Na superior, autoridades na Sala da Diretoria. Na inferior, aspecto da assistência.



Fonte: Acervo do Real Gabinete Português de Leitura. Fotógrafo não identificado.  
Data: 10/06/1946.

Nas fotografias acima, ambas no mesmo suporte, temos na foto superior, sentados à mesa da Sala da Diretoria, da esquerda para direita: comendador Albino de Souza Cruz, presidente do Real Gabinete



Português de Leitura; João Neves da Fontoura, ministro de Estado das Relações Exteriores; general Eurico Gaspar Dutra, presidente do Brasil; Teotônio Pereira, embaixador de Portugal no Brasil; Gabriel Monteiro da Silva, secretário da Presidência da República. Ao centro, coronel Décio Escobar, de pé.

A foto inferior apresenta perspectiva da plateia no Salão da Biblioteca. Percebe-se o salão lotado, com público elegantemente trajado, como sinal demonstrativo da relevância política e cultural da cerimônia.

#### **1957 E 1958 – O APOIO DE JUSCELINO KUBITSCHKEK AO IMPÉRIO COLONIAL PORTUGUÊS E A EFERVESCÊNCIA DA COMUNIDADE PORTUGUESA NO BRASIL**

Durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), a relação entre Brasil e Portugal foi marcada por uma intensificação das relações diplomáticas e comerciais. Em particular, nos anos de 1957 e 1958, houve uma série de eventos e acordos que reforçaram os laços entre os dois países, como destacar-se-á nas imagens relativas à visita do presidente português Craveiro Lopes em 1957, bem como da comemoração da Batalha de Aljubarrota em 1958 no Real Gabinete Português de Leitura.

Sabe-se que a visita do presidente de Portugal, general Craveiro Lopes, e sua esposa ao Brasil em meados de 1957, foi muito festejada. Na chegada ao Rio de Janeiro, o casal foi ovacionado pelo público no percurso da Avenida Rio Branco. Segundo divulgado na imprensa da época, o intuito da visita era no sentido de reforçar os laços entre Brasil e Portugal (*O Cruzeiro*, 8/06/1957)<sup>10</sup>.

---

10 Fundação Biblioteca Nacional: BN Digital/Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: abr. 2023.

O ilustre casal português foi recebido às margens da Baía de Guanabara pelo presidente brasileiro Juscelino Kubitschek, e ficou hospedado no Palácio Laranjeiras. Na ocasião, o presidente Juscelino foi alvo de crítica ácida, publicada na revista *O Cruzeiro*:

Para ser um anfitrião completo, o Sr. Juscelino Kubitschek quis dar ao hóspede, durante sua estada no Rio, a casa em que mora e o próprio quarto em que dorme. Craveiro Lopes dormirá suas noites cariocas na cama de JK, uma cama de casal como as outras, mas que tem ao lado, numa mesinha de cabeceira, quatro telefones automáticos. (...) Por alguns dias, o Sr. Juscelino Kubitschek ficará fora do Palácio das Laranjeiras, e até uma semana atrás, quando esta reportagem foi escrita, ele ainda não sabia para onde ir. (*O Cruzeiro*, 8 de junho de 1957).

O presidente do Brasil e sua família se hospedariam no luxuoso apartamento do político Artur Bernardes Filho, na avenida Rui Barbosa. Porém, posteriormente, segundo o jornal *Última Hora* (RJ), devido ao estado de saúde da esposa de Bernardes Filho, foi escolhida a mansão da família Osvaldo Aranha, também em Laranjeiras, próxima ao Palácio. Aconteceu, porém, que Bernardes Filho não abriu mão da honra de ser anfitrião do presidente da república:

(...) e como o caso ameaçasse transformar-se num episódio político, funcionou a sabedoria de Salomão: a família presidencial ficaria hospedada na residência do sr. Osvaldo Aranha, mas Juscelino assumiu o compromisso de fazer suas refeições no apartamento da Avenida Rui Barbosa... (*Última Hora*, 10 de junho de 1957)<sup>11</sup>.

---

11 Fundação Biblioteca Nacional: BN Digital/Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: abr. 2023.

Dada a importância da visita de Craveiro Lopes ao Brasil, foram realizadas várias solenidades em homenagem ao presidente de Portugal no Rio de Janeiro. No Real Gabinete Português de Leitura, em comemoração ao dia 10 de Junho, Dia de Camões, feriado nacional em Portugal, foi realizada cerimônia com a presença do chefe de Estado português como convidado de honra. Sabe-se que foi a primeira vez que um presidente de Portugal passou o dia 10 de Junho fora do país.

Fotografia 10 – Francisco Craveiro Lopes, presidente de Portugal, proferindo discurso.



Fonte: Acervo do Real Gabinete Português de Leitura. Fotógrafo não identificado.

Data: 10/06/1957.

Na tribuna de honra ao centro, presidente de Portugal Francisco Craveiro Lopes proferindo discurso. À direita, ministro dos Estrangeiros de Portugal, Paulo Arsénio Veríssimo da Cunha; à esquerda, presidente do Brasil, Juscelino Kubitschek.

### Palavras de Craveiro Lopes:

[...] Património indivisível e inalienável dos dois países, a data que hoje recordamos transcende no seu significado profundo o facto que perpetua, para se elevar à nobre altura de um símbolo em que se entrelaçam as glórias do passado e as aspirações do futuro, duradouramente ligadas por fraterno presente.

O poeta, sob o signo do qual nos encontramos aqui reunidos, transpôs para ritmos de heroica exaltação o itinerário moral de um povo e o génio do seu destino. A língua em que Camões é veículo universal de cultura pertence com igual legitimidade aos nossos dois países: o mesmo sangue animou a vida das altas figuras que servem de fundo histórico à epopeia; os grandes princípios em redor dos quais se estrutura a vida coletiva das duas Pátrias formam o seu conteúdo espiritual.

Nos Lusíadas estão em germe os elementos fundamentais de uma comunidade moral indissolúvel: a vontade dos homens e a exigência das coisas consubstanciaram no plano político o que era imperativo histórico e apelo ao sangue. A Comunidade Luso-Brasileira é o reflexo – na ação – da intimidade familiar de dois ramos de um velho ramo único sempre reverdecido. A sua disseminação por todos os cantos do Globo não diminui a coesão do seu conjunto porque, a força impulsionadora que agrega, mergulha raízes em fundações permanentes, as quais estão ao abrigo da corrupção e das vicissitudes acidentais do tempo. [...] (*Diário da manhã*: número extraordinário comemorativo da viagem do senhor presidente da República aos Estados Unidos do Brasil, 1957).

A valorização das relações culturais, sociais e políticas entre as nações irmãs também se fez presente no discurso proferido por Craveiro Lopes naquela ocasião.

Fotografia 11 – Plateia feminina na Sessão Solene de 10 de junho.



Fonte: Acervo do Real Gabinete Português de Leitura. Fotografia não identificado.  
Data: 10/06/1957.

Na foto, destaque da elegante plateia, em traje à rigor, sinal da importância dada a cerimônia: Maria Amélia Pitta e Cunha, mulher de Paulo Arsénio Veríssimo da Cunha, ministro dos Estrangeiros de Portugal; Sarah Kubitschek, mulher de Juscelino Kubitschek, presidente do Brasil; Berta Craveiro Lopes, mulher do presidente de Portugal, Francisco Craveiro Lopes; e personalidade não identificada.

No ano seguinte da visita do presidente de Portugal Craveiro Lopes, realizou-se no Real Gabinete Português de Leitura cerimônia a fato significativo da História de Portugal, a Batalha de Aljubarrota, ocorrida em agosto de 1385, que é considerada como o momento

consolidador da identidade nacional portuguesa<sup>12</sup>. Comemorou-se o 573º aniversário da Batalha de Aljubarrota em sessão solene em 21 de agosto de 1958 no Salão da Biblioteca, com a presença e participação de convidados e personalidades ilustres, que compunham o cenário político e militar das relações luso-brasileiras. Entre as personalidades presentes, podemos citar o embaixador de Portugal no Brasil, Manuel Farrajota Rocha, que presidiu a cerimônia, além dos oradores oficiais: o tenente-coronel Manuel Campos da Costa, oficial do Estado-Maior do Exército Português, que veio ao Rio de Janeiro especialmente a fim de representar as Forças Armadas de Portugal neste evento, e o general Edgar Amaral, chefe do Estado Maior das Forças Armadas do Brasil.

Nota-se o cuidado da decoração do salão, sobretudo no cenário que compõe a tribuna de honra, dada a relevância da cerimônia oficial. Na ornamentação, como manda o cerimonial diplomático, foram colocadas, como pano de fundo da tribuna de honra, bandeiras de Portugal e do Brasil. Arranjos de flores, de acordo com o mesmo cerimonial, completavam a ornamentação da tribuna de honra.

A sessão foi marcada também pela entrega de condecorações a diversos oficiais-generais brasileiros, que dentre os agraciados estão o general Henrique Teixeira Lott, Ministro de Guerra do Brasil, e os generais Amauri Krueel, chefe de Polícia do Distrito Federal, e Edgar do Amaral, chefe do Estado-Maior das Forças Armadas do Brasil.

---

12 COSTA, Rodrigo. *A Batalha de Ourique e a Batalha de Aljubarrota como expressão da Lusitanidade: Uma análise da construção da identidade a partir da literatura portuguesa – Séculos XV e XVI*. 1. ed. Rio de Janeiro: Autografia, 2015. v. 1. p. 95-134.



Fotografia 12 - Tribuna de honra da Sessão Comemorativa do 573º aniversário da Batalha de Aljubarrota.



Fonte: Acervo do Real Gabinete Português de Leitura. Fotógrafo não identificado.  
Data: 21/08/1958.

Ao centro, embaixador de Portugal Manuel Farrajota Rocheta, ladeado pelo almirante Matoso Maia, ministro da Marinha do Brasil; general Edgar do Amaral, chefe do Estado-Maior das Forças Armadas do Brasil; general Henrique Teixeira Lott, ministro da Guerra do Brasil, e demais autoridades militares do governo Juscelino Kubitschek.

Fotografia 13 – Manuel Farrajota Rocheta, embaixador de Portugal no Brasil, de pé proferindo discurso.



Fonte: Acervo do Real Gabinete Português de Leitura. Fotógrafo não identificado.  
Data: 21/08/1958.

Aspecto central da tribuna de honra. Da esquerda para direita: general Edgar do Amaral, chefe do Estado-Maior das Forças Armadas do Brasil; almirante Matoso Maia, ministro da Marinha do Brasil; Manuel Farrajota Rocheta, embaixador de Portugal, de pé proferindo discurso; general Henrique Teixeira Lott, ministro de Guerra do Brasil, e personalidade não identificada.

Vale destacar que a aproximação entre Brasil e Portugal durante o governo de Juscelino Kubitschek ocorreu em um contexto de intensas mudanças políticas e econômicas tanto no Brasil como em Portugal. Para o Brasil, a política de aproximação com Portugal fazia parte da estratégia de inserção do país no cenário internacional



como um ator relevante e de destaque no âmbito dos países em desenvolvimento. Por sua vez, para Portugal, a relação com o Brasil era vista como uma forma de manter uma presença no mundo em um contexto de descolonização acelerada e de crise econômica.

## CONCLUSÃO

Através das imagens selecionadas para este artigo, viu-se eventos realizados no Real Gabinete Português de Leitura entre as décadas de 1920 e 1950. Eventos que ocorreram num Rio de Janeiro, que brilhava como centro das decisões política e no qual o Real Gabinete servia de palco de poder das relações luso-brasileiras. Tal afirmativa pode ser confirmada através das imagens destacadas, mostrando altas personalidades luso-brasileiras e público seletivo, em trajes à rigor, bem como salão da biblioteca devidamente ornamentado de acordo com as regras da etiqueta diplomática em celebrações oficiais. Ou seja, as imagens mostram a importância dada às cerimônias celebrativas de uma história comum Brasil-Portugal, bem como enfatizam a força dos laços afetivos, políticos, econômicos e culturais que ligavam ambos os países, no cenário representativo da luso-brasilidade no Rio de Janeiro, que é o Real Gabinete Português de Leitura

Percebe-se que os diferentes diretores do Real Gabinete procuraram cumprir, segundo as imagens analisadas, as obrigações observadas por Joaquim Nabuco, em discurso quando da inauguração do edifício:

como centro de vida patriótica, deveis ser o arquivo ou melhor, o refletor de tudo que interesse à vossa nacionalidade, desperte o vosso patriotismo, transporte portugueses e brasileiros pelo espírito aos santuários nacionais de Portugal, por três séculos nossa pátria comum. (NABUCO, 1888 apud SILVA, 1977. p. 118).

Pode-se afirmar que as fotografias destacadas, enquanto representação e objeto, são expressivas na ênfase de espaço sagrado da identidade luso-brasileira, templo camoniano, desempenhado pelo Real Gabinete Português de Leitura, na então capital da república brasileira, construído no centro da cidade, como lugar de memória, de celebração e afirmação da ligação histórica Brasil-Portugal.

RECEBIDO: 27/10/2022 APROVADO: 09/05/2023

### REFERÊNCIAS

AMBIENTE de singular grandeza evocativa. Para comemoração do oitavo centenário da Batalha de Ourique, no Real Gabinete Português de Leitura. *A Noite*, Rio de Janeiro, ano XXIX, n. 9.858, p.1, 21 jul. 1939.

ANACLETO, Regina. Arquitetura Neomanuelina no Brasil: a saudade da Pátria. *Camões Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, v. 11, p. 38-51, 2000.

ASPECTO do Salão da Biblioteca do Real Gabinete enquanto discursava *Sacadura Cabral*. 23 jun. 1922. 1 fotografia. *Revista da Semana*.

AVIÃO *Fairey 17 na baía do Rio de Janeiro*. Autografada por Gago Coutinho e *Sacadura Cabral*. 17 jun. 1922. 1 fotografia em sépia e emoldurada. Acervo do Real Gabinete Português de Leitura.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

Fundação Biblioteca Nacional - BN Digital/Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: abr. 2023.

COSTA, A. Gomes. *Catedral da Cultura Portuguesa*. Rio de Janeiro, 2023. Real Gabinete Português de Leitura. Disponível em: <https://www.realgabinete.com.br/O-Real-Gabinete/Historia>. Acesso em: abr. 2023.

COSTA, Rodrigo. *A Batalha de Ourique e a Batalha de Aljubarrota como expressão da Lusitanidade: Uma análise da construção da identidade a partir da literatura portuguesa – Séculos XV e XVI*. 1. ed. Rio de Janeiro: Autografia, 2015. v. 1. 232p.

COSTA, Rodrigo. A Batalha de Ourique e a Construção da Identidade Portuguesa: De Fernão Lopes à Luis de Camões. *Medievalis*, v. 3, n. 1, p. 140-159, 2014.

COUTINHO, Gago. *Discurso de oferecimento de um exemplar de Os Lusíadas ao Real Gabinete Português de Leitura em comemoração a primeira travessia aérea entre Portugal e Brasil*. 1922. (manuscr.) BR/RGLP/FRGLP. Ma.0063.

COUTINHO, Gago. *Relatório da viagem aérea Lisboa - Rio de Janeiro / Artur de Sacadura Freire Cabral e Carlos Viegas Gago Coutinho*. Lisboa: Ed. il., 1922.

*DIÁRIO da manhã*: número extraordinário comemorativo da viagem do senhor presidente da República aos Estados Unidos do Brasil. - Ed. il. - Lisboa: [s.n.], 1957.

DUBOIS, Philippe. "História e Imagem". *Palestra realizada no IFCS/UFRJ e no CPDOC*, ago. 2003.

FRANCISCO Craveiro Lopes, *presidente de Portugal, proferindo discurso*. 10 jun. 1957. 1 fotografia. Acervo do Real Gabinete Português de Leitura.

GETÚLIO Vargas, *presidente do Brasil, proferindo discurso*. 17 jun. 1939. 1 fotografia. Acervo do Real Gabinete Português de Leitura.

GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. *Relações culturais luso-brasileiras: alguns pontos de confluência*. *Convergência Lusíada*, v. 21, n. 24, p. 256-263, 30 dez. 2007.

LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. In: \_\_\_\_\_. *História e memória*. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. p. 535-553.

MANUEL Farrajota Rocheta, *embaixador de Portugal no Brasil, de pé proferindo discurso*. 21 ago. 1958. 1 fotografia. Acervo do Real Gabinete Português de Leitura.

MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: fotografia e história interfaces*. *Tempo*, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.

MONTAGEM de duas fotografias. *Na superior, a tribuna de honra. Na inferior, aspecto da assistência*. 25 jul. 1939. 1 montagem de duas fotografias. Acervo do Real Gabinete Português de Leitura.

MONTAGEM de duas fotografias. *Na superior, autoridades na Sala da Diretoria. Na inferior, aspecto da assistência*. 10 jun 1946. 1 montagem de duas fotografia. Acervo do Real Gabinete Português de Leitura.

MÜLLER, Fernanda Suely. *Brasil e Portugal em revista: a imprensa periódica na fronteira entre cultura e política*. *Amerika. Mémoires, identités*,

*territórios*, n. 3, 2010. Disponível em: <https://journals.openedition.org/amerika/1408> Acesso em: abr. 2023.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

O ANFITRIÃO de JK. *Última Hora*, Rio de Janeiro, n. 497, p. 2, 10 jun. 1957.

O GOVERNO faz maquilagem no Palácio das Laranjeiras. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, ano XXIX, n. 34, p.11, 8 jun. 1957.

*PERSONALIDADES brasileiras e portuguesas presentes na Sessão Solene em homenagem aos aviadores portugueses*. 23 jun. 1922. 1 fotografia. Revista da Sema.

*PERSONALIDADES ilustres do Brasil e Portugal presentes na Sessão Solene em homenagem a Getúlio Vargas*. 17 jun. 1939. 1 fotografia. Acervo do Real Gabinete Português de Leitura.

*PLATEIA feminina na Sessão Solene de 10 de junho*. 10 jun. 1957. 1 fotografia. Acervo do Real Gabinete Português de Leitura.

*PRIMEIRA fotografia do avião Fairey 17 na baía do Rio de Janeiro*. 17 jun. 1922. 1 fotografia em sépia e emoldurada, 27 cm x 21 cm. Acervo do Real Gabinete Português de Leitura.

RAMPINELLI, W. J. A política internacional de JK e suas relações perigosas com o colonialismo português. *Lutas Sociais*, São Paulo, n. 17/18, p. 83-98, 2007. DOI: 10.23925/ls.voi17/18.18661. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/18661>. Acesso em: 3 maio. 2023.

REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA. *Livro de relatórios da diretoria do Real Gabinete de maio de 1941 a dezembro de 1954*. Rio de Janeiro, 1954.

REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA. *Relatório de atividades e contas da diretoria do Real Gabinete no ano de 1957*. Rio de Janeiro, 1957.

REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA. *Relatório de atividades e contas da diretoria do Real Gabinete no ano de 1958*. Rio de Janeiro, 1958.

*REVISTA da Semana*, números 731, 732 e 733, junho e julho de 1922.

SILVA, Pedro Ferreira da (coord.). *Fundamentos e atualidades do Real Gabinete Português de Leitura*. Edição comemorativa do 140º aniversário de fundação. Direção de António Rodrigues Tavares. Rio de Janeiro: 1977.

*TRIBUNA de honra da Sessão Solene de 10 de junho de 1946.* 10 jun. 1946. 1 fotografia. Acervo do Real Gabinete Português de Leitura.

*TRIBUNA de honra da Sessão Comemorativa do 573º aniversário da Batalha de Aljubarrota.* 21 ago. 1958. 1 fotografia. Acervo do Real Gabinete Português de Leitura.

#### **MINICURRÍCULO**

**ANGELA TELLES** é responsável técnica do projeto de *Organização, Higienização e Catalogação da Coleção de Fotografias do Real Gabinete Português de Leitura*. Diretora da Biblioteca do Real Gabinete Português de Leitura, integrante do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras (PPLB). Museóloga (1973 - Curso MHN). Mestre (2000) e Doutora (2007) em História Social pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ). Membro do Conselho Internacional de Museus (ICOM).

**RAQUEL SOARES LOPES** é Bolsista júnior no projeto de pesquisa de *Organização, Higienização e Catalogação da Coleção de Fotografias do Real Gabinete Português de Leitura* pela Fundação Calouste Gulbenkian em colaboração com Real Gabinete Português de Leitura. Graduada em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Pós-graduada em Museologia pela Universidade Estácio de Sá (UNESA). Mestranda em História Social na Universidade Federal Fluminense (UFF).

---

**Maria Adelaide Fernandes Prata (1822-1881):  
questões de gênero na poesia de autoria  
feminina no romantismo português**

*Maria Adelaide Fernandes Prata (1822-1881): gender issues  
in poetry by female authors in Portuguese romanticism*

Eduardo da Cruz

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/CNPq

Lorena Ribeiro da Silva Lopes

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

**DOI**

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n49a520>

**RESUMO**

Devido a algumas lacunas que ainda permeiam os estudos de autoria feminina, o presente artigo pretende contribuir com o levantamento bibliográfico de escritoras portuguesas do século XIX apresentando alguns dados biográficos de Maria Adelaide Fernandes Prata (1822-1881). Essa escritora portuense, apesar de quase totalmente desconhecida hoje, publicou alguns livros, colaborou com periódicos e almanaques, foi comentada por seus contemporâneos e teve influente participação cultural no Porto romântico. Por isso, este artigo dedica-se a analisar algumas representações de gênero em sua obra, sobretudo no seu livro *Poesias* (1859). Seguindo a metodologia dos estudos de gênero, discute-se como essa autora questiona o sistema de gêneros e procura formas de expressar seus de-

sejos. Destacam-se exemplos de representações de “amizade romântica” (FADERMAN, 1981) entre mulheres.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autoria feminina; Masculinidade feminina; Poesia romântica; Representação de gênero.

**ABSTRACT**

Due to some gaps that still permeate the studies of female authorship, this article intends to contribute to the biobibliographic survey of Portuguese women writers of the 19th century, presenting some biographical data of Maria Adelaide Fernandes Prata (1822-1881). This writer from Porto, despite being almost totally unknown today, published some books, collaborated with periodicals and almanacs, was commented on by her contemporaries and had an influential cultural participation in romantic Porto. Therefore, this article is dedicated to analyzing some representations of genre in her work, especially in her book *Poetries* (*Poesias*) (1859). Following the methodology of gender studies, this article discusses how Maria Prata questions the system of genres and looks for ways to express her desires. Examples of representations of “romantic friendship” (FADERMAN, 1981) between women stand out.

**KEYWORDS:** Female authorship; Female masculinity ; Romantic poetry; Gender representation.

Compreende-se que o Porto, que via com maus olhos o literato, visse ainda com piores olhos a literata. (PIMENTEL, 1893, p. 132).<sup>1</sup>

**AS ESCRITORAS**

A historiografia literária, desde o século XIX, constituiu-se de acordo com os valores de seu tempo, ou seja, guiada por pensadores românticos e positivistas, num cenário cuja conjuntura privilegiou a valorização de obras que elevassem o “espírito nacional”, fossem

---

<sup>1</sup> Optamos por atualizar a ortografia das citações dos textos oitocentistas para melhor divulgarmos a obra de Maria Adelaide Fernandes Prata junto aos leitores contemporâneos.

elas patrióticas ou consideradas excepcionais e originais. Sobre-  
tudo, as histórias da literatura priorizavam uma literatura predo-  
minantemente masculina, transformando a história literária num  
cânone “reduzido” (ANASTÁCIO, 2005)<sup>2</sup>, que obliterou não só as  
biografias de escritoras e o registro de suas obras, mas também ou-  
tras possibilidades de leituras e vivências. Ainda segundo aponta  
Vanda Anastácio, em texto mais recente sobre a ausência de escri-  
toras no cânone, ao abordar a questão das mulheres que escreviam  
no século XIX, “num contexto social em que o papel das mulheres  
se encontra associado à esfera doméstica e ao espaço privado, essa  
associação contribuiu para a exclusão das mulheres da publicação  
e da narrativa da História Literária” (ANASTÁCIO, 2022, p. 32-33).  
De fato, muitas mulheres foram “anarquivadas”, ou seja, “foram  
sistematicamente ignoradas e alijadas da memória canônica do ar-  
quivo oficial” (DUARTE, 2007, p. 64) no contexto luso-brasileiro,  
dificultando ainda mais os processos de levantamento de dados  
biobibliográficos.

Este é o caso de Maria Adelaide Fernandes Prata. Poucos artigos e  
manuais literários citam a autora em questão e até mesmo os mais  
especializados e atualizados apresentam poucas informações, algu-  
mas vezes com incongruências em seus dados. Embora a autora te-  
nha, inclusive, recebido críticas elogiosas pelo pioneirismo na di-  
fusão dos textos ossiânicos em Portugal (CHAGAS, 1868; BUESCU,  
2005; BAR, 2013), seguindo os passos da Marquesa de Alorna, foi e  
permanece silenciada pela historiografia literária. Dessa forma, vale  
ressaltar alguns desses aspectos que remontam parte da trajetória  
que as escritoras do século XIX enfrentaram para se imporem como  
intelectuais. Discutimos aqui o caso de Prata como exemplo de au-

---

<sup>2</sup> Para a discussão sobre a ausência de escritoras no cânone português, ver  
também Klobucka (2021).



toras que foram reconhecidas e depois olvidadas, desmentindo a muitas vezes repetida falácia da falta de mérito de suas composições. Também analisaremos alguns de seus poemas, demonstrando como, também em sua obra, Maria Adelaide Fernandes Prata colocava em questão o sistema de gêneros.

### O ANJO DO LAR

Um dos principais problemas que as escritoras oitocentistas encontraram foi a necessidade de romper normas e expectativas sociais de seu gênero. Para escrever, era preciso transgredir as limitações que figuravam a imagem do “Anjo do lar”<sup>3</sup>, ideal feminino que se manteve como um exemplo de feminilidade muito forte na sociedade ocidental, explicitado no poema “The Angel in the house” (1854). A narrativa poética do poeta inglês Coventry Patmore (1823-1896) idealizava o amor conjugal e definia modelos domésticos femininos, recuperando um ideal de mulher que começou a se construir a partir da dissociação feminina das imagens de pecadora, diabólica, traiçoeira, para, assim, enaltecer a imagem da virgem Maria e transformá-la num modelo de pureza, castidade e subserviência a ser seguido.

Estereótipos de castidade e subserviência foram defendidos também em outras áreas da vida social. Na educação, apesar de Portugal, ao longo do século XIX, ter sido marcado pela luta por igualdade sexual e social, com campanhas pela criação de mais escolas, pela luta de mulheres por instrução e pela criação de cursos noturnos para as classes desfavorecidas (sobretudo no período da Regeneração), a instrução será marcada pelo engendramento dos conteúdos e aplicações através dos modelos culturais e educativos correspondentes ao gênero e à classe do educando. Apenas como exemplo, podemos

---

3 Jaqueline Oliveira e Issac Ramos discutem esse assunto no artigo “O anjo doméstico que perturbou as escritoras do século XIX” (2020).

recuperar o que um contemporâneo de Maria Adelaide defendia como próprio à educação das mulheres. Almeida Garrett, em “Da educação”, desenvolveu questões morais, físicas e intelectuais específicas para cada gênero e, apesar de ter sido constituído por cartas dirigidas à Leonor da Câmara e à D. Maria II, seu escrito tornou-se um tratado educacional geral que evidencia a hierarquização dos gêneros. Ana Costa Lopes, ao analisar esse texto, percebe como os argumentos de Garrett reforçam o paradigma de dependência das mulheres frente aos homens:

[Deve] a mulher ‘estar em certa sujeição ao homem porque depende d’elle. Não porque a mulher seja fraca: ‘fraqueza’ quer dizer ‘desigualdade’ entre as necessidades e o desejo que d’ellas nasce, e os ‘meios de o satisfazer’: e a natureza tanto promoveu a mulher como o homem, dos meios proporcionados às necessidades que lhe deu’. O jogo de palavras não consegue dissimular a diferença sexual imposta pela dependência aceite, como base das posições respectivas do homem e da mulher. (LOPES, 2005, p. 125).

Garrett também impõe à mulher a obrigação de educar os filhos mesmo compreendendo que, muitas vezes, a limitação cultural da progenitora pudesse prejudicar o ensino de certas matérias. O autor insistia na restrição da formação intelectual da mulher, desestimulando as poucas que apresentavam coragem para introduzir-se no universo das letras, como explica ainda Lopes:

Todavia, quando esta [a mulher] se destaca culturalmente, é necessário contê-la. O desvelo com a família é mais importante que todas as ‘obras literárias: A mulher que no seio de sua familia e longe dos applausos do mundo dirigiu a educação de seus filhos, velou no pae decrepito, cuidou no marido enfermo, governou sua casa com honra e com arranjo, foi auctora de maiores obras do que as Daciers e as Stäels’. (LOPES, 2005, p. 127).

A violência desse padrão feminino não estava presente apenas na opinião pública ou de intelectuais da sociedade portuguesa do oitocentos, manifestando-se também de forma sistêmica em leis que reforçaram legalmente o controle patriarcal através da concessão de autoridade marital e poder paternal. Irene Vaquinhas, ao abordar o levantamento do quadro doméstico português ao longo da história, apresenta alguns apontamentos sobre os direitos masculinos sobre a mulher reforçados juridicamente:

A primeira [lei] implica a subordinação da mulher ao cônjuge, o que o Código Civil, de 1867, explicitamente preceituava, no art. 1185.º, ao definir como seu ‘dever’, ‘prestar obediência ao marido’, enquanto àquele incumbia ‘(...) proteger e defender a pessoa e os bens da mulher’. Considerada física e intelectualmente mais fraca, a mulher encontrava-se na relação conjugal, numa situação de subalternidade: tinha a obrigação de acompanhar o marido (art. 1186.º); se era autora não podia publicar escritos sem o seu conhecimento (art. 1187.º); precisava da sua autorização para exercer profissão, comércio, adquirir, alienar bens, contrair obrigações, ou estar ‘em juízo’ (arts. 1192.º a 1194.º; 1196.º), podendo ainda, o marido abrir as ‘suas cartas ou papéis’. (VAQUINHAS, 2011, p. 125).

O registro dessas leis prova o quão difícil foi para que as mulheres conseguissem projetar suas vozes publicamente, afirmando-se como escritoras e intelectuais. Contudo, mesmo que cultural e legalmente as mulheres fossem associadas a uma figura fraca e intelectualmente inferior, algumas arriscaram expor seus pensamentos, como foi o caso de Maria José Canuto, Guiomar Torresão, Maria Chiappe Cadet, Antônia Pusich, Francisca Wood, Angelina Vidal e outras – que se apresentaram como proprietárias, diretoras e escritoras de periódicos –, tornando cada vez mais comum assumir-se publicamente enquanto autora. Apostando em seu efeito multiplicador, alguns periódicos femininos (feitos por mulheres para mulheres) tinham

a preocupação de instruir essa parcela da população divulgando as condições das mulheres ao redor do mundo, assim como os avanços ou retrocessos nas conquistas emancipatórias. Muitas foram as intelectuais que assumiram a responsabilidade de “não deixar perder uma oportunidade que fosse – para reivindicar, denunciar, instruir e refutar – cientes de que a palavra escrita faria o seu caminho, amplificando o alcance espacial e temporal da sua mensagem.” (LOUSADA, 2010, p. 3).

As escritoras portuguesas do século XIX eram sobretudo burguesas, como a própria Maria Prata, casada com um ourives do Porto. Algumas eram fidalgas, ou ao menos pertencentes a uma classe média, todas divulgando suas ideias para outras de mesma condição, mas também para algumas com menos posses, contudo não é possível generalizar. Maria Chiappe, apesar da posterior criação burguesa e das amizades aristocráticas, havia sido uma criança exposta na roda dos enjeitados na Santa Casa de Misericórdia de Lisboa. Maria Canuto, proveniente das classes populares, mas com acesso à instrução, tornou-se mestra régia, cargo público de professora primária para meninas; além de divulgar textos sobre educação, publicou em diversos periódicos políticos e de trabalhadores. Mais para o final do oitocentos e já nas primeiras décadas do novecentos, Angelina Vidal sofreu também dificuldades financeiras, principalmente após a separação do marido militar, motivada pela defesa constante dos operários e das classes populares. Antônia Pusich, com amizades na família real, dependeu muitas vezes da própria pena para complementar a renda da pensão que recebia como viúva de militar, duramente conquistada. Além disso, Guiomar Torresão era conhecida como “operária das letras”, trabalhando arduamente para sobreviver de seu trabalho intelectual após o falecimento do seu pai enquanto ela ainda era nova, tornando-se ela própria arrimo da família. Ou seja, há também uma série de escritoras portuguesas oitocentistas

que, além de não pertencerem à elite, publicavam visando um público mais amplo que as mulheres da burguesia.

Logo, apesar do esforço de muitas mulheres, o repúdio aos ideais de emancipação femininos dificultava sua introdução e propagação na sociedade portuguesa da época, atrasando o processo de autonomia feminina. Acerca disto, Ana Maria Costa Lopes reforça que “A sociedade naufragava nos seus próprios preconceitos e ignorância. (...) Por isso, a acção das mulheres é de acrescido valor, uma vez que muito as condicionava e limitava” (LOPES, 2005, p. 247). Dessa forma, a imprensa no século XIX tornou-se um importante veículo de ampliação da voz feminina em Portugal, configurando, assim, a relevância das que ousaram assumir essa responsabilidade.

#### **VIDA, POESIA E MORTE**

É neste contexto sociocultural em que Maria Adelaide Fernandes Prata se insere. A escritora, poetisa e tradutora, nasceu na cidade do Porto no dia 8 de julho de 1822<sup>4</sup>, filha de Maria Tomásia de Queirós e de Henrique José Fernandes. A família residia na rua da Picaria, mas ainda pouco é conhecido sobre sua infância. Casou-se com José Antônio Prata, ourives, aos 23 de janeiro de 1847<sup>5</sup> e, pouco depois, em 16 de julho de 1848<sup>6</sup>, deu à luz um menino, Alberto, quando viviam

---

4 Dicionários biobibliográficos (SILVA, 1862; SILVA & ARANHA, 1888, 1893), de mulheres (CASTRO & ESTEVES, 2005) e antologias de poetisas (CARDOSO, 1917) divergem quanto às suas datas de nascimento e morte, porém, localizados os seus assentos de batismo e de óbito, foi possível verificar as datas corretas. PT/ADPRT/PRQ/Porto/Santo Ildefonso/Registos de Batismo (1820-1822)/fl. 321.

5 PT/ADPRT/PRQ/Porto/Bonfim/Registos de casamento (1842-1859)/fl.58v/n. 3 – Casamento de José Antônio Prata e Maria Adelaide de Queirós.

6 PT/ADPRT/PRQ/Porto/Bonfim/Registos de batismo (1842-1872)/fl. 222. Batismo de 30 de julho de 1848.

na rua Duquesa de Bragança, na mesma cidade. Seu filho, ainda na infância, sofreu os males de uma doença que o martirizou até os seus últimos anos de vida. Alberto Pimentel (1849-1925), ao registrar a vida literária do Porto em *Através do passado* (1888), apresenta-nos um pouco da vida privada de Maria Adelaide, seus saraus literários, com a indicação da presença do marido nesses eventos, e sua relação com o filho, observada durante a leitura de seus poemas em uma visita a sua casa:

A sr.<sup>a</sup> Prata tinha um filho, que não podia levantar-se do leito. Estava paralisado, e creio mesmo que era mentecapto. Admirei que a sr.<sup>a</sup> Prata, mãe extremosa, tivesse a coragem heroica de se dar ao cultivo das belas letras em tão angustiosas condições de vida doméstica. Ouvi-a conversar modestamente sobre literatura, e interromper-se de súbito para acudir à alcova donde o filho muitas vezes pedira com um gemido o auxílio do seu carinho materno. Ao voltar de ao pé do leito do filho, a sr.<sup>a</sup> Prata lamentara, de uma vez, a provação a que a Providência a sujeitava havia muitos anos. Falara da morte sem temor, e demorou os olhos nublados de lágrimas na porta da alcova onde estava o filho. (PIMENTEL, 1888, p. 28).

Além do espanto de perceber como Maria Adelaide conciliava sua atividade literária com seu papel como “anjo do lar”, Pimentel também aponta em seu livro a intensidade com que a condição do filho da escritora atravessava a sua composição lírica, explicitado num artigo que, segundo ele, teria sido publicado pela autora no periódico literário *A Mocidade*. O escritor transcreve trechos de Prata indicando a relação íntima que a autora havia com a morte:

Vem, que importa o teu sinistro aspecto e as tuas plumas negras, se pairando sobre elas volveremos para a luz do paraíso!... Anjo lúgubre da morte, leva-me nas asas pálidas. Conduz-me à região das almas, ao mundo dos espíritos, à minha verdadeira pátria!... Que

importam os vergéis da terra, semeados de flores às mil, se em cada rosa se oculta um espinho, se entre os ramais se escondem os áspides!... Que importam doidos fulgores de tão curta duração, se, logo após, mil tormentos nos fazem lembrar que ao mundo só viemos para sofrer!...[...] (PRATA apud PIMENTEL, 1888, p. 29)<sup>7</sup>.

Alberto Pimentel estima que esse texto tenha sido escrito após a morte de seu filho<sup>8</sup>, contudo, certifica que o rapaz morrera pouco tempo antes de seu pai. Estando só e desamparada por dolorosas recordações, Maria Adelaide Prata muda-se posteriormente para Lisboa, vivendo próximo à Ferragial, conforme indica ainda Pimentel, onde faleceu a 22 de março de 1881<sup>9</sup>, esquecida pela imprensa, pelos escritores e pelas escritoras:

Ninguém sabe na capital, nem eu próprio, que à sr.<sup>a</sup> Prata devi algumas amabilidades obsequiosas, o lugar da sua sepultura. Está nos Prazeres ou no Alto de S. João? Não sei. E todavia, com o seu talento, se houvesse sido suficientemente imodesta para mendigar reclames, teria tido pelo menos a necrologia dos jornais e as lágrimas do noticiário. (PIMENTEL, 1888, p. 31).

Durante seu período de produção, Maria Adelaide lançou o livro *Poesias* (1859), traduziu *Fingal* (1867) de Ossian, numa edição acompanhada de cartas de Pinto Ribeiro e Sousa Viterbo à autora e, em 1863, publicou a narrativa poética *O filho de Deus*. Este último livro

---

7 Pimentel publicara previamente esse relato no jornal *Republicas* n. 56, de 16 de janeiro de 1886.

8Alberto faleceu com 10 anos de idade, a 8 de abril de 1867, na rua da Oliveirinha, no Porto (PT/ADPRT/PRQ/Porto/Bonfim/Registos de Óbitos (1867)/fl. 23/n. 85).

9 PT/ADLSB/PRQ/Lisboa/Mercês/Registos de Óbitos (1880-1883)/fl. 34/n. 42 – Este assento indica que Maria Adelaide faleceu com 46 anos, o que não se confirmou.

foi anunciado na redação do periódico *A Esperança: semanário de recreio literário dedicado às damas*, jornal no qual colaborou durante os anos 1865 e 1866, sobretudo com poesias, contando também com textos em prosa<sup>10</sup>.

Nesse periódico, a poetisa também manifestou sua defesa pela produção literária feminina, demonstrando a clareza que possuía sobre as relações de gênero no mundo das letras. A discussão gerada pela publicação de “Ressentimento...”, carta na qual expressa apoio à sua amiga, a romancista Maria Peregrina de Sousa, critica, sobretudo, a recepção da autoria feminina pelo público masculino, manifestando a insatisfação gerada nos homens de letras que desejariam a mulher “instruída até certo ponto; isto é, que converse bem, que escreva bem, que escreva com ortografia; porém, que não ouse dar publicidade aos seus escritos e que se lembre que foi destinada para os misteres domésticos” (PRATA, 1865, p. 106). O debate rendeu réplicas e trélicas entre Alberto Pimentel e Maria Adelaide, além do manifestado apoio de Sousa Viterbo à autora e a todas as mulheres que desejassem inserir-se no mundo das letras.

---

10 N’*A Esperança* há registro, em 1865, dos textos “O bardo na solidão”, três poemas intitulados “Soneto”, “Ressentimento...”, “Resposta às observações do Snr. Alberto Pimentel”, “Reconhecimento”, “Sexta-feira Santa”, “Carta”, “Saudade”, “Mulher perdida”, “A harpa triste que eu vibro”, “Saudade”, “Duas palavras”, “Uma cativa”, “Adão antes de Deus formar Eva”, “Soneto”, “Quem é o poeta”, “A mãe que abandona o filho recém-nascido”, “À religião”, “Amo”, “O regresso de um soldado à pátria”, “No dia da chegada da família Real ao Porto”, “Súplica duma virgem”, “Desafogo”, “A uma amiga”, “Vozes do coração”; no ano seguinte (1866), sua produção é reduzida, contando com os títulos “Amor dum negro”, “O caçador”, “Ormia”, “A uma estrela”.



Ao remontar à atividade urbana portuense em *O Porto d'outros tempos* (1914), Firmino Pereira evoca salões e assembleias literárias<sup>11</sup> que se estenderam até a segunda metade do século XIX. Muitos desses eventos ocasionaram a expansão de espaços culturais direto para a privacidade do lar, onde as mulheres burguesas portuguesas encontravam-se como enclausuradas. Esse modelo cultural de socialização contribuiu para a circulação de textos literários e de ideias, possibilitando que essa parcela privilegiada da população feminina tivesse acesso à cultura, o que pode ter encorajado algumas mulheres a escreverem. Um dos salões mais prestigiados do Porto pertencia à escritora Maria da Felicidade do Couto Browne (1797-1861); frequentavam sua residência figuras diversas da intelectualidade da época, como Camilo Castelo Branco, Xavier de Novais, Arnaldo Gama, Ricardo Guimarães, Maria Peregrina de Sousa, Maria Isabel Archer da Fonseca, Maria Adelaide Fernandes Prata, entre outros. Maria da Fonseca e Maria Prata geralmente tinham os seus versos apreciados pelo público portuense. E o sucesso dos romances de Maria Peregrina deve ter sido a causa das críticas de Camilo Castelo Branco<sup>12</sup>.

---

11 É curioso notar como uma prática religiosa como os *outeiros* (festas em comemoração da eleição de uma abadessa) foram sofrendo modificações ao longo do tempo e, aos poucos, afrouxando os costumes de sociabilidade portugueses: “Maria de Lourdes Lima dos Santos explica serem os *outeiros* ‘um género de reunião que evoluiria para o sarau literário-musical’. E continua: ‘Neles vemos as mulheres desempenhar um papel de relevo, quer fomentando a criação literária através da organização e realização de certames poéticos, quer animando autores com aplausos e prémios, quer apresentando suas próprias composições’” (LOPES, 2005, p. 146).

12 É possível que a carta “Ressentimentos...”, de Maria Adelaide Fernandes Prata, possa ter sido publicada em resposta a comentários tais como os proferidos por Camilo Castelo Branco na época em que “liam-se com amor” os romances de Maria Peregrina de Sousa – “o implacável Camilo troçou cruelmente chamando-lhe *Atafona de romances* e perguntando se lhe não seria mais airoso *bisponstar*

O espírito satírico de Camilo também gerou algumas referências à escrita de Maria Adelaide no *Cancioneiro Alegre* (1888). Ao comentar as características conservadoras e a tentativa de Guerra Junqueiro em regenerar os costumes tradicionais portugueses na obra *A Morte de D. João*, Camilo transcreve um trecho do prefácio deste livro, do qual Junqueiro dirige suas críticas às produções amorosas dos poetas sentimentistas, pois possuíam certo cunho “erótico” e, diante disso, propõe que

se são verdadeiras, isso equivale a uma confissão de réu, e portanto o poder judicial que proceda: leve, Apolo à polícia correcional; se são falsas, então nesse caso revelam uma espécie de ninfomania platónica e literária que vós deveis expulsar para sempre das vossas memórias, das vossas estantes e dos vossos pianos (CASTELLO BRANCO, 1888, p. 8),

pois estariam sendo dedicadas a mulheres respeitáveis e de família. Entretanto, apesar da repreensão que direciona a esse grupo, Junqueiro não nomeia a quem se destinavam tais críticas. Em tom de sátira, Camilo elenca algumas figuras literárias como possíveis ninfomaníacas no seguinte comentário, no qual ataca Junqueiro ao mesmo tempo em que expõe seu próprio olhar mordaz sobre a orientação sexual de três escritoras do período:

*Ninfomania*, diz o poeta. Mas quem é que escreveu essas declarações amorosas e indecentes às filhas e às esposas dos leitores? Foi a sr<sup>a</sup> D. Maria José da Silva Canuto? Seria acaso a sr.<sup>a</sup> D. Maria Adelaide Fernandes Prata? Praticou tal excesso a sr.<sup>a</sup> D. Maria Rita

---

*bem uns fundilhos,/ para em tempo competente/ um remendo pôr decente/ nas cuecas de teu filho?”* (PEREIRA, 1914, p. 87 – grifos do original, que indicam versos de Camilo), apesar de Peregrina não ter se casado nem ter tido filhos, ou mesmo por isso.

Chiappe Cadet? Se foram elas que deram o escândalo desse delírio erótico, é anatómico e criticamente justo acusá-las de *ninfomania* platônica e sujeitá-las a um tratamento lácteo e vegetal, banhos frescos, infusão de alface para bebida com sementes emulsivas de melancia e pepino. Porém, se os poetas sentimentalistas são homens, o dotá-los de *ninfas* o Sr. Junqueiro é um hermafroditismo que excede a alçada do seu poder criador, porque vai de encontro a todos os anatómicos desde Galeno até Bichat. Pela mesma razão, se aquelas três referidas senhoras, na escandescência do seu estro e paixão, comessem a enviar poemas fesceninos e lúbricos ao Sr. Guerra Junqueiro, S. Exc.<sup>a</sup> não poderia corretamente dizer que as três damas sofriam priapismo platônico, nem aconselhá-las ao uso de clisteres canforados e sanguessugas nas regiões circunvizinhas. (CASTELO BRANCO, 1888, p. 8-9, grifos do autor).

O comentário de Camilo documenta a forma violenta com que a sociedade portuguesa oitocentista tratava a sexualidade feminina, mas, certamente, também indica uma possibilidade de leitura ho-merótica nos textos de Maria Adelaide e das demais escritoras citadas acima. É, de fato, uma reação indignada contra mulheres que apresentavam “masculinidade feminina”<sup>13</sup> (HALBERSTAM, 2018), exercendo pressão sobre as fronteiras hegemônicas entre os gêneros, por realizarem aquilo que só era socialmente aceito para os homens, ou seja, publicar suas ideias e seus textos.

---

13 Tradução nossa: “A masculinidade feminina é um termo que descreve simultaneamente um papel em evolução; a mudança na superfície da meninice e da feminilidade; um limite poroso de variação de gênero; uma fronteira alternativa à masculinidade e uma trajetória histórica que se estende além das definições sexuais e de gênero modernas. (...) A masculinidade feminina continua a exercer pressão sobre as formas hegemônicas e, embora represente uma forma aparentemente antiquada de identificação queer, também pode conter as sementes de gêneros futuros.” (HALBERSTAN, 2018, p. xxi).

Por outro lado, em 1869, Maria Adelaide Fernandes Prata recebeu referências elogiosas de Pinheiro Chagas no *Panorama* pela tradução de *Fingal* (1867). O crítico afirmava que ela “conhece os segredos do idioma, e com facilidade o maneja; mas o que tem sobretudo é dom de metrificar bem” (CHAGAS, 1868, p. 202-203). A autora seguiu o pioneirismo da Marquesa de Alorna ao verter os versos da tradição irlandesa (ainda que Macpherson o tenha adotado, mais tarde, como o herói escocês dos seus poemas). Sua tradução marcou significativamente a difusão dos textos ossiânicos em Portugal, pois é a primeira tradução completa desse poema em língua portuguesa, além de ser mais regular que a versão de Marquesa de Alorna, segundo alguns críticos. Gerald Bär, contudo, aponta que os leitores da época, apesar de valorizarem a tradução de Prata, apontam características femininas no resultado:

Both Prata’s and Alorna’s translations consist of a basic decasyllabic line with ostensibly five stresses, though in practice most often four. Prata’s versification is more regular than Alorna’s, giving Sousa Viterbo, the other critic who introduces her *Fingal* translation to its first readers, cause to celebrate the ‘pure seraphic language’ of the ‘Scottish Homer’, with ‘its dithyrambs’ composed ‘of tenderness, melancholy, softness, delirium and passion’ (Prata, p. 14). These observations from a poet of Sousa Viterbo’s eminence carry weight, and confirm the persistence of certain gender and genre expectations throughout the nineteenth century. (BÄR, 2013, p. 14).<sup>14</sup>

---

14 Tradução nossa: “Tanto a tradução de Prata quanto a de Alorna consistem em uma linha decassilábica básica com ostensivamente cinco acentos, embora na prática, na maioria das vezes, quatro. A versificação de Prata é mais regular que a de Alorna, dando a Sousa Viterbo, o outro crítico que apresenta sua tradução de *Fingal* aos seus primeiros leitores, causa para celebrar a ‘língua seráfica pura’ do ‘Homero Escocês’, com ‘seus ditirambos’ compostos ‘de ternura, melancolia,

Muitas escritoras restringiram-se a essa modalidade de escrita, dado que, além de gerar maior retorno financeiro, a tradução no século XIX era considerada uma tarefa feminina mais facilmente aceita do que a autoria, pois permitia que as mulheres realizassem o exercício literário e se projetassem publicamente sem necessariamente imprimir suas opiniões enquanto intelectuais, preservando a modéstia esperada às mulheres:

Esta tarefa é, segundo Marie-Claire Hooch-Demarle, muito feminina: ‘Uma das estratégias mais eficazes e mais elaboradas da passagem ao acto de escrever continua a ser a prática, pelas mulheres, da tradução. Esta é considerada como uma atividade feminina por excelência, por razões evidentes. Traduz-se em casa, em privado: não se fica exposta, portanto, à publicidade indecente do mercado literário. A tradução, embora seja, por vezes, muito bem paga, é uma actividade anónima: não se prostitui o nome do marido, não se coloca a família em perigo’ (LOPES, 2005, p. 150)

Em 1868, Maria Adelaide Prata novamente se demonstra consciente do ciclo de manutenção da ignorância que permeava a população feminina de sua época. Sem políticas fortes de enfrentamento pelas instituições ou pelo governo, a educação das meninas seguia precarizada e sem objetivo claro de instruir, cabendo apenas às mães o dever de planejar e ministrar seus conhecimentos para capacitar seus filhos, mesmo que, em muitos casos, estivessem impossibilitadas de ensinar certas matérias por desconhecê-las. Em uma troca de correspondências entre Francisca Wood e Maria Adelaide Fernandes Prata, publicadas no periódico *A Voz Feminina*, as autoras demons-

---

suavidade, delírio e paixão’ (Prata, p. 14). Estas observações de um poeta da eminência de Sousa Viterbo têm peso e confirmam a persistência de certas expectativas de gênero (identidade) e gênero (literário) ao longo do século XIX.” (BÄR, 2013, p. 14).

tram a preocupação com o processo educacional das mulheres. Prata, sobretudo, preocupava-se com o ensino de língua portuguesa.

A priorização da língua francesa ocorria pelo prestígio social que seu conhecimento conferia às classes ociosas ao exibirem-na como parte de suas “habilidades sociais” nos curtos momentos de sociabilidade que possuíam. Entretanto, aprendia-se mal, decorando poucas palavras que logo seriam esquecidas, pois não havia conhecimento das estruturas sintáticas da língua estrangeira e não iriam aprendê-la facilmente, visto que também não conheciam a gramática da língua materna. À vista disso, a autora faz um apelo, orientando as mães no planejamento do ensino de línguas.

É importante destacar que, apesar das críticas feitas acerca da língua francesa, Maria Adelaide não condena seu aprendizado, apontando-a como um importante veículo para o acesso às obras produzidas pela intelectualidade feminina: “A língua francesa é muito digna de ser estudada com toda a atenção; quanto a mim gosto imenso dela e conheço que é de absoluta necessidade aprendê-la para se poder consultar as grandes autoras; mas ainda assim, não a troco pela portuguesa” (PRATA, 1868, p. 3). Logo, há a valorização da leitura de obras de autoria feminina, mesmo que estrangeiras, dando relevância ao papel que elas exerciam em sociedade, no intuito de promover a expansão dos modos de pensar das estudantes. Portanto, esperava-se alterar o papel de leitoras passivas para construir mulheres virtuosas na arte de escrever e de pensar, condenando a função decorativa que algumas mulheres exerciam nos salões literários.

Prata condenará também a leitura recreativa, orientando as mães para que usassem do evidente gosto pela leitura de suas filhas em favor do aprendizado de história e de corografia, matérias que levariam a uma leitura crítica: “depois destes e outros semelhantes estudos, podem então entregar-se à leitura amena dos romances que já lhes não será tão perigosa.” (PRATA, 1868, p. 3). Portanto, ela agrega

à leitura o importante valor que possui no acesso ao saber, fator que ainda marcava as distinções entre os gêneros na época, mesmo que reforçando o estigma de “perigo” da leitura por mulheres.

Nos anos seguintes, de 1872 a 1881, Maria Adelaide colaborou no *Almanaque das Senhoras*, de Guiomar Torresão, com publicações das poesias: “À amiga Maria Joana d’Almeida” (1872); “Imaginar-te” (1873); “Devaneios duma aldeã” (1875); “Ao homem” (1876); “Quem és tu?” (1877); “Amor dum negro” (1878); “Lamentos” (1880); “Em Sexta-Feira Santa” (1881); “Aos cedros seculares” (1882). É interessante como os periódicos literários, mais especificamente almanaques, foram de extrema importância para o apoio e difusão de textos de autoria feminina. No caso de Maria Adelaide, verifica-se pelo fato de o almanaque de Guiomar ter circulado por redes de leitores variados em países para além de Portugal, como Espanha, França e Brasil. Guiomar Torresão seguiu modelos de sucesso e reuniu em seus volumes uma ampla gama de escritoras, mais ou menos conhecidas, que aproveitavam as facilidades de se publicar nesse tipo de veículo:

Para publicar num almanaque bastava enviar um texto pelo correio, de preferência pouco extenso, e esperar que ele agradasse ao coordenador do volume. Ver o seu texto seleccionado de entre um número considerável de contribuições enviadas equivalia a um sinal de reconhecimento da aptidão para escrever; e, em caso de publicação, esse texto -e o seu autor- tinham assegurada a visibilidade e um número extensíssimo de leitores. (ANASTÁCIO, 2012, p. 67.)

Contudo sua colaboração termina no ano de 1881. Em homenagem póstuma, o almanaque publica “Aos cedros seculares”, poesia de Maria Adelaide composta em Sintra em 1880, remetida à redação dias antes de sua morte, vindo a público com nota feita por Guiomar anunciando seu falecimento. Torresão, apesar de seu papel aglutinador de escritoras, não valoriza a produção de Prata

ao afirmar em sua nota sobre a poetisa “que se não possuía um grande talento nem era o que propriamente se chama uma escritora, distinguia-se no entanto por alguns romances e poemets, habilmente delineados, deixando um catálogo de 8 ou 10 volumes” (TORRESÃO, 1881, p. 202)<sup>15</sup>.

Outros periódicos e almanaques publicaram os textos de Maria Adelaide Fernandes Prata, como é o caso do *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, que publicou os poemas “Antes do combate” (1878), “Amor vingado” (1882) e fragmentos de sua tradução do *Fingal*; e do *A Voz do Operário*<sup>16</sup>, no qual a autora publica os textos “O escravo”<sup>17</sup> e “Ao avarento”<sup>18</sup>. Ainda podem ser encontrados outros textos de sua autoria dispersos por periódicos e almanaques, tanto em Portugal<sup>19</sup> quanto no Brasil. Afinal, essa escritora foi reconhecida dos dois lados do Atlântico, como se percebe pela homenagem prestada pela revista *A Mulher*<sup>20</sup>, editada em Nova York para as mulheres brasileiras, com Josefa A. F. M. de Oliveira e Maria A. G. Estrella

---

15 Guiomar Torresão parece não conhecer bem a produção de Maria Adelaide Fernandes Prata, ou a confundiu com outra escritora, pois não há notícias dessa vasta obra de 8 ou 10 volumes.

16 Agradecemos à Sociedade de Instrução e Beneficência A Voz do Operário o acesso à sua biblioteca para consultar os exemplares de seu jornal *A Voz do Operário*, fundado em 1879.

17 PRATA, Maria Adelaide Fernandes. “O escravo”. In: *A voz do operário*. n. 192, 01/07/1883, p. 3.

18 PRATA, Maria Adelaide Fernandes. “Ao avarento”. In: *A voz do operário*. n. 403, 17/07/1887, p. 4.

19 O estudo *Cafés Históricos do Porto: a aventura sedentária*, de Rui Manuel da Costa Perdigão da Silva Fiadeiro Duarte indica Maria Adelaide Fernandes Prata como uma das escritoras que teriam publicado na revista de poesia *A Grinalda*, do Porto, mas não encontramos indicação de sua autoria nesse periódico.

20 PRATA, Maria Adelaide Fernandes. “Lamentos”. In: *A Mulher*. n. 4, p. 32, 1881.



como redatoras e proprietárias, que publicou o poema “Lamentos”, de Maria Adelaide Fernandes Prata, no número de abril de 1881, logo após seu falecimento. Encerra-se, assim, uma vida poética marcada pela morte. Cumpru-se o vaticínio de seu poema: “Ninguém sobre minha campa/ irá goivos desfolhar; / sou só no mundo, não tenho/ quem por mim vá suspirar;” (PRATA, 1881, p. 32).

### **Sobre algumas representações femininas nas poesias de Maria Adelaide Fernandes Prata**

*Poesias* (1859) é considerado a primeira publicação em livro da autora, reunindo produções de anos anteriores, como indicam as datas que acompanham alguns poemas. Já de abertura, direciona-se “Às Senhoras Portuenses”, a quem dedica essa obra:

É a vós, queridas Portuenses, que ofereço as minhas poesias, porque só no bondoso coração das Damas poderão ser acolhidas com a indulgência, que necessitam:

Só vós podereis desculpar-lhes os defeitos sabendo, que os afazeres domésticos para que somos destinadas, nos roubam o tempo necessário para cultivar as letras.

Porto 22 de junho 1859.

Maria Adelaide Fernandes Prata. (1859, p. 11).

A dedicatória denuncia as responsabilidades domésticas que compõem as condições das mulheres portuguesas de sua classe, ainda assombradas pelo “anjo do lar”. Diante dessa realidade, a autora evidencia a expectativa de obter uma recepção empática por parte dessa parcela do público leitor, as mulheres, pois elas compartilham das mesmas dificuldades impostas ao gênero. Logo, deveriam compreender as particularidades que dificultam o processo da escrita e da publicação femininas.

Em seguida, inaugura a obra com o poema “À minha pátria”:  
Ergue a frente orgulhosa, Pátria minha,

Não temas doutros Reinos a grandeza;  
Não temas, que seus feitos ofuscar-te  
Possam na intrepidez, honra, e nobreza!

D'Albuquerque as façanhas cantaria,  
Dos Gamas, de mil nobres infanções,  
Se nos cantos divinos não tivera,  
Seu valor exaltado o grão Camões!

E repetindo aqui o canto heroico,  
Que mais eleva o Sólido Português,  
Direi como o poeta, aqui narrando  
Os inspirados versos, que ele fez:

“Cessem do sábio Grego, e do Troiano  
As navegações grandes, que fizeram:  
Cale-se de Alexandre, e de Trajano  
A fama das vitórias, que tiveram:  
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,  
A quem Netuno, e Marte obedeceram  
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,  
Que outro valor mais alto se levanta.”<sup>21</sup>  
Portugal, Pátria minha, que ufanias,  
Não sente o coração em pertencer-te!  
Com braço de mulher não tenho a glória  
Duma espada empunhar, e defender-te;

Não me cabe essa glória; mas em troca,  
Os meus cantos aceita filiais;  
Sem arte, e tão singelos, que só valem  
Porque são verdadeiros, e leais. (PRATA, 1859, p. 13-14).

---

21 Mantivemos a estância 3 do canto I d'*Os Lusíadas* citada conforme a reproduziu Maria Adelaide Prata, atualizando a ortografia.

Os primeiros versos da poesia introduzem um tom ufanista. O sujeito poético, dirigindo-se ao povo, eleva o orgulho de sua pátria ao incentivar que mantenham a cabeça erguida mesmo diante das grandezas de outras nações, pois estas não seriam maiores que as suas glórias. Em seguida, é esperado que sejam cantados os motivos pelos quais a pátria havia de se manter orgulhosa, entretanto não as canta, pois Camões já os cantara. Logo, a voz poética chega à conclusão de que reproduzir é a única forma possível para versar com igualdade as glórias dos feitos portugueses, assumindo uma posição de modéstia, inclusive por dividir seus versos em quadras, em oposição à oitava camoniana.

É interessante atentar para a referência feita a Camões, pois é a figura que se constitui como o principal nome da historiografia literária portuguesa representando essa marca viril da identidade portuguesa que alinhava ser poeta e soldado. Assim, sua menção caracteriza-se na poesia de Maria Adelaide como um dos elementos textuais simbólicos que marca a dominação masculina no universo das letras:

Se há um gênero literário que a tradição, desde os tempos mais remotos, configurou como essencialmente masculino, esse gênero é, sem dúvida, a epopeia: masculino na produção, masculino, as mais das vezes, no assunto e, mesmo, masculino na recepção. Na literatura ocidental, em especial a de matriz greco-romana, facilmente comprovamos essa afirmação: os poemas épicos conhecidos, já desde Homero, foram compostos por homens, nararam acontecimentos cujos protagonistas são, na maior parte dos casos, homens e os seus destinatários mais imediatos são, acima de tudo, homens. (ANDRÉ, 2006, p. 33).

Assim, é possível compreender a atitude dessa voz poética que se apresenta como feminina. Apesar de desejar subverter os limites impostos ao seu gênero para honrar a sua pátria pela escrita, nunca a

poderia defender militarmente, pois tais convenções impedem que seu “braço de mulher” possua a “intrepidez”, a “honra”, a “nobreza” e a “glória duma espada empunhar”. Não lhe cabe essa função tradicionalmente atribuída aos homens. Por fim, anuncia modestamente que a única contribuição possível seria oferecer seus cantos, assumidos como de menor valor frente aos do poeta épico. Logo, a atitude poética de citar os versos de Camões evidencia para o leitor (ou para as leitoras) as condições da autoria feminina, visto que as imposições de gênero, através de leis e da moralidade, impediam que mulheres dessem livremente publicidade aos seus textos. É dessa forma que Maria Adelaide introduz sua obra e a denúncia da realidade de muitas autoras que, assim como ela, manifestaram a coragem de projetar suas vozes publicamente para além dos limites dos periódicos, estendo-as também aos livros.

Mais tarde, n’*A Esperança*, respondendo a Sousa Viterbo, Maria Adelaide vai nivelar a pena à espada, assumindo que as mulheres poderiam, com aquela, defender-se, reforçando sua crítica à dominação masculina. Afinal, se o modelo de masculinidade hegemônica foi alterado com a ascensão burguesa, limitando a violência, cuja repressão passou a ser atributo do Estado, Prata entende ter tantas condições quanto os homens para se defender:

Bem haja o cavalheiro que veio fazer recordar-nos da época feliz em que os Magriços saíam a campo para defender as damas; eles com a espada em punho, este com a mimosa pena que não tem menos valor.

Podemos agora as damas com menos timidez erguer a frente e com mais ânimo lançar mão da pena. (PRATA, 1865, p. 113).

Algumas páginas adiante em seu livro de poemas, a autora retoma a problemática acerca da autoria feminina em “O meu coração”:

Aqui num débil peito de mulher,  
Bate-me um coração ativo, e forte,  
Que não puderam inda aniquilar  
Os caprichos cruéis da dura sorte!

Muitas vezes não posso sossegado  
Contê-lo neste seio tão ardente.  
E seus voos elevados descrever  
Quisera; mas talvez não saiba a mente!...

Quando escuta do Tasso, e de Camões  
O canto tão subido, e sonoro,  
Pulsa forte no peito, e só no mundo,  
Da Musa, que os guiou, é invejoso!

P'ra às lições de Minerva consagrar  
O tempo, que perder me vê sentido,  
Quisera em peito d'homem ser formado,  
Das letras a carreira ter seguido!

Da glória a ambição, só pela glória  
O pobre coração 'stá dominado;  
Mas não pode expandir-se, não tem forças,  
No esquecimento morre sepultado!... (PRATA, 1859, p. 19-20).

Nessa poesia, o sujeito poético evidencia um desejo: possuir um peito de homem, o que lhe permitiria uma série de benefícios. Contudo, a origem dessa ambição não vem do objetivo de tornar-se efetivamente homem, pois, de Tasso e Camões, inveja apenas suas musas, pois também possui um “seio tão ardente”, e as lições de Minerva, deusa da sabedoria. Sua motivação surge de um desejo ainda mais forte e pulsante: seguir a carreira de Letras e expandir seu coração para “seus voos elevados descrever”. Porém, teme não ser possível com as condições a que estava sujeita. Esse pronuncia-

mento evidencia uma denúncia das condições educacionais destinadas ao gênero feminino no século XIX, pois os homens conservavam o poder da produção e circulação dos saberes, restringindo o acesso das mulheres a conhecimentos pré-determinados. Afinal, se a aparência externa do seu corpo é feminina, “débil peito”, seu íntimo desmente essa fragilidade que era atribuída ao seu gênero: “coração altivo, e forte”.

Assim, além de uma denúncia, o sujeito poético apresenta-se como um indivíduo consciente de sua realidade condicionada pela divisão socializada de gêneros<sup>22</sup>. Nota-se que, ao abordar o peito masculino, ele não acompanha adjetivações como no “débil peito de mulher” que possui – elemento físico da diferenciação sexual (mama), acompanhado de expressões da feminilidade como o sentimentalismo e a fragilidade. Diante dessa condição, seu coração “altivo” e “forte” encontra-se num corpo constituído como cárcere, um fator limitante de seus desejos enquanto indivíduo marcado por construções de gênero que não encorajam a intelectualidade às mulheres. Essa voz feminina relaciona seu corpo com as tecnologias<sup>23</sup> que constroem os gêneros. Afinal, como explica Bourdieu, “O mundo social constrói o

---

22 Conforme indica Mário César Lugarinho, “Os homens e mulheres que se representam e são representados nas obras literárias são interpretações de homens e mulheres reais que se debatem no dia-a-dia com a potencialidade das identificações sociais e das identidades a que se julgam submetidos e que se tornam problemáticas por simplesmente não suportarem o estereótipo determinado pelo paradigma.” (2012, p. 21).

23 Tomamos o termo “tecnologia” do famoso texto de Teresa de Lauretis, “A tecnologia de gênero” (1994), no qual a autora defende que o gênero, como representação e como autorrepresentação, é sua construção, produto de diferentes tecnologias sociais. Entendemos, portanto, que esses poemas de Maria Prata, contribuem para a construção do gênero feminino como capaz de produções intelectuais e poéticas, uma das principais lutas das mulheres ao longo do século XIX.

corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes.” (BOURDIEU, 2014, p. 18), pois

A diferença *biológica* entre os *sexos*, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença *anatômica* entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os *gêneros* e, principalmente, da divisão social do trabalho. (BOURDIEU, 2014, p. 20, grifos do autor).

O sujeito poético, como não consegue alterar seu corpo, tem o coração limitado, não pode expandir-se dentro desse peito, perde forças para resistir aos “caprichos cruéis da dura sorte” e, por consequência, morre no esquecimento, levando consigo a ambição de construir uma carreira no meio literário. Percebe-se, assim, as dificuldades enfrentadas, inclusive, para cantar seus amores, com seu coração cerceado invejando os poetas que cantavam suas musas.

Notavelmente esse é um poema que se aproxima das experiências biográficas de Maria Adelaide (que poderia ser o de tantas outras escritoras), tanto pelo esquecimento que sofreu depois, quanto pela dificuldade que encontrou em conciliar o árduo trabalho maternal que exerceu com o desejo de estabelecer uma carreira literária diante das dificuldades que permeavam a produção de autoria feminina. Todavia, a autora parece resistir aos “caprichos cruéis da dura sorte” e, em outros textos de *Poesias*, irá recuperar diversas representações femininas feitas por literatos da tradição, como é o caso de Camões, Bernardim Ribeiro e Cláudio Manuel da Costa, tematizando também o abandono, a violência de gênero e outros temas não muito comuns ou bem aceitos quando abordados por mulheres naquela época, como é o caso da política.

A narrativa poética “O amor da pátria” é um dos casos em que a autora se dedica a esse assunto ainda considerado de domínio mas-

culino, uma vez que remonta ao contexto sociopolítico de meados do oitocentos, indicado em nota introdutória ao poema: “Deu motivo à seguinte poesia a questão franco-portuguesa, originada pelo apresamento do navio negreiro” (PRATA, 1859, p. 47).

As disputas pela soberania sobre as colônias africanas já estavam em pauta nas relações exteriores do país. Depois de décadas de desestabilização política pela implantação do liberalismo, Portugal encontrava-se economicamente debilitado e buscou estabilidade no fortalecimento das colônias que ainda restavam ao império. Contudo, a solução apresentada pelos “regeneradores” enfrentava grandes obstáculos. A pressão interna pela definição de novos tratados coloniais aos poucos intensificou as tensões diplomáticas entre Portugal, Inglaterra e França, exigindo cada vez mais diálogo entre as nações para evitar que os conflitos se consolidassem em guerras. Junta-se a isso a proibição do tráfico de escravos pelo Reino Unido. Mas é em 1857 que os conflitos atingem um momento crítico. No final desse ano, a embarcação francesa *Charles et George* é confiscada nas águas de Moçambique por suspeita de tráfico de escravizados. Ao ser interrogado pelas autoridades, o capitão do navio francês afirmou serem todos colonos. Não podendo apresentar os contratos dos passageiros a bordo, é escoltado até Lisboa onde foi condenado à multa e à prisão. Napoleão III, considerando a atitude como uma afronta do governo português, elevou a ocorrência a uma questão de honra e exigiu a liberação do navio sob ameaça de corte das relações diplomáticas, ordenando o envio de uma esquadra militar ao Tejo. O governo português insistiu em sua decisão e demandou apoio à Grã-Bretanha, aliada na defesa da repressão do tráfico, porém, o governo britânico optou por não intervir. Com a falta de apoio diplomático, Portugal encontrou-se isolado e sob ameaça iminente de guerra, levando o governo a ceder às exigências de Napoleão III. O caso obteve grande indignação popular e logo ganhou repercussão nacional nos jornais,



motivando a poetisa a remontar o quadro político da questão franco-portuguesa a partir da óptica feminina<sup>24</sup>.

A narrativa poética de Prata inicia-se com a indignação do eu poético que intensifica o conflito na medida em que ocorre a internalização da afronta proferida ao “fiel” povo português (do qual faz parte). Inicialmente, o poema não institui o gênero da voz que o prenuncia, caracterizando-a por uma indefinição, marcada pela manifestação da indignação coletiva que, aos poucos, reacende questões identitárias de um passado glorioso ao povo lusitano. Na sequência, esse sentimento é individualizado, injetado no íntimo do sujeito, direto ao coração, e espalhado ao corpo através do sangue, indicando hereditariedade do comprometimento que terá para lidar com a situação pela defesa da honra nacional.

A manutenção dessa virtude é novamente justificada pelos compromissos e obrigações correspondentes ao seu “peito de homem”, posteriormente evidenciado pelo adjetivo no masculino, “cansado”, definindo o momento em que tais sentimentos o levaram à exaustão e, por consequência, à impossibilidade de continuar sustentando fisicamente a situação que o aflige. Assim, o sujeito adormece,

---

24 O apresamento da embarcação Charles e Georges também foi documentado por Eça de Queirós em *A Emigração como Força Civilizadora*. Há outros momentos em que Eça cita este episódio das relações franco portuguesas, como é o caso dos diálogos entre Julião e Conselheiro Acácio (*O Primo Basílio*) e Artur e Vilela (*A Capital*). O autor remonta a circulação dos debates entre liberais e a burguesia fundiária - em especial a do Ultramar, afetada pelo aumento dos custos de produção - sobre o escravagismo e outras relações diplomáticas que adentravam os salões literários lisboenses do século XIX. “O caso repercutiu em todo o país: Tal como acontecerá em circunstâncias semelhantes, quando o governo de Lisboa cedeu ao Ultimato Inglês, a indignação fervilhou pelo país. É testemunhada nos jornais da época, no próprio Parlamento [...]” (SALVADO, 2016, p. 76-77).

partindo para o mundo subjetivo dos sonhos. Ao encontrar-se no campo do inconsciente, sua subjetividade elevará a desfeita a um nível “espiritual” no qual se encontra com antepassados a quem a tradição romana nomeou de “manes”, representados pelos heróis enaltecidos pela tradição, tanto os medievais quanto os navegadores, em cena semelhante à que Eça de Queirós narrará mais tarde n’*A Ilustre Casa de Ramires*. Esses heróis deificados (“Castros, e Albuquerque”, “Fuas, Martins, e outros Heróis”) trazem o dever de defender a honra da nação como missão divina, mesmo que o sujeito vá sozinho – “Se a pátria a seguir-te recusar”. Ele é orientado a tomar um “punhal!”: “Vinga tu só,/ Honra, brios, e d’reitos da nação,/ Da vida o sacrifício dá-lhe em pró!” (PRATA, 1859, p. 49-50), indicando uma masculinidade portuguesa reduzida e enfraquecida diante o enfrentamento da situação. Entretanto, para “concretizar” seu compromisso com a pátria, enquanto figura masculina, é realizado um “ritual” de passagem: “A espada me cingiu, e a cruz no peito,/ De nobre cavaleiro me pregou,/ E depois denodado, a combater/ Pelo rei, pela pátria, m’exortou” (PRATA, 1859, p. 49-50). A passagem da heroicidade dos cavaleiros para o sujeito, marcada formalmente ao cingir-lhe com a espada e a cruz no peito, torna-o mais um “barão assinalado”.

O poema segue com a partida do consagrado cavaleiro, em estilo medieval, ébrio pelas imagens do passado valoroso, que irá então vestir peça a peça as aflições que carrega no peito: o punhal, o terço e o arnês. São armas antiquadas as que ele carrega, sem lugar em meados do século XIX, quando seus impulsos violentos deveriam ser controlados e o exército estava nas mãos do estado. Sua saída em segredo para lutar sozinho é parte do ridículo da situação em que se encontra. É quando, então, uma figura feminina, Elisa, o interrompe e passa a questionar suas atitudes. Essa mulher, a quem o sujeito poético estava comprometido, convence-o a desistir, pois “Sufocou tão alta empresa,/ A pod’rosa voz d’amor;” (PRATA, 1859, p. 50-52)

e “já não [era] senhor” de si mesmo (PRATA, 1859, p. 50-52). Assim, esse sujeito passa a segui-la, controlando seus impulsos heróico-emocionais e impedindo a concretização de uma decisão irracional: a guerra. Dessa forma, Maria Adelaide Fernandes Prata ridiculariza certos modelos antigos de masculinidade.

George Mosse (2000 [1996]) explica como se deu a formação do estereótipo moderno de masculinidade em finais do século XVIII e início do XIX. A recuperação romântica reforçou o conceito de cavalaria e muitas das qualidades que se esperava de um cavaleiro foram adaptadas à masculinidade moderna: lealdade, retitude, valor, sobriedade e perseverança. No entanto, a adaptação de tais ideias aristocráticas em favor das sensibilidades da classe média foi um passo importante para a construção da masculinidade moderna. As características de valor, sangue frio e compaixão perderam grande parte da violência e se impregnaram de imperativos morais; o amor platônico que espiritualizava o cavaleiro se converteu em lugar comum com o matrimônio. Já a habilidade e a força física, que eram valorizadas pelos cavaleiros, ganharam importância na nova sociedade ao se contemplar o corpo masculino integralmente – a importância da aparência (corpo, vestimenta, beleza, porte). O próprio ideal masculino de força e beleza se converteu em símbolo da sociedade e da nação.

Como já apontamos, no primeiro poema, o sujeito poético de Prata desculpa-se por ter braços de mulher e, por isso, não poder empunhar uma espada para defender a pátria. Assim, de modo contraditório, ao indicar um herói falhado em seus intentos patrióticos no poema “O Amor da Pátria”, a autora corrobora a defesa de um estilo de vida burguês, de valorização do matrimônio e da família, ao mesmo tempo em que demonstra certo poder feminino sobre os homens em oposição a uma virilidade medieval em desuso.

Outro ponto importante desse poema é justamente a posição central do homem, cuja voz domina quase todo o texto. Talvez precisamente por Maria Adelaide Prata entender que o assunto, mesmo que escrito por pena feminina, era masculino, por mais que ela também tenha sentido sua honra afetada pela questão internacional envolvendo o navio francês. Essa mudança de gênero na voz poética ocorre em alguns outros poemas de Prata, sobretudo naqueles de temática amorosa. São vários os seus poemas nos quais as mulheres continuam no papel de objeto de desejo de uma voz masculina, indicando, talvez, uma tendência retórica aprendida nos modelos que conhecia. E é curiosa a escolha dos nomes – Ulina, Nize, Marília, Arminda –, mais próximos da poética árcade do que dos versos românticos, como a própria Elisa do poema já longamente comentado neste texto.

Todavia, há também alguns poemas de amor com mulheres como objeto nos quais o sujeito poético não traz nenhuma marcação de gênero. É o caso do “Soneto” à Lília, que se encerra com a afirmação do desejo erótico: “Outro prazer na terra eu não invejo,/ Nem sonha o coração outra grandeza,/ Que fruir teu amor, e dar-te um beijo!...” (PRATA, 1859, p. 112). Sobretudo, é o caso de dois poemas à Nize, tanto em poemas de voz masculina quanto em outros sem gênero definido, como este:

#### A Nize

Penso em ti, mal que desperto,  
Penso até ir repousar;  
Penso em ti, mesmo dormindo,  
Contigo sempre a sonhar.

Ausente de ti, meu bem,  
Como é penoso viver!  
A dor, que sinto nest'alma  
É difícil descrever!

Raia o dia, e sem ventura  
Vejo a noite aproximar,  
Sem que o remédio eu encontre  
Para a saudade abrandar.

Aborreço a companhia,  
Só me agrada a solidão,  
Melancólicas imagens  
Busca só meu coração;

Que possa inspirar-me int'resse,  
Nada of'rece a natureza;  
Nem há encantos que seduzam  
A quem viu tua beleza!

Este amor tão puro, e forte,  
Que por ti senti, ó Nize!  
Será pois correspondido?  
Amas-me tu ainda? – dize?...

E quem sabe?... O tempo, a ausência,  
Do teu amor, que fariam!...  
Ah! dize, dize-me breve  
Se teu peito mudariam?...

Sim, dize, quero sabê-lo,  
Saber qual é a minha sorte;  
Se me amas, quero a vida,  
Se m'esqueceste... a morte!... (PRATA, 1859, p. 145-146).

Como não era comum a composição de poemas líricos com temática amorosa assumindo uma voz poética que não fosse a do autor (ou da autora), com quem os leitores identificavam o sujeito poé-

tico<sup>25</sup>, esses poemas chamam a atenção pelo desejo declarado por personas femininas. Logo, se a opção por um sujeito poético de gênero masculino, como vimos anteriormente, ou sem gênero definido, como neste caso, não tiver sido motivada por Maria Prata seguir modelos de poemas de amor comuns aos autores homens, o que não ocorre em outras composições poéticas da autora, a mudança de gênero da voz poética, assumindo-se masculina, pode ter sido causada para evitar certos entraves sociais, tal como no poema com temática política. No último caso a que aludimos, seria a exibição do desejo o tema controverso para o seu gênero. Nize, cuja sonoridade com o imperativo “dize” reforça o desejo de expressar seus amores, é nome recorrente no livro de Maria Adelaide Fernandes Prata, surgindo também no “Despedida” (1859, p. 81), no soneto para o mote “A vida sem amor é sonho, é nada” (1859, p. 109), no soneto cujo primeiro verso é “Podes o sol em trevas ver mudado” (1859, p. 110), e em outro poema “A Nize” (1859, p. 141). Seriam esses poemas indícios de “amizade romântica” entre Maria Adelaide e outra(s) mulher(es)?

Lillian Faderman, ao estudar relacionamentos amorosos entre mulheres ao longo da história, identificou diversos casos do que chamou “amizade romântica” entre mulheres. Essas relações apareciam muitas vezes sem culpa ou ansiedade das partes envolvidas

---

25 Maria da Graça Videira Lopes explica que, na estética romântica, “A poesia não pode ser um jogo vazio, mas trazer a marca reconfortante de um ‘Eu’ original. O romantismo é este assumir do indivíduo por parte do poeta. (...) A ficção da sinceridade é a base em que se assenta a construção desta nova personagem que entra em cena.” (1981, p. 19-20). Essa criação ficcional do autor na obra é característica também apontada por Jorge de Sena: “O Romantismo foi a proclamação da supremacia do homem sobre as suas próprias criações, (...) transferido o homem para a obra e fazendo desta a realização imaginária da sua vida, dos seus apetites, dos seus desejos, ou da raiva contra os seus próprios limites enquanto ser humano” (1974, p. 73).

ou mesmo sem críticas da sociedade, porque na época consideravam comum certa intimidade entre mulheres, que viviam uma sociabilidade entre si de maneira privada, sobretudo porque no século XIX não compreendiam como possível a relação sexual entre duas mulheres:

These romantic friendship were love relationships in every sense except perhaps the genital, since women in centuries other than ours often internalized the view of females as having little sexual passion. Thus they might kiss, fondle each other, sleep together, utter expressions of overwhelming love and promises of eternal faithfulness, and yet see their passions as nothing more than effusions of the spirit. If they were sexually aroused, bearing no burden of visible proof as men do, they might deny it even to themselves if they wished. (FADERMAN, 1981, p. 16)<sup>26</sup>

Contudo, Lillian Faderman dedicou-se sobretudo ao mundo anglófono. É possível que em países de tradição católica e mais conservadores em relação às mulheres, como Portugal, fosse possível ignorar o que se passava entre paredes fechadas, mas provavelmente não recebiam tão descuidadamente arroubos de desejos de uma mulher por outra. Também, Faderman parece não reconhecer o apelo simbólico das composições poéticas românticas, marcadas por ale-

---

26 Tradução nossa: “Essas amizades românticas eram relacionamentos amorosos em todos os sentidos, exceto talvez no genital, uma vez que as mulheres em séculos diferentes do nosso muitas vezes internalizaram a visão das mulheres como tendo pouca paixão sexual. Assim, elas podem se beijar, acariciar uma à outra, dormir juntas, expressar expressões de amor arrebatador e promessas de fidelidade eterna e, ainda assim, ver suas paixões como nada mais do que efusões do espírito. Se elas fossem sexualmente excitadas, sem carregar o ônus da prova visível como os homens, elas poderiam negar isso até para si mesmas, se quisessem”. (FADERMAN, 1981, p. 16).

gorias<sup>27</sup>. Afinal, as escritoras portuguesas já eram criticadas quando escreviam sobre temas mais ingênuos. Talvez isso explique, mais do que mera repetição de modelos retóricos, essa temática na obra de Maria Adelaide Fernandes Prata. O que não a fez passar ilesa pela pena satírica de Camilo Castelo Branco, como já apontado. Camilo deve ter estranhado essas composições de temática amorosa com mulheres como objeto de desejo, ou, quem sabe, por também ser do Porto, criticasse de fato algum comportamento pessoal da escritora.

### **ALGUMAS CONSIDERAÇÕES**

Ainda há um caminho longo e árduo para se reconstituir uma biografia mais elaborada de Maria Adelaide Fernandes Prata e inseri-la em alguma historiografia que a torne novamente lida. Incentivadora da escrita feminina e autora, era capaz de debater os assuntos de seu interesse com os escritores que a criticassem, porém teve uma carreira literária relativamente curta. Impedimentos outros, talvez de cunho pessoal, como os cuidados com a família, dos quais não pôde se ver livre, devem ter sido a causa para que não houvesse maior produção. Mesmo assim, são pelo menos três livros publicados e colaborações em periódicos e almanaques, além de uma vida ativa no meio cultural do Porto, como demonstram o testemunho de Alberto Pimentel e alguns poemas de circunstância que produziu, como os sobre a presença, em sua cidade, de Carlos Alberto, rei exilado da Sardenha, e da rainha D. Maria II. Faltam arquivos nos quais sua biografia e carreira possam ser pesquisados com mais detalhes. Algumas perguntas ainda ficam em aberto: quem mais frequentava

---

27 Eduardo da Cruz e Andreia Castro, ao analisarem revistas literárias do romantismo português, apontam como “Tanto a irrupção violenta de desejos urgentes como a efetivação do ato sexual também receberam tratamento poético.” (2020, p. 251), sobretudo nas revistas de poesia do Porto romântico.



os saraus literários em sua casa? Quem eram suas amigas? Como e quando escrevia? O que teria motivado tantos poemas de amor, inclusive com mulheres como destinatárias?

Quanto às representações de gênero em seus poemas, como apontamos, as hipóteses são variadas. Estaria Maria Adelaide Fernandes Prata apenas reproduzindo modelos retóricos ao criar poemas de temática amorosa, com voz masculina ou sem gênero definido, tomando mulheres como objeto de desejo? Se considerarmos um aspecto moderno de despersonalização *avant la lettre*, como lidar com tantos poemas de circunstância ou mesmo de caráter biográfico que acompanham o mesmo livro *Poesias*? Consideramos, portanto, que fossem tentativas de extravasar sentimentos mais íntimos por mulheres, representações de “amizade romântica” entre mulheres ou mesmo algo mais erótico, como seus contemporâneos homens faziam.

Assim, sua postura ao desafiar as dificuldades que seu gênero enfrentava no campo literário, ou mesmo alguns de seus poemas, podem ter suscitado os comentários jocosos de Camilo Castelo Branco sobre seu possível interesse por mulheres. Apesar de pouquíssimo conhecida hoje em dia, é inegável que a autora contribuiu com um registro particular das vivências femininas no período histórico em que viveu, denunciando, sobretudo, as dificuldades que sofreu para se impor enquanto escritora e intelectual. Apesar dos empecilhos, seus poemas constituem expressões de desejo, e sua insistência na documentação dos diversos aspectos sociais de sua vida – assim como fizeram outras intelectuais – abriu caminhos para estabelecer os processos de emancipação e formação intelectual feminina, permitindo que outras mulheres pudessem projetar suas vozes publicamente e discursar sobre os mais diversos assuntos.

RECEBIDO: 29/11/2022 APROVADO: 05/05/2023

### PERIÓDICOS CONSULTADOS:

*A Esperança*: semanário de recreio literário dedicado às damas. vol. 1-2. Porto: Typ. de Rodrigo José d'Oliveira Guimarães, 1865-1866.

*Almanaque das Senhoras*. vol. 2<sup>o</sup>-12<sup>o</sup>. Lisboa: Typ. de Souza & Filho. 1872-1882.

### REFERÊNCIAS:

ANASTÁCIO, Vanda. “Mulheres varonis e interesses domésticos” (Reflexões acerca do discurso produzido pela História Literária acerca das mulheres escritoras da viragem do século XVIII para o século XIX). *Ariane: revue d'études littéraires Françaises. Cartographies. Mélanges offerts à Maria Alzira Seixo*. n. 18/19/20, 2003-2005, p. 537-556, Lisboa: G.U.E.L.F.U.L., 2005.

ANASTÁCIO, Vanda. Almanques. Origem, géneros, produção feminina. *VEREDAS* n. 18. Santiago de Compostela: 2012, p. 53-74.

ANASTÁCIO, Vanda. Onde estão as mulheres? Um percurso didático pela história da literatura portuguesa. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 33, n. 48, p. 12-38, jul-dez 2022. DOI: <http://doi.org/10.37508/rcl.2022.n48a513>. Disponível em: <https://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/513/364>. Acesso em: 16 nov. 2022.

ANDRÉ, Carlos Ascenso. Ao contrário de Virgílio: reflexões sobre o feminino n'Os *Lusíadas*. *VEREDAS*, n. 6. Porto Alegre: 2006, 33-50.

BÄR, Gerald. ‘Ossian fürs Frauenzimmer’? Lengefeld, Günderrode, and the Portuguese Translations of ‘Alcipe’ and Adelaide Prata. *Translation and Literature* 22:3. 2013, p. 343-360. Disponível em: <https://www.eupublishing.com/doi/full/10.3366/tal.2013.0127>. Acessado em: 01 fev. 2022.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Ed. 12. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

BUESCU, Maria Gabriela. “A poesia ossiânica em Portugal: estudo da sua recepção translitológica”. In: AVELAR, Mário (Coord.). *Viagens pela palavra*. Lisboa: Universidade Aberta, 2005, p. 227-241. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.2/247>. Acesso em: 01 fev. 2022.

CARDOSO, Nuno Catarino. *Poetisas Portuguesas – Antologia contendo dados bibliográficos e biográficos de cento e seis poetisas*. Lisboa: Livraria Científica, 1917.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Cancioneiro Alegre de poetas portugueses e brasileiros*. Col. Ernesto Chardron. 2. ed, v. 1. Porto: Luga & Genelioux, sucessores, 1888.

CASTRO, Zília Osório de; ESTEVES, João (Dir.). *Dicionário no feminino* (séculos XIX-XX). Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

CHAGAS, Pinheiro. Poetas e prosadores. *O panorama*; 3º ano da 5º série: 1868. p. 202-203.

CRUZ, Eduardo da; CASTRO, Andreia Alves Monteiro de. Revistas literárias do romantismo português: leituras além do cânone. *Literartes*, [S. l.], v. 1, n. 13, p. 242-269, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/172320>. Acesso em: 27 set. 2022.

DUARTE, Constância Lima. Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história mal contada. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 30, 2007, p. 63-70. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9136>. Acesso em: 21 jul. 2022.

DUARTE, Rui Manuel da Costa Perdigão da Silva Fiadeiro. Cafés Históricos do Porto: a aventura sedentária. *Actas do 2º Colóquio “Saudade Perpétua” – Arte, Cultura e Património do Romantismo*. Faculdade de Letras da Universidade de Porto, 2019, p. 243-306. Disponível em: <https://www.cepese.pt/portal/pt/publicacoes/obras/arte-cultura-e-patrimonio-do-romantismo-actas-do-10-coloquio-2019saudade-perpetua2019/cafes-historicos-do-porto-a-aventura-sedentaria-rui-manuel-da-costa-fiadeiro-duarte-de-cifantes-e-leao>. Acesso em: 20 jul. 2022.

FADERMAN, Lillian. *Surpassing the love of men: romantic friendship and love between women from the Renaissance to the Present*. New York: Quill, 1981.

HALBERSTAM, J. *Female masculinity – Twentieth anniversary edition with a new preface*. Durham and London: Duke University Press, [1998] 2018.

KLOBUCKA, Anna. Cãnone2. In.: FEIJÓ, António M.; FIGUEIREDO, João R.; TAMEN, Miguel (eds.). *O Cânone*. Lisboa: Tinta da China, 2020. p. 165-171.

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e impasses: o*

feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LOPES, Ana Maria Costa. *Imagens da mulher na imprensa feminina de oitocentos: percursos e modernidade*. Lisboa: Quimera, 2005.

LOPES, Maria da Graça Videia. “Apresentação crítica”. In: HERCULANO, Alexandre. *Poesias de Alexandre Herculano*. Lisboa: Seara Nova Editorial Comunicação, 1981.

LOUSADA, Isabel. Imprensa: amplificador da voz feminina. In.: CASTRO, Zília Osório; ESTEVES, João; MONTEIRO, Natividade (coords.). *Catálogo do Seminário Mulheres na 1ª República. Percursos, conquistas e derrotas*. Lisboa: Edições Colibri, 2011. p. 41- 48.

LUGARINHO, Mário César. *O homem e os vários homens: masculinidades nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. 2012. Tese (Tese de Livre-docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MOSSE, George L.. *La imagen del hombre: la creación de la masculinidad moderna*. Trad. De Rafael Heredero. Madrid: Talasa Ediciones, 2000.

OLIVEIRA, Jaqueline da S.; RAMOS, Issac N. A. O anjo doméstico que perturbou as escritoras do século XIX. *Revista Athena*, v. 19, n. 2, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/athena/article/view/5235>. Acesso em: 12 mai. 2021.

PEREIRA, Firmino. *O Porto d'outros tempos. Notas históricas – Memórias - Recordações*. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão, 1914.

PIMENTEL, Alberto. *Atravez do passado*. Lisboa: Guillard Aillaud, e C.a, 1888.

PIMENTEL, Alberto. *O Porto há trinta anos*. Porto: Magalhães & Moniz, 1893.

PRATA, Maria Adelaide Fernandes. *Poesias [oferecidas às senhoras portuenses]*. Porto: Tip. Comercial, 1859.

PRATA, Maria Adelaide Fernandes. *O Filho de Deus: narrativa poética*. Porto: Tip. Comercial, 1863.

PRATA, Maria Adelaide Fernandes. Resposta ás observações do sr. Alberto Pimentel. *A Esperança: semanário de recreio litterario dedicado ás damas*, vol. 1. Porto: 1865. p. 106.

PRATA, Maria Adelaide Fernandes. *Fingal, poema em seis cantos, vertido de Ossian, seguido de duas cartas escritas pelos poetas Pinto Ribeiro e Sousa Viterbo*. Porto: Tip. Comercial, 1867.

PRATA, Maria Adelaide Fernandes. Correspondencia. *A Voz Feminina*, 3 (Jan.) 1868, p. 3.

PRATA, Maria Adelaide Fernandes. Lamentos. *A Mulher* n. 4. Nova York: abril de 1881, p. 32.

PRATA, Maria Adelaide Fernandes. O escravo. *In: A voz do operário*. n. 192, 01/07/1883, p. 3.

PRATA, Maria Adelaide Fernandes. Ao avaro. *In: A voz do operário*. n. 403, 17/07/1887, p. 4.

QUEIRÓS, Eça de. *A emigração como força civilizadora* (Prefácio de Raul Rêgo). Lisboa: Perspectivas & Realidades, 1979.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

QUEIRÓS, Eça de. *A Capital*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

SALVADO, João António. *O Olhar Colonial em Eça de Queirós: O continente africano na escrita queirosiana*. Edições Vieira da Silva: 2016.

SENA, Jorge de. “Para uma definição periodológica do romantismo português”. *In: CENTRO de Estudos do Século XIX do Grémio Literário. Estética do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Grémio Literário, 1974.

SILVA, Inocêncio Francisco da. *Diccionario bibliographico portuguez*. vol. VI. Lisboa: Imprensa Nacional, 1862.

SILVA, Inocêncio Francisco da; ARANHA, Brito. *Diccionario bibliographico portuguez*. vol. XV. Lisboa: Imprensa Nacional, 1888.

SILVA, Inocêncio Francisco da; ARANHA, Brito. *Diccionario bibliographico portuguez*. vol. XVI. Lisboa: Imprensa Nacional, 1893.

TORRESÃO, Guiomar. *Almanaque das Senhoras para 1882*. vol. 12°. Lisboa: 1881.

VAQUINHAS, Irene. A família, essa “pátria em miniatura”. *In.: VAQUINHAS, Irene (coord.). História da vida privada em Portugal, 3 - A Época Contemporânea 3*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011. p. 118-151.

### **MINICURRÍCULO**

**EDUARDO DA CRUZ** é professor associado de Literatura Portuguesa no Instituto de Letras da UERJ, atuando na graduação e na pós-graduação. É bolsista Prociência/UERJ e pesquisador PQ2 do CNPq. Tem doutorado em Estudos de Literatura pela UFF (2013), mestrado em Ciência da Literatura pela UFRJ (2009) e realizou estágio de pós-doutorado na USP (2022). É co-líder do grupo Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras (UERJ/Real Gabinete Português de Leitura), pesquisador do grupo ARS – Arte, Realidade, Sociedade (FBN) e investigador-colaborador no Centro de Estudos Clássicos (FLUL).

**LORENA RIBEIRO DA SILVA LOPES** é Graduanda em Letras – Português/Francês pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pesquisadora júnior do Real Gabinete Português de Leitura com bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian no período de agosto de 2021 até julho de 2022, sob orientação do prof. dr. Eduardo da Cruz (UERJ/CNPq).

---

## **A potência invisibilizada de Efigênia do Carvalho: novas perspectivas sobre a escrita feminina através do conto “A casa negra”**

*The invisible power of Efigênia do Carvalho: new  
perspectives on female writing through the story “The  
black house”*

Mayara Gonçalves  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Elisabeth Fernandes Martini  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

### **DOI**

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n49a522>

### **RESUMO**

O presente artigo tem como objetivo apresentar a obra da escritora portuguesa oitocentista Efigênia do Carvalho a partir da análise do conto “A casa negra”. Dessa forma, será possível desenvolver questionamentos sobre a originalidade de sua produção literária enquanto mulher portuguesa na sociedade do século XIX, debruçando-se sobre as estratégias narrativas, as críticas metafóricas e a caracterização dos personagens presentes na obra. Assim, resgataremos a vida e a obra de uma autora que trouxe para a literatura feminina oitocentista em Portugal novos parâmetros literários, rompendo com o modelo tradicional de escrita feminina no século XIX.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura oitocentista; Portugal; Efigênia do Carvalho.

## **ABSTRACT**

This article aims to present the work of the 19th century Portuguese writer Efigênia do Carvalho from the analysis of the short story “The black house”. In this way, it will be possible to develop questions about the originality of her literary production as a Portuguese woman in the society of the 19th century, focusing on the narrative strategies, the metaphorical criticism and the characterization of the characters present in the work. Thus, it will be possible to rescue the life and work of an author who brings new literary parameters to 19th century female literature in Portugal, breaking with the traditional model of female writing in the 19th century.

**KEYWORDS:** Nineteenth-century literature; Portugal; Efigênia do Carvalho.

## **INTRODUÇÃO GERAL**

A literatura produzida por mulheres dentro da sociedade portuguesa oitocentista era desconsiderada, visto que o cânone literário era predominantemente preenchido por homens. No entanto, o século XIX trouxe grandes inovações para Portugal em relação aos costumes e suas respectivas desconstruções. Dessa forma, torna-se necessário entender os fatores que levaram muitas senhoras portuguesas ao reconhecimento literário pelas obras escritas e publicadas em diversos tipos de suporte, assim como o seu virtual apagamento.

O papel da mulher dentro da sociedade era condicionado ao lar e aos cuidados de sua família. Desse modo, a trajetória feminina passa por grandes conquistas ao longo dos anos, sendo, então, no século XIX, a tomada gradual e sutil do espaço literário pelas senhoras escritoras, ainda que de forma seletiva e criteriosa, já que a mulher era vista como culta ao escrever suas obras, mas não para seguir uma carreira profissional.



Dessa forma, esta pesquisa possui uma abordagem descritiva com intuito exploratório. Através de uma abordagem inteiramente bibliográfica, foi possível fazer um levantamento de estudos anteriores, artigos e livros necessários para a concretização deste artigo. Vale ressaltar que o levantamento das informações contou com o acervo físico do Real Gabinete Português de Leitura – voltado para a literatura portuguesa oitocentista —, além dos levantamentos em meio digital.

Primeiramente, será contextualizada a situação da sociedade e da literatura portuguesa durante o século XIX, trazendo um panorama mais amplo para descortinar o cenário político e social, além do modo como essa conjuntura se refletia no âmbito literário. De posse dessas informações, será possível entender o início dos Oitocentos em Portugal e como o Império entra, no decorrer do século, em uma grave crise política e social.

Em seguida, será feito um recorte para explicar e contextualizar a atuação feminina na sociedade e na literatura portuguesa oitocentista, com o intuito de abranger os impactos do modelo social patriarcal e opressor contra a mulher, além de detalhar os caminhos percorridos pelas escritoras portuguesas e explicar as imposições a que elas deveriam obedecer para se firmar no meio literário. Uma vez constituído o panorama sobre a mulher na literatura, propõe-se apresentar a escritora Efigênia do Carvalhal. Através de um minucioso estudo sobre a vida e as obras da autora, será resgatado, ao menos, um pouco de sua jornada literária mediante os diferenciais de sua narrativa e as contribuições e escritos ao longo de sua vida.

Por fim, a partir da leitura de um de seus contos, intitulado “A Casa Negra”, serão analisadas as estratégias narrativas utilizadas pela autora ao longo do texto, as críticas camufladas que estão diretamente associadas ao contexto histórico da época e a utilização de elementos do insólito ficcional dentro do conto.

Dessa forma, a qualidade de sua produção literária, por sinal, leva a tecer questionamentos sobre o quão importante Efigênia do Carvalho seria para a literatura portuguesa oitocentista se fosse minimamente reconhecida como autora, visto que suas prosas de ficção, claramente, rompem com o modelo de escrita ao qual eram condicionadas as mulheres de sua época. Portanto, o artigo auxiliará o leitor a levantar questionamentos sobre a originalidade e a importância dos elementos narrativos usados por Efigênia do Carvalho para que seu conto consiga, ainda que de forma sutil e camuflada, tecer críticas pontuais sobre problemas sensíveis na sociedade do século XIX.

#### **SOCIEDADE E LITERATURA PORTUGUESA NO PERÍODO OITOCENTISTA**

Na primeira metade do século XIX, o cenário de Portugal foi marcado por uma profunda crise econômica motivada pela independência do Brasil, principal colônia portuguesa, e pela Guerra Civil, gerada a partir da luta de D. Pedro IV para proteger o trono, destinado a D. Maria, de seu irmão D. Miguel. Entre outras guerras territoriais de âmbitos imperialistas e comerciais, as guerras napoleônicas também causaram muitos impactos na estrutura do Reino logo no início dos Oitocentos. Diante do quadro de instabilidade em que o Império se encontrava, os liberais conquistaram o poder e novos parâmetros moldaram Portugal desde então.

Em meados do século XIX, a agricultura – considerada uma das mais fortes bases econômicas do país – se desenvolveu através da introdução de equipamentos mecânicos. Entretanto, o espaço urbano também começou a se manifestar por meio de novas reformas nos meios de transportes e de comunicação, no período da *Regeneração* – rotativismo parlamentar que acatou interesses burgueses e rurais durante a sua vigência. Dessa forma, enquanto o crescimento populacional aumentava gradativamente, os camponeses que viviam nas

aldeias trabalhando na agricultura ficavam desempregados ou eram mal remunerados. Em decorrência desse fator, ocorreu um processo de êxodo rural para as áreas urbanas, visto que nas cidades – como Porto e Lisboa – estavam concentrados os meios de transportes e de comunicação e a indústria, resultando em mais oportunidades de trabalho para os emigrantes. Também vale ressaltar a grande quantidade de portugueses que emigraram para o Brasil procurando melhores condições de trabalho, aproveitando-se da proibição de tráfico de escravos no país que, conseqüentemente, ficou necessitado de mais mão de obra.

Entretanto, em Portugal, com a nova população crescendo gradualmente nas principais cidades, as classes mais baixas e vulneráveis começaram a ocupar maior espaço na civilização urbana e, logo, “a violência e o que era considerado vício pelo senso comum da época logo foram associados à pobreza marginalizada, segregada e circunscrita às áreas periféricas dos centros urbanos” (CASTRO, 2021, p. 19). Isso se deu porque o ambiente urbano era, supostamente, planejado para as classes mais altas – a burguesia ascendente e a aristocracia portuguesa –, portanto, a permanência de pessoas pobres, confundidas com “vadios” desempregados, bêbados e com quaisquer outros vícios, era uma ameaça para o bem-estar e para a reputação da sociedade dita civilizada. Dessa forma, entende-se que, ao longo dos anos, formou-se uma efetiva polarização social que deu proeminência às classes mais altas nas cidades grandes e motivou uma dura repressão contra proletários na tentativa de marginalizá-los e tirá-los de cena através de uma higienização social das ruas urbanas de Portugal, de acordo com o seguinte raciocínio:

Enquanto os inválidos desamparados deveriam ser removidos e levados para asilos, os ociosos com idade e saúde para trabalhar foram considerados delinquentes, sujeitos às sanções penais previstas para cada delito. (CASTRO, 2021, p. 27).

Assim, torna-se evidente que, no decorrer do século XIX, a sociedade portuguesa experimentou grandes avanços para a área rural e para o crescimento das áreas urbanas, através da modernização e da indústria crescente, o que possibilitou novas oportunidades de emprego para os camponeses. Entretanto, deve-se apontar a repressão fiscal implantada a partir do êxodo rural como forma de segregar e preservar as ruas, “destinadas aos passeios dos elegantes” (CASTRO, 2021, p. 26) e higienizá-las dos “insalubres”, isto é, da população pobre.

Já na literatura, o período oitocentista também trouxe grandes impactos e mudanças, muitas das quais, para Antônio José Saraiva (1975, p. 740), seguiam como desdobramento da revolução de 1832-1834. Isso se explica porque, como forma de espelhamento da sociedade, novas correntes literárias se manifestaram à medida que a burguesia ganhava espaço e a sociedade começava a se refletir sob novos parâmetros.

Assim, o Romantismo foi introduzido como uma corrente literária divulgada pela França, que tinha como influência os ideais iluministas e liberais que rompiam com a conjuntura monárquica absolutista em vigor na época. Originado na Inglaterra e na Alemanha, partiu da necessidade de revolucionar a arte literária através do rompimento com o estilo neoclássico, que priorizava métricas, alusões mitológicas e técnicas da poética aristotélica. Segundo Saraiva, o Romantismo traz à cena literária:

o tema da insanidade humana, da aspiração indefinida, a dor ‘cósmica’ de simplesmente existir, a obsessão da morte, o autobiográfico direito ou velado, a apologia do herói insociável e amoral ou fora da lei (o pirata, o bandido, o proscrito, etc.). Este individualismo pode ir até ao extremo do autoengano, que se manifesta no gosto do sonho ou devaneio passivos, ou de qualquer evasão imaginativa para algures no tempo e no espaço (histórico-social,

exotismo); no sentimentalismo amoroso indizível e irrealizável; em manifestações de anárquica irracionalidade ou misticismo. (SARAIVA, 1975, p. 727).

Apesar de o Romantismo abranger as escolas realista e naturalista, em sentido lato (SARAIVA, 1975, p. 732), é imprescindível entender as particularidades e preocupações voltadas para cada fase desse longo período do século XIX. As evidentes diferenças entre a corrente romântica e realista marcaram grandes disputas entre os literatos, o que veio a receber mais tarde o nome de Questão Coimbrã.

Em um cenário de crise portuguesa, carente de avanços científicos e tecnológicos, com alta instabilidade nos campos devido às emigrações e com um atraso descomunal em comparação ao desenvolvimento dos outros países da Europa, o Realismo se tornou a corrente literária em 1865. Diferentemente dos românticos, os realistas propunham uma escrita mais atenta às problemáticas, trabalhando com o cotidiano social e utilizando diferentes teorias científicas para o estudo social, tal e qual o Darwinismo que rompe com as imposições religiosas prescritas ao indivíduo e o Positivismo de Augusto Comte.

Dessa forma, enquanto a escrita romântica propunha o subjetivismo, a melancolia, o sentimentalismo e a obscuridade, o Realismo defendia a necessidade de uma literatura objetiva, que estudasse a condição humana no âmbito científico, focando na crítica e na análise dos problemas da sociedade e desconstruindo a crença religiosa absoluta em favor da razão e das novas descobertas científicas e filosóficas. Dessa forma, a rivalidade entre os românticos, mais conservadores perante a escrita, e os estudantes da Universidade de Coimbra, realistas que viam a necessidade de revolucionar o quadro de Portugal, fez-se evidente. Antero de Quental, Eça de Queiroz, Teófilo Braga e muitos outros escritores representaram essa nova cor-

rente e “o ano de 1871 assinala precisamente a vitória decisiva das ideias realistas em Portugal” (MOISÉS, 2006, p. 199).

#### **A MULHER E A ESCRITA LITERÁRIA OITOCENTISTA**

Ao longo do século XIX, a presença da mulher na literatura portuguesa tornou-se mais ativa. A mulher deixa de ser condicionada somente ao eu-lírico feminino, como nas cantigas de amor trovadorescas, e surge como a porta-voz de sua própria obra. Dessa forma, pode-se entender que, mesmo com inúmeras limitações e ideais conservadores impostos na época em decorrência da sociedade extremamente patriarcal e machista, a mulher teve grande participação na literatura do século XIX – ainda que invisibilizada – porque grande parte do público de romances era feminino.

No entanto, para que a entrada feminina na literatura fosse minimamente possível, muitos critérios eram considerados. A maioria das mulheres que tinham oportunidades era oriunda de famílias da aristocracia ou da alta burguesia, ou se fazia autodidata – como na prática de alfabetização e letramento. Já que a educação feminina era restrita às instruções voltadas ao lar, a mulher era criada para ser dona de casa, esposa e mãe. Em resumo, uma *senhora*, com postura condizente às normas de conduta da época. Dessa forma, os saberes científicos filosóficos e de outros campos do conhecimento não eram referentes ao público feminino.

Como forma de divulgar seus trabalhos, as escritoras liam as obras em saraus ou utilizavam “a distribuição de cópias manuscritas e a imprensa” (ANASTÁCIO, 2011, p. 2018), onde eram apontadas como meras colaboradoras. Ademais, vale ressaltar que, através das esferas sociais dessas senhoras, eram geradas redes de sociabilidade valiosas para o desenvolvimento de suas carreiras literárias, visto que o vínculo com escritores mais maduros era essencial para uma reputação bem-conceituada. Desse modo, mulheres de camadas mais

altas tinham mais possibilidades de adquirir redes de sociabilidade que as levassem aos prestigiados salões literários, angariando assim melhores condições para suas carreiras, visto que a cidade – como Lisboa – era onde estava o cânone literário.

Ainda que a mulher estivesse traçando um rumo diferente e almejando novas perspectivas, o modelo patriarcal ainda vigorava. Sendo assim, havia muitos estigmas já impostos que delimitavam os campos que a literatura feminina poderia explorar. Portanto, ao passo que a escrita masculina na literatura romântica abordava o obscurantismo, o insólito ficcional, críticas e temáticas de teor carnal, a mulher estava limitada a escrever poesias e prosas com enfoque na natureza e no romantismo, poesias de luto com a perda de algum ente querido, conteúdos de instrução para mulheres portuguesas – donas de casa e madames da alta sociedade – e outros conteúdos que não desviassem do tradicionalismo.

Em correspondência com Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921), o escritor Antero de Quental falava brevemente sobre as poesias inéditas de sua autoria escolhidas para serem publicadas na antologia organizada pela escritora. No entanto, o autor reflete claramente o pensamento conservador promovido pela sociedade sobre a escrita feminina no século XIX, no seguinte trecho da carta:

Os sonetos, que envio, apesar de antigos, são ineditos; e como imagino que o livrinho é destinado a correr principalmente mãos femininas, achei preferível contribuir com aquellas cousinhas antigas e ternas, que em summa, são innocentes e não apavoram, a enviar-lhe dos Apocalypses que agora faço, ‘pesadellos rimados’, como lhes chama um meu amigo, entendido em rimas e em pesadellos. (QUENTAL *apud* BRAGA et al., 1885, p. 47).

Sendo assim, nota-se que, apesar da literatura destinada ao público feminino ser limitada e condicionada aos temas que são “innocen-

tes e não apavoram”, segundo Antero de Quental, a literatura produzida por mulheres ganhou espaço e importância no final do século. O *Almanach das Senhoras*, criado e dirigido por Guiomar Torrezão em 1871, por exemplo, foi um almanaque literário que contribuiu imensamente para a formação de uma rede de senhoras escritoras e foi publicado em Portugal, Brasil e Espanha ao longo dos anos. Além de divulgar pequenos textos, como poesias, prosas, pensamentos e artigos, as edições se preocupavam em apresentar as biografias das senhoras que, normalmente, eram as colaboradoras.

Além dos almanaques, os jornais, periódicos e as revistas também foram de grande importância na publicação de romances e contos das autoras, sendo publicados em parcelas conforme as edições. Assim, a mulher ia conquistando o seu espaço gradualmente ao longo do século XIX. Segundo Maria Ivone Leal:

Nas classes cultas parece adquirida a noção de que a mulher não é de modo algum intelectualmente inferior ao homem. Mas que tais capacidades, para se desenvolverem, precisam de uma instrução e educação levadas a sério. Instrução e educação que visam primariamente prepará-la para o exercício dos seus papéis fundamentais: esposa-companheira do marido, educadora dos filhos, dona de casa. Se, além disso, tiver gosto e capacidade para se entregar a obras de benemerência ou para brilhar nas letras e nas artes, nada a impede. (LEAL, 1992, p. 87).

#### **EFIGÊNIA DO CARVALHAL: UMA BREVE APRESENTAÇÃO**

Efigênia do Carvalho de Sousa Silveira e Telles Pimentel nasceu no dia 16 de março de 1839, na freguesia de Veiga de Lila, município de Valpaços. Filha de Júlio do Carvalho de Sousa Silveira Telles e Meneses, militar e político, e D. Maria da Piedade Ferreira Sarmento de Lacerda, a escritora veio de uma renomada família aristocrática. Desse casamento, nasceram também os seus irmãos D. Maria Ade-



laide do Carvalhal de Sousa Silveira e Telles Betencourt, D. Beatriz do Carvalhal de Sousa Silveira e Telles Betencourt e César do Carvalhal de Sousa Silveira e Telles Betencourt.

Ao longo de sua vida, Efigênia veiculou na mídia impressa inúmeras poesias e prosas de sua autoria. Entretanto, pode-se notar uma clara diferença temática entre os tipos textuais. Na poesia, predominam observações sobre a natureza e sobre o luto pela perda de seu pai. Já na prosa ficcional, a autora trabalha com elementos fantásticos, ambientes tipicamente utilizados pelo *romance noir* e temas mais densos. Suas obras rompem com os parâmetros tradicionais que condicionam a literatura feminina. A escritora traz elementos do insólito ficcional para a cena literária, resultando em prosas sombrias e cheias de suspense, ou seja, opondo-se ao ideal prescrito da escrita feminina terna e agradável.

Efigênia não era a única escritora da família Carvalhal. O prestigioso autor de “Os canibais”, Álvaro do Carvalhal, era seu primo. Apesar da morte prematura aos 24 anos de idade, o jovem autor teve maiores oportunidades para traçar sua carreira literária ao se tornar estudante da Universidade de Coimbra, visto que o ambiente, repleto de representantes românticos e realistas, proporcionou-lhe maiores contatos com escritores do cânone literário da época. Efigênia, por sua vez, cresceu em uma aldeia rural e não lhe foi facultado o ensino universitário a que seu primo teve acesso. Vivendo afastada da cidade, tornou-se autodidata para avançar nos estudos. Entretanto, as escritas literárias em prosa de ambos são extremamente semelhantes quando se analisa as suas estratégias narrativas, marcadas por elementos macabros e voltados para algum recorte social, como o cotidiano da vida campesina. Entre os periódicos que veicularam suas colaborações, destacam-se o jornal *A Esperança*, semanário literário dedicado às damas, o *Almanach das Senhoras*, dedicado à instrução e ao passatempo feminino, e *A Chrysalida*, jornal

de literatura. Entre as obras publicadas, encontram-se os romances *Clotilde e Carlos e Laura* e os contos “A casa negra” e “Uma noite de tempestade”, além de inúmeras poesias românticas. No conto “Uma noite de tempestade”, publicado no *Almanach das Senhoras* para o ano de 1878, a autora constrói um cenário profundamente caótico ao mencionar uma furiosa tempestade e evocar trovões, ventos e raios. Para além da interpretação literal, que dá destaque às forças da natureza, o leitor também pode interpretar esse pequeno conto através de novos ângulos.

O fazer literário feminino, nessa época, por ser duramente censurado, dispunha de representações da natureza para plasmar menções sexuais nas obras. Em “Uma noite de tempestade”, nota-se que “o trovão ribomba prolongando os echos pelas gargantas da serra, o raio fende o espaço, phosphorescente e abraçador [...]” (CARVALHAL, 1877, p.146) trecho este que permite entrever nessas metáforas atos de teor sexual. Ao analisar suas obras, vê-se que a autora ressignifica a autoria feminina, tornando-se uma escritora singular na literatura portuguesa oitocentista na literatura portuguesa.

#### **CONTO “A CASA NEGRA”**

O conto “A casa negra”, publicado no jornal *A Esperança*, em 1866, é uma grande contribuição da autora para a literatura. A obra apresenta abordagens diversas que se comunicam e trabalham conjuntamente para representar um pouco do século XIX através de um recorte social específico: uma aldeia rural.

O enredo do conto se move a partir de um mistério muito discutido entre os habitantes de uma aldeia sobre um imóvel conhecido como *a casa negra*. Durante muitos anos, a casa estivera deserta e, de acordo com a vizinhança, era mal-assombrada. Ao longo do conto, a autora constrói cenários com o intuito de intensificar o pavor e o mistério que rondam a casa e a lenda que ela fomenta, através

de estratégias narrativas, trabalhando a figuração dos personagens, assim como questionamentos e sutis críticas que permeiam o conto, por meio de jogos estilísticos em sua composição, como veremos a seguir.

Inicialmente, a autora apresenta a aldeia como um lugarejo simples e pacato, remetendo a serras, bosques e rios para a ambientação do cenário. Entretanto, ao fazer a primeira apresentação da casa negra para o leitor, a narrativa ganha um ar mais sombrio e macabro, deixando subentendido que o tema central há de remeter aos mistérios da *casa*, como menciona:

Perto d'esta queda d'água, e a um kilometro da aldeia do Nogueiral, eleva-se uma casa de bonita apparencia, mas que escondida assim entre corpulentas arvores, e embalada pelo rugir impetuoso da corrente, nos faz lembrar mysteriosos crimes!... (CARVALHAL, 1866, p. 194).

Logo em seguida, é narrado um episódio que aconteceu antes de a casa ganhar uma reputação macabra. Deolinda, filha do proprietário da referida casa, rende-se aos amores de um homem e casa com ele, deixando seu pai. Logo, o pai perece frente à tristeza que sente pela perda da filha e a casa deixa de ser habitada.

Ao longo do conto, as mulheres da aldeia encadeiam histórias sobre a casa, criando um tipo de tradição. A autora não faz essa abordagem despretensiosamente. Efigênia traz para o cenário de seu conto um retrato de sua realidade, visto que a autora foi criada em Valpaços, região interiorana. Dessa forma, a contação de histórias, retratada entre as mulheres da aldeia fictícia, é um reflexo de sua própria vida enquanto mulher de aldeia rural, criada a partir de costumes e tradições conservadoras. Assim, nota-se que sua obra, consequentemente, é um metatexto, quando se refere ao ato de contar histórias sobre mulheres que contam histórias.

No trecho a seguir, o conto introduz uma conversa entre as mulheres sobre os mistérios da casa. É interessante pontuar que essa prática se inicia em época de festejos entre os habitantes da região para comemorar o Dia de Santos, com elementos típicos tradicionais, como fogueiras e danças. Assim, é possível reforçar que a representação dessas mulheres – depositárias da memória e da sabedoria local – contando lendas, reafirmaria as tradições da aldeia, possivelmente vividas pela própria autora.

As raparigas, e rapazes faziam os *classicos magustos*, e dançavam alegremente em volta das fogueiras, aonde as castanhas estalavam. Os velhos entretinham-se nos seus misteres da lavoura, e as velhas conversavam no seu predilecto assumpto – a *casa negra* e o seu habitante. (CARVALHAL, 1866, p. 194, grifos da autora).

Ainda sobre as relações sociais entre os habitantes, cabe destacar que a autora preserva, majoritariamente, o uso coloquial nos diálogos ao longo do conto. Esse exercício literário objetiva preservar a oralidade, marcada por vocabulários e pronúncias regionais. Percebe-se, por exemplo, a preservação oral em palavras que originalmente são escritas com o *v* e que no texto foram mantidas com *b*. Desse modo, a autora retrata o cenário rural, atentando a todos os parâmetros – visando o cenário, as tradições e o vocabulário – e reafirma, conseqüentemente, suas origens. Podemos visualizar algumas das marcas orais preservadas no diálogo que segue:

[...] eu cada *bes* que me *alembra* o que *bi* hontem á noite!... [...]  
— *Probablemente* passou perto da Casa Negra – respondeu a senhora Brizida com ar sentencioso.  
— Justamente, senhora *Brigida*; eu le conto o que *bi*: [...] (CARVALHAL, 1866, p. 195, grifos da autora).

Durante a conversação entre as senhoras da aldeia, elas contam histórias que vivenciaram – ou experiências de conhecidos – sobre a casa negra. A autora, nesse momento, introduz elementos sobrenaturais que reforçam os testemunhos das mulheres, as quais afirmam ter visto acontecimentos macabros ao redor e dentro da casa mencionada.

— Eu fique *parba* de medo, e *oubi* gritos e gemidos que saham d’essa casa amaldiçoada, e a estes gritos, e a estes gemidos, respondiam outras vozes, se aquillo eram vozes, cantando umas cantigas, que só o diabo as entendia; e depois senti que dançavam lá dentro; de novo *oubi* os gritos e os gemidos, e o phantasma não se *mobia* da *janela*, e continuava a lançar chamas pelos olhos, nariz, e boca...

[...]

— O outro dia – disse uma das velhas – vinha o meu *Joquim* do monte com as ovelhas e *biu* dois *homes* (cuidou elle que eram *homes*) que passeiavam no mais espesso do bosque que rodeia a *casa negra*, elle faz-se acercando d’eles cautelosamente para lhe *oubir* o que diziam... eis se não quando abriu a terra debaixo de seus pés, e os dois *tinhosos*, que outra coisa não eram, sumiram-se nas entranhas da terra!! (CARVALHAL, 1866, p. 195, grifos da autora).

Assim, Efigênia estrutura um cenário sombrio e macabro a partir da evocação de elementos sobrenaturais ligados à história da casa. É perceptível que os habitantes mantêm uma crença nas histórias contadas, principalmente os mais velhos. Essa crença absoluta faz com que os indivíduos acreditem ter ouvido e visto elementos imateriais, como bruxas, demônios e fantasmas. No entanto, a presença de novos personagens na história é de grande importância para o desenrolar do enredo.

Quando, finalmente, uma moça mais nova entra na cena literária e inicia um diálogo com as demais senhoras, novas perspectivas en-

tram em jogo. Apesar de as senhoras crerem fielmente que o imóvel era amaldiçoado por fantasmas, espíritos e demônios, a jovem não acreditava em nada do que elas defendiam ver e ouvir. Assim, se estabelece um longo embate entre as senhoras crentes e a moça cética; isto é, um conflito entre o tradicionalismo e a modernidade.

A rapariga sorriu-se.

— Riste, grandecíssima tola? – procurou a snr.<sup>a</sup> Brizida. – Pois eu te conto oittra que eu *bi*.

Quando o meu *home* que Deus haja, era pastor, eu ia levar-lhe a ceia; uma ocasião elle *andaba* longe com o redil, *andaba* no *balle* do rio-pardo, e eu quando *binha* para casa passei n'aquella encruzilhada que *bós* sabeis, e *bi* um rebanho de patas a sapatiaem, e a grosnarem... Arrepiaram-se-me os cabellos, e *desbiei-me* do caminho; mas de repente, as bruxas deixaram de dançar, *lebantaram bôo*, passaram junto de mim, e era tal o bento que faziam que me *ergeu* do chão como se fosse um *polborinho*, e levaram-me... eu sei lá para onde! O que sei é que ao outro dia amanheci no *balle* do rio-pardo, mesmo ao pé do redil onde *estaba* o nosso gado, e tão cheia de pisaduras, e tão moída *estaba* como se me batessem com um sacco de areia com doze *bintens* dentro.

— E que dizes a isto, Jabel? – procuraram as attentas ouvintes da snr.<sup>a</sup> Brizida.

— Eu o que digo – respondeu a rapariga – é que a snr. Brizida adormeceu no *val* do rio-pardo e sonhou que se tinha vindo para casa, e que vira patas ou bruxas.

— Qual sonho, nem qual *carapuça*; eu *estaba* acordada como agora estou. (CARVALHAL, 1866, p. 202, grifos da autora).

Logo depois, outro personagem – senhor Antoninho – entra em cena e também desaponta as senhoras ao mostrar uma postura cética em relação aos supostos acontecimentos na casa. Esse cenário traz muitos questionamentos quanto à estratégia narrativa e ao contexto do século XIX. Podem-se notar influências do Realismo português

em sua narrativa a partir do Darwinismo, visto que temos um embate entre personagens que preferem acreditar em elementos sobrenaturais e ilusórios – apegando-se às crenças religiosas – e personagens, mais novos, céticos em relação aos acontecimentos narrados.

Dessa forma, entende-se que a autora cria, inicialmente, um cenário macabro, através de elementos fantásticos e românticos para instigar o suspense e sustentar o clima misterioso ao redor da casa negra. Entretanto, os personagens céticos, ao representarem a “nova geração”, por serem mais novos e adeptos à ciência dos fatos, trazem novas perspectivas para o desfecho da história. Essa interpretação se torna possível, pois, na época em que o conto foi publicado, muitas inovações no âmbito literário aconteceram, tal qual a formação da escola realista a partir dos ideais científicos e filosóficos defendidos pelos estudantes da Universidade de Coimbra – conhecidos como Geração de 70, grupo do qual Álvaro do Carvalho fazia parte.

Ao final da história, o personagem Antoninho vai até a casa, acompanhado de muitos aldeões e uma tropa de soldados para entender o que de fato acontecia na casa e caçar os seres demoníacos. Entretanto, todos os aldeões se apavoraram com os possíveis horrores que viriam de dentro da casa e voltaram para as suas casas, exceto Antoninho e a tropa de soldados que permaneceram de tocaia em seus lugares e invadiram a casa quando o sol surgiu pela manhã. Graças a eles, foi possível discernir que todas as lendas criadas sobre a casa eram apenas falácias. O que realmente acontecia dentro da casa era muito mais concreto e material: a criminoso prática de falsificação de moedas.

Antônio procurou, procurou com a paciência que caracteriza a gente do povo, e por fim de tantas indagações descobriu, cheio de júbilo, que na parede d’uma das salas se abria uma porta falsa! Essa porta estava cuidadosamente fechada. Após alguma resistência cedeu, e todos se precipitaram em torbilhão no interior d’uma

sala espaçosa bastante, e à qual dava unicamente luz uma clara-boia. N’essa sala viram dispersos, e em desordem... Ora adivinhem o que?...

Todos os utensílios de fazer... moeda falsa!!!

Esclareceu-se então a verdade; explicou-se o mysterio. (CARVALHAL, 1866, p. 210)

É interessante notar a quebra de expectativa que se instala imediatamente após a revelação do mistério da casa negra. Essa quebra de expectativa acontece exatamente porque a autora se utiliza de elementos românticos para a descrição das cenas ao longo do conto e, no final, as tendências realistas se manifestam. O que se acreditava ser o ruído proveniente de bruxas, demônios e seres malignos era, afinal, apenas um estratagema para afastar os curiosos e investir na prática do crime da moeda falsa. Dessa forma, a construção de todas as fantasias que pareciam remeter ao insólito ficcional implode e dá azo à figuração realista, fazendo construções críticas a respeito da violência e da prática de crimes naquele momento em Portugal.

A falsificação de moedas em Portugal era um tipo de crime que foi se expandindo gradualmente ao longo das décadas e virou uma fraude muito ocorrente em comparação com outros países, em 1860.

[...] na década de 1840, dentre os 94 registros encontrados, três se referem a Portugal. Já na década seguinte, dentre os 191 registros, 32 matérias citam casos ocorridos naquele país. Nos anos 1860, as menções a Portugal saltam para 66. Considerando-se todas as décadas analisadas, 21,17% das ocorrências fazem referência a Portugal. Os demais países aparecem de modo bem secundário, oscilando entre 1,26% e 0,21%. (ARRUDA; RIBEIRO; SEABRA, 2018, p. 153).

De acordo com Arruda e Santos (2017, p. 2), entre as décadas de 1840 e 1860, Portugal teve uma grande participação no contrabando de moedas falsas no plano internacional, visto que os fraudadores fa-



bricavam as moedas falsas em Portugal e se infiltravam no Brasil para contrabandear o produto, em decorrência da má aplicação das leis e da fiscalização ineficaz que facilitava as infrações às leis. Dessa forma, a inserção da temática sobre a prática de falsificação de moedas no conto pela autora é um reflexo dos problemas sociais e econômicos que a sociedade enfrentava no período do século XIX, haja vista que grandes guerras e revoluções desestruturaram o Império Português, gerando, assim, uma crise sistêmica e sem precedentes.

Assim, é interessante pensar que Efigênia do Carvalho, ao dispor de elementos que em princípio remeteriam ao insólito ficcional, passa a desmistificá-lo abruptamente com a concretude dos problemas reais da sociedade portuguesa. Dessa forma, sua obra destoa da produção feminina do período ao ostentar um viés denunciativo, voltando-se para críticas sutis e bem construídas, como o embate entre o conservadorismo, e o pavor sobre o desconhecido – usando como justificativa para a prevalência da religiosidade – *versus* a geração mais nova, atenta à ciência dos fatos, desmistificando lendas e mitos criados a partir de um pensamento religioso que chega às raias da credence popular. Além de utilizar abordagens realistas para desvelar a prática de um crime – falsificar moedas – muito corrente, de acordo com o contexto histórico, e tornar esse elemento importante para a abordagem da violência em Portugal, no século XIX, a autora também coloca em cena a tradição dos mais velhos de contar histórias presente nas aldeias, a preservação da oralidade nos diálogos e a alternância de elementos românticos com tendências realistas como estratégia narrativa ao longo do conto.

#### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Concluindo, este trabalho teve como objetivo apresentar Efigênia do Carvalho, invisibilizada como escritora no período em que viveu, e compartilhar tudo o que a pesquisa conseguiu resgatar sobre a

autora, como contribuições literárias e dados biográficos informadas pelos seus descendentes, ainda vivos nos dias atuais. Desse modo, o estudo procurou abordar os diferenciais e as peculiaridades que tornavam a sua produção literária, sobretudo em prosa, tão original e distante do ideal de autoria feminina prescrito na época.

Assim, muitas questões podem ser levantadas a partir da entrada de uma mulher – oriunda de uma aldeia rural – no universo da escrita, utilizando elementos fantásticos da literatura gótica, do *romance noir* e do insólito ficcional, visto que esses elementos se faziam presentes na escrita masculina. Infelizmente, a contribuição de Efigênia passou despercebida perante o cânone e a sociedade portuguesa, em decorrência do sistema patriarcal e das altas imposições sociais e financeiras a que as mulheres precisavam se encaixar para poderem ser reconhecidas entre os grupos canônicos da literatura. Mas o seu potencial literário é grandioso e, certamente, muito à frente de sua época. Principalmente, por ter sido originado em sua região, uma aldeia rural.

Portanto, é necessário entender que, por causa da grande dificuldade que as obras literárias femininas enfrentam para chegar até os dias contemporâneos, muitas delas são destruídas ou perdidas com o passar do tempo sem que suas autoras recebam o reconhecimento que lhes é devido. Dessa forma, compreendemos ser de suma importância resgatar e conhecer a luta feminina pelo direito à literatura desde os primórdios, para que possamos, então, ter ciência de todo o processo árduo e injusto vivenciado pelas mulheres ao longo do tempo, possibilitando alargar a visão sobre as continuidades e rupturas que ainda permeiam a literatura feminina em pleno século XXI.

RECEBIDO: 08/12/2022 APROVADO: 21/04/2023

## REFERÊNCIAS

ANASTÁCIO, Vanda. O que é uma autora? Reflexões sobre a presença feminina no campo cultural luso-brasileiro antes de 1822. *Matraga-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, v. 18, n. 29, p. 215-224, 2011.

ARRUDA, Rogério Pereira de; RIBEIRO, Ednalma Leticya Santiago Vial; SEABRA, Elizabeth Aparecida Duque. *O crime de moeda falsa e sua abordagem pelo jornal Diário do Rio de Janeiro, 1840-1869*. Porto Alegre: Revista Aedos, v. 10, n. 22, p. 140-165, Ago. 2018.

ARRUDA, Rogério Pereira de; SANTOS, Maxsuel de J.; O crime de moeda falsa e suas representações na imprensa (MG, RJ) - 1840-1900. *69ª Reunião Anual da SBPC - UFMG*. Belo Horizonte, 2017, 3p. Disponível em: [http://www.sbpcnet.org.br/livro/69ra/resumos/resumos/2782\\_1a4dfb9a2fcb3c2f8048d1df75a7707d9.pdf](http://www.sbpcnet.org.br/livro/69ra/resumos/resumos/2782_1a4dfb9a2fcb3c2f8048d1df75a7707d9.pdf). Acesso em: 18/01/2023.

CARVALHAL, Efigênia do. *A casa negra. A esperança: semanario de recreio litterario dedicado ás damas*. Porto: Typographia de Rodrigo José d'Oliveira Guimarães, vol.II, 1866.

CARVALHAL, Efigênia do. *Uma noite de tempestade. Almanach das Senhoras para 1878*. 8. ed. Lisboa: Typographia de Souza & Filho, 1877.

CASTRO, Andreia Alves Monteiro de. *Crimes, Realidades & Ficções: A representação do criminoso na literatura e na imprensa oitocentista*. 1 ed. Rio de Janeiro: edUERJ, 2021.

LEAL, Maria Ivone. Os papéis tradicionais femininos: continuidade e rupturas de meados do século XIX a meados do século XX. In: LEAL, M. I. *Um século de periódicos femininos: arrolamento de periódicos entre 1807 e 1926*. [Cadernos Condição Feminina nº 35]. Lisboa: Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, 1992. p. 83-93.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. 1 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

QUENTAL, Antero. Carta destinada à Sr<sup>a</sup> Maria Amalia Vaz de Carvalho. In: BRAGA, Alberto (et al.) *Um feixe de pennas*. Lisboa : Typographia Castro & Irmão, 1885.

SARAIVA, Antonio José. *História da Literatura Portuguesa*. 8. ed. Lisboa: Tipografia BLOCO GRÁFICO, 1975.

### **MINICURRÍCULO**

**MAYARA GONÇALVES** é graduanda em Letras – Português/Grego pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Foi bolsista como Pesquisadora Júnior no projeto “Escritoras portuguesas e a difusão cultural na colônia imigrante” pela Fundação Calouste Gulbenkian em parceria com o Real Gabinete Português de Leitura (RGPL). Atualmente, é membro do projeto de extensão em estudos de literaturas africanas em língua portuguesa na UERJ e atua como bolsista CAPES na área do ensino de língua portuguesa.

**ELISABETH FERNANDES MARTINI** é doutora em Literatura Comparada e mestre em Literatura Portuguesa (2011), pela UERJ. Atua como professora da rede municipal do Rio de Janeiro, desde 1988. Membro do grupo de Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras, sediado no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro e investigadora colaboradora junto ao Centro de Estudos Clássicos, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

---

# Naturalização brasileira de Mariana Coelho: Estratégias Políticas e Subjetividades

*Mariana Coelho's Brazilian naturalization: Political  
Strategies and Subjectivities*

Ana Comandulli

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,  
PLLB, CEC-FLUL

Júlia Santiago

Universidade Federal do Rio de Janeiro

## DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n49a529>

## RESUMO

A educadora, intelectual e feminista portuguesa Mariana Teixeira Coelho se instalou no Brasil na década de 90 do século XIX e iniciou um processo para naturalizar-se brasileira em 1934, motivada pela necessidade de votar no país, graças ao Código Eleitoral de 1932. Tendo em vista que sua naturalização foi um fato pouco estudado pelos trabalhos sobre a autora precedentes, o presente artigo busca dar início às análises sobre tal documento arquivístico. Portanto, trataremos dos processos e temporalidades que abarcam a luta pelo voto feminino no Brasil, dando destaque para a atuação de Coelho nesse contexto. E, a partir disso, certas questões serão feitas à fonte, tendo como base a forte relação afetiva que Mariana Coelho tinha com sua pátria natal, a sua influência no Brasil e o posicionamento internacional do feminismo brasileiro com a liderança de Bertha Lutz.

**PALAVRAS-CHAVE:** Naturalização; Voto feminino; Estratégias Políticas; Subjetividade.

### **ABSTRACT**

The portuguese educator, intellectual and feminist Mariana Teixeira Coelho settled in Brazil in the 90s of the 19th century and started the process to become a naturalized Brazilian in 1934, motivated by the need to vote in the country, thanks to the Electoral Code of 1932. Considering that her naturalization was a fact little studied by the previous works about the author, the present article seeks to begin the analysis of this archival document. Therefore, we will deal with the processes and temporalities that encompass the struggle for women's suffrage in Brazil, highlighting Coelho's performance in this context. And, from that, certain questions will be asked to the source, based on the strong affective relationship Mariana Coelho had with her homeland, her influence in Brazil and the international positioning of Brazilian feminism with Bertha Lutz's leadership.

**KEYWORDS:** Naturalization; Women's Vote; Political Strategies; Subjectivity.

### **INTRODUÇÃO**

Mariana Teixeira Coelho foi uma educadora, intelectual, ativista e autora de diversas obras e textos em periódicos, nascida dia 10 de setembro de 1879<sup>1</sup>, no distrito de Vila Real – a antiga província de Trás-os-Montes<sup>2</sup> – em Vila Sobrosa, Portugal, filha de Maria do Carmo Meireles Coelho e Manoel Antônio Ribeiro Coelho. No dia 21 de agosto de 1892, Mariana Coelho teria atracado no porto do Rio de Janeiro,

---

1 Para Alexandra Bueno (2010) o ano de nascimento da autora é 1872, já para Dyeinne Tomé (2020) e Rosana Kamita (2004) o ano é 1857. No entanto, o presente artigo adota o ano de 1879, tendo em vista que é esse o ano que consta no atestado fornecido pelo Departamento do Serviço Médico Legal e Anexos do Estado do Paraná, incluso no documento de naturalização de Coelho.

2 Informação que consta na naturalização.

juntamente com sua mãe e sua irmã (TOMÉ, 2020), deslocando-se, então, para Curitiba, no Paraná, onde residiu até falecer, em 1954.

Sua extensa produção cultural e importante legado nas lutas pelos direitos das mulheres são estudados por diversas autoras, tais como Alexandra Bueno, Dyeinne Tomé, Rosana Kamita e Zahidé Muzart, para citar algumas. No entanto, sua naturalização brasileira é um fato pouco explorado pelos trabalhos já feitos, bem como as motivações para o início de tal processo e as implicações do mesmo para a ideia de nação da autora.

Nesse sentido, faz-se importante iniciar destacando uma carta escrita pela própria Mariana Coelho, em 1934, inclusa no documento relativo ao seu processo de naturalização brasileira, que foi obtido através do Arquivo Nacional:

Curitiba - 8 de Agosto de 1934

Exmo. Sr. Ministro da Justiça e Negócios Interiores.

Rio de Janeiro.

Os meus mais respeitosos cumprimentos -

Tem esta por fim rogar a V.Ex.<sup>a</sup> encarecidamente o grande obséquio dos seus bons ofícios no sentido de providenciar a remessa da Secretaria do Interior deste Estado do Paraná, o Decreto relativo à minha naturalização - cujo Processo há bastante tempo foi dirigido a esse Ministério. Aproximam-se as eleições, e, se eu não receber o aludido decreto antes do dia 25 do corrente, não posso votar - fato que imensamente me penaliza!

Fico com a esperança que V.Ex.<sup>a</sup>, pela sua bondade - e como Ministro da Justiça, satisfará o meu instante pedido.

Subscrevo-me com toda a consideração de

V.S.<sup>a</sup> Criada e admiradora  
Mariana Coelho.

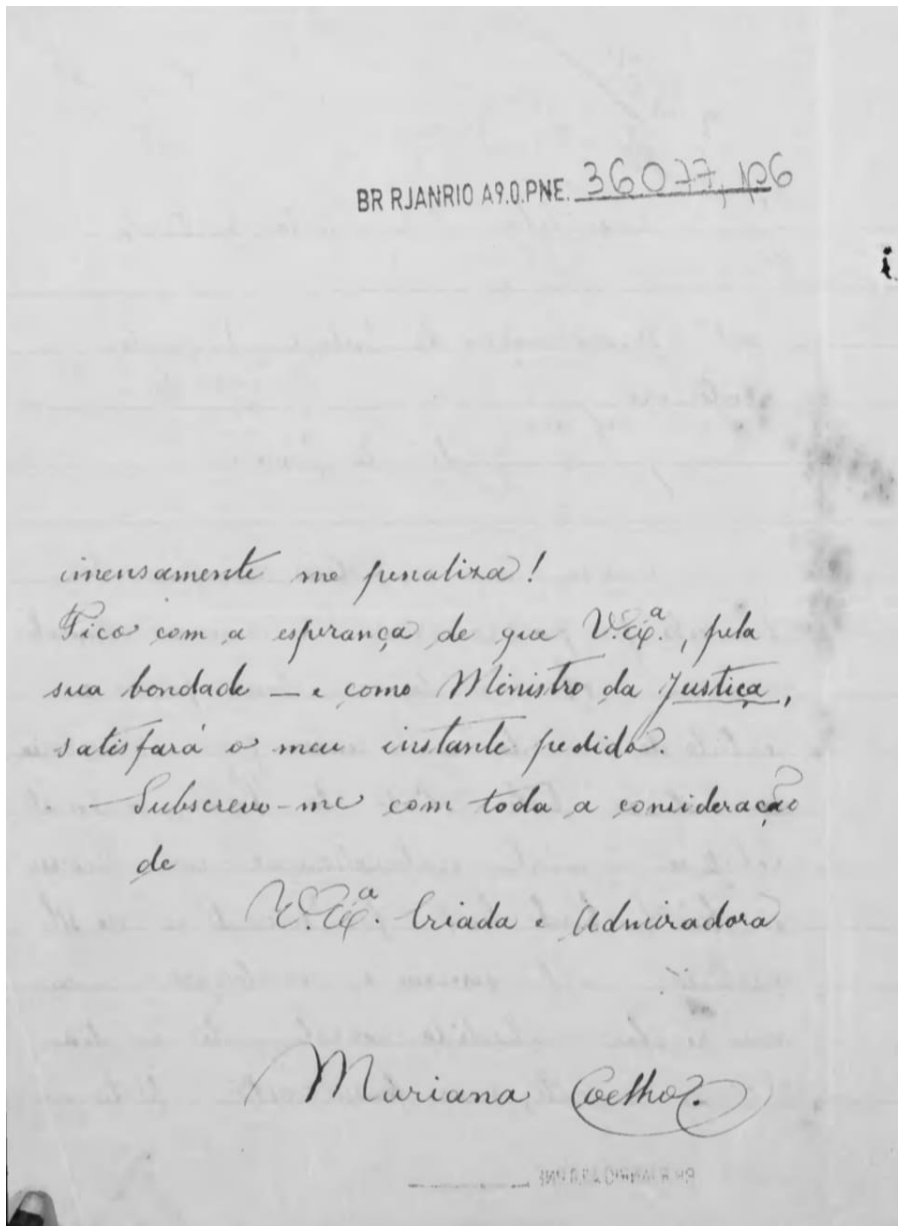
Figura 1 -

M. 397-1934  
Cere os aut.  
16. 294. 204. 8-8-34.  
7 Futuro  
13/8  
Curitiba - 8 de Agosto de 1934  
GABINETE  
Exmo. Sr. Ministro da Justiça e Negociações  
Interiores. D. 1947 06.8.34.  
112 8 934 Rio de Janeiro -  
Os mais mais respeitosa cumprimentos -  
Tem esta por fim rogar a V. Ex.<sup>a</sup> encarecidamente  
o grande obrigação dos seus bons ofícios no  
sentido de providenciar a remessa para a Secretaria  
do Interior deste Estado do Paraná, o Decreto  
relativa a minha naturalização - cujo Proce-  
so há bastante tempo foi dirigido a esse Mi-  
nisterio. Aproximam-se as eleições, e, se eu  
não receber o aludido Decreto antes do dia  
25 do corrente, não posso votar - facto que  
BR RJANRIO A9.0.PNE. 36077, p 5

Fonte: BR RJANRIO A9.0.PNE.36077.



Figura 2 -



Fonte: BR RJANRIO A9.o.PNE.36077

Nela, Coelho pede ao Ministro das Relações Exteriores que os documentos de sua naturalização sejam encaminhados do Rio de Janeiro ao Paraná antes do dia 25 de agosto, pois, caso contrário, ela não poderia votar. Leva-se em conta que em 14 de outubro de 1934 ocorreriam as eleições diretas para o cargo de deputado federal/se-

nador, no Senado e Câmara Federal, e para o cargo de deputado estadual/distrital/de território, nas Assembleias Legislativas<sup>3</sup>. Diante desse cenário, Coelho expressa sua urgência e afirma que lhe penalizaria muito não poder exercer o seu direito de voto, além disso, sublinha a palavra “Justiça” em “Ministro da Justiça”, o que pode indicar a acusação da autora de que se não recebesse o seu processo de naturalização naquele momento, seria lhe cometida uma injustiça e, assim, o Ministro não estaria cumprindo sua função. Percebe-se, então, as ferramentas argumentativas que Coelho, enquanto notória escritora, utilizou para garantir que pudesse participar da vida política do Brasil como cidadã.

Diante de tal fonte, impõem-se algumas questões. Afinal, qual o contexto dessa naturalização diante da luta pelo sufrágio feminino no Brasil? Quais as consequências de tal naturalização para a vida intelectual da autora? Quais são as contradições de uma naturalização brasileira vinda de Mariana Coelho, se há alguma? Como, antes, ela interpretava sua vida no Brasil enquanto portuguesa? É, então, com a pretensão de levantar algumas dessas questões e na tentativa de respondê-las que se faz presente este artigo.

#### **VOTO FEMININO NO BRASIL: DO PROCESSO ATÉ A CONQUISTA**

Para contextualizar o momento em que Mariana Coelho inicia sua naturalização, na década de 1930<sup>4</sup>, e compreender com maior pro-

---

3 SUPERIOR TRIBUNAL FEDERAL. Eleições anteriores. *Tribunal Superior Eleitoral*, Brasília/DF, [202-?]. Disponível em: <https://www.tse.jus.br/eleicoes/eleicoes-anteriores/eleicoes-anteriores#2>. Acesso em: 1 ago. 2022.

4 É preciso destacar algumas questões em relação aos anos que constam no processo de naturalização de Coelho. Dessa forma, a partir do documento obtido através do Arquivo Nacional, o ano de todos os primeiros documentos do processo é 1934, no entanto, faz-se importante a colocação de Mariana Coelho em sua carta de 1934, afirmando que o processo “há bastante tempo foi dirigido

fundidade a urgência da autora em naturalizar-se, é preciso desenvolver uma breve historicização da luta pelo sufrágio feminino no Brasil, destacando a atuação de Coelho nesse contexto.

Dessa forma, como define Alexandra Bueno, “o voto era um meio de intervenção na ordem social, era visto como garantia de participação nas decisões da classe dirigente do país” (BUENO, 2010, p. 75), assim, a luta pelo voto feminino parte da ideia do voto enquanto “princípio de igualdade e como condição para realização da igualdade dos direitos na vida privada e pública” (BUENO, 2010, p. 75), o que permite entender a importância dessa pauta para as demandas feministas. Historicamente, no Brasil, o direito ao voto não secreto a todos os cidadãos brasileiros foi determinado pela Constituição dos Estados Unidos do Brasil, que entrou em vigor em 1891, com o fim da Monarquia brasileira e a instauração da República, em 1889. No entanto, como afirma Natália Esteves, a Constituição “deixava o direito ao voto de maneira ambígua, garantindo-o aos cidadãos brasileiros, sem afirmar claramente o direito como estendido também às mulheres” (ESTEVES, 2020, p. 4). Assim, são importantes as explicações de Chrystiane Fermino (2012), que pontua como as Ordenações Filipinas<sup>5</sup>, que vigoraram desde 1603, em Portugal e, então, também no Brasil, só se tornaram obsoletas na legislação brasileira em 1917. De acordo com a autora, essas Ordenações, “nascidas numa civilização

---

a esse ministério”, ou seja, é deixado em aberto se a entrada do processo de naturalização da autora ocorreu antes desse ano. Assim, tendo em vista que não foi encontrado no documento alguma indicação a um ano anterior e levando em conta que o voto feminino tornou-se legal apenas em 1932, o presente trabalho optou por adotar a década de 1930 para tratar da entrada no processo de naturalização. Ademais, cabe ressaltar que Coelho teria obtido sua naturalização apenas em 1939.

<sup>5</sup> Fermino explica que as Ordenações “abarcavam as normas referentes ao Direito Constitucional, Civil, Penal, Administrativo, etc.” (FERMINO, 2012, p. 81).

misógina, eram férteis em normas desiguais” (FERMINO, 2012, p. 81) e, assim, a crença na incapacidade feminina de atuar na esfera pública, considerando-as inferiores e fracas e limitando-as à esfera privada, endossada pelas Ordenações Filipinas, levava os republicanos a ignorarem as reivindicações para o voto feminino na Constituição de 1891 (FERMINO, 2012). Logo, como trabalha Mônica Karawejczyk (2010), foi no início da Primeira República que as discussões sobre o voto feminino tornaram-se mais intensas, a partir da exclusão das mulheres no exercício do voto.

Como abordado anteriormente, as Ordenações Filipinas apenas se tornaram obsoletas no Brasil em 1917, sendo substituídas pelo Código Civil de 1916. Entretanto, como aponta Fermino, “é certo afirmar que prevalecia a imagem e situação consagradas nas Ordenações Filipinas, de 1603” (FERMINO, 2012, p. 52), já que as ideias patriarcais que basearam as Ordenações ainda permeavam o novo código civil<sup>6</sup>. Desse modo, no início do século XX, momento em que as leis brasileiras refletiam ideias conservadoras em relação ao sufrágio feminino, há, de acordo com Constância Lima Duarte, “uma movimentação inédita de mulheres que se organizam e clamam alto pelo direito ao voto” (DUARTE, 2011, p. 80), e, como enfatiza Mônica Karawejczyk, uma crescente demanda de mulheres pelo acesso “a cargos públicos até reivindicações sobre direitos civis e políticos” (KARAWEJCZYK, 2018, p. 2).

Também a Primeira Guerra Mundial impactou as lógicas sociais dos países envolvidos, já que coube às mulheres, como pontua Fermino, “tomar as rédeas da administração da família, sustentá-la e

---

<sup>6</sup> Fermino destaca que o novo código, “dentre outras coisas, considerou a mulher casada como relativamente incapaz para o exercício da cidadania” (FERMINO, 2012, p. 43), por exemplo.

desempenhar tarefas remuneradas tradicionalmente masculinas” (FERMINO, 2012, p. 39), levando-as cada vez mais a assumir funções na vida pública. Nesse sentido, a própria autora Mariana Coelho identifica o papel da Guerra para o movimento feminista, afirmando que a “[...] maior calamidade mundial que a história registra fez mais pelo feminismo, em quatro anos, que todas as sufragistas no decurso da sua ruidosa propaganda [...]” (COELHO, 2002, p. 31 *apud* TOMÉ, 2020, p. 229)<sup>7</sup>. Percebe-se, então, o novo contexto trazido pelo pós-Primeira Guerra à primeira metade do século XX, que, como identificou Coelho, deu mais argumentos e ferramentas para as reivindicações das mulheres.

A partir das décadas de 20 e 30 do século XX no Brasil, entram em cena diferentes acontecimentos e novos sujeitos na vida política. Como contextualiza Mônica Karawejczyk sobre os anos de 1920:

É nesta década que aconteceram no Brasil o crescimento do feminismo, as revoltas tenentistas, a Revolução Federalista (esta no Rio Grande do Sul), a Semana de Arte Moderna (que revolucionou o pensamento artístico nacional) e a fundação do Partido Comunista. Momento também em que o descontentamento com a ‘política dos governadores’, praticada durante toda a Primeira República, se agravou. (KARAWEJCZYK, 2010, p. 15).

Dado esse período, marcado por uma grande movimentação política e descontentamento com a Primeira República, bem como pela quebra da bolsa de valores de Nova York, em 1929, que gerou uma crise econômica para o Brasil e sua produção cafeeira e, finalmente, pelas eleições fraudulentas que concedem a Júlio Prestes o cargo de Presidente da República, ocorre, em 1930, a chamada Revolução de

---

<sup>7</sup> Não foi possível encontrar uma versão disponível da obra de Mariana Coelho *A evolução do feminismo: subsídios para sua história*, de onde o trecho foi retirado.

1930, liderada pela figura de Getúlio Vargas (KARAWEJCZYK, 2010). Sua proposta incluía uma “moralização da política, a começar pela questão eleitoral” (KARAWEJCZYK, 2010, p. 15), abrindo espaço para questões relativas ao voto feminino.

Desse modo, é promulgado o Código Eleitoral de 1932 – incluído, posteriormente, na nova Constituição de 1934 –, que possibilita o direito ao voto às mulheres no Brasil. Para tal acontecimento, vale ressaltar, como aponta Natália Esteves, que “a trajetória da conquista feminina por espaço e direitos na sociedade foi feita através da mobilização delas próprias e não por uma questão de consciência e bondade governamental e de apoio social” (ESTEVES, 2020, p. 7), ou seja, não foi devido a uma espécie de benevolência de Getúlio Vargas que foi possibilitado às mulheres o direito de exercer sua cidadania através do voto e, então, a participação ativa na vida pública brasileira, mas devido às próprias lutas feministas, que se fizeram ouvir nos novos parâmetros políticos trazidos pela Revolução de 1930. Enfim, como pontua Karawejczyk (2010), o Brasil se tornou, naquele período, um dos únicos países ocidentais em que as mulheres poderiam votar e exercer sua cidadania política plenamente.

A trajetória política de Mariana Coelho está intrinsecamente aliada à conquista do voto feminino no Brasil. Como escreve Alexandra Bueno, “a luta pelo sufrágio foi o grande carro-chefe das reivindicações de Mariana Coelho por reclamar não apenas uma condição de igualdade e cidadania para a mulher, mas por conduzir a uma discussão sobre o próprio exercício do poder” (BUENO, 2010, p. 75). Logo, a luta de Mariana Coelho pelo voto feminino era extremamente importante para a autora, tendo em vista que, a partir do voto, as mulheres passariam a deter um poder político e seriam capazes de decidir os rumos da sociedade onde estavam inseridas. A partir dos ideais da autora, que muitas vezes dialogavam com as teorias positi-

vistas e evolucionistas da época<sup>8</sup>, o direito ao voto também é comparado por Coelho à evolução social da mulher (TOMÉ, 2020), assim, o voto seria um componente necessário para o progresso – que ocorreria de maneira constante e inevitável – das mulheres.

Nesse sentido, cabe destacar a obra de Coelho *A evolução do feminismo: subsídios para sua história*, publicada em 1933, em que a autora trata sobre figuras femininas importantes em diversas áreas, tanto na política, quanto na religião, nas ciências e nas artes, com destaque para as lutas em prol das lutas feministas por direitos sociais e políticos (TOMÉ, 2020), revelando as contribuições das mulheres para o mundo. Ainda nessa década, momento de mudanças no Brasil, como foi tratado, pode ser citada uma palestra feita pela autora no Centro de Cultura Feminina<sup>9</sup>, no mesmo ano da promulgação da nova Constituição, em 1934, em que, como explica Dyeinne Tomé, a autora discutia suas ideias “em relação ao que compreendia como dever de uma nação em devoção ao espírito de união e de benevolência ao próximo, posicionando-se contra qualquer tipo de diferenciação entre os seres humanos” (TOMÉ, 2020, p. 78), o que também revelava suas opiniões acerca da importância do sufrágio feminino no país.

---

8 De acordo com Kamita, “em alguns momentos, Mariana Coelho (...) mostrou-se favorável ao pensamento comteano, muito provavelmente pela aura de reconhecimento ao valor feminino que à primeira vista se depreende do positivismo. No entanto, lançou críticas a esse pensamento” (KAMITA, 2004, p. 128). Assim, há uma adesão aos conceitos positivistas e evolucionistas por parte da autora, mas de forma crítica, mobilizando os conceitos que beneficiavam suas causas e ideais e julgando aquilo que não concordava.

9 Instituição que ajudou a fundar e que, em 1934, se tornou diretora (BUENO, 2010).

Ademais, para exemplificar a influência de Mariana Coelho na luta pelo voto feminino no Brasil, faz-se importante destacar as relações entre a autora e a feminista brasileira Bertha Lutz<sup>10</sup>, caracterizada por Karawejczyk como “uma das principais líderes à frente do movimento feminino organizado no Brasil” (KARAWEJCZYK, 2018, p. 1). Em 1922, por exemplo, Coelho passou a ser representante da Associação Brasileira pelo Progresso Feminino, dirigido por Bertha Lutz (BUENO, 2010). Além disso, vale destacar uma importante correspondência entre elas, ocorrida entre 1923 e 1944 – com uma pausa, devido a um afastamento entre as duas, entre 1927 e 1934 (TOMÉ, 2020). Em suas cartas, as ativistas debatiam sobre diversos assuntos, dentre eles, a obra de Coelho *A evolução do feminismo*, citada acima, e outros temas relativos à emancipação feminina, com destaque para a situação do voto feminino no Brasil e ao redor do mundo (TOMÉ, 2020). Percebe-se, então, a expressiva participação de Coelho para o movimento feminista brasileiro.

#### **NATURALIZAÇÃO DE MARIANA COELHO: SUBJETIVIDADE E IDENTIDADE**

Até aqui, foi feita uma contextualização sobre a luta pelo voto feminino no Brasil com destaque para a participação ativa de Mariana Coelho em prol dessa conquista, possibilitando o entendimento com maior profundidade sobre as motivações políticas que levaram Coelho a naturalizar-se. Logo, historicizaram-se os contextos e justificou-se o que a autora citou em sua carta, escrita em 1934 e transcrita inicialmente no presente artigo: “se eu não receber o aludido decreto antes do dia 25 do corrente, *não posso votar*” (grifo

---

10 Importante feminista brasileira, nascida em São Paulo, no ano de 1894. Filha de Adolpho Lutz, especialista em medicina tropical, e Amy Fowler, enfermeira inglesa. Diplomou-se em biologia na Universidade de Paris, e em direito na Universidade do Rio de Janeiro (KARAWEJCZYK, 2010).

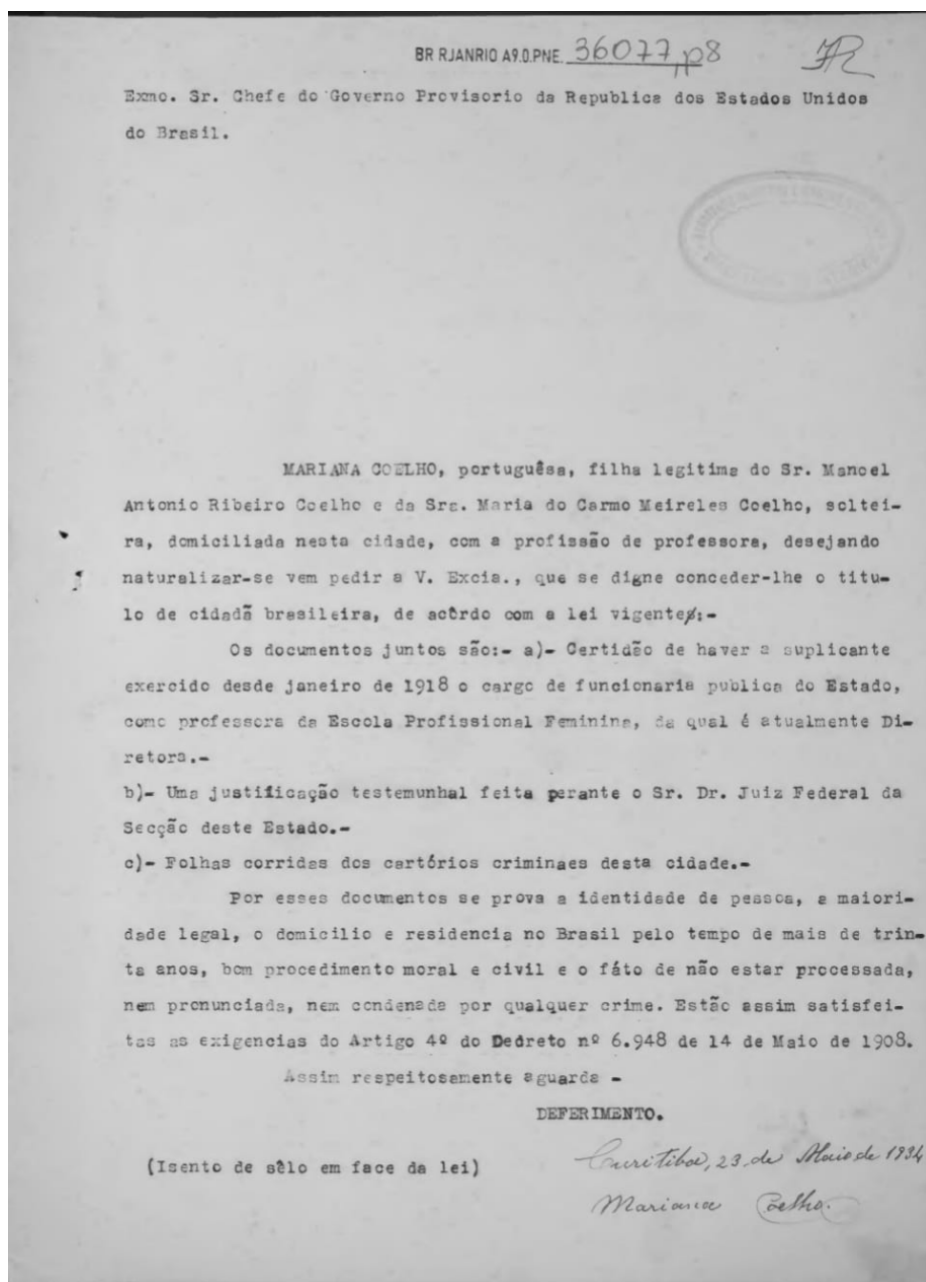


nosso). No entanto, cabe pensar, a partir de agora, o que significou essa naturalização para a identidade de Coelho, tendo em vista os pensamentos da autora acerca de sua terra natal, Portugal, sua posição frente ao Brasil e seu envolvimento nas causas feministas deste país.

No processo de naturalização da autora, estão explicitados os documentos necessários para que a cidadania brasileira lhe fosse concedida. São eles: uma certidão de haver exercido desde 1918 o cargo de funcionária pública do Estado, como professora da Escola Profissional Feminina – em que é destacado que ela ocupava o cargo de diretora; uma justificativa testemunhal feita perante o Sr. Dr. Juiz Federal da Seção deste Estado; folhas corridas dos cartórios criminais desta cidade – no caso, de Curitiba. E, então, através dos seguintes documentos, poderia-se provar:

A identidade de pessoa, a maioridade legal, o domicílio e residência no Brasil pelo tempo de mais de trinta anos, bom procedimento moral e civil e o fato de não estar processada, nem renunciada, nem condenada por qualquer crime. Estão assim satisfeitas as exigências do Artigo 4º do Decreto nº 6.948 de 14 de Maio de 1908.

Figura 3 -



BR RJANRIO A9.o.PNE.36077

Todos esses documentos foram apresentados e ajudam a compreender o que era importante para o Estado Brasileiro, em termos legais, nos processos de naturalização. No entanto, o que era importante para Mariana Coelho dentro desse processo? Suas motivações,

como explicado anteriormente, estão atreladas ao fato de Coelho desejar, com urgência, exercer seu direito de cidadania e votar no Brasil, onde o Código Eleitoral promulgado em 1932 concedia às mulheres o direito ao voto – uma luta que Mariana Coelho participou ativamente. No entanto, questões mais subjetivas em relação à nação e nacionalidade da perspectiva de Coelho também podem ser tratadas: busca-se, a partir de então, compreender o posicionamento da autora acerca de uma naturalização brasileira e o que isso implicava para a sua personalidade enquanto “escritora portuguesa”.

Dessa forma, para compreender a visão de Mariana Coelho sobre o Brasil, cabe tratar, inicialmente, do posicionamento da autora sobre a colonização portuguesa em sua obra *O Paraná Mental*, publicada em 1908. Dialogando com ideias positivistas e evolucionistas, Coelho faz, nessa obra, algumas colocações sobre o que significaria o Brasil em seu imaginário ao definir a colonização portuguesa como necessária para um suposto “desenvolvimento civilizacional” de suas colônias, já que levaria “o facho luminoso da civilização à África, à Índia, à Oceania, à América, arroteando e destruindo para edificar” (COELHO, 1908, p. 58). Além disso, ainda partindo da ideia de progresso e de evolução social, Coelho enxerga como fruto positivo do colonialismo no Brasil um “aperfeiçoamento das raças inferiores” (COELHO, 1908, p. 57). Portanto, é possível perceber como Coelho defende uma relação de superioridade e inferioridade natas dentro do sistema colonial entre Portugal e a antiga colônia brasileira, bem como um paternalismo em relação ao Brasil, que deveria agradecer à colonização portuguesa pela civilidade que trouxe para o país.

A partir da ideia de desigualdade entre os dois países, ou mais especificamente, a ideia paternalista que Coelho desenvolve, enquanto portuguesa, com o Brasil, fazem-se importantes as colocações de Alexandra Bueno (2010) sobre a utilização política e tática da nacionalidade portuguesa pela autora. Bueno afirma, por exemplo, que “o

fato de ser estrangeira foi usado como justificativa para os inúmeros desentendimentos que teve com intelectuais e, posteriormente, já no serviço público, com seus funcionários” (BUENO, 2010, p. 41), utilizando acusações de xenofobia como argumento retórico. Além disso, sua nacionalidade portuguesa servia também como “como sinal de distinção e de legitimação no campo cultural curitibano” (BUENO, 2010, p. 113) e “elemento de persuasão e envolvimento com o leitor” (BUENO, 2010, p. 41), já que Coelho costumava ressaltar em seus escritos o fato de que, mesmo sendo estrangeira, “sua vida sempre foi de servidão e amor pela terra que escolheu para viver” (BUENO, 2010, p. 41), criando essa aproximação ainda marcada pela diferença.<sup>11</sup> Nesse sentido, é cirúrgica a afirmação de Bueno: “embora vivesse no Brasil, sua alma era portuguesa, europeia, sinal de distinção e de legitimidade” (BUENO, 2010, p. 47).

A partir disso, é possível interpretar como Mariana Coelho definia nacionalidade portuguesa. Esta que era mobilizada como estratégia política para a inserção da autora, de modo privilegiado, no mundo intelectual brasileiro, bem como utilizada nos conflitos do seu dia a dia como argumento retórico. Portanto, o que significaria a naturalização de Coelho para sua carreira e personalidade? O que significa-

---

<sup>11</sup> Outro exemplo desse posicionamento pode ser percebido pela análise de Tomé (2020) sobre um trecho da obra de Coelho *Um brado de revolta contra a morte violenta*, de 1934. O trecho da obra: “a hospitalidade toda fraternal com que o nosso Brasil adoravelmente cosmopolita e democrata acolhe, sem distinção de raças e de crenças, todos os que aqui afluem vindos de todos os pontos do globo, vemos este Brasil crescer, elevar-se – magnânimo e idealista – fulgurando entre todos os povos da Terra – dos quais é, conseqüentemente, a sua segunda e generosa pátria” (COELHO, 1934, p. 13-14 *apud* TOMÉ, 2020, p. 78), é interpretado por Tomé como uma demonstração de “um sentimento de gratidão à pátria que lhe acolheu tão prontamente e sem nenhum tipo de distinção” (TOMÉ, 2020, p. 78).

ria ser cidadã brasileira para a autora, dado esse processo estratégico de mobilização de sua identidade portuguesa?

### **APROXIMAÇÕES COM O BRASIL: OUTRAS ESTRATÉGIAS**

Tendo em vista algumas contradições em relação à iniciativa de naturalização por Mariana Coelho, graças à visão que a autora tinha sobre sua identidade portuguesa e a utilização prática que dava à mesma, cabe agora traçar algumas hipóteses sobre o que teria contribuído para que a autora desse entrada nesse processo – para além do voto feminino. Nesse sentido, é preciso, primeiramente, entender de forma mais ampla as relações que Coelho desenvolveu no Brasil e, depois, destacar o posicionamento político externo do movimento feminista brasileiro.

Desse modo, vale ressaltar que, desde sua chegada, em 1892, a autora teve uma atuação expressiva em diversas áreas, tanto no que tange às lutas pela emancipação feminina quanto na cultura e na educação brasileira. Além das diversas entradas que teve na vida política do país em prol do voto feminino, como apontado anteriormente, leva-se em consideração que, juntamente com outras mulheres, fundou a loja maçônica Filhas de Acácia, em 1901 (TOMÉ, 2020) – destaca-se a importância da maçonaria para a criação de contatos entre diversos autores e intelectuais da época. Além disso, em 1934, Coelho também foi presidente do Centro Feminino de Curitiba e eleita para o Centro de Letras do Paraná, ocupando a cadeira número 30 na Academia Paranaense de Letras (BUENO, 2010). Também foi autora de diversas obras e teve forte presença na redação de distintos periódicos no Brasil<sup>12</sup>, estabelecendo contatos com intelectuais

---

12 Pode-se citar, por exemplo, “O Comércio de Vila Real, Jornal da Manhã e A Voz Pública, em Portugal. No Brasil: Diário do Comércio, A República, O Cenáculo, Almanaque Paranaense, Gazeta do Povo, Almanaque do Paraná, A

brasileiros. Percebe-se, então, a sua relevância para a produção de conhecimento em Curitiba e seu envolvimento nas pautas culturais do local onde estava inserida.

Além disso, em 1917, a autora ingressou na Associação da Cruz Vermelha, tornando-se uma das primeiras enfermeiras formadas por essa Associação no Paraná (TOMÉ, 2020). Esse tipo de associação, além de fornecer ajuda humanitária aos brasileiros que lutaram na Primeira Guerra Mundial, ganhou a função de “prestar atendimento aos desvalidos do Estado” (TOMÉ, 2020, p. 225). A partir dessa atribuição da Cruz Vermelha, Tomé define a participação de Coelho como uma forma de “demarcar a relevância e a capacidade da atuação feminina nas várias instâncias da sociedade civil” (TOMÉ, 2020, p. 229), o que serviria para seus propósitos quanto à sua emancipação. Ademais, dentro da atuação da autora na Cruz Vermelha, evidencia-se um novo envolvimento de Coelho com o Brasil, partindo de uma identificação para com a necessidade de auxiliar o exército brasileiro como enfermeira e de participar ativamente no auxílio aos brasileiros necessitados, o que contribui para pensar sua relação cada vez mais próxima com as pessoas e as demandas do Brasil.

Esse envolvimento e identificação também podem ser analisados a partir da presença de Coelho na educação brasileira. Como afirma Kátia Abud, “desde as primeiras décadas do século XX, a questão da formação da nacionalidade e identidade nacional brasileira vinha ocupando espaços na produção intelectual e política do país” (ABUD, 1998, p. 103). A partir da década de 1930, no Brasil – período que ocorreu a chamada Revolução de 30, que levou ao governo de Getúlio Vargas –, passa a haver um maior investimento em proje-

---

Pena, O Sapo, O Beijo, Breviário, Diário da Tarde, Folha Rósea, Olho da Rua, Fanal, A Bomba, Comércio do Paraná, Senhorita, Prata da Casa, A Sempreviva, O Estado do Paraná, dentre outros” (KAMITA, 2004, p. 17).

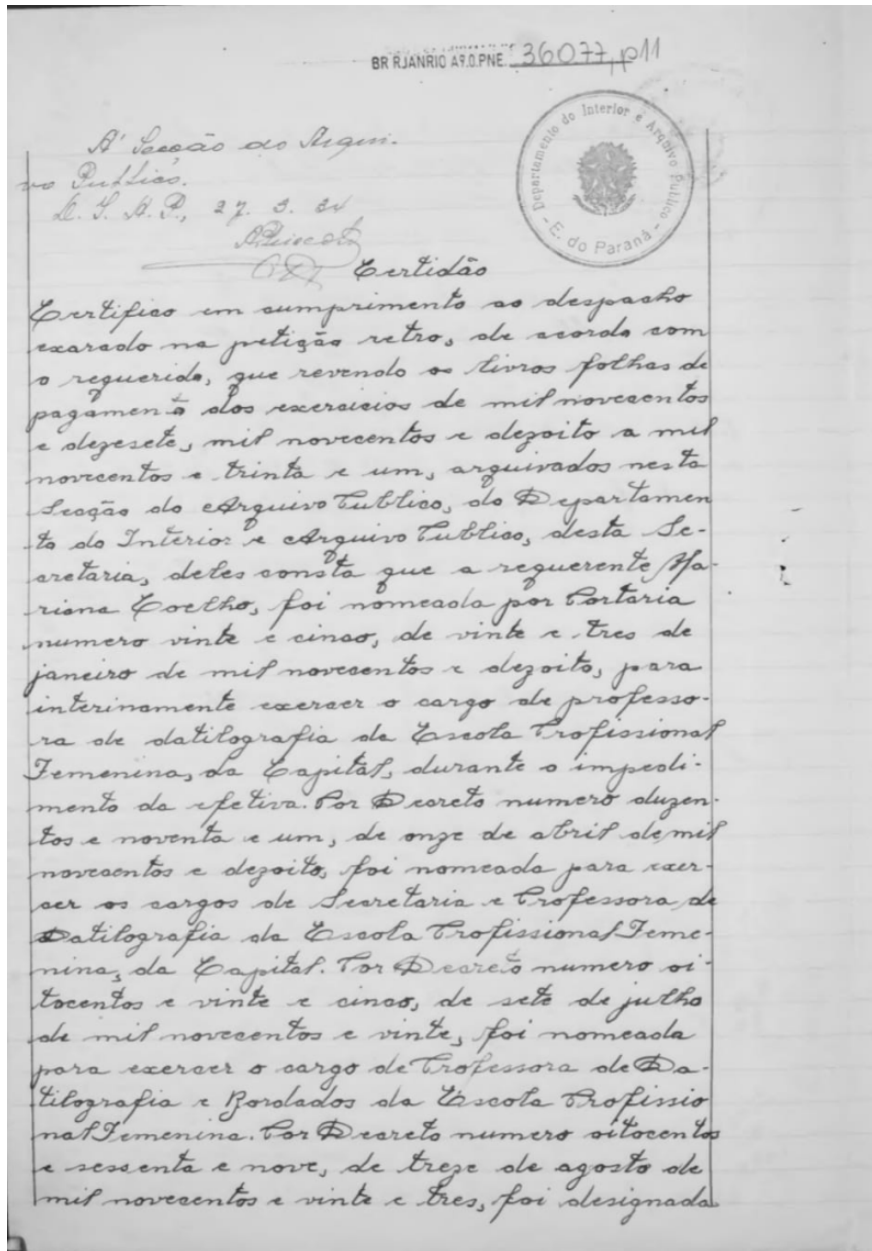
tos de “modernização e de construção da nação por meio da educação” (BUENO, 2010, p. 110) e as escolas teriam, então, “um papel fundamental na formação da consciência nacional” (ABUD, 1998, p. 104). Portanto, o ensino visava, como projeto final, formar o cidadão brasileiro, e essa identidade nacional construída, mesmo baseada em uma “unidade cultural fundamentada na civilização européia” (ABUD, 1998, p. 106), tinha o intuito de promover uma nova civilização: mesclada e fruto do encontro de três diferentes elementos étnicos fundadores (ABUD, 1998). Foi marcante no período o incentivo a uma educação “civilizadora e regeneradora” (BUENO, 2010, p. 98) e, assim, faz-se importante tratar do envolvimento de Mariana Coelho nesse contexto.

No ano de 1902<sup>13</sup>, em Curitiba, por exemplo, a autora fundou um colégio, denominado Colégio Santos Dumont, que funcionou até 1917. Ademais, como consta em seu processo de naturalização, foi nomeada, em 23 de janeiro de 1918, professora de datilografia da Escola Profissional Feminina de Curitiba, denominada Escola Profissional República da Argentina. Nessa instituição, também tornou-se secretária, em 1918, e professora de bordados, em 1920. Posteriormente, em 1923, foi-lhe designado o cargo de diretora dessa Escola Profissional, sendo, posteriormente, efetivada no cargo, em 1931. Vale ressaltar que o fato de ter sido funcionária pública no Brasil também foi de grande importância para a efetivação legal de sua naturalização.

---

13 Em relação à data da fundação do Colégio, Rosana Kamita (2004) aponta o ano de 1906, já Alexandra Bueno (2010) e Dyeinne Tomé (2020) indicam o ano de 1902.

Figura 4 -



BR RJANRIO A9.0.PNE.36077



Figura 5 -

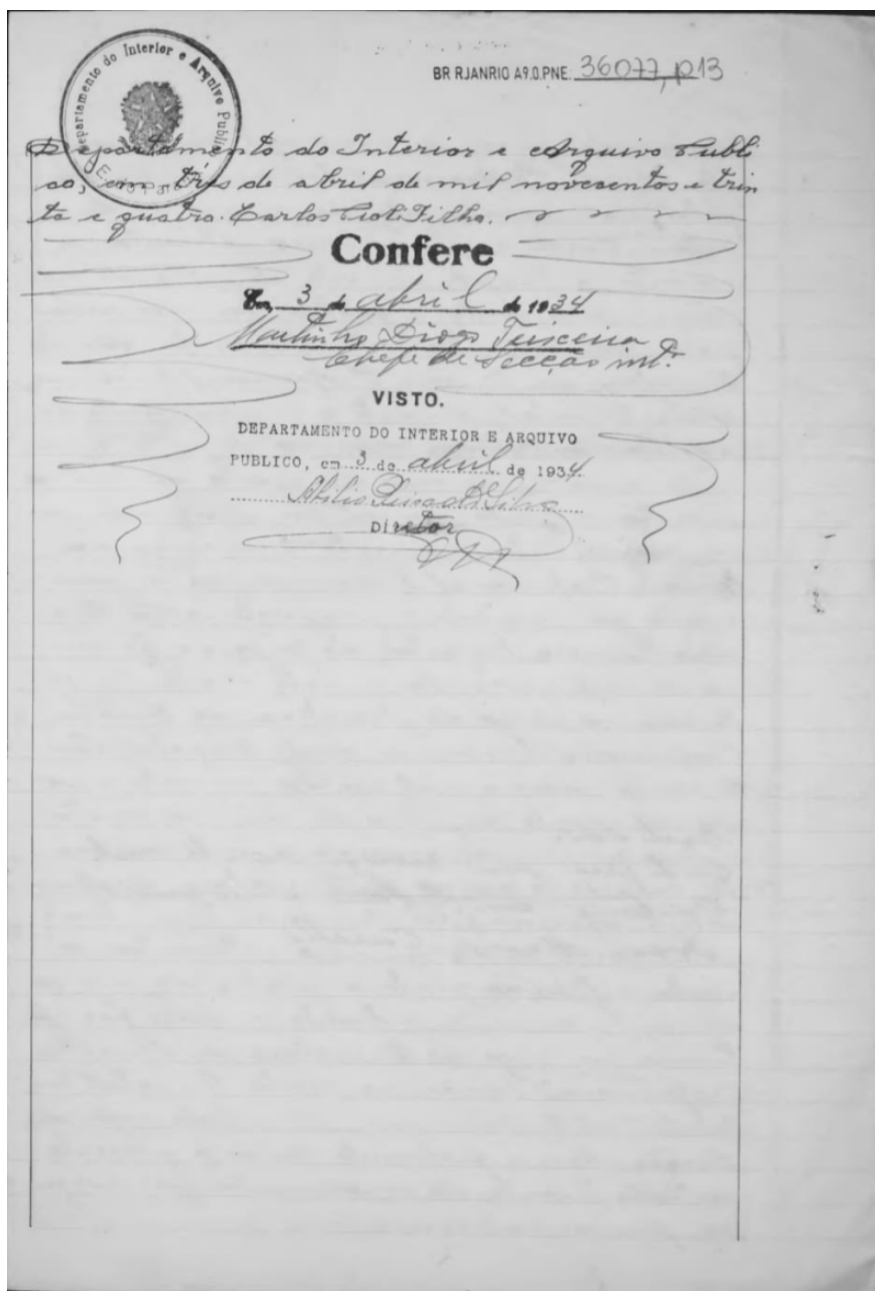
BR RJANRIO A9.O.PNE. 36077, p12

Departamento do Interior e Assu-  
- E. do

designada para se encarregar da direção  
da Escola Profissional Feminina, da Ca-  
pital, no impedimento da respectiva Di-  
retora. Por Decreto numero setecentos e  
noventa e tres A, de sete de julho de mil  
novecentos e vinte e quatro, foi nomeada  
para exercer, interinamente, as funções de  
Diretora da Escola Profissional Feminina,  
desta Capital, durante o impedimento da  
respectiva. Por Portaria numero duzentos e qua-  
renta e nove, de onze de agosto de mil no-  
vecentos e vinte e seis, foi designada pa-  
ra exercer, interinamente a direção da  
Escola Profissional Feminina, no impedi-  
mento da respectiva proprietária. Por De-  
creto numero trezentos, de onze de feverei-  
ro de mil novecentos e vinte e oito, foi efe-  
tivada no cargo de Secretária da Escola  
Profissional Feminina, desta Capital. Por  
Decreto numero mil cento e sessenta e no-  
ve, de deztois de julho de mil novecentos  
e trinta, foi nomeada para, interinamen-  
te, exercer o cargo de Diretora da Es-  
cola Profissional Feminina, desta Ca-  
pital. Por Decreto numero setecentos e  
vinte e tres, de vinte e quatro de março  
de mil novecentos e trinta e um, foi efe-  
tivada no cargo de Diretora da Escola  
Profissional Feminina, desta Capital. Eu  
Carlos Piotti Filho, terceiro Official da referida  
Escola, bem e fielmente lavrei a presente  
certidão. Tenta de emolumentos, por ser po-  
ra fins de naturalisação. Departamento

BR RJANRIO A9.o.PNE.36077

Figura 6 -



Fonte: BR RJANRIO A9.o.PNE.36077

Exemplifica-se, portanto, a presença de Coelho no campo educacional brasileiro e, embora seu engajamento estivesse “fortemente atrelado à questão da emancipação feminina” (BUENO, 2010, p. 114), não se pode deixar de notar, a partir dos propósitos definidos para a

educação no período, que uma portuguesa estava trabalhando para a formação de cidadãos brasileiros. Desse modo, a autora tinha um contato direto com o ensino da identidade nacional desejada pelo período.

Também para auxiliar na elaboração de circunstâncias que teriam incentivado Coelho a naturalizar-se, é preciso ressaltar o posicionamento do feminismo brasileiro no exterior. Como já foi tratado, Mariana Coelho e Bertha Lutz desenvolveram um contato relevante no que se refere ao debate acerca do feminismo e da emancipação da mulher. Nas cartas que trocavam, é possível perceber que ambas tinham uma preocupação internacional sobre o voto feminino<sup>14</sup> e, a partir disso, faziam comparações com a situação da mulher no Brasil.

Nesse sentido, chama a atenção as alianças no exterior feitas por Bertha Lutz, já que, quando se trata do envolvimento internacional, a ênfase da feminista brasileira era em criar não uma aliança luso-brasileira, mas sim uma aliança pan-americana (CRUZ; CASTRO, 2018). Essa ênfase pode ser percebida pela sua participação como representante brasileira da I Conferência Pan-Americana de Mulheres, realizada nos Estados Unidos, em Baltimore, em 1922, onde criou diversos contatos com as sufragistas presentes (CRUZ; CASTRO, 2018). Também pelo fato de, em 1925, ter sido eleita presidente da União Interamericana de Mulheres (O IMPARCIAL, 12/05/1925, p. 5 *apud* KARAWEJCZYK, 2018, p. 5). Bem como por ter fundado a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF) “diretamente inspirada pelo movimento americano de cunho tradicional” (ALVES, 1980, p. 110 *apud* KARAWEJCZYK, 2010, p. 13). Logo, percebe-se que

---

14 De acordo com Tomé (2020, p. 239-240), “o debate sobre o voto, travado entre as intelectuais nas correspondências, estendeu-se por várias outras, não só sobre o andamento do voto na Itália, mas também em outros países da Europa, da América Latina e do Brasil”.

o feminismo brasileiro representado por Lutz buscava uma aliança interamericana pela emancipação da mulher.

Nesse movimento, ela se distancia de uma relação entre o Brasil e sua ex-metrópole europeia, o que poderia ser pensado graças às trocas entre feministas portuguesas e brasileiras na época, e que já foi incentivado, por exemplo, pela escritora portuguesa Ana de Castro Osório (CRUZ; CASTRO, 2018). Esse é um fator relevante no que tange a relação de Coelho com o feminismo brasileiro e sua identificação com o Brasil, bem como com sua pátria natal. Tendo em vista o forte envolvimento de Coelho na luta pelas pautas de emancipação feminina, a posição internacional que tomava do feminismo brasileiro, de privilegiar uma relação com continente americano, e não com a Europa, surge como uma outra hipótese do que teria contribuído para as mudanças subjetivas e políticas que levaram Mariana Coelho a naturalizar-se.

## **CONCLUSÃO**

A partir do que foi tratado até aqui, pretendeu-se analisar os processos e contextos que levaram a autora Mariana Coelho a iniciar o seu processo de naturalização. Através da informação de que a autora desejava a naturalização para conseguir votar no Brasil, foi feita uma historicização da luta feminina pelo sufrágio no país, com destaque para a atuação marcante de Coelho, no intuito de contextualizar esse processo e aprofundar o posicionamento da autora. Posteriormente, buscou-se trabalhar questões subjetivas – e, portanto, também políticas – que levaram Coelho à naturalizar-se, devido ao status que uma nacionalidade portuguesa lhe fornecia no Brasil. Foi tratado, então, do seu envolvimento com as políticas públicas no país – vide sua participação na Cruz Vermelha –, e com a própria formação do futuro cidadão e cidadã brasileiros, a partir da sua contribuição no quadro educacional do país. Além das novas circunstâncias trazidas

pelos rumos que o feminismo brasileiro da direção de Bertha Lutz, com que Coelho tinha muitos contatos, tomava no exterior. Em última instância, o presente artigo visou discutir as contradições e os contextos que a naturalização da autora sugere.

Ao final, porém, cabe ressaltar que muito ainda se pode desenvolver sobre o que foi tratado, devido à fortuna de informações que o documento fornece, à complexidade de se analisar assuntos relativos a nações e identidades nacionais e, também vale notar, à riqueza de movimentos, organizações, obras, ativismos e processos que giram em torno da vida de Mariana Coelho. Assim, é preciso continuar pesquisando a temática e a fonte tratada, para que novos detalhes e dados possam contribuir tanto para os trabalhos acerca da nacionalidade e nacionalismo no século XX, quanto para a própria vida de Coelho, uma autora extremamente relevante para a literatura de língua portuguesa. Enfim, ressalta-se que sua naturalização não era um mero dado biográfico para a autora e, portanto, não deve ser estudado apenas como tal.

RECEBIDO: 24/01/2023 APROVADO: 27/04/2023

## REFERÊNCIAS

ABUD, Katia Maria. Formação da alma e do caráter nacional: ensino de história na Era Vargas. *Revista brasileira de História*, [s. l.], v. 18, p. 103-114, 1998. DOI <https://doi.org/10.1590/S0102-01881998000200006>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/i/1998.v18n36/#:~:text=Forma%C3%A7%C3%A3o%20da%20Alma%20e%20do%20Car%C3%A1ter%20Nacional%3A%20Ensino%20de%20Hist%C3%B3ria%20na%20Era%20Vargas>. Acesso em: 1 ago. 2022.

ARQUIVO NACIONAL DO RIO DE JANEIRO. Processo de naturalização de Mariana Coelho. Disponível em: [https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa\\_Livre\\_Painel\\_Resultado.asp?v\\_CodReferencia\\_id=2342755&v\\_aba=1](https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=2342755&v_aba=1). Acesso em: 1 ago. 2022.

BUENO, Alexandra Padilha. *Educação e participação política: a visão de formação feminina de Mariana Coelho (1893-1940)*. 2010. Tese mestrado

(Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010. Disponível em: [http://www.ppge.ufpr.br/teses/M10\\_Alexandra%20Padilha%20Boeno.pdf](http://www.ppge.ufpr.br/teses/M10_Alexandra%20Padilha%20Boeno.pdf). Acesso em: 1 ago. 2022.

COELHO, Mariana. *O Paraná Mental*. Curitiba: [s. n.], 1908.

DACRUZ, Eduardo; CASTRO, Andrea Monteiro de. A propaganda feminista luso-brasileira: as cartas de Ana de Castro Osório a Bertha Lutz. *Navegações*, v. 11, n. 2, p. 112-121, 20 fev. 2019. DOI: <https://doi.org/10.15448/1983-4276.2018.2.32139>. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/32139>. Acesso em: 1 ago. 2022.

DUARTE, Constância Lima. Mulher e escritura: produção letrada e emancipação feminina no Brasil. *Pontos de Interrogação*, [s. l.], v. 1, n. 1, p. 76-86, 7 nov. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/1431>. Acesso em: 1 ago. 2022.

ESTEVES, Natália Cabral dos Santos. Conquistas femininas durante o governo Vargas. In: História do futuro: ensino, pesquisa e divulgação científica, XIX Encontro de História Anpuh-Rio, 2020, Rio de Janeiro. *Anais do XIX Encontro de História Anpuh-Rio*, Rio de Janeiro: Anpuh-Rio, 2020. Disponível em: [https://www.encontro2020.rj.anpuh.org/anais/trabalhos/trabalhosaprovados#php2go\\_to](https://www.encontro2020.rj.anpuh.org/anais/trabalhos/trabalhosaprovados#php2go_to). Acesso em: 1 ago. 2022.

FERMINO, Chrystiane Castellucci. *As Mulheres nas Constituições e nos Códigos Civis Portugueses e Brasileiros dos sécs. XIX e XX*. 2012. Tese mestrado (Mestrado em Estudos Feministas) - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, [S. l.], 2012.

KAMITA, Rosana Cássia. *Resgates e ressonâncias: Mariana Coelho*. 2004. Tese de Doutorado (Doutorado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/87728>. Acesso em: 1 ago. 2022.

KARAWAJCZYK, Mônica. Breves considerações sobre a conquista do voto feminino no Brasil. *Veredas da História*, [s. l.], v. 3, n. 1, 6 ago. 2010. DOI: <https://doi.org/10.9771/rvh.v3i1.48903>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rvh/article/view/48903>. Acesso em: 1 ago. 2022.

KARAWAJCZYK, Mônica. O Feminismo em Boa Marcha no Brasil! Bertha Lutz e a Conferência pelo Progresso Feminino. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 26, n. 2, 13 de ago. 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/1590-025x>. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/49845>. Acesso em: 1 ago. 2022.

SUPERIOR TRIBUNAL FEDERAL. Eleições anteriores. *Tribunal Superior Eleitoral*, Brasília/DF, [202-?]. Disponível em: <https://www.tse.jus.br/eleicoes/eleicoes-antecedentes/eleicoes-antecedentes#2>. Acesso em: 1 ago. 2022.

TOMÉ, Dyeinne Cristina. *Mariana Coelho e a educação das mulheres: uma escritora feminista no campo intelectual (1893-1940)*. 2020. Tese de Doutorado (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, PR, 2020. Disponível em: [http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UEPG\\_531cc69678b93e54eddcadoo3ao79718](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UEPG_531cc69678b93e54eddcadoo3ao79718). Acesso em: 1 ago. 2022.

### MINICURRÍCULO

**JÚLIA SANTIAGO** é graduanda em Licenciatura em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Foi bolsista do projeto de pesquisa “Escritoras Portuguesas e a Difusão Cultural na Colônia Imigrante”, fornecido pelo RGPL e financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, entre os anos de 2021 e 2022. Tem interesse na área de História Contemporânea, com destaque para o estudo de nação e nacionalismo e seus diálogos com os conceitos de raça e modernidade.

**ANA COMANDULLI** é doutora em Estudos de Literatura (Literatura comparada) pela Universidade Federal Fluminense - UFF - com tese sobre o escritor António Feliciano de Castilho e sua presença nas letras oitocentistas portuguesas: sociabilidade e difusão da escrita feminina. Integra o Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura, onde desenvolve pesquisa sobre a escritora oitocentista Maria Peregrina de Sousa. Participa atualmente do Projeto Senhoras do Almanaque do Grupo de Investigação do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas Europeias CLEPUL - Universidade de Lisboa e o Real Gabinete Português de Leitura. Investigadora Colaboradora do Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa - Portugal. Participa dos Projetos de Pesquisa Escritoras Portuguesas na imprensa periódica do Brasil: Laços Transatlânticos de ação (1890-1930) - UERJ, Rio de Janeiro - Brasil; Escritoras em Português - página CEC FLUL, Lisboa - Portugal; Portugueses de Papel - CLEPUL - Lisboa- Portugal.

---

## ***Encontros: A obra de Fernando Namora em movimento***

*Encontros: Fernando Namora's work in motion*

Karina Frez Cursino

Universidade Federal Fluminense

### **DOI**

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n49a757>

### **RESUMO**

O presente artigo tem como principal objetivo apresentar as pesquisas desenvolvidas em torno da obra do escritor português Fernando Namora (1919-1989), partindo da experiência proporcionada pela bolsa concedida pelo Real Gabinete Português de Leitura em parceria com a Fundação Calouste Gulbenkian. A bolsa permitiu o desenvolvimento do projeto *Cidade Solitária e O Rio Triste: A Lisboa de Fernando Namora*, resultando na elaboração de duas páginas para integrarem a seção on-line do Projeto Páginas Luso-Brasileiras em movimento. Da pesquisa citada decorreu ainda o projeto de Doutorado intitulado *Cidade, corpo e solidão em Fernando Namora*, em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fernando Namora; Real Gabinete Português de Leitura; Paisagem; Cidade.

### **ABSTRACT**

The main objective of this article is to present the research developed around Fernando Namora's work (1919-1989), based on the experience provided by the scholarship offered by Real Gabinete Português de Leitura and Fundação Calouste Gulbenkian. The scholarship allowed the development of the project called *Cidade Solitária e O Rio Triste: A Lisboa de*



*Fernando Namora*, resulting in the creation of two pages to integrate the online section of the Projeto Páginas Luso-Brasileiras em Movimento. This experience also resulted in the creation of the PhD project *Cidade, Corpo e Solidão Fernando Namora*, under development in the Graduate Program in Literature Studies at the Fluminense Federal University.

**KEYWORDS:** Fernando Namora; Real Gabinete Português de Leitura; Landscape; City.

### FERNANDO NAMORA, A ARTE E A VIDA

Fernando Namora foi um escritor português, autor de uma vasta obra, muito divulgada e traduzida nos anos 1970 e 1980, que dedicou 50 anos de sua vida ao fazer literário. Coursou medicina, mas a paixão pela literatura fez com que desistisse de atuar como médico e se dedicasse exclusivamente aos livros. Além disso, ele pintava, fazia esculturas, escrevia roteiros para cinema e participava como argumentista em projetos cinematográficos. Sua criação literária foi muito significativa e com muitas faces, pois escreveu poemas, contos, romances, ensaios e relatos de viagem. Além disso, ainda publicou textos nos quais teorizou sobre literatura e outras áreas. A medicina, por exemplo, sempre encontrou lugar em suas palavras, considerando sua atuação como médico. O cinema e a pintura também eram assuntos constantemente abordados pelo autor em jornais e revistas da época.

Nascido em Condeixa, vila do distrito de Coimbra, em 15 de abril de 1919, passou boa parte de sua infância nessa localidade, onde estudou e usufruiu dos encontros e experimentações oferecidos pelo vilarejo. Em *Fernando Namora: a obra e o homem* (1967), Mário Sacramento dedica um número significativo de páginas à sua infância e adolescência, revelando um jovem curioso pelo comportamento humano e com predisposições para o universo da arte. Essas tendências artísticas, seu olhar para a sociedade e para a própria existência

ressoam nos textos da coletânea de entrevistas, publicada em 1981, sob o título *Encontros – Fernando Namora*. Tal edição reúne conversas com diferentes jornalistas acerca de vários temas que perpassam a vida e a obra do autor.

Em *A Literatura e a Vida* (2004), Gilles Deleuze explora a potência da literatura ao afastar o fazer literário de uma representação direta da matéria vivida. Para o filósofo, o escritor pode partir de suas vivências para criar suas obras, mas deve extrair delas apenas a força vital e o impulso criador, ampliando o vivido. Nesse cenário, a literatura excede os acontecimentos, estando sempre no campo do inacabado e do infinito, sempre a fazer-se, renunciando um eu: “A literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu (o ‘neutro’ de Blanchot<sup>1</sup>)” (DELEUZE, 2004, p. 13).

Algumas obras de Fernando Namora são, por vezes, aproximadas da autobiografia. Em entrevista conduzida por Luís de Miranda Rocha, publicada, primeiramente, no Jornal *República*, em novembro de 1974 e depois reunida na coletânea *Encontros* (1981), ao ser questionado sobre tal inclinação, o autor dialoga com a ideia deleuziana da literatura como o transbordamento das experiências:

Algumas obras serão autobiográficas no sentido em que resultam de uma experiência intensa, de um desprevenido rasgar de entranhas, de uma fusão entre o narrador e aquilo que ele narra (...) Alguns episódios partiram quase sempre de uma personagem fugaz, de uma cena breve, às vezes de uma frase, de uma emoção,

---

<sup>1</sup> “Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, pp. 29-30, e *L’Entretien infini*, pp. 563-564: ‘Algo acontece (aos personagens) que estes só podem retomar renunciando ao poder de dizer Eu’. A literatura nesse caso parece desmentir a concepção linguística que encontra nos embreantes, e especialmente nas duas primeiras pessoas, a própria condição da enunciação” (DELEUZE, 2004, p. 13).

enfim, que depois se diluiu na história pelo escritor elaborada (...) Daquela verdade sobressaída de tudo o que, sendo efabulado e posto na singular coerência que a literatura exige, espelha a vida tal como ela nos vai impregnando. (NAMORA, 1981, p. 149).

A impregnação e a efabulação, citadas por Namora, colocam os fatos vividos como uma motivação para a escrita, distanciando o ato de escrever de uma tentativa de transposição fiel do que foi vivenciado: “Não há literatura sem fabulação, mas, como Bergson soube vê-lo, a fabulação, a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um eu” (DELEUZE, 2004, p. 13). Sendo assim, encaramos que os lugares, as paisagens, os sons e as pessoas que cruzam o caminho do escritor são transfigurados, recriados e estendidos através da literatura:

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz o disse e fez. Escrever é um caso de devir<sup>2</sup>. Sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivido e o vivível. (DELEUZE, 2004, p. 11).

Dessa maneira, acreditamos que a biografia de um escritor possa contribuir para potencializar os estudos sobre sua obra, mas não para reduzir ou limitar a análise das composições aos fatos biográficos, buscando relacionar vida e obra demasiadamente. No caso específi-

---

<sup>2</sup> “Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população” (DELEUZE, 2004, p. 11).

co de Fernando Namora, seguiremos o que expõe Mario Sacramento em *Fernando Namora: a obra e o homem* (1967) quando defende que suas andanças alargaram a experiência humana do escritor, atendo para a importância que algumas vivências exerceram sobre o seu trabalho de escrita:

Da biografia dei apenas o essencial. Sempre haverá quem discuta ser ela indispensável, ou não, à interpretação literária. Entre as duas posições extremas, que são as de Sainte-Beuve e Marcel Proust, suponho que a verdade esteja na unidade contraditória de ambas. Independentemente de ser ela indispensável numa coleção que se intitula *A obra e o homem*, o certo é que, no caso de Namora, a criação reflete, sempre, as andanças do homem. E se, a partir de certa altura, isso significa também as do médico, não é menos exato que as deste obedeceram, por vezes, à intenção de alargar a experiência humana do escritor. O que confirma, talvez, ser o critério correto o que esta frase de Tynianov aponta: 'Sempre que a vida entra na literatura, torna-se ela própria literatura'. (SACRAMENTO, 1967, p. 14).

Elêusis M. Camocardi (1978) dialoga com essa posição levantada por Sacramento ao analisar a obra do autor procurando demonstrar que a relação entre a vida e a obra extrapola o conhecido, pois a literatura lida com a transfiguração da realidade a fim de perpetuá-la através do texto literário. Portanto, quando a vida ressoa na obra, não podemos limitá-la como mera representação, mas sim assumi-la como força criadora.

Respeitando as posições levantadas e guardando a distância que vida e obra devem apresentar, consideraremos um fragmento de uma entrevista conduzida por Alexandre Manuel, publicada, em 1969, na Revista *Flama* e, posteriormente, apresentada em *Encontros* (1981):

– Que pensa Fernando Namora da cidade, já que as suas origens e até os seus hábitos, ao que se julga, são provincianos?

– Embora tivesse trazido a província para a cidade, esta a todo o passo me salienta que não se deixa enganar. Ou antes: esta não me permite a ilusão. Em suma: há entre mim e a cidade uma desavença insanável. Ela agride-me talvez me rejeite, compromete-me um visceral apelo à unidade interior; e eu não lhe perdo o fútil desperdício do que em nós deveria ser um elo com as pessoas e as coisas, a indisponibilidade enervada. O contato com a natureza parece-me fundamental; sem ele, nunca chegamos a penetrar pelo que nos cerca e, sobretudo, não chegamos a ir ao fundo de nós próprios. A cidade ignora esse contato, o que, amputando-a, a sujeita artificialidade frustrante. Mas, parafraseando o Eça, o mais apetecível seria a cidade com uma porta para a aldeia. É que a ebulição citadina e tudo o que nela ferve são um nutriente de que o escritor necessita. Mesmo que lhe pareça amargo. (NAMORA, 1981, p. 95).

Essa atenção dada aos espaços, principalmente ao da cidade, demonstra que o olhar do homem se encontra com o do escritor, permitindo que a atmosfera citadina permeie muitas de suas obras. Tal inclinação motivou o início das nossas pesquisas sobre a obra do autor, o que admitiu a criação do projeto de pesquisa intitulado *Cidade Solitária e O Rio Triste: percepções da paisagem urbana lisbonense em Fernando Namora*, destinado ao processo seletivo voltado para a bolsa de pesquisador júnior, oferecida pelo Real Gabinete Português de Leitura com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. Os projetos deveriam apresentar um diálogo entre Literatura e paisagem urbana do Rio de Janeiro e/ou Lisboa. Sendo assim, a proposta submetida considerou o livro de contos *Cidade Solitária*, publicado em 1959, e o romance *O Rio Triste*, publicado em 1982. As narrativas escolhidas apresentam personagens em constante interação com a cidade de

Lisboa, provocando um olhar investigativo que associa Paisagem e Literatura.

Um dos objetivos da bolsa era o desenvolvimento de duas páginas a serem publicadas na seção de estudos do Projeto *Páginas Luso-Brasileiras em Movimento*, no site do Real Gabinete Português de Leitura. Tal espaço de divulgação consiste em uma plataforma digital constituída por um corpus de textos literários analisados que têm a paisagem como elo, possibilitando ao usuário a imersão na cultura de língua portuguesa sobretudo a partir do diálogo entre as literaturas portuguesa e brasileira, do século XVI ao século XXI, e suscitando questões hoje fundamentais a respeito da recepção do texto literário, memória dos lugares, vivência espacial e prática turística. A paisagem como eixo temático central dessa base propicia não só infinitas relações entre as duas literaturas como também a abordagem de tópicos fundamentais da cultura de língua portuguesa. O suporte teórico-crítico considera especialmente os estudos de paisagem perspectivados pela poética, crítica de arte, filosofia, sociologia e geografia cultural<sup>3</sup>.

Para a elaboração das páginas, o acervo do Real Gabinete Português de Leitura foi constantemente consultado, permitindo o acesso aos livros de Fernando Namora, citados como corpus da pesquisa, além de oferecer o contato com textos diversos do autor e obras com informações sobre Lisboa, suas características geográficas, seus pontos turísticos e locais referenciados por Namora nas narrativas indicadas. Através das pesquisas, foram criadas duas páginas. A primeira, *Cidade solitária: a Lisboa de Fernando Namora*, parte do conto “Piquenique”, presente no livro *Cidade Solitária*.

---

<sup>3</sup> Tal descrição da plataforma foi retirada da própria divulgação do Projeto Páginas Paisagens Luso-brasileiras em Movimento.

A segunda página: *O Rio Triste: Imagens de Lisboa em Fernando Namora*, concentra-se no romance *O Rio triste*. As duas páginas apresentam os textos literários, evidenciando os pontos de Lisboa evocados pelas obras, tais como o Rossio, o Restaurante Piquenique, o Café Martinho, entre outros.

#### **CIDADE SOLITÁRIA: A LISBOA DE FERNANDO NAMORA – PRIMEIRA PÁGINA**

Na criação da primeira página, interessou-nos a relação que o escritor estabelece com a paisagem da capital portuguesa em um conto que integra o livro *Cidade Solitária*, publicado em 1959, obra pertencente ao seu ciclo de escrita urbano. Em prefácio ao conjunto de narrativas em questão, Eugênio Lisboa (1977) evidencia a “teia de solidões e os silêncios cheios de coisas não ditas” que *Cidade Solitária* nos oferece. A figura do indivíduo solitário que deambula pelas ruas de Lisboa começa a ganhar mais espaço em sua escrita a partir da publicação de *O Homem Disfarçado*, em 1957, e passa a percorrer seus textos até *O Rio Triste*, último romance do escritor.

O espaço urbano e a atmosfera de solidão marcam o livro *Cidade Solitária*. Das treze narrativas que compõem a obra, escolhemos o conto “Piquenique”, o qual revela a ambiência da cidade de Lisboa como um recurso narrativo capaz de acompanhar a personagem principal do início ao fim, mostrando uma paisagem que se constrói em diálogo com os corpos narrados. A leitura do conto é um convite para um passeio pela solidão de Cristina através das ruas da capital portuguesa. Em “Piquenique”, Cristina, a personagem central e narradora, sente-se incompreendida e excluída daquele ciclo citadino, composto por aglomerações, barulhos e assuntos sobre automóveis, enquanto ela gostaria de falar sobre belas paisagens e sobre as relações pessoais.

Cristina expõe o quanto se sente engolida pela multidão que não a compreende e destaca que uma das maneiras que encontra de fugir desse descompasso é indo até o Rossio:

Adiante vão ver como comecei a gostar do Piquenique. Já antes, porém, gostava do Rossio, quer de dia, quer de noite. Por mais que o movimento da praça atordoe, eléctricos, automóveis, anúncios, pregões, mirões que são pedras onde tropeçamos, e a gente corra em todos os sentidos, de regresso ou a caminho de uma catástrofe, quem se chegue para o centro e se deixe borrifar pelos espirros dos Neptunos, tem ali um oásis tranquilo, onde a luz é suave e dormente e onde se pode gozar este ânimo e incomparável afago que é receber a paz das mãos da multidão. (NAMORA, 1977, p. 203).

A citação acima, retirada do conto “Piquenique”, apresenta o Rossio como um recanto onde a personagem descobre a tranquilidade em meio ao caos citadino. Cristina vai até o Rossio para ir ao Piquenique, um restaurante e bar localizado na Praça D. Pedro IV (Rossio). Esse estabelecimento é o cenário principal do conto e o elo de identificação da personagem com a cidade de Lisboa, uma vez que nesse local ela parece abraçada pelo ambiente que a cerca, sentindo-se mais acolhida do que em sua própria casa:

Tenho medo das pessoas, medo de que não gostem de mim. Não sei o que se passa com eles e comigo. No entanto, estou certa de que tudo poderia ser diferente, que poderíamos confiar um nos outros e tudo ser fresco e leve como os borrifos dos Neptunos quando atravesso o Rossio para me refugiar no Piquenique. (NAMORA, 1977, p. 216).

O Piquenique é também um exemplo das modificações pelas quais o cenário urbano tende a passar constantemente. A cidade muda o tempo todo e os indivíduos participam e sentem todas as transfor-



mações. O edifício, localizado na Praça D. Pedro IV, no Rossio, onde funcionou o “Botequim das Parras”, no século XIX, foi remodelado para dar lugar ao Hotel Metrópole, em 1913. Quando o edifício vira hotel, a Leitaria Luso-Central passa a ocupar o espaço onde futuramente seria o Piquenique, o restaurante-bar que aparece no conto. O local segue como Leitaria até 1950, quando encerra suas atividades. Em seguida, um projeto de restaurante/bar, baseado nos moldes americanos, é encomendado aos arquitetos Victor Palla e Bento de Almeida. O Piquenique foi o primeiro *snack bar* de Lisboa, inaugurado em 1954 e, posteriormente, substituído pelo Restaurante Luso-Central. É de uma mesa desse *snack bar* que começam os relatos de Cristina:

Gosto do Piquenique e vou lá algumas vezes. Não sei se conhecem o Piquenique: é um restaurante com muita piada que fica no Rossio. Entra-se e depois do bar há umas escadas, uma espécie de esconderijos e criados alvoreados que se esquecem de nós, dando-nos tempo para mastigar aquele pedacinho de intimidade que nos é oferecido pela atmosfera aconchegada. Gosto, acabou-se, mesmo quando a balbúrdia é tanta que nem já os criados podem enfiar-se por entre os clientes que se atulham no balcão: é que, mesmo nessas horas ou nesses dias, tudo aquilo tem um ar recolhido e segredo. As mesinhas esgueiram-se para os tais recantos e ali pode-se deitar a cabeça para trás e imaginar que as pessoas nos pertencem. E que lhes pertencemos também. (NAMORA, 1977, p. 203).

Através das reflexões da personagem quando está no Piquenique, vamos acompanhando seu relacionamento com a família, com as pessoas que encontra pela cidade e sua interação com o próprio espaço citadino. Sua vida é marcada por desencontros e por uma sensação de deslocamento que ela cria com todos à sua volta:

Talvez lhes pareça que nada disto tem que ver com o Piquenique. Pois tem, sim senhor. Não se gosta do Piquenique, tal como eu gosto, por acaso. É preciso várias razões importantes que se prendem com uma data de coisas. Com as pessoas, pais, clientes e todos os outros, e com os acontecimentos que eles desperdiçam ou adulteram. (NAMORA, 1977, p. 206).

Sua crise existencial é reforçada pela relação de distanciamento estabelecida com os familiares. Apesar de morarem na mesma casa, ela e os parentes vivem afastados, não há afeto entre eles. A personagem sente-se oprimida pelo pai, pela mãe, pelos clientes do escritório do pai que “rosnam” ao invés de dar bom dia. Sente-se ainda julgada pelo chefe de seção da empresa na qual trabalha, pois ele a observa para criticar seus comportamentos, taxando-a de estranha. Ela descreve cenários cheios de gente, mas é nessa multidão que cresce a sua solidão: “... sou uma Cristina tão insignificante que não me veem, não me ouvem, não dão pelo meu desejo de me comunicar confiadamente com as pessoas” (NAMORA, 1977, p. 206).

Percebemos que a paisagem citadina e os indivíduos contribuem para intensificar o isolamento de Cristina. Contudo, na Lisboa da personagem, há ainda a esperança de um local acolhedor: o Piquenique:

Tenho de vir para o Piquenique se me quero sentir numa atmosfera familiar e carinhosa. Aqui não preciso de me enrolar no cobertor. Os criados já me conhecem, sorriem-me e eu sorriolhes. Apesar de ser uma cave e de se fumarem muitos cigarros durante o dia, cigarros, um zunzum de palavras, bafos de tanta gente, apesar disso, respiro. Nunca senti no Piquenique aquela mordança a atabafar-me os brônquios. E este ruído baralhado e indistinto, que acaba por não ser ruído, também é bom. (NAMORA, 1977, p. 220).

Nesse conto, apesar de o espaço urbano oprimir, existe ainda uma maneira de se refugiar do caos que a cidade começa a transmitir. Nos próximos livros do autor, tal como em *O Rio Triste*, notaremos a presença de uma Lisboa sem meios de fuga, na qual o indivíduo não vê formas de combater o esvaziamento das relações citadinas.

#### **O RIO TRISTE: IMAGENS DE LISBOA EM FERNANDO NAMORA – SEGUNDA PÁGINA**

Em *O Rio Triste*, romance publicado em 1982, a narrativa é construída a partir de uma notícia de jornal, datada de 1965, sobre o desaparecimento repentino de Rodrigo na cidade onde reside, Lisboa. Ao tentarem reconstituir a vida desse cidadão, os dois narradores do romance nos convidam a percorrer alguns pontos da cidade, evidenciando a relação do desaparecido com tais espaços. Dessa maneira, a leitura do romance é um chamado para uma imersão ao universo lisbonense pelo olhar dos narradores. São destacados locais capazes de criar sentidos a partir da conexão que estabelecem com os sujeitos narrados, fazendo com que o Rio Tejo, o Café Martinho e outros elementos da capital participem dos desdobramentos narrativos até o final.

O Tejo surge na obra do início ao fim, manifestando sua importância no romance desde a sugestão no título, que faz referência ao rio e o coloca como um elemento triste da cidade, pois parece refletir os sentimentos dos personagens. Percebemos, através dessa interação (Tejo X sujeito), a ideia que o arquiteto e filósofo finlandês, Juhani Pallasmaa, propõe em seu livro: *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos* (2011), a respeito do diálogo vivo entre espaço e corpo:

Nossos corpos e movimentos estão em constante interação com o ambiente; o mundo e a individualidade humana se redefinem um ao outro constantemente. A percepção do corpo e a imagem do mundo se tornam uma experiência existencial contínua; não

há corpo separado de seu domicílio no espaço, não há espaço desvinculado da imagem inconsciente de nossa identidade pessoal perceptiva (PALLASMAA, 2011, p. 38).

Ao refletirmos sobre a conexão entre corpo e espaço, observamos que é no rio que Rodrigo e Teresa têm o primeiro encontro, é também no Tejo que acreditam que Rodrigo foi visto pela última vez, e é ainda nesse espaço que seu provável cadáver é encontrado. Por meio da narrativa, atravessamos o Tejo de cacilheiro junto com o casal através das lembranças da esposa sobre as diversas travessias que fez com o marido. Ao acessarmos suas memórias, conhecemos o antes e o depois da paisagem observada por ela. Teresa coloca em contraste o presente e o passado, fazendo uma analogia entre as transformações da cidade e as mudanças em seu próprio relacionamento.

O encontro no cacilheiro foi o início da história do casal, fazendo com que, ao longo dos anos, eles repetissem a travessia com frequência para relembrar e reafirmar aquele amor. Mas o momento de rememoração não corresponde ao passado recordado e, assim como a relação se desgastou, o mesmo ocorreu com a paisagem, marcada por diversas transformações ao longo do tempo:

Um entardecer no Rio, nesse ano tinha havido incêndios nas florestas, o casco acobreado dos grandes navios na sua imobilidade de paquidermes (ou de monstros hibernando?), até o fumo na atmosfera sugeria queimadas, o rio crescia quando nos afastávamos do cais num golfar de espumas, o perfil temível dos guindastes. Tinham repetido a travessia do Tejo, primeiro todas as semanas, quase sempre ao domingo, era mais calmo, depois todos os meses, como um rito amoroso. Uma promessa mútua. O rito, porém, cansara, deixara de ter sentido. Pior: sentiam-no ridículo. Mas sem o dizerem. (NAMORA, 1982, p. 47).

Esse diálogo da paisagem com o ruir da relação amorosa de Rodrigo e Teresa ocorre em outros momentos, evidenciando como o passar do tempo, e as mudanças urbanas parecem ter influenciado no esvaziamento daquele amor. No trecho seguinte, notamos o desaparecimento das gaivotas, que fogem do homem e das suas intervenções na paisagem natural:

Certa noite, tinham feito amor depois de um desses passeios rituais, que a repetição ia esvaziando de significado ('As gaivotas são por metade, ou menos, do que dantes, já reparaste?' — 'Sim, vão desaparecendo, as aves fogem dos homens, o homem é o ser vivo mais destruidor'), e quando os corpos se deitaram, lassos, lado a lado, na ressaca do desejo cumprido sem convicção, ele com o olhar algures na parede decorada com um friso de leques chineses, ela riscando-lhe o ventre com a unha aguda (unhas muito brancas, sem um pingo de sangue), veio aquele comentário — comentário de Teresa: — Hoje fizemos um amor triste. (NAMORA, 1982, p. 49).

Em meio ao desaparecimento e às buscas por Rodrigo, entramos também no universo literário daquela época em que o principal ponto de encontro dos literatos era um café. André Bernardes, personagem-escritor que passa a ser também narrador de *O Rio Triste*, transporta-nos para um ambiente urbano que instiga e ao mesmo tempo impossibilita a escrita. Quando André assume a narração, somos convidados a andar pelas ruas de Lisboa e parar no Café Martinho, algumas vezes também referido no romance como Café das Arcadas.

Esse local, que ficava localizado na Praça D. João da Câmara (antigo Largo Camões), no Rossio, possui grande importância na narrativa, pois é frequentado tanto pelo escritor, André Bernardes, e vários outros intelectuais e seus grupos, quanto por Rodrigo, o desaparecido, sendo uma espécie de estabelecimento que liga os personagens. Sobre a relação de Rodrigo com o café, o narrador destaca:

Ao fim da tarde, no regresso do emprego, era um dos frequentadores do Café Martinho, onde se reuniam tertúlias de artistas, estrategicamente isoladas uma das outras por cordões de mesas de clientela avulsa — os Abrantes da cidade. Dir-se-iam praças fortes em permanente estado de sítio, embora mutuamente neutralizadas pelo modo como se dispunham no terreno. Rodrigo pertencia à terra-de-ninguém pacificadora, mas bem gostaria de se achar do lado dos sediosos. (NAMORA, 1982, p. 42).

O Café Martinho que reuniu tantos literatos, como Alexandre Herculano, Almeida Garrett, entre outros, ganha destaque e passa a ser “um templo” na obra. André, que deseja escrever um romance no qual o amigo Faria Gomes será o personagem principal, logo adverte que o café será o lugar do crime, o local de inspiração para a escrita, ressaltando, mais uma vez, a importância daquele ponto de encontro:

Nos romances policiais, os detetives sagazes apuram o faro indo muitas vezes ao local do crime e tentando reproduzir, pelos elementos colhidos, a personalidade do criminoso. Um puzzle excitante. Na construção de certos romances acontece o mesmo. Neste caso de Faria Gomes o local do crime é o café. Assim, desço as ruas que ele, diariamente, ao começo da tarde (a sua hora matutina), escolhia para chegar ao centro da cidade, e entro no café das arcadas. É esta a sua mesa. Estes os comparsas da sua comédia ou do seu drama. Sem saudar nenhum deles, quando muito um erguer do queixo — tal como ele faria —, peço um “carioca” em chávena e compro o jornal. (NAMORA, 1982, p. 17).

É através do olhar do escritor André, que passa a narrar o desaparecimento de Rodrigo, que temos acesso ao processo de escrita cidadão, em meio aos cafés, aos autocarros e ao caos solitário da multidão. Em certa deambulação pelas ruas de Lisboa com Faria Gomes, o amigo dirige-se a André a respeito de seu livro e da relação de sua escrita com a cidade: “— O seu livro chegou ao café vindo da rua,

sem ajudas, sem maquinações. Foram a rua, o leitor, que o impuseram, nunca se esqueça disso” (NAMORA, 1982, p. 79).

Por meio da narração do personagem-escritor, vamos acompanhando as figuras que lhe rodeiam e conhecendo o cotidiano e as particularidades da vida de Rodrigo e da família, à medida que André Bernardes começa a frequentar a casa de Teresa para coletar informações sobre o marido desaparecido. Os indivíduos que passam a ser descritos por Bernardes apresentam uma ligação. Todos, em maior ou menor grau, são atravessados pela solidão, um sentimento que no livro é colocado em diálogo com o espaço em que todos eles vivem: a cidade de Lisboa. Percebemos uma solidão sempre em conexão com o ambiente urbano lisbonense, pois de início ao fim a cidade está ali, participando e se fazendo ecoar nos corpos narrados, mesmo que algumas vezes de forma indireta, seja pela presença dos automóveis, das ruas, do café ou ainda pelo esvaziamento das relações sociais.

Durante o romance, as impressões dos narradores sobre Rodrigo demonstram um homem solitário, cada vez mais afastado da família. Esse afastamento se alarga, e ele também está longe de acompanhar aquele cenário urbano que se transforma com muita velocidade, gerando uma sensação de não pertencimento do indivíduo ao contexto. A paisagem natural, rara em ambientes urbanos, parece não caber mais. A imobilidade e a lentidão do rio não se enquadram ao ritmo acelerado da paisagem urbana.

Assim como o Tejo é sugerido logo no título da obra, ele também demonstra sua relevância no suposto desenlace do caso de Rodrigo, ao fim do romance, pois, entre algumas possibilidades de justificativas para o sumiço do personagem, acreditamos que uma delas possa ser acompanhar o destino do rio, demonstrando que não há mais como o lisboeta existir naquele espaço, sendo a melhor opção o recolhimento, o desaparecimento e o possível suicídio:

Aí estava o céu turvo, nem uma aberta. O arrepio nas árvores, que pareciam encolher-se ao perpassar da aragem. O Tejo, ao fundo, numa pardacenta imobilidade de expectativa. Daí a meses, porém, nem Tejo estático haveria: já tinham erguido os prumos de cimento para o edifício que se apossara do último reduto da colina. O Tejo iria desaparecer. (NAMORA, 1982, p. 49).

Dessa maneira, o Tejo é apresentado ao longo do romance como fiel testemunha daquelas vidas criadas por Fernando Namora em *O Rio Triste*. O fluxo das águas parece correr em ressonância com os corpos que com ele se encontram, demonstrando a força e a representatividade desse espaço para a cidade de Lisboa e seus habitantes.

#### **CIDADE, CORPO DE SOLIDÃO EM FERNANDO NAMORA – O PROJETO DE DOUTORADO**

A bolsa de pesquisadora júnior do Real Gabinete Português de Leitura teve duração de um ano, período que proporcionou significativa aprendizagem e despertou ainda mais interesse pelos estudos comparados. A partir dos levantamentos iniciados através da oportunidade relatada, a vontade de continuar pesquisando o autor e a relação de suas obras com a cidade tornou-se uma constante em meus objetivos de pesquisa. Dessa forma, desenvolvi o projeto *Cidade, corpo e solidão em Fernando Namora*, a fim de prosseguir os estudos a nível de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense. Com a aprovação no Processo Seletivo de Doutorado em Literatura Comparada, venho desenvolvendo, desde 2021, com orientação do Prof. Dr. Silvio Renato Jorge e financiamento da CAPES, as pesquisas voltadas para atender os objetivos da proposta.

Com o projeto, pretendemos demonstrar que a escrita de Fernando Namora revela uma predisposição para corresponder-se com outras áreas e outras artes. Defendemos que a leitura de suas obras é capaz



de despertar múltiplas sensações no leitor através das estratégias que o autor utiliza. Um desses meios que desejamos destacar é a composição da paisagem e da ambientação dos espaços, bem presentes em seu percurso literário. Sua obra costuma ser dividida pelos estudiosos em três ciclos: um primeiro momento mais poético, em que participa da afirmação do neorrealismo, mas também publica poemas ainda em sintonia com o subjetivismo dos presencistas; um segundo ciclo marcado pela presença da paisagem rural, reforçando seu vínculo com a proposta neorrealista, e um terceiro no qual prevalece o cenário da cidade de Lisboa, com obras mais intimistas. Esse último momento de escrita tem início com a publicação do romance *O Homem Disfarçado*, em 1957, e segue com textos que priorizam os elementos urbanos, nosso interesse neste projeto.

Nosso intuito é analisar como a temática da solidão é construída nas narrativas: *O Homem Disfarçado* (1957), *Os Clandestinos* (1972) e *O Rio Triste* (1982) mediante o entrelaçamento dos indivíduos com a paisagem, demonstrando o quanto os espaços aparecem não apenas para ilustrar, mas para intensificar a expressão dos personagens. Os romances escolhidos estão inseridos no terceiro ciclo de escrita do autor, marcado pela relação do homem com a cidade, principalmente com Lisboa. Sendo assim, pretendemos percorrer esses espaços lisboenses, tecidos juntamente com os personagens, evidenciando o quanto a paisagem ressalta as emoções dos sujeitos narrados, participando do jogo narrativo e criando diálogos com os corpos que se apresentam nas obras.

A cidade se tornou o grande centro de suas narrativas no fim dos anos 50. Tal mudança de cenário incute também personagens e percepções diferentes para os leitores, o que permite estabelecermos ressonâncias entre o novo contexto escolhido (Lisboa dos anos 60/70/80) e a própria Literatura.

A solidão dos indivíduos, presente nas obras escolhidas, parece ser um desses sentimentos estimulados pela descrição das paisagens urbanas e do contato dos personagens com os elementos da cidade. Ela se constrói narrativamente e ganha destaque através da interação entre o homem e o espaço urbano, sendo evidenciada pelo ritmo acelerado da urbe, gerando corpos incapazes de se comunicarem verdadeiramente uns com os outros. Essa solidão atravessa a trajetória de escrita de Fernando Namora, ganhando ainda mais relevância no ciclo citadino, no qual é possível propormos um diálogo entre a construção desse isolamento interior por parte dos personagens com o espaço urbano onde vivem.

Nas obras que compõem o corpus do projeto, a cidade está sempre em diálogo, direto ou indireto, com os que nela transitam, intensificando nesses corpos as marcas de solidão e de angústia. Essa troca entre a cidade e os indivíduos revela o quanto a literatura pode usar de mecanismos espaciais para enriquecer ainda mais o fazer literário. É nesse espaço de criação que é possível usar artifícios que ultrapassem a realidade, jogando com a paisagem estabelecida, mas não se limitando a apenas descrevê-la e representá-la, mas criar a partir dela, alargando as infinitas possibilidades permitidas no universo literário, entre elas sentir a cidade como personagem de início ao fim das obras, mesmo sem a necessidade de apresentá-la de maneira demasiada.

A motivação para trabalharmos os componentes paisagísticos da cidade, mais especificamente de Lisboa, como constitutivos das obras de Fernando Namora, surgiu durante o desenvolvimento de pesquisa anterior já citada e do desejo de expandir a proposta para alguns de seus romances do ciclo ambientado em cenários citadinos, pois tais elementos ganham muita visibilidade através das falas descritivas do narrador, dos diálogos entre os personagens e ainda por meio de seus pensamentos e reflexões.

A primeira selecionada foi *O Homem Disfarçado* (1957), romance que marca uma virada no processo de escrita do autor, indicando o espaço urbano como novo eixo significativo através de João Eduardo, médico protagonista, que sente exaustivamente o peso e a aceleração da vida na cidade e relembra com nostalgia o tempo de médico aldeão, contrastando, dessa forma, a paisagem urbana com a rural. Anteriormente aos anos 50, a literatura de Namora explorava o campo, como a maioria dos neorrealistas, seguindo a “tendência para a exteriorização consumada pelo privilégio de certos espaços normalmente de inserção rural (Ribatejo, Alentejo, Gândara) [...]” (REIS, 1981, p. 30). Porém, a partir de *O Homem Disfarçado* (1957), avistamos as ruas de Lisboa, os cafés, os automóveis, os transportes coletivos e outros elementos da cidade começando a invadir o cenário do autor. Tal mudança na paisagem merece destaque, pois parece influenciar diretamente a construção dos personagens dessa nova fase.

Seguimos com *Os Clandestinos* (1972), narrativa que apresenta como figura central Vasco Rocha, um conhecido escultor que no passado foi militante de esquerda. As lembranças do tempo de ativista político surgem em forma de memórias que vão e vêm na narrativa. A clandestinidade necessária no passado parece nunca ter fim. Através da narração da rotina de um Vasco já consolidado como escultor, observamos um homem solitário que tenta incessantemente passar oculto pela vida, pela esposa Maria Cristina e pela sociedade que o rodeia. Ele tem frequentemente a sensação de que a cidade o vigia, assim como quando era perseguido pela polícia política em tempos de ativismo.

A terceira obra é *O Rio Triste* (1982), último romance do autor, construído a partir do desaparecimento de Rodrigo na cidade onde reside, Lisboa. Sendo assim, o Tejo, o Café Martinho e outros elementos urbanos acompanham os desdobramentos narrativos até o final,

desvelando a vida do protagonista através de olhares atentos para a relação do desaparecido com a capital portuguesa.

Os textos indicados como *corpus* justificam-se por evidenciarem de maneira produtiva o jogo ficcional entre paisagem e literatura, fazendo com que o espaço de Lisboa seja mais do que o cenário nas três obras, mas possa gerar sentidos, exacerbar a fala e o sentimento dos personagens, servindo como um significativo recurso na trama narrativa.

Argumentamos ainda como justificativa a lacuna de tempo entre a publicação das obras indicadas, pois foram escritas com uma distância significativa, permitindo refletirmos sobre a trajetória de escrita do autor em três momentos distintos, ainda que todas pertençam ao mesmo ciclo. Apesar de serem ambientadas na cidade e integrarem o período de escrita citadino, há em *O Homem Disfarçado* um início desse processo de urbanização, evidenciado por marcas já bem características da vida na capital e seus efeitos na rotina dos indivíduos, entre os quais, a aceleração dos corpos, a angústia e a solidão. Em *Os Clandestinos*, a interferência da cidade se prolonga, sendo acentuada através da figura deslocada de Vasco. E no último romance, *O Rio Triste*, Namora segue com a intensificação da velocidade e da solidão que a vida urbana impõe aos indivíduos. *O Homem Disfarçado* aponta um primeiro momento solitário da cidade de Lisboa nos romances do escritor, sendo seguido pelo ambiente tenso da cidade que vigia Vasco em *Os Clandestinos*. O ciclo se encerra com *O Rio Triste* e com a acentuação das relações urbanas na cidade de Lisboa. A partir desse levantamento, propomos um *continuum* na obra do autor, observado nesse ciclo de escrita urbano.

Sabemos que há significativos estudos sobre a obra de Fernando Namora, porém não no que tange à paisagem urbana e seu diálogo com a solidão nas obras escolhidas e por meio do viés proposto. A partir de um levantamento, ressaltamos ainda que as pesquisas so-

bre o autor se mostram reduzidas atualmente, fazendo com que sua vasta obra se encontre adormecida nos debates acadêmicos. Sendo assim, acreditamos que a proposta aqui apresentada pode ser interessante como uma retomada dos estudos sobre um autor tão importante para o neorrealismo português e para a literatura em geral, evidenciando o quanto suas obras são capazes de despertar pesquisas na atualidade, até mesmo incitando discussões interdisciplinares, como é o caso de pensar a paisagem urbana em suas produções.

RECEBIDO: 28/05/2023 APROVADO: 01/06/2023

#### REFERÊNCIAS

- CAMOCARDI, Elêusis M. *Fernando Namora: Um cronista no Território da Ficção*. São Paulo: Ilhpa-Hucitec, 1978.
- DELEUZE, Gilles. A Literatura e a Vida. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LISBOA, Eugénio. Prefácio a Fernando Namora. In: NAMORA, Fernando. *Cidade Solitária*, 6.<sup>a</sup> ed. Venda Nova: Livraria Bertrand, 1977, p. 9.
- NAMORA, Fernando. *O Homem Disfarçado*. Lisboa: Arcádia, 1957.
- NAMORA, Fernando. *Os Clandestinos*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.
- NAMORA, Fernando. *Cidade Solitária*. 6.<sup>a</sup> ed. Amadora: Bertrand, 1977.
- NAMORA, Fernando. *Encontros*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Bertrand, 1981.
- NAMORA, Fernando. *O Rio Triste*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1982.
- PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Tradução técnica: Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- REIS, Carlos. *Textos teóricos do Neo-Realismo português*. Lisboa: Seara Nova, 1981.
- SACRAMENTO, Mário. *Fernando Namora. Coleção A Obra e o Homem*. Lisboa: Arcádia, 1967.

**MINICURRÍCULO**

**KARINA FREZ CURSINO** é doutoranda em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (CAPES/UFF), sob a orientação do Prof. Dr. Silvio Renato Jorge. Mestre em Estudos de Literatura - subárea Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal Fluminense (CAPES/UFF). Graduada em Letras Português/Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Foi pesquisadora Júnior, com apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, do Projeto Páginas Luso-Brasileiras em Movimento, do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura (2020-2021).

---

# Milhas de angústia no Rio implacável de Clarice e na Lisboa de Ruffato

*Miles of anguish in Clarice's relentless Rio and Ruffato's Lisbon*

Andreia Castro

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Júlia Garcia Santos

Universidade Federal Fluminense

## DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n49a519>

## RESUMO

Este artigo apresenta uma proposta de análise comparativa sobre a paisagem nas obras *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, e *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de Luiz Ruffato, advinda das pesquisas desenvolvidas no projeto Páginas Paisagens em Movimento, com bolsa fomentada em parceria pelo Real Gabinete Português de Leitura e pela Fundação Calouste Gulbenkian. Considerando, sobretudo, as reflexões sobre paisagem de Collot, Tuan e Marandola, defendemos que os dois escritores criam travessias em que a geografia externa e a interna se perpassam, fundem-se e se confundem, apresentam espaços de afeto, de reflexão e de epifania, sem, exatamente, sobrepor descrições e fatos, mas expandindo o olhar sobre as relações, as interações entre as pessoas na cidade e com a cidade, que se alarga, progressivamente. Sendo possível afirmar que, tanto em *A hora da estrela* quanto em *Estive em Lisboa e lembrei de você*, os dramas vividos pelos protagonistas nos lembram que a dor da invisibilidade e da marginalização é a mesma em todo o mundo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Paisagem; Clarice Lispector; Luiz Ruffato; Marginalização

**ABSTRACT**

This article presents a proposal for a comparative analysis of the landscape in the works *A Hora da Estrela*, by Clarice Lispector, and *Estive em Lisboa e lembrei de você*, by Luiz Ruffato, arising from research carried out in the project Páginas Paisagens em Movimento, with a grant sponsored in partnership with the Real Gabinete Português de Leitura and the Calouste Gulbenkian Foundation. Considering, above all, the reflections on landscape by Collot, Tuan and Marandola, we argue that the two writers create crossings in which the external and internal geography pass through each other, merge and blend, presenting spaces of affection, reflection and epiphany, without exactly superimposing descriptions and facts, but expanding the look on the relationships, the interactions between people in the city and with the city, which is progressively expanding. It is possible to state that both in *A hora da Estrela* and in *Estive em Lisboa e lembrei de você*, the dramas experienced by the protagonists remind us not only that the pain of invisibility and marginalization is the same all over the world.

**KEYWORDS:** Landscape; Clarice Lispector; Luiz Ruffato; marginalization

Dialogando com o conceito de topofilia desenvolvido por Yi-Fu Tuan, em *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*, Eduardo Marandola Jr., em “Viagens por Paisagens: experiências do sentir e do querer”, aponta que a viagem, como deslocamento de longa duração, corresponderia “ao lançar-se ao desconhecido, ao perigo máximo expresso pela saída do lugar” (2013, p. 3). O migrante, ao mover-se, deixaria o lugar de proteção e segurança, lançando-se ao mundo, aos perigos do desconhecido, sem “sistemas de proteção, sem tais quais aqueles constituídos em torno do lar” (MARANDOLA JR., 2013, p. 3). Já Edward Said, ao discorrer sobre suas memórias em *Fora do lugar*, assinala que, juntamente dos deslocamentos da geografia dos afetos, as desarticulações vividas na



linguagem são as principais cisões enfrentadas por aqueles que deixam a sua terra natal: “Cada pessoa vive sua língua; suas experiências, em função disso, são vividas, absorvidas e lembradas nessa língua” (2004, p. 14).

Em consonância com Marandola Jr. e Said, Clarice Lispector, em *A Hora da Estrela*, faz com que o leitor acompanhe os passos de uma nordestina que não tinha o “doce balanço” ou o “corpo dourado” da garota de Ipanema. A paisagem pela qual Macabéa passa também não se traduz em sinuoso deleite. Na verdade, através da trajetória da datilógrafa alagoana, o romance comprova que o Rio de Janeiro também podia ser bastante inóspito e implacável. Em *A Hora da Estrela*, o embate causado pela dominação do centro sobre a periferia e a falta de pertencimento do indivíduo em trânsito servem de premissa para as discussões filosóficas e existenciais, bem ao gosto de Clarice. A dor do isolamento, da inadequação e das opressões sociais só tem alento quando Macabéa observa o porto e o mar carioca, espaços que não apenas remetem ao seu local de origem, mas também significam saídas e rotas de fuga de uma realidade esmagadora.

Devo registrar aqui uma alegria. É que a moça num aflitivo domingo sem farofa teve uma inesperada felicidade que era inexplicável: no cais do porto viu um arco-íris. Experimentando o leve êxtase, ambicionou logo outro: queria ver, como uma vez em Maceió, espocarem mudos fogos de artifício. (LISPECTOR, 1995, p. 35).

A alagoana é atropelada pela realidade de uma cidade, que é, ao mesmo tempo, maravilhosa, para os seus moradores e visitantes ilustres e abastados, e violenta, para os marginalizados. Considerando mais uma vez os estudos de Yi-Fu Tuan, é possível afirmar que Macabéa e, até mesmo, o narrador chegam a nutrir um sentimento topofóbico pelo Rio de Janeiro, e sem, de fato, entender, a persona-

gem só consegue vislumbrar um futuro feliz na evasão desse espaço que chegava a ser mais inóspito do que a segura do sertão:

O quarto ficava num velho sobrado colonial da áspera rua do Acre entre as prostitutas que serviam a marinheiros, depósitos de carvão e de cimento em pó, não longe do cais do porto. O cais imundo dava-lhe saudade do futuro. (O que é que há? Pois estou como que ouvindo acordes de piano alegre – será isto o símbolo de que a vida da moça iria ter um futuro esplendoroso? Estou contente com essa possibilidade e farei tudo para que esta se torne real (LISPECTOR, 1995, p. 30).

Macabéa tinha a rua do Acre para morar, a rua do Lavradio para trabalhar, mas somente o cais do porto, onde, no domingo, ia espiar “um ou outro prolongado apito de navio cargueiro” (LISPECTOR, 1995, p. 46), proporcionava-lhe alguma esperança. Mesmo circulando em ambientes povoados por outros desfavorecidos, a personagem não conseguia interagir com alguém. Mas, ainda assim, gostava da movimentação, dos ruídos os quais serviam para comprovar que tanto ela como a cidade estavam vivas:

Ela era calada (por não ter o que dizer) mas gostava de ruídos. Eram vida. Enquanto o silêncio da noite assustava: parecia que estava prestes a dizer uma palavra fatal. Durante a noite na rua do Acre era raro passar um carro, quanto mais buzinassem, melhor para ela. (LISPECTOR, 1995, p. 49).

A alagoana só teve a sua solidão um pouco aplacada quando encontrou um par, iguais em quase tudo na vida. Embora se tratasse de um relacionamento também fadado ao fracasso, é com o também nordestino Olímpico que Macabéa consegue desenvolver algum laço. A mesma origem e o mesmo sofrimento que os levou a migrar para a capital fluminense, de alguma forma, os irmanava:

As poucas palavras entre os namorados versavam sobre farinha, carne-de-sol, rapadura, melado. Pois esse era o passado de ambos e eles esqueciam o amargor da infância, porque esta, já que passou, é sempre acre-doce e dá até nostalgia. Pareciam por demais irmãos, coisa que, – só agora estou percebendo – não dá pra casar. Mas eu não sei se eles sabiam disso. Casariam ou não? Ainda não sei, só sei que eram de algum modo inocentes e pouca sombra faziam no chão. (LISPECTOR, 1995, p. 64).

Considerando a paisagem, um curioso fato também unia o casal. Ambos não sabiam passear e admirar os encantos da Cidade Maravilhosa. Logo quando se conhecem, em um dia chuvoso, Olímpico e Macabéa escolhem perambular por lojas bastante incomuns para tal finalidade: um açougue e uma loja de ferramentas. Quando finalmente conseguem ir a um lugar mais propício para um passeio, um fato desconcertante acontece com a moça, frustrando a tentativa de romance:

E uma vez os dois foram ao Jardim Zoológico, ela pagando a própria entrada. Teve muito espanto ao ver os bichos. Tinha medo e não os entendia: por que viviam? Mas quando viu a massa compacta, grossa, preta e roliça do rinoceronte que se movia em câmara lenta, teve tanto medo que se mijou toda. (LISPECTOR, 1995, p. 71).

Contudo, o alagoano, ambicioso e totalmente ciente de sua condição, consegue vislumbrar meios para sobreviver na cidade grande. Para trapacear e aplicar pequenos golpes, o “malandro” tira coragem de “cabra-macho” do fato de já ter matado alguém quando vivia na sua terra natal. Já Macabéa, criada pela sua tia por conta do falecimento dos seus pais quando ainda bebê, não carrega suas raízes nordestinas e nunca teve voz ou vez. Mostra-se completamente perdida, automatizada e desarticulada na sua própria vida:

Limito-me a humildemente – mas sem fazer estardalhaço de minha humildade que já não seria humildade – limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. (LISPECTOR, 1995, p. 29).

A todo momento, a personagem de Clarice é apresentada como um ser errante. Uma migrante sem conhecimento da sua cultura, que apenas existe e acha que viver é sofrer por se estar-no-mundo. Do ponto de vista das sensações, nem a cor, nem o cheiro, nem o gosto, eventualmente associados à Macabéa e aos espaços em que ela circula são agradáveis. Isso não se aplica à carioca Glória. Ainda que igualmente periférica, a beleza e desenvoltura social fazem com que ela seja apreciada e desejada por todos a sua volta. Do mesmo modo, o subúrbio carioca habitado pela moça também é farto e tentador:

É que na suja desordem de uma terceira classe de burguesia havia, no entanto, o morno conforto de quem gasta todo o dinheiro em comida, no subúrbio comia-se muito. Glória morava na rua General não-sei-o-quê, muito contente de morar em rua de militar, sentia-se mais garantida. Em sua casa até telefone tinha. Foi talvez essa uma das poucas vezes em que Macabéa viu que não havia lugar no mundo e exatamente porque Glória tanto lhe dava. Isto é, um farto copo de grosso chocolate de verdade misturado com leite e muitas espécies de roscas açucaradas, sem falar num pequeno bolo. (LISPECTOR, 1995, p. 83).

A comparação entre as duas personagens também permite entender como, em *A Hora da Estrela*, há uma relação corpo/paisagem. Descrita como “seca” e “sem corpo”, Macabéa parece representar o sertão árido e pouco fértil. A moça é como um cacto transplantado para a floresta tropical. Já o corpo voluptuoso de Glória, um verdadeiro oásis para o retirante Olímpico, está relacionado à cidade também marcada pela miscigenação:

Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido. Apesar de branca, tinha em si a força da mulatice. Oxigenava em amarelo-ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas. Mas mesmo oxigenada ela era loura, o que significava um degrau a mais para Olímpico. (LISPECTOR, 1995, p. 76).

Nessa relação corpo e paisagem, outra personagem entra em cena: a cartomante. Madama Carlota trazia em seu corpo as marcas da época em que vivia “no Manguê”, um espaço marcado pela prostituição. A sua nova casa era repleta de objetos plásticos que parecem denotar a passagem do seu passado como prostituta e seu presente como charlatã: de amores falsos e de falsa fé. A tentativa da cafetina de encobrir a decadência de seu corpo, sem dentes, com a pele enrugada e corpo flácido, através de artifícios, como acessórios, roupas e maquiagem, também parece estar a par e passo com o inútil esforço das prostitutas que tentavam arrumar e acender incensos para trazer algum charme e disfarçar o odor do lugar na tentativa de cativar a clientela:

Continuemos, pois, embora com esforço: madama Carlota era enxundiosa, pintava a boquinha rechonchuda com vermelho vivo e punha nas faces oleosas duas rodela de ruge brilhoso. Parecia um bonecão de louça meio quebrado. (LISPECTOR, 1995, p. 91).

Outro fator é mostrado quando Macabéa repara na casa da cartomante: tudo é feito de plástico. A decoração e a personagem são mostrados como um símbolo de riqueza, vida, fartura e sucesso inexistentes, já que plástico e os outros “luxos” que apresenta não são nada, apenas coisas enganosas. Dessa forma, assim como Madama Carlota, que é fiel a Deus e às cartas, a sua crença, vida e sucesso são

ilusórios. Toda a sua casa, roupas, joias e objetos são feitos para dar esperanças aos que veem de fora.

Enquanto isso olhava com admiração e respeito a sala onde estava. Lá tudo era de luxo. Matéria plástica amarela nas poltronas e sofás. E até flores de plástico. Plástico era o máximo. Estava boquiaberta. (LISPECTOR, 1995, p. 90).

Também é nas ruas da cidade que Macabéa é abatida por um automóvel, símbolo da velocidade, da potência e do luxo. Uma sarjeta de um beco escuro do Rio de Janeiro foi sua última morada:

enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a – e neste mesmo instante em algum único lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho. Macabéa ao cair ainda teve tempo de ver, antes que o carro fugisse, que já começavam a ser cumpridas as predições de madama Carlota, pois o carro era de alto luxo. Sua queda não era nada, pensou ela, apenas um empurrão. Batera com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta. (LISPECTOR, 1995, p. 98).

Enquanto está deitada no chão, entre pessoas que só a observam – e finalmente a veem –, a protagonista lembra-se do único lugar que te dá esperanças: o cais do porto e o mar. Desse modo, apenas na hora de sua morte é que ela encontra esse desejo, na sua hora de estrela, ela encontra a sua imagem. A morte permite que ela alcance a si mesma e sua representação na cidade, não como um nada, mas, sim, como uma mulher nordestina. Dessa forma, é apenas no final, quando recebe boas notícias, que é tragicamente atropelada, conhecendo, assim, pela primeira vez, a felicidade, ao finalmente não ser mais invisível no Rio de Janeiro.

Um movimento muito semelhante ao de Clarice faz Luiz Ruffato no romance *Estive em Lisboa e lembrei de você*, publicado em 2009. As errâncias decorrentes do processo de desterritorialização física e cultural são narradas, em fluxo contínuo, por Sérgio de Souza Sampaio, um mineiro de Cataguases, que se arrisca a “demudar pra Portugal” (RUFFATO, 2009, p. 27) na esperança de conseguir um trabalho com remuneração satisfatória e de ascensão social no retorno ao Brasil, mas que acaba por mergulhar em uma existência ainda mais subalternizada, solitária, marginalizada e linguisticamente deslocada.

Iludido pela conversa de um dono de bar sobre as facilidades que encontrariam os brasileiros em Portugal, o narrador decide partir rumo a um objetivo, porém sem encontrar os meios necessários para alcançá-lo, como ele mesmo afirma: “na-raça, sem amparo” (RUFFATO, 2009, p. 16). Ironicamente, as opções de emprego elencadas pelo “seu Oliveira” não são as mais valorizadas no Brasil: “no que enfileirou pedreiro, bombeiro, eletricista, ladrilheiro, pintor-de-parede, motorista, garçom (os homens), arrumadeira, atendente de loja, manicure, cabeleireira, tomadeira-de-conta-de-criança e garçonete (as mulheres)” (RUFFATO, 2009, p. 26). Somente “no estrangeiro” e “ganhando em euro” essas opções se tornaram desejáveis.

Interessante também notar como essa trajetória migratória se constitui textualmente através da comparação com o hábito do consumo de cigarros. No romance, tensionando os mitos da meritocracia, a superação das reações adversas, as recaídas e a tenacidade, comumente associadas à jornada de quem decide lutar contra a dependência em nicotina, são também metáforas para os desafios de quem resolve emigrar. O fato de que o livro se inicia e se encerra com a confissão de retorno ao consumo de cigarros bem como a sua divisão em “Como parei de fumar” e “Como voltei a fumar” parecem ser indícios claros dessa intenção. Mas não são os únicos. O desejo

de Sérgio de “viajar pra fora”, de ter contato com tudo o que o Brasil não ofereceria e de voltar com alguma distinção é motivado pelo encontro com um contrabandista do produto:

O rapaz, bem-falante, óculos escuros, motorista uniformizado, me mostrou o maço preto, caligrafia dourada, ‘Conhece?’, respondi que *de-vista*, me ofereceu um, aceitei, agradei. ‘Aqui no Brasil não tem desses’, garganteou, perguntei onde ele *adquiria*, explicou que carreava, fretado, o povo da cidade dele, Presidente Prudente, praqui e prali, ‘Até pro Paraguai’, e negociamos uma garrafa de Cavalo Branco, que, dizem, é o melhor uísque que existe, não sei, não estimo o paladar, comprei mais pra não desfeitear o coitado, e de brinde ofertou seis cigarros *picados* (que resguardei pra exibir aos amigos, pintoso, por anos), e acho que, naquele dia, pela primeira vez, me roeu uma vontade danada de viajar pra-fora, invejoso da ladinice do fulano. (RUFFATO, 2009, p. 17, grifos do autor).

Do mesmo modo, a revisitação memorialística feita pelo protagonista, quando se inicia o tratamento da adição, estabelece uma relação entre a sua vivência na cidade de Cataguases e os tipos e marcas de cigarro conhecidos por ele:

Saí do prédio, atravessei a praça Rui Barbosa, aviei a receita na Drogeria do Povo, quase desistindo por causa da carestia, e, em cima da minha Biz, vagueei sem pressa pela cidade, lembrando todas as marcas que me acompanharam vida afora, desde os matarratos da infância, os sem-filtro afanados do meu pai e das visitas domingueiras, até os John Player Special que vestiam a Lotus do Emerson Fittipaldi, campeão da Fórmula 1 em 1972, cartaz que ilustrava a parede do quarto que dividia com meu tio Zé-Carlim, irmão caçula da minha mãe, fanático por automobilismo, e que, por ironia, morreu cedo. (RUFFATO, 2009, p. 16).



A falta de oportunidades somada ao peso das faltas e dos insucessos, sobretudo em um lugar onde não só todos se conhecem, mas julgam a conduta alheia, fazem com que a permanência de Sérgio em sua pequena cidade natal se torne insuportável. Assim como o consumo de cigarros, aquela vivência também o levaria “logo-logo (a) contrair uma doença grave, um enfisema, um câncer” (RUFFATO, 2009, p. 15). Para se livrar daquele mal, era preciso lançar mão do mesmo recurso terapêutico indicado pelo amigo médico em relação ao vício: “Aproveita que está de férias’, pra tomar um porre, ‘Fume o máximo que conseguir’, porque, no dia seguinte, de ressaca, provavelmente não ia poder nem sentir cheiro de fumaça” (RUFFATO, 2009, p. 16). Seguindo duplamente o conselho do Dr. Fernando, para se livrar de todo aquele mal-estar, Sérgio procura se embriagar, intoxicar-se da cidade “namorando amadoristicamente” mais de uma dezena de mulheres, revelando também uma parcela da paisagem humana de Cataguases:

Se a desilusão com a Karina me impingiu a certeza de que no Brasil vence o mais bem motorizado, ao mesmo tempo me apartou por lustros de compromissos sérios, quando apenas namorei amadoristicamente (da lista a seguir consta somente o nome daquelas com quem mantive relação afetiva por, no mínimo, um mês): Josélia, operária da Industrial, e Selene, da Manufatora; Ana Clara, colega da Pagadoria, desquitada; Kátia e Maíra, balconistas na rua da Estação; Silvana, Kênia e Lídice, estudantes de letras da Fafic (tomei antipatia por pedagogia); Mariana e Janaína, Janaína, professoras, uma primária, outra secundária; Zilma, cabeleireira (casada, fato por mim desconhecido e sinceramente deplorado); Verônica, auxiliar de enfermagem; Leda, caixa-de-banco, encostada no INSS, problema de coluna; Bia, que mexia com enfeites de biscoí; Irineia, proprietária de uma banca-de-camelô, perto do Mercado do Produtor; e Bete, que olhava pessoas doentes. (RUFFATO, 2009, p. 21-22).

O resultado de tal procedimento foi o mesmo nos dois casos. Da mesma forma que o uso excessivo de bebida e nicotina trouxe malefícios imediatos à saúde do narrador, a profusão de amores teve como consequências a união quase involuntária com uma mulher de “ideia fraca”, a chegada de um filho acidental e a imperiosa necessidade de prover o futuro para aquela malfadada família:

Por azar, engravidou justo a Noemi, do-lar, vizinha nossa, malfadada no bairro, que engraçou comigo quando finalmente consegui trocar a Biz por uma 125 retirada novinha em folha da concessionária, filha do seu Ponté Carvalho, caboclo das-antigas, bronco e sistemático, que adentrou a sala, munido de um trabuco, zurrando que ia haver matrimônio, ‘Nem que seja na delegacia!’, contra a geral opinião que opunha dúvida à paternidade, assustando minha mãe, que, ciosa de decoros e honradezas (Irmã de Maria), mandou o homem beber um copo de Maracugina e submeteu à palavra dela a combinação de data, ‘Filho meu não falta com família de ninguém!’ (RUFFATO, 2009, p. 22).

Após uma sucessão de tragédias – a internação de Noemi em uma clínica de repouso, a perda da guarda do filho para a família materna e a demissão por justa causa do trabalho na “Seção de Pagadoria da Companhia Industrial de Cataguases” (RUFFATO, 2009, p. 15) –, só havia dois caminhos para Sérgio: a aceitação passiva do total fracasso ou o êxodo. Obviamente, o narrador optou pela fuga. Durante os preparativos da viagem, a notícia correu por Cataguases, fazendo com que Sérgio fosse valorizado pelos conterrâneos – estes que antes o desprezavam – e até mesmo fosse convidado à rádio da cidade, para falar sobre a sua façanha. O narrador é, então, aclamado pela sua terra natal e reconhecido pela sua coragem, embarcando com esperança do seu plano dar certo e poder voltar o mais rápido possível para o Brasil.

Como Tânia Regina Oliveira Ramos e Amanda Cadore observam, ao tomar a decisão de partir para a Europa, Sérgio é notado como mais um cidadão de Cataguases que será bem-sucedido e que trará dinheiro para a cidade. “Não é em vão o seu prestígio entre os políticos locais” (2010, p. 150). O trecho da despedida na estação rodoviária ilustra muito bem essa visão:

E, na manhã que parti, impossível esquecer, uma multidão amontou na frente de casa, a rua enformigada que nem dia de festa de São Cristóvão, faixas estendidas, ‘A Taquara Preta se orgulha de Serginho, seu filho querido — Vereador Professor Anacleto’, ‘A Associação dos Moradores da Taquara Preta saúda Serginho — Vereador Todinho do Gás’, o taxista, prevenido da importância do *transportado*, engalanou de terno e gravata, aguardando, compenetrado, o término do rapapé, abraços comovidos e apertos de mão emocionados, aconselhamento e chororô, e, quando adentramos o carro, a Semíramis e o Josias, endomingados, fizeram questão de acompanhar, alastraram as palmas e os assobios, ‘Vai, Serginho!’, pipocou o foguetório, ‘Viva o Serginho!’, uma latomia, soluçando, minha irmã falou, ‘Até parece casamento’, e, confesso, eu, que não costumo dobrar a essa bobiça de sentimentalismos, desatei o nó da garganta, e umas lágrimas extravasaram, reclamei, ‘Ô merda, sô!’ (RUFFATO, 2009, p. 35, grifos do autor).

Mas, em pouquíssimo tempo, a efêmera alegria da nomeada daria lugar ao ressentimento. “O ‘mal-estar’ no país de origem se desloca para o sentimento que o imigrante brasileiro desenvolve por sua pátria colonizadora” (RAMOS; CADORE, 2010, p. 149). A frustração é explicitamente mencionada nas primeiras linhas da segunda parte do livro, que aborda a chegada de Sérgio à capital portuguesa:

quando pus os pés em Lisboa, o rapaz olhou o retrato no passaporte, falei bom dia, nem respondeu, bateu um carimbo e mandou seguir, e já fui desgostando desse sistema, pensei comigo que ele

não devia estar bem dos bofes, mas toquei pra frente, especulei de um e outro e descobri minha mala rodando sozinha numa esteira, arranhada e amachucada, o que me deixou bem nervoso, porque, quando despachei, contra a minha vontade, no Brasil, estava estalando de nova, e receber ela assim, toda estropiada, achei muita desconsideração. (RUFFATO, 2009, p. 39-40).

A forma fria com a qual o agente da imigração dispensa Sérgio em Lisboa, que em tudo contrasta com a distinção que lhe foi dada em sua despedida em Cataguases, somada às condições em que recebe a sua mala na chegada provocam-lhe uma terrível sensação de fragilidade e de insignificância. Essas circunstâncias parecem prenunciar a relação topofóbica que o narrador desenvolverá em relação à capital portuguesa ao longo do romance. Michel Collot, em “Poesia, Paisagem e Sensação”, aponta que a paisagem

está mais ligada ao ponto de vista de um indivíduo, indivíduo a quem o horizonte, ao mesmo tempo, limita e abre para o invisível. Ela confere ao mundo um sentido que não é mais subordinado a uma crença religiosa coletiva, mas, sim, o produto de uma experiência individual, sensorial e suscetível de uma elaboração estética singular. (2015, pág. 18).

Dessa forma, a paisagem de Lisboa, aos olhos do protagonista, de acordo com sua experiência individual, apresenta-se, então, de forma distante, complexa e topofóbica. Durante todos os acontecimentos, Sérgio não vê na capital tudo aquilo que falaram para ele. Na realidade, apenas sente-se sufocado e diminuído, sem esperanças e precisando continuar a trabalhar em um país que é estranho.

Lisboa *cheira* sardinha no calor e castanha assada no frio, descobri isso revirando a cidade de cabeça-para-baixo, de metro, de eléctrico, de autocarro, de comboio, de a-pé, sozinho ou ladeado pela Sheila. Com ela de-guia, visitamos um monte de sítios bestiais,

o Castelo de São Jorge, o Elevador de Santa Justa, Belém (pra comer *pastel*), o Padrão dos Descobrimentos, o Aquário, na estação Oriente... (RUFFATO, 2009, pág. 67, grifos do autor).

Outra parte do desencanto se inicia com o contato do protagonista com as imaginações e os preconceitos a respeito do Brasil e dos brasileiros revelados nas falas dos lisboetas. Logo na chegada, a atendente do aeroporto, de certa forma, reduz todo país ao identificá-lo com as paisagens física, cultural e humana próprias à cidade do Rio de Janeiro:

me percebendo brasileiro, abriu em simpatias, contando de parentes no Rio de Janeiro, um tio, primos etc., e indagou se conhecia a cidade, respondi que, *claro*, ‘Já estive lá umas cinco vezes’, ela suspirou, ‘Ah!’, as praias, o povo, a música, confessando que tinha muita vontade de visitar o país, mas que até aquela ocasião não houve *oportunidade*. (RUFFATO, 2009, p. 40, grifos do autor).

A associação do “jeitinho brasileiro” com a quebra de normas sociais e com a violação da lei é revelada na fala da dona do hotel no qual o protagonista se hospedara, quando ele, tentando ser solidário, permanece na entrada até que ela tomasse o seu posto: “como não havia ninguém no balcão, achei perigoso, *alguém* podia entrar, roubar qualquer coisa, a velha olhou pra mim, com raiva, disse, ‘Isso aqui não é o Brasil não, ó estúpido!’, e voltou a praguejar, brava” (RUFFATO, 2009, p. 43, grifos do autor). Também é possível perceber que a imagem erotizada e sexualizada, difundida desde a carta do Caminha, fixara no imaginário social a ideia de que muitas imigrantes brasileiras são promíscuas ou prostitutas: “Brasileira? Então é rameira” (RUFFATO, 2009, p. 62). A recusa e a falta de identificação que acometem o narrador estão presentes desde a primeira descrição da cidade, para ele, Lisboa é um espaço envelhecido, antiquado e frio:

Passei dormindo meu primeiro dia em Portugal debaixo das cobertas no Hotel do Vizeu, na Madragoa, um bairro antigo pra caramba, de ruínas estreitas e casario maquiado, uma antiguidade tão grande que até as pessoas são passadas, velhas agasalhadas em **xailes** pretos, velhos de boinas de lã subindo-descendo devagar o ladeirame, sem ar, escorados nas paredes, gente extravagante que parece uma noite deitou jovem e acordou, dia seguinte, idosa, cheia de macacoa, vista fraca, junta dolorida, dente molengo, perna inchadas, e, assustados, passaram a desconfiar de tudo, sempre enfezados, resmungando pra dentro, incompreensíveis, respondendo as perguntas com irritação... (RUFFATO, 2009, p. 39, grifos do autor).

Contrariando a noção corrente de que um brasileiro teria como facilitadores, ao migrar para Portugal, a afinidade idiomática e a identificação cultural, para Sérgio, o desconhecimento de determinados códigos sociais e linguísticos é justamente o maior fator de incompreensão e rejeição. Confirmando o enunciado pessoano “a minha pátria é a minha língua”, as distinções entre o português brasileiro (ou o “mineirês”, como afirma Ruffato em entrevista<sup>1</sup>) e o português europeu, na narrativa, acabavam sendo pretextos para humilhações e funcionavam como elementos de segregação:

‘É brasileiro, o **gajo**’, e notei que ele tinha em alta conta o nosso povo, porque de imediato virou e pediu, ‘Enuncie alguma coisa, ó brasileiro, quero ouvir a música da tua fala’, e eu, que nunca cantei, expliquei, ‘Rapaz, sou passarim na muda!’, e ele, curioso, indagou da minha região, porque não compreendia **patavina** do meu sotaque, ‘De Cataguases, Minas Gerais, terra de gente ordeira

---

<sup>1</sup>ESTIVE em Lisboa e lembrei de você – Luiz Ruffato, (S. l.: s. n.), 2009. 1 vídeo (4 min 59 s). Publicado pelo canal Companhia das Letras. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e9pNaYWFpyM>. Acesso em 29 de mar de 2022.

e trabalhadora’, respondi, e ele gargalhou, e os comensais **troçaram**, e até eu ri pra agradar o Poeta. Daí, todas as vezes que me via, requeria que eu palestrassem um pouquinho com o pessoal pra escutar meu **acento** e se divertir, ‘Estes brasileiros!’ (RUFFATO, 2009, p. 50, grifo do autor).

Sobre esse atrito linguístico, cabe ressaltar que, ao mesmo tempo em que vai perdendo as esperanças de acumulação financeira e do laureado retorno a Cataguases, Sérgio começa a incorporar ao seu vocabulário expressões do português europeu. As marcações dessas palavras em negrito exercem a função de destacar, com alguma ironia, para o leitor, esse movimento:

Encontrei a Sheila desacorçoada, o **telemóvel** em cima da mesinha, o maço de cigarro, o cinzeiro, a xícara vazia, os olhos vermelhos lembrando uma menina-colegial que tivesse acabado de perder o namorado, ‘Quê que aconteceu?’ Ela disse que *infelizmente* não podia falar sobre *aquilo*, ‘Um dia, quem sabe’, suspirou, e perguntou se eu podia acompanhar ela a Oeiras, onde ia ter com *uma pessoa*, ‘Faz isso por mim?’ apertando minha mão, aflitiva. Eu respondi que ‘Claro, conte *sempre* comigo’, e, então, mais aliviada, ali mesmo tomamos o **pequeno-almoço**, ela candeando a conversa pra uma estrada baldia. Depois, apressados pela chuvinha miúda, atravessamos a **passadeira** e pegamos o trem na estação de Santos. (RUFFATO, 2009, p. 74, grifos do autor).

Desse modo, como afirma Rita Olivieri-Godet,

o contato com outros referentes culturais termina por favorecer a recomposição identitária. Para representar essa possibilidade de abertura para o diálogo com o outro, a narrativa ruffatiana elege os itinerários cruzados da língua portuguesa como espaço interativo privilegiado. (2012, p. 137).

Antes de completar tal processo de assimilação, o narrador, que passa a ser chamado de Sérgio, diminuído até no nome, cultivava uma relação de amizade com Rodolfo, que, segundo Ruffato<sup>2</sup>, representaria a solidariedade entre os emigrantes. Essa aproximação também é assinalada pela questão da língua:

cumprimentou simpático, levantei, ‘Você é brasileiro?’ confirmou, e, satisfeito, eu disse, ‘Puxa vida, que bom encontrar alguém que fala a mesma língua da gente’, apertamos as mãos, ‘Sérgio de Souza Sampaio, às suas ordens’, apresentei, ‘Rodolfo...’, não entendi o sobrenome, e convidou pra tomar um café, andamos umas duas quadras, paramos num Segafredo, e ele contou que era do interior da Paraíba, esqueci o nome da cidade, e morava em Lisboa. (RUFFATO, 2009, p. 46).

Assim como faz com Rodolfo, o narrador também procura o Brasil em Sheila, parecendo se apegar à prostituta como se aquele relacionamento amoroso fosse a sua última esperança do retorno à pátria. Sérgio chega a propor casamento à moça, porém, ao lado dela, ele acaba por encontrar novamente o fracasso. Enganado pela amada, ele perde até o passaporte, mergulhando no anonimato, na ilegalidade e no subemprego:

percebi sujeira por debaixo daquele angu, e, não tomasse tento, ainda ia derramar problemas no meu colo. Pés e mãos atados, impossibilitado de dar parte na polícia do sumiço da Sheila e do extravio do meu passaporte, imaginei perseguido pelo Senhor Almeida nos **autocarros e eléctricos, metro e comboio**. No desespero, fugi clandestino do Hotel do Vizeu e homiziei no aparta-

---

2 ESTIVE em Lisboa e lembrei de você – Luiz Ruffato, [S. l.: s. n.], 2009. 1 vídeo (4 min 59 s). Publicado pelo canal Companhia das Letras. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e9pNaYWFpyM>. Acesso em 29 de mar de 2022.



mento do Rodolfo, na Damaia, até o Jerê conseguir me arrumar uma vaga numa pensãozinha sem nome na Buraca e um emprego de ajudante de pedreiro na construção de um conjunto habitacional na Amadora. (RUFFATO, 2009, p. 83, grifos do autor).

A ligação do narrador com a prostituta brasileira deságua criticamente na “sucessão de bem articulados lugares-comuns e estereótipos a esperteza e a malandragem sempre delineadas nas abordagens da cultura e da sociedade brasileira” (RAMOS; CADORE, 2010, p. 151). Contudo, a existência de Sheila apresenta, sobretudo, mais um “retrato de mais uma vítima do sistema imigratório, do estrangeiro que chega ao novo país buscando oportunidades e depara-se com poucas chances. Sua profissão, de certa forma, já evidencia o lugar marginal que pode ocupar na capital portuguesa” (RAMOS; CADORE, 2010, p. 151).

A viagem sem retorno de Sérgio acaba por descrever a migração ilegal na capital portuguesa como uma vivência bastante solitária, violenta e profundamente marcada pela desigualdade. Tanto o interior de Minas Gerais quanto a Lisboa cosmopolita são apresentados de forma crua pela personagem. O título *Estive em Lisboa e lembrei de você* evoca a experiência prazerosa do turista, mas o que se lê é o desespero das vítimas das novas formas de exploração, que, fugindo de suas origens, “terminam enredadas no labirinto de uma urbe monstruosa que, como qualquer outra metrópole, alimenta-se da desestruturação dos indivíduos desvalidos” (OLIVIERI-GODET, 2012, p. 133). Estar em Lisboa também faz lembrar o Brasil. Os deméritos, os preconceitos e a intolerância constantemente enfrentados e denunciados pelo narrador, de certo modo, atam as duas pontas da sua vida, a falta de oportunidades e as humilhações advindas da subalternização estão presentes tanto no “chão perdido” como no “chão encontrado”. Assim como Sérgio, os outros imigrantes que cruzam o caminho do narrador deixaram os seus países pelo mesmo

motivo: a procura por uma vida melhor, na esperança de acumular algum dinheiro e voltar ao seu lugar de origem para ajudar aqueles que amam. O que eles encontram, no entanto, é a exclusão:

O Rodolfo avivou a conversa, ‘Nós estamos lascados, Serginho’, aqui em Portugal não somos nada, ‘Nem nome temos’, somos os *brasileiros*, ‘E o que a gente é no Brasil?’, nada também, somos *os outros...* (RUFFATO, 2009, pág. 78, grifos do autor).

Essa, talvez, seja a paisagem mais recorrente nas obras de Ruffato: uma profunda e crítica cartografia do desconforto provocado pelo vazio entre um passado desolador a ser esquecido e a desditosa busca de um futuro melhor em outro lugar.

Em “A seda do lenço”, ensaio de *A mecânica dos fluidos*, Eduardo Prado Coelho faz comentários sobre a narrativa de Clarice Lispector que também poderiam ser aplicados em relação à obra de Ruffato, uma vez que ambos costumam demonstrar como sensações, experiências e acontecimentos podem produzir uma nova visão ou uma versão do mesmo espaço. Cada uma dessas visões ou versões se uniria a outras, ou, nas palavras do ensaísta, se comportaria como se fosse um bloco, que se soma a outro, mas nenhum lastro se define: “bloco a bloco, cada bloco justapõe-se, condensa-se na sua matriz, abre e fecha um ciclo de vida, traz um conhecimento nómada que nunca se acumula num saber da experiência” (COELHO, 2010, p. 94). Nesse contexto, narrar viagens em que a geografia externa e a geografia interna perpassam uma pela outra, fundem-se e se confundem, contar espaços de afeto, de reflexão e de epifania, não seria exatamente sobrepor descrições e fatos, mas expandir o olhar sobre as relações, as interações entre as pessoas na cidade e com a cidade, alargá-lo, progressivamente, como “o impacte da pedra ao cair na água” (COELHO, 2010, p. 94). Tanto em *A hora da estrela* quanto em *Estive em Lisboa e lembrei de você*, os dramas vividos pelos protago-

nistas nos lembram que os dramas vividos pelos protagonistas nos lembram que a dor da invisibilidade e da marginalização é a mesma em todo o mundo. Como no verso do poema de Miguel Torga, são mesmo muitas as “milhas de angústia no mar da saudade!”

RECEBIDO: 28/11/2023 APROVADO: 21/04/2023

## REFERÊNCIAS

COELHO, Eduardo Prado. A seda do lenço. In: COELHO, Eduardo Prado. *A mecânica dos fluidos/A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

COLLOT, Michel. Poesia, Paisagem e Sensação. Tradução: Fernanda Coutinho. *Revista de Letras*, Fortaleza, vol. 1, n. 34, p. 17–26, jan./jun 2015. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2401>. Acesso em: 19/05/2023.

ESTIVE em Lisboa e lembrei de você – Luiz Ruffato, (S. l.: s. n.), 2009. 1 vídeo (4 min 59 s). Publicado pelo canal Companhia das Letras. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e9pNaYWFPyM>. Acesso em 29 de mar de 2022.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1995.

MARANDOLA Jr., Eduardo. “Viagens por paisagens: experiências do sentir e do querer”. In: *Colóquio Internacional e Interdisciplinar Literatura e Paisagem: estudos de paisagem nas literaturas de língua portuguesa; Literatura, viagens e turismo cultural no Brasil, na França e em Portugal*, II, 2013, Rio de Janeiro, Niterói.

OLIVIERI-GODET, Rita. “Entre o chão encontrado e o chão perdido”: Estive em Lisboa e lembrei de você, de Luiz Ruffato. *Aletria: Revista De Estudos De Literatura*, Minas Gerais, v. 22, n. 3, p. 131-138, set./dez. 2012. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.22.3.131-138>. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18504>. Acesso em: 19/05/2023.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira; CADORE, Amanda. “Desamores Expressos – Estive em Lisboa e lembrei de você”. In: *Navegações*. v. 3, n. 2, p. 148-153, 2010. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/8434>. Acesso em: 19/05/2023.

RUFFATO, Luiz. *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Edição do Kindle.

SAID, Edward W. *Fora do Lugar: Memórias*. Editora São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: Um Estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente*. São Paulo: DIFEL, 1980.

### **MINICURRÍCULO**

**ANDREIA CASTRO** é Professora Adjunta de Literatura Portuguesa e de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no Instituto de Letras da UERJ (2019). Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2017). Mestra em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2010). Graduada em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa - pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007). Licenciada em Letras pela Universidade Cândido Mendes (2009). Membro do Polo de Pesquisa de Relações Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura. Membro associado ao Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

**JÚLIA GARCIA SANTOS** é Graduanda em Letras - Português e Francês - pela Universidade Federal Fluminense. Faz Iniciação Científica com a professora Andreia Castro, no projeto “Escritoras portuguesas na imprensa periódica do Brasil: laços transatlânticos feministas (1890-1930)”. Membro do grupo Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras, sediado no Real Gabinete Português de Leitura.

---

# A gênese literária de Florbela Espanca

*The literary genesis of Florbela Espanca*

Fabio Mario da Silva

Universidade Federal Rural de Pernambuco

## DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n49a679>

## RESUMO

O objetivo do artigo é entender o processo artístico de Florbela Espanca, revelando como desde os seus primeiros escritos encontramos uma autora que tenta dialogar com o cânone e, ao mesmo tempo, busca a sua própria identidade. Para atingir nossos objetivos, iremos trabalhar, sobretudo, com os textos esparsos (poesia e prosa) que não foram compilados para os livros preparados por Florbela, apontando algumas interlocuções e alguns projetos poéticos pensados pela autora.

**PALAVRAS-CHAVE:** criação literária; gênero; Florbela Espanca.

## ABSTRACT

The aim of this article is to contribute to a better understanding of the development of Florbela's creative process, and to uncover how, from her very first writings onwards, she dialogues with the canon while simultaneously seeking to establish her own artistic voice and identity. By focusing, above all, on the works she did not include in her main collections of poetry and prose, we hope to throw new light on her evolution as an artist.

**KEYWORDS:** literary creativity; genre; Florbela Espanca.

Florbela Espanca, no conjunto de sua obra esparsa (a que não foi publicada por ela em livro), esboçava – desde os seus primeiros escritos, de que temos conhecimento, iniciados em 1903, até os últimos, de 1930 – entender a poesia e, por conseguinte, a literatura (e todos os elementos à sua volta) como um exercício de autorreflexão. Encontramos, em suas obras, versos escritos com motivações amorosas, interlocuções com a tradição (cânone ou cultura popular), inspiração patriótica, referências à condição feminina e de laivos panteístas e simbolistas-decadentistas, bem como neorromânticos e modernistas. Afinal, Florbela se questionava, constantemente, sobre o que era afinal ser um/a poeta/poetisa, o que são os versos, qual a função dos poemas, da literatura; cuja reflexão a escritora empreendeu através de vários projetos poéticos e livros que pensava em editar. Por exemplo, o manuscrito “Trocando Olhares” – primeiro caderno literário de Florbela – mapeia, segundo a reconstituição de Maria Lúcia Dal Farra (1994), as pistas para o conhecimento dos seguintes projetos: o homônimo *Trocando Olhares*, *Alma de Portugal*, *O Livro d’Ele*, *Minha Terra*, *Meu Amor*; e as antologias *Primeiros Passos* e *Primeiros Versos* vão se desdobrar na primeira publicação impressa em 1919, o *Livro de Mágoas*.

Sobre algumas opiniões de Florbela acerca da poesia e de alguns escritores, podemos encontrar alguns registros em sua epistolografia. Por exemplo, numa carta enviada a Júlia Alves, datada de 12 de julho de 1916, a poetisa confessa por que deixou de escrever certas formas versificatórias e escolheu o soneto: “Eu para quadras tenho pouco jeito porque sou mais complicada que simples. Só o soneto é que me convém; a quadra, dizer muito em quatro versos, torna-se para mim bastante difícil” (1995, p. 51). Essas quadras encontramos tanto no caderno-manuscrito *Trocando Olhares* quanto nos esparsos da autora, e geralmente tratam de temas amorosos. É o que acontece em “As quadras dele”: a situação amorosa determina o teor e a ins-

piração dos versos: “Saudades e amarguras/ Tenho eu todos os dias,/ Não podem pois adejar/ Em meus versos, alegrias.”, apontando ao amado que a leitura do seu poema ativará a memória que tem de si: “Se queres comigo sonhar,/ Canta baixinho os meus versos” (ESPANCA, 2023, p. 204).

E sobre as primeiras impressões da produção da jovem poetisa, recordemos a emblemática resposta da carta de Florbela a Madame Carvalho, diretora do suplemento literário *Modas e Bordados*, do jornal *O Século*, em 23 de abril de 1916, sobre um poema seu publicado nesse jornal. No diálogo, a poetisa refere sobre as suspeitas dos versos enviados para publicação não serem dela:

Tenho a consciência absoluta dos versos serem meus, sim, Madame, pois que a meu ver é uma indignidade revoltante firmar, com o próprio nome, versos alheios; e eu, ao menos por decoro, não me resolveria nunca a cometer indignidades dessas. Que uma frase, um sentido, a reunião de duas palavras, uma maneira de dizer que eu já tivesse lido ou ouvido, é natural, e disso nem os maiores poetas se livram, quanto mais eu que ao pé deles faço a figura duma formiga olhando um astro. (ESPANCA, 1995, p. 28).

A escrita da jovem Florbela levanta suspeita de plágio devido aos versos incomuns, se comparados aos poemas que outras mulheres enviam à direção de *Modas e Bordados*. Madame de Carvalho vê nos versos florbelianos uma qualidade poética inusual para o padrão feminino da altura. Florbela refere e reconhece, na carta à diretora do suplemento, que é comum a chamada “influência”, autoconsciente ou não, de poetas anteriores na escrita dos autores: mesmo os considerados “maiores” sofrem esse processo de ascendência poética com a tradição e possuem, por mais que tenham originalidade, algum tipo de resquício de influência.

E, sobre essa “influência” de que fala Florbela, há um poema emblemático no conjunto de suas primeiras produções, porque ele vai servir depois para refundições em futuras publicações: trata-se de “Poetas”, datado de 8 de janeiro de 1916 e presente no caderno-manuscrito *Trocando Olhares*. O poema fala da incompreensão alheia mediante a “alma” dos poetas, daqueles que sentem e veem além do senso comum e constroem em seu percurso um caminho tortuoso, malogrado; só aqueles que teriam a capacidade de ter as mesmas sensações poderiam entendê-los também: “Só quem embala no peito/ Dores amargas e secretas/ É que em noites de luar/ Pode entender os poetas/ E eu que arrasto amarguras/ Que nunca arrastou ninguém/ Tenho alma p’ra sentir/ A dos poetas também!” (ESPANCA, 2023, p. 215). A associação e o reconhecimento de sensações ao mesmo nível da tradição poética canônica fazem com que o eu lírico tente se inscrever como autoridade no discurso, porque consegue entender e dialogar em pé de igualdade. No caderno-manuscrito, há uma referência explícita a António Nobre, como, por exemplo, numa peça intitulada “A Anto!”, datada de 21 de julho de 1916 e, também, um conjunto de cinco “Sonetos”, dedicado “Ao grande e estranho poeta A. Durão”, influências que, como veremos, anos mais tarde serão superadas.<sup>1</sup>

Lembremo-nos que o lexema “influência” vem do latim “influer”, que significa “influir para dentro”. Esse “fluir” aponta as relações que se estabelecem de maneira muito particular em cada autor(a), dependendo do entusiasmo e da sua relação enquanto leitor(a) de

---

<sup>1</sup> Afirma Cláudia Pazos Alonso, que Florbela “o recurso a revisões de vária ordem permite-lhe transcender os seus antecessores, de forma a alcançar uma individuação poética, ancorada num ímpeto criador que permanece fertilizado no seu nível mais profundo pela necessidade de sobrevivência literária feminina.” (2013, p. 36).



determinada obra. Contudo, como observaremos, a problemática em torno do conceito de “influência” (que levou à ideia de plágio) é da ordem do comparatismo literário, e não da etimologia.

O conceito de *influência* faz parte da Literatura Comparada e Florbela já levanta a questão mais ou menos no mesmo contexto em que esse debate teórico ganha força. Sobre isso, Sandra Nitrini, na obra *Literatura comparada*, afirma que o conceito de “influência” possui duas acepções diferentes: uma, a mais corrente, indica as relações de contato entre um emissor e um receptor e nos dá como exemplo o caso de Goethe na França. As traduções francesas do autor alemão, os estudos sobre o autor na França, as críticas, as imitações demonstram, por si só, a influência de Goethe nesse país. O segundo conceito de “influência” é de ordem qualitativa, ou seja, é o resultado de um “processo autônomo de contato” que, segundo a estudiosa, “refere-se a uma obra literária produzida com a mesma independência e com os mesmos procedimentos difíceis de analisar, mas fáceis de se reconhecer intuitivamente, da obra literária em geral, ostentando personalidade própria” (1997, p. 127). E é exatamente esse segundo conceito de “influência” que podemos encontrar em uma fase do projeto literário de Florbela: uma mulher que escreve de forma esteticamente autônoma e, ao mesmo tempo, influenciada por grandes nomes da literatura, porquanto a autora era, antes de mais nada, uma grande leitora.

É o que acontece no poema “A um livro”, do *Trocando Olhares*, numa versão primária que depois irá para o *Livro de Mágoas*, no qual o eu confessa a similaridade entre os versos do poeta (Américo Durão, a quem é dedicado o poema) com a sua escrita: “Parece que folheio toda a minh’alma!/ O livro que me deste, em mim Salma/ As orações que choro e rio e canto!/ Poeta igual a mim, ai quem me dera/ Dizer o que tu dizes! Quem soubera/ Velar a minha Dor desse teu manto!” (ESPANCA, 2023, p. 306). Florbela aqui alude ao

processo catártico, pois há uma total fusão, ou aproximação, entre o eu lírico e o mundo poético de Durão: o lamento da dor do livro é seu e se converte em salmos as orações que ri e canta, demonstrando a vulnerabilidade que é compartilhada entre o “eu” e o poeta a quem lê, desejando um dia poder dizer o que se revela num verso. Por outro lado, podemos encontrar também nos versos florbelianos um caminho inverso: no poema “O teu livro” há um processo contrário de leitura, de não reconhecimento de si nos versos que lê da figura amada: “Li o teu livro, Amor, sofregamente;/ Li-o, e nele em vão me procurei!/ No teu livro d’amor, não me encontrei,/ Tendo lá encontrado toda a gente.” (ESPANCA, 2023, p. 320).

Florbela, então, vai discutir esse mesmo tema, o diálogo com a tradição, anos mais tarde, num poema intitulado “Torre de Névoa”, do *Livro de Mágoas*, no qual encontramos uma interlocução entre o eu lírico e “poetas” anteriores e superiores. Nesse poema é preciso subir a uma “torre”, que necessita ser “esguia”, para conseguir chegar ao céu a fim de conversar com tais “poetas”: “O ‘eu’ lírico busca um propósito com esta comparação indireta: sobrepor-se ou igualar sua realidade enquanto ‘poeta’, à outra – à dos poetas mortos.” (SILVA, 2008, p. 98). Por isso, Fernando J. B. Martinho refere-se à importância deste soneto para percebermos que papel Florbela atribui aos poetas que ela tem como referência, os do cânone:

Embora, como se vê, tenha a preocupação de acentuar o que é seu, o que é criação sua, o que distingue a sua voz, não deixa de admitir o diálogo com a tradição, com os que a antecederam, sendo, ainda, por outro lado, estes vistos como detentores de um saber maior, do saber, afinal, que lhes dá a sua posição de mortos, de quem pôde constatar a transitoriedade de tudo, das alegrias, das ilusões, dos sonhos. (MARTINHO, 1994, p. 20).

Florbela procura dialogar com a tradição e não só, visto que também vai, nessas suas composições poéticas, principalmente as esparsas, dialogar com as cantigas e a expressão mais autêntica da cultura popular, fugindo também ao eruditismo escolar.

Outra refundição do poema “Poetas”, que será parcialmente também reaproveitado num dos versos mais conhecidos de Florbela e até musicado pelo grupo Trovantes, é o “Ser Poeta”, publicado em *Charneca em Flor* (1931). O texto resgata a mesma ideia do poema base de 1916, de que ser poeta é ter uma diferente compreensão da vida, contemplando-a e sentido-a diferentemente dos homens comuns: “O anseio de liberdade que sente o poeta é sugerido pelo ‘eu’ lírico através do vôo do condor. O ‘eu’ sente a necessidade de libertar-se dos preceitos da vida para entender-se como poeta, pois, para os poetas não existiria finitude.” (SILVA, 2008, p. 94), visto que “Ser poeta é ser mais alto, é ser maior/ Do que os homens! Morder como quem beija!” (ESPANCA, 2023, p. 128). Sendo, assim, nessa sua fase final, depois de um período de amadurecimento e de muitas refundições do poema inicial “Poetas”, o eu lírico florbeliano assume-se como poeta maior, por ser “mais alto”, mas sem, no entanto, deixar de dialogar com a tradição, como no conjunto de dez poemas inspirados nos versos de Camões, “He hum não querer mais que bem querer”, publicados na mesma e já referida obra, *Charneca em Flor*.

Ora, também vamos encontrar nesses textos esparsos florbelianos algumas de suas ideias primárias sobre a poesia e a concepção poética. Por exemplo, em “Os meus versos”, o eu lírico se inspira no olhar do apaixonado para a composição lírica: “Que inspirou esses versos! Teu olhar/ Que eu trago dentro d’alma a solucionar!” (ESPANCA, 2023, p. 247). Num poema datado de 27 de julho de 1918, intitulado “?!...”, o sujeito poético fala da expectativa de que o seu grande amor possa ler o seu livro fúnebre: “Se as tuas mãos divinas folhearem/ As páginas de luto uma por uma/ Deste meu livro humilde; se poi-

sarem/ Esses teus claros olhos como espuma” (ESPANCA, 2023, p. 289). A correlação entre luto e excitação amorosa, como nos versos acima, e entre o ato de ler os versos da pessoa amada, como veremos a seguir, cria uma sensação de que o corpo do sujeito lírico se transforma em livro, através do qual o amado pode tocar, ler, ver e sentir todo o seu amor: “Nos meus versos d’amor, se docemente/ Tua boca os beijar, lendo-os, um dia” (*idem, ibidem*). A desilusão amorosa, por outro lado, faz com que não se compreenda o que são versos e para que servem, num poema intitulado “Versos”: “Versos! Versos! Sei lá o que são versos.../ Meus soluços de dor que andam dispersos/ Por este grande amor em que não crês!.” (ESPANCA, 2023, p. 296). Há também, mais uma vez, o desejo de fixar a imagem do ser amado na inscrição poética, como em “Escrava”: “Esse verso de amor que te fizesse/ Ser eterno por toda a Eternidade!...” (ESPANCA, 2023, p. 181).

Lembremo-nos de que, quando Florbela pensa em literatura, os seus dois projetos iniciais são *Alma de Portugal* e a antologia *Primeiros Passos*, extremamente importantes para entendermos essa gênese poética de que nos propusemos a falar no título do nosso trabalho. O primeiro projeto, a poetisa envia à Madame de Carvalho, diretora do “Suplemento de Modas e Bordados”, e o descreve dividido em duas partes intituladas, a primeira, “Na Paz” (composto pelos poemas: “Meu Portugal”, “O Fado”, “Noites da minha terra”, “No meu Alentejo”, “Paisagem”, “Vozes do mar”, “Cravos vermelhos”, “A Voz de Deus”, “Saudade”) e, a segunda, “Na Guerra” (composta por “Oração”, “Às mães de Portugal”, “À guerra”). Exemplificando, como a primeira parte, Florbela envia na carta os poemas “No meu Alentejo”, “Paisagem” e “O fado”; e, de composição da segunda parte, envia a peça “Às mães de Portugal”. O que podemos depreender deste conjunto de poemas, como bem atenta Maria Lúcia Dal Farra (1994 p. 58), é a influência patriótica de Florbela, que durou pouco tempo em sua escrita, cedendo lugar ao telúrico amoroso.

Se observamos atentamente os poemas do primeiro conjunto, por exemplo, em “Vozes do Mar”, faz-se um resgate de um Portugal antigo de Camões e de Cavaleiros, um mar imenso de uma voz cheia de esperança e mágoas. Contudo, o poema-chave é logo o primeiro, “Meu Portugal”, no qual a pátria portuguesa se afirma como a terra de sorrisos, quimeras, paisagens inebriantes, canções, raparigas belas, fado (que é canção triste e bendita), mas, sobretudo, enquanto nação que promove a inspiração artística, e essa seria a grandeza portuguesa para a poesia florbeliana: “Que tu és, pátria minha, branca fada/ Boa e linda que Deus sonhou um dia,/ Para lançar no mundo, ó Pátria amada/ A beleza eterna, a arte, a poesia!...” (ESPANCA, 2023, p. 274). Ou seja, o conceito de beleza ligado à arte e à poesia que os portugueses “lançam”, divulgam mundialmente através da cultura, seria a grande contribuição da nação. Veja-se que a imagem da fada encantada comparece aqui travestida em pátria: a nação enquanto entidade capaz de produzir proezas, certos “encantamentos”.

Associar Portugal a um ser mitológico, “fada”, e logo a seguir à sua capacidade em produzir beleza, através daquilo que a cultura portuguesa proporciona, é valorizar o país não pelos seus feitos bélicos, mas artísticos e míticos. É exatamente esse o poema que abre o conjunto de textos sobre a “Paz”, o diálogo interartes dos portugueses com outras nações. As fadas, ou os contos de fadas, serão, então, reaproveitadas na poética florbeliana como meio poético para se referir à princesa e aos encantamentos, prisões, castelos, à espera de alguma transformação, como, por exemplo, nos poemas “Contos de Fadas” (*Charneca em Flor*, 1931) e “À Morte” (*Reliquiae*, póstumo, 1931).

A segunda parte de *Alma de Portugal* vai focalizar o combate, mas a partir da perspectiva feminina, e funciona como uma espécie de prece, no poema “Oração”: “Consolai, ó meu Deus, os orfãozinhos,/ As mães, as noivas e os que teem ninhos/ Despedaçados pela guerra. Ámen.” (ESPANCA, 2023, p. 272), no qual se invoca Deus para se

compadecer pelas crianças e mulheres que ficam sem a proteção da figura masculina. Os homens guerreiam pelos feitos heroicos e pela distinção, mas, em compensação, como referido em “À guerra”, a Pátria leva “no heroico seio a alma das mulheres” (ESPANCA, 2023, p. 273). Num processo de alteridade feminina, o eu lírico julga que, além dos diversos prejuízos que as batalhas trazem, no jogo bélico, as mulheres é que saem, no final, sempre a perder, visto que o sofrimento psíquico seria igualmente ou mais doloroso quanto o tormento físico da batalha masculina.

E, no poema “Às mães de Portugal”, ficam expressas a associação e a semelhança entre a imagem da Virgem Maria, padroeira nacional cujo santuário fica na terra natal da poetisa, Vila Viçosa, com as mães portuguesas: “Ó mães doloridas, celestiais,/ Misericordiosas,/ Ó mães d’olhos benditos, líriaes,/ Ó mães piedosas” (ESPANCA, 2023, p. 260). Essa imagem da Virgem Maria Florbela vai reaproveitar mais tarde no soneto “Mais Alto” (*Charneca em Flor*, 1931).

No conto “Amor de Sacrifício”, também escrito mais ou menos na altura dos poemas de *Alma de Portugal* e datado de 11 de abril de 1916, o tema da guerra comparece atrelado, mais uma vez, à condição feminina. Este conto narra a história da guerra, das mulheres que ficam, mães, esposas, filhas, que veem os homens, seus heróis, combatentes, deixarem a pátria. No enredo, a guerra separa um casal: o marido parte para as trincheiras e a mulher, Armanda, para a enfermaria onde encontra um homem à beira da morte, no mesmo momento em que conhece o médico Mário, seu único, primeiro e verdadeiro amor, com quem o destino não permitiu que se casasse. Assim, reencontra o amado num momento de aflição, no qual ele lhe revela que continua a amá-la, despertando-lhe o desespero, a efusão amorosa e as lembranças do passado.

Assim, o tema da guerra aparece aliado à condição feminina, aos laços amorosos que faz despertar e perder. Tanto na poesia quanto na

prosa esparsa de Florbela, os homens despertam o sofrimento, as angústias, a esperança, o amor das mulheres que, saudosas, aguardam ou não o retorno dos amados e sucumbem por eles. O interessante é notar o nome que Florbela dá à sua heroína, Armanda, justamente para uma narrativa feminina que fala sobre a guerra, associação do nome da personagem que imediatamente podemos correlacionar às “armas”, ao “combate”. Essa seria uma chave de leitura da narrativa: a mulher também se “arma”, peleja, mas em outras guerras, as não institucionais e invisíveis, enquanto os homens recebem os louros da vida e da morte na guerra, no combate físico. A luta feminina, o conflito armado, dar-se-á através dos cuidados na enfermagem que são tão essenciais quanto os homens que estão na linha de frente das trincheiras.

Por fim, ficamos a saber, através dos estudos de Maria Lúcia Dal Farra, que a coletânea *Primeiros Passos* (composta por “Escreve-me!...”, “O Meu Alentejo”, “Paisagem”, “Doce certeza”, “Às mães de Portugal”, “Quem Sabe?!...”, “Humildade”, “Rústica”, “De joelhos”,<sup>2</sup> “Pra frente!”<sup>3</sup>, “O teu olhar”) começa a ser organizada a partir de julho de 1916, uma miscelânea poética de uma jovem escritora que buscava ainda construir uma linha temática definitiva para a publicação de sua primeira obra. Florbela decidia a vertente temática e discursiva para seu primeiro livro de versos. E é justamente essa obra que virá seguida da crítica do poeta Raul Proença, a quem Florbela pede que leia a sua antologia e que vai ajudá-la a repensar o seu projeto de literatura.

<sup>2</sup> No manuscrito *Trocando Olhares* está grafado “Oração de joelhos”, mas na versão final publicada no *Livro de Mágoas* está “De joelhos”.

<sup>3</sup> Versão final intitulada “À guerra”.

Em “Pra frente” e “Às mães de Portugal” (poemas que também integravam o projeto anterior *Alma de Portugal*), Florbela insiste no tema da guerra e do combate, despertando em Raul Proença comentários negativos, relativamente à peça “P’ra frente”; contudo, relativamente à segunda peça, “Às mães de Portugal”, refere-o como uma “bela poesia”. Desse conjunto de poemas, apesar de ver a poesia de uma iniciante, mas com inclinação para o desenvolvimento poético, Proença destaca três poemas em específico, e um deles traz um tema recorrente e, *a posteriori*, duramente condenado pelo conservadorismo, quando ele refere o seguinte: “a poetiza tem diante de si um largo caminho; acho que deve continuar, afinando a lira na mesma corda que vibra em *O meu Alentejo, Às mães de Portugal, De joelhos...*” (Proença, BN N10/14). Ao citar justamente o poema “O meu Alentejo”, que também estava presente no projeto anterior *Alma de Portugal*, no qual a “corda vibra”, Proença nota nesse poema um destaque em relação aos outros, e qual diferença seria essa? Cremos que seria justamente a predominância do viés erótico, ainda que acompanhado de um tom místico e panteísta.

“O meu Alentejo” começa com uma cena descrita ao meio-dia, num sol ardente, doirado, com tudo leve e docemente afagado. Nesses campos alentejanos, encontram-se papoilas “sangrentas” e “sensuais”, flores desabrochando nos canteiros, perfis delicados de triqueiros e raparigas pelos campos, em lugares tranquilos e nos quais parece haver ambientes castos e sonhadores, para, no final do poema, surgir a paisagem como uma tela de um pintor: “Onde há artista de saber profundo,/ Que possa imaginar coisa mais bela,/ Mais delicada e linda neste mundo?!” (ESPANCA, 2023, p. 256).

Ou seja, a aproximação entre a liberdade e a evasão desses campos alentejanos estão associadas à sensualidade e à procriação, por um lado e, ao mesmo tempo, à pureza e à purificação, por outro, apresentando um oxímoro em sua poesia. Florbela só vai assumir o teor



de sensualidade e erotismo com mais afinco em obras como *Livro de Soror Saudade* (1923), em poemas como “O nosso mundo” e “Horas rubras”, e em *Charneca em Flor* (1931), em versos como “Volúpia” e “Charneca em Flor”. Por isso, nesse primeiro acervo poético florbeliano, José Carlos Seabra Pereira já notara um mosaico de intencionalidades, que, segundo o crítico, foi impulsionado pela cultura popular, no qual já encontramos referências a esse erotismo:

Já aquela associação à tradição oral implicava um fundo de mundividência mítico-mágica, a aliança com elementos e forças telúricas para o investimento erótico e o recurso ao paradoxo como eixo poético explícito. Porém, o facto de estarmos perante o estádio primeiro de um processo diferente – o da assimilação de formas do conteúdo e da expressão tradicionais na formação de um novo e pessoal discurso poético – leva a que neste juvenil *corpus* exíguo de *Trocando Olhares* Florbela Espanca abra os trilhos do seu próprio trajecto lírico, aliás com insuspeitadas modulações de tópicos temáticos e formais com rica ancestralidade na literatura culta do Ocidente, remota (medieval ou renascentistas) nalguns casos, moderna (romântica e pós-baudelairiana) noutros casos. (PEREIRA, 2010, p. 119).

Em suma, nesses versos e prosas esparsas de Florbela, encontramos a gênese de temas e propostas literárias que, mais tarde, serão refundidas e amadurecidas em outras peças. É extremamente importante conhecer essa Florbela inicial para se entender a escritora amadurecida na fase final de sua vida: “*Trocando Olhares* é, sem dúvida, decisivo para o conhecimento do primeiro marco da emergente poética de Florbela Espanca, constituindo-se propriamente no seu nascedouro” (DAL FARRA, 1994, p. 28). Ao repensar projetos, amadurecer escritas, assumir temas como o erotismo e abandonar outros quase por completo, como ocorre com a temática ufanista, ela vai escolhendo caminhos e delineando percursos:

A sua função mais remota parece ter sido, portanto, a de um objecto formulado expressamente para a leitura alheia, a sua função mais recente parece ser, em contrapartida, a de uma oficina literária que, por último, devassa a sua intimidade, revelando o que diz respeito às intenções da jovem poetisa sobre as suas peças, a reapropriação que delas elaborou. (DAL FARRA, 1994, p. 18).

Essa Florbela, escritora iniciante, passa por esse processo de influxo, ação exercida consciente ou inconscientemente, através do entusiasmo na interlocução com autores que tem como referência e com os quais dialoga em sua obra. Por isso, Cláudia Pazos Alonso vai referir que de maneira sofisticada, no intuito de superar a angústia da influência que sofreu, encontramos numa fase mais amadurecida da obra de Florbela “uma corrente de imagens poéticas e de re-visões literárias pura e simplesmente extraordinárias. Florbela seguramente provou ser uma ‘poeta forte’” (ALONSO, 2013, p. 35).

Em suma, encontramos na poesia florbeliana três fases distintas dessa “influência”: a da veneração, aquela em que assume a “contaminação” explícita das leituras de obras de poetas; a do reconhecimento dos seus versos em pé de igualdade com os autores que lê; e, por fim, a fase da maturidade, na qual se assume escritora com “inscrição própria”, sem a necessidade explícita de confronto com a tradição, para o reconhecimento e validação de sua obra. É quase como se esse percurso fosse homólogo ao da própria emancipação feminina (feminista) de Florbela, que sai de um posicionamento de veneração rumo à independência.

RECEBIDO: 13/05/2023    APROVADO: 18/05/2023

**REFERÊNCIAS**

ALONSO, Cláudia Pazos. Uma Poeta Forte: a re-visão como manifestação de engenho e arte. *In: ESPANCA, Florbela. Charneca em Flor. Org., notas e fixação de textos de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 2013, p. 17-38.*

DAL FARRA, Maria Lúcia. Cogitações sobre o manuscrito. *In: ESPANCA, Florbela. Trocando Olhares. Est. Introdutório, texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994, p. 17-148.*

ESPANCA, Florbela. *Trocando Olhares de Florbela Espanca. A Pré-história da poética de Florbela Espanca (1915-1917). Estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas de Maria Lúcia Dal Farra. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994.*

ESPANCA, Florbela. *Cartas e Diário. Organização, introdução e notas de Rui Guedes. 2 ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1995.*

ESPANCA, Florbela. *Charneca em Flor. Org., notas e fixação de textos de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa, Editorial Estampa, 2013.*

ESPANCA, Florbela. *Poesia Completa. Organização e estudo introdutório de Fabio Mario da Silva. São Paulo: Hedra, 2023.*

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica. São Paulo: EDUSP, 1997.*

MARTINHO, Fernando J. B. A família poética. *JL: Jornal de Letras, Artes e Ideias. Ano XIV. n.º 627. Lisboa: novembro de 1994, p. 20-22.*

PEREIRA, José Carlos Seabra. Notas sobre Trocando Olhares. *In: ESPANCA, Florbela. Obra Poética Volume II. Obras de Florbela Espanca. Organização e notas de José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 2010, p. 117-128.*

PROENÇA, Raul. Primeiros Passos- comentários de Raul Proença. *In: Espólio Florbela Espanca. N10/4. Lisboa: Biblioteca Nacional. Disponível em: [http://purl.pt/272/2/n10/n10\\_item4/P2.html](http://purl.pt/272/2/n10/n10_item4/P2.html) . Acesso em 21 jun. 2020.*

SILVA, Fabio Mario da. *Da metacrítica à psicanálise: a angústia eu “eu” lírico na poesia de Florbela Espanca. Évora: Universidade de Évora, 2008.*

### **MINICURRÍCULO**

**FABIO MARIO DA SILVA** é Professor de Literatura da Universidade Federal Rural de Pernambuco (Unidade Acadêmica de Serra Talhada), também do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFRPE e em Letras da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Fez pós-doutorados em Literatura Portuguesa (2016) na Universidade de São Paulo, com bolsa da FAPESP e em Estudos Portugueses na Universidade de Lisboa (2020). É doutor em Literatura e mestre em Estudos Lusófonos pela Universidade de Évora. Também é pesquisador do CEC (Centro de Estudos Clássicos) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e do ILCML (Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa) da Universidade do Porto. Integra a equipe do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP) da Universidade Federal de Sergipe.

---

# Ruy Belo: um homem de palavra(s)<sup>1</sup>

*Ruy Belo: a man of words*

Thaís Silveira

Universidade Federal do Rio de Janeiro

## DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n49a525>

## RESUMO

Em 1970, Ruy Belo publica *Homem de palavra(s)*, seu quarto livro de poemas. Ele mesmo homem de palavra e de palavras, Belo sempre soube que poesia é complicação, rigor, cuidado formal, mas que o poeta é também um homem inserido em uma sociedade e que traz consigo uma tradição literária que o influencia. A partir do poema “Os estivadores”, propõe-se observar a atenção de Belo aos princípios estéticos que requerem a escrita de um poema, mesmo partindo de uma temática do cotidiano (característica marcante de sua poesia): a imagem de homens trabalhando no cais. Esta análise pretende ressaltar o cuidado de Belo na construção de seus versos, as vozes que ecoam de suas leituras e vivências e esse olhar para o real que circunda o poeta, representado pelos estivadores.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ruy Belo; tradição; poesia; trabalho.

---

<sup>1</sup> O acervo do Real Gabinete Português de Leitura foi utilizado para a pesquisa de mestrado em Literatura Portuguesa da qual resultou o presente artigo. A consulta a livros de edições portuguesas, possibilitada pelo RGPL, tem sido de suma importância para o desenvolvimento da pesquisa, que tem como um de seus principais pontos a poesia beliana.

**ABSTRACT**

In 1970, Ruy Belo publishes *Homem de Palavra(s)*, his fourth book of poems. A man of words himself, Belo knew that poetry is intricacy, rigor, and formal care, but that a poet is also a man within society and that he brings with him a cultural load that influences his writing. Through a brief interpretative reading of the poem “Os estivadores”, the main purpose of this article is to observe Belo’s attention to the aesthetic principles required to write a poem, even starting from a theme of everyday life (a striking characteristic of his poetry): the image of men working on the docks. This analysis emphasizes Belo’s care in the construction of his verses, the voices that echo from his readings and experiences, and his attention to the reality that surrounds the poet, represented by the dockworkers.

**KEYWORDS:** Ruy Belo; tradition; poetry; work.

Ruy Belo trabalha, pois, a poesia como um *homem de palavras*, como alguém para quem a linguagem não é um meio mas um fim, isto é, como um poeta. E, portanto, também como um *homem de palavra*.

(Gastão Cruz)

O título escolhido por Ruy Belo para o seu quarto livro de poemas chega ao seu leitor como uma espécie de epíteto do próprio autor. Quando pensamos em Belo é, sem dúvida, em um homem de palavra e, acima de tudo, em um homem de palavras que pensamos – poeta cujo compromisso com a arte e com a linguagem, bem como com a realidade que o circunda, faz-se presente em toda a sua obra poética. Procuro, aqui, a partir de uma breve leitura interpretativa do poema “Os estivadores”, publicado em *Homem de Palavra(s)*, pensar como acontece essa poesia beliana que “aprendeu à sua maneira, com Mallarmé, a ceder ‘a iniciativa às palavras’, e entre Pessoa e Sena, aprendeu também a não deixar fechar-se uma oposição entre fingimento e testemunho” (GUSMÃO, 2010, p. 452-453). Uma poesia

que acima de tudo é linguagem, é arte, “que se aprende”, que é “tradição e talento individual”, que é novidade, revolução, mas também compromisso com o real, com a vida.

#### OS ESTIVADORES

Só eles suam mas só eles sabem  
o preço de estar vivo sobre a terra  
Só nessas mãos enormes é que cabem  
as coisas mais reais que a vida encerra

Outros rirão e outros sonharão  
podem outros roubar-lhes a alegria  
mas a um deles é que chamo irmão  
na vida que em seus gestos principia

Onde outrora houve o deus e houve a ninfa  
eles são a moderna divindade  
e o que antes era pura linfa  
é o que sobra agora da cidade

Vede como alheios a tudo o resto  
compram com suor a claridade  
e rasgam com a decisão do gesto  
o muro oposto pela gravidade

Ode marítima é que chamo à ode  
escrita ali sobre a pedra do cais  
A natureza é certo muito pode  
mas um homem de pé pode bem mais  
(BELO, 2014, p. 54).

“Os estivadores” é o vigésimo segundo poema de *Homem de palavra(s)*, e encontra-se na primeira parte do livro: “Palavra(s) de lugar”.

Segundo o próprio autor, “Aos homens do cais’ e ‘Os estivadores’ foram escritos sobre diapositivos, com o campo de olhar já claramente delimitado.” (BELO, 2014, p. 22). Apesar de o livro não conter a fotografia que motivou a escrita dos versos, o poema realista de Belo traz imagens que saltam à vista do leitor: a pedra, o cais, o homem de pé, as mãos enormes, a terra e a cidade. Para além disso, nesse poema, podemos notar todo o engenho, técnica e rigor prezados por Belo, que afirma em seu ensaio intitulado “Um poeta explica-se”: “sem cuidado formal, sem conhecimento do ofício, sem o exercício de princípios estéticos, não há poesia.” (BELO, 1984, p. 248).

Para Ruy Belo:

Em “Os estivadores”, temos a amostra de uma poesia de intervenção: só eles sabem “o preço de estar vivo sobre a terra”; “podem outros roubar-lhes a alegria”. Só há lugar, se é que há, para algum humanismo: “eles são a moderna divindade”. “A natureza é certo muito pode/ mas um homem de pé pode bem mais”. Aqui retomo a “Ode do homem de pé”, penúltimo poema de *Aquele Grande Rio Eufrates*, o meu primeiro livro. (BELO, 2014, p. 24)

Belo, em *Homem de palavra(s)*, vai do soneto ao poema em prosa, do decassílabo ao versilibrismo. No caso do poema escolhido, temos cinco quartetos, escritos a partir de um esquema de rimas alternadas, em que predomina o uso do decassílabo como forma de cantar esses homens que trabalham fazendo carga e descarga de mercadorias dos navios. Essa “ode”, escrita a partir de um evento cotidiano (o de ver o trabalho dos estivadores no cais), traz um tom de heroísmo para a ação desses homens. O ofício desses trabalhadores do cais é pensado também como uma poesia e, portanto, há uma aproximação entre a figura do estivador e a do poeta, pois “[o]de marítima é que chamo à ode/ escrita ali sobre a pedra do cais.” Seguindo por esse caminho, podemos pensar na rima possível entre “estivadores”



e “escritores”, eco vindo a partir de “ode escrita”, principalmente a partir do adjetivo “escrita” separado de “ode” pelo enjambement.

O trabalho desses homens requer suor, movimento e ritmo, é alheamento a tudo externo àquele ato (“Vede como alheio a tudo o resto”), atenção ao gesto, um gesto a partir do qual “a vida principia”, ou seja, é escrita, é poesia. Por isso essas mãos são mãos enormes, e apenas nessas mãos é que cabem “as coisas mais reais que a vida encerra”. Mãos símbolo do trabalho manual, mão símbolo da escrita. Levando em consideração essa relação estivador > poeta, vale destacar que um dos sentidos do verbo “estivar”, em seu sentido figurado, é “apurar”. Como essa relação é confirmada no último quarteto, uma leitura possível é esse apuro da linguagem necessário para a escrita de um poema, e não de um poema qualquer, mas de uma ode.

A leitura do poema inicia-se com o sujeito na terceira pessoa do plural (“eles”), retomando o título “os estivadores”. No primeiro verso, pode-se pensar em dois hemistíquios, sendo a cesura do verso feita a partir da conjunção “mas”, que marca exatamente a sexta sílaba poética do verso. Tem-se, então, duas orações (mais especificamente, orações coordenadas sindéticas) conectadas por uma conjunção usada, normalmente, para introduzir uma ideia adversa da apresentada anteriormente. Porém, esse “mas” terá um valor aditivo, como se esse “suar” estivesse diretamente ligado ao “saber”: “só eles suam”, “mas” também “só eles sabem”. Ou seja, é exatamente pelo fato de só eles suarem, que só eles sabem. Não se pode, contudo, ignorar a escolha pelo “mas”, o que nos faz recordar uma distinção existente entre o trabalho braçal/manual e o trabalho intelectual. Ruy Belo aproxima este daquele: a poesia requer trabalho > os trabalhadores são poetas.

O complemento do verbo “saber” vem no segundo verso: “o preço”. Eles sabem “o preço de estar vivo sobre a terra”. Esse preço é o suor, que aparece duas vezes no poema: no primeiro verso, como já apon-

tado, e na quarta estrofe, no décimo quarto verso: “compram com o suor a claridade”. “Suar” e “suor” que remetemos ao trabalho no cais, a ação, ao movimento, ao esforço, ao calor, ou “temperatura elevada”<sup>2</sup>. Logo, a ideia presente nos dois primeiros versos é retomada na quarta estrofe: o “preço”, de certa forma, possibilitará a “compra” da “claridade”. Portanto, saber e claridade são adquiridos com suor, com esforço.

Seguindo a leitura, chegando à segunda metade da primeira quadra, temos um outro período composto (“Só nessas mãos enormes é que cabem/ as coisas mais reais que a vida encerra”). Aqui, o verbo encontra-se junto ao advérbio (cabem nas mãos), porém separado do sujeito (“as coisas mais reais...”). Esse movimento, trazido pelo enjambement entre o primeiro e o segundo verso, assim como entre o terceiro e quarto, remete ao trabalho, a essa ação responsável pelo suor. Trabalho realizado por essas mãos “enormes”, deslocadas para o início do verso, apesar de serem um advérbio, de forma a serem destacadas – temos, então, a impressão de que o sujeito da oração principal é, na verdade, o objeto do verbo “caber”. Exatamente como se essas coisas reais que cabem na mão coubessem como um objeto cabe em uma mão que o segura. Essa inversão dos elementos sintáticos, além de trazer o foco para as mãos, possibilita a posição do verbo “encerra” no final do último verso, encerrando a primeira estrofe.

---

<sup>2</sup> No ensaio “Poesia e luta pelo poder”, Ruy Belo escreve: “Creio que ao poeta compete dizer firmemente que não, tornar suas as preocupações dos outros homens, emprestar uma voz àqueles que por qualquer razão a não tenham, sejam eles pessoas, árvores, pedras, ou simplesmente a terra, essa terra dos homens. Só que tudo isto tem de pertencer intimamente ao poeta, ser coisa sua, de maneira que a temperatura de expressão seja elevada, única forma de vigorar para além do momento que passa e perdurar como um facto de cultura ou de civilização, capaz de subsistir até à morte dessa civilização...” (BELO, 1984, p. 275).

O poeta joga aqui com os seguintes sentidos do verbo: 1. ter em si, conter, incluir; e 2. por fim a; terminar.<sup>3</sup>

A segunda quadra apresenta ao leitor o pronome indefinido “outros” ocupando lugar de sujeito das três primeiras orações, e o tempo futuro aparecendo pela primeira vez no poema – em oposição ao tempo presente predominante na primeira quadra. Toda a estrofe compõe apenas um período, assim como as duas seguintes. Nos três primeiros versos, encontramos quatro orações coordenadas, enquanto o último verso da estrofe complementa o sentido do verso anterior (“mas a um deles é que chamo irmão/ na vida que em seus gestos principia”). Há um tom de reflexão, como se o eu poético, a partir da imagem dos trabalhadores, refletisse sobre o futuro, sobre a possibilidade de “outros roubar-lhes a alegria”. Nesse sentido é possível pensar em uma oposição entre o “eles”, do primeiro quarteto, e esses “outros”.

No primeiro verso, há uma rima interna pobre entre os dois verbos no futuro do presente (“rirão” e “sonharão”), no entanto, “sonharão” rimará, também, com “irmão” (rima externa entre o quinto e sétimo verso), remetendo, através da rima, mais uma vez, às “mãos”. Nessa mesma quadra, retoma-se a terceira pessoa do plural que ressurgue por meio do uso do pronome possessivo “deles” (de + eles) – é importante destacar o fato de esse pronome ser retomado exatamente na única oração coordenada adversativa da estrofe. Um deles, dos estivadores, é “que é” (expletivo usado para dar ênfase) chamado de irmão pelo eu lírico, “irmão/ na vida que em seus gestos principia”. É quase impossível não ouvir ressoar nesse último verso “Grafia 1” de Fiama Hasse Pais Brandão: “onde/ as mãos derrubam arestas/ a

3 ENCERRAR. In: INFOPÉDIA, Dicionários Porto Editora. Porto: Porto Editora, 2003. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/encerrar>>. Acesso em: 28/12/ 2022.

palavra principia” (BRANDÃO, 2017, p. 15), principalmente quando lemos, no décimo quinto e décimo sexto versos do poema beliano, “e rasgam com a decisão do gesto/ o muro oposto pela gravidade”.

A única oração subordinada da estrofe é a última: uma oração subordinada adjetiva usada para qualificar “vida”. Voltamos, então, a essas mãos, também trazidas pelos “gestos”, e os dois últimos versos desse segundo quarteto nos fazem retornar aos dois últimos versos do quarteto anterior. A vida principia através dos gestos, ou seja, dessas mãos em que “cabem/ as coisas mais reais que a vida encerra.” Assim, a primeira estrofe termina com o verbo “encerrar”, enquanto a segunda com o verbo “principiar”.

Voltamos ao passado no primeiro verso da terceira quadra (que vai do verso 9 ao 12). O deus e a ninfa são ambos localizados em um tempo pretérito, tempo-lugar (“onde”) – não se pode esquecer que se trata de “Palavra(s) de lugar”. São os estivadores (“eles”) “a moderna divindade”. Observa-se uma oposição entre os dois tempos (passado e presente). No agora, tem-se a modernidade representada por esses trabalhadores e pela “cidade” a rimar com “divindade”. Não são mais o deus e a ninfa as divindades, mas sim a cidade, a modernidade. A viagem, ou o transporte no tempo (para fazer referência a um livro de Ruy Belo), acontece de um verso para o outro. Tem-se, assim, uma comparação entre passado (versos 9 e 11) e presente (versos 10 e 12), enfatizada pela rima entre “outrora” e “agora”, como se passado e futuro colidissem através da rima. Porém a rima entre os dois advérbios temporais invoca a ideia desse Portugal que teima em viver no passado. A estrofe é encerrada no tempo presente: “é o que sobra agora da cidade”, pois é do presente que se fala.

A modernidade está presente não somente graficamente, mas estética e formalmente. A diferença entre o tamanho dos versos (principalmente na terceira e na última estrofe), provoca a ideia de uma possível mudança do número de sílabas poéticas. Porém, tanto no

nono verso quanto no vigésimo (versos mais longos do poema), temos decassílabos. Outra questão relacionada às sílabas é um jogo no qual alguns versos poderiam ser lidos como decassílabos, ou não (caso mantenha-se o método de contagem canônico fazendo a junção das vogais). Pode-se citar como exemplo, atendo-nos à segunda estrofe, os versos 11 e 12:

e/ o /que/ an/te/s e/ra/ pu/ra/ linfa  
 é/ o/ que/ so/bra a/go/ra/ da /ci/dade

A divisão proposta enfatizaria, através do ritmo de leitura, o “o que” presente nos dois versos e o advérbio “antes”. Desta forma, seria mantido o decassílabo em ambos os versos. Se os sons das vogais forem unidos, formando apenas uma sílaba, teremos, ao invés de dois decassílabos, um octossílabo e um eneassílabo.

O artigo definido antes de “deus” (que faz ecoar a pergunta: que deus?) e a ninfa conduzem o leitor às epopeias, mais precisamente, nesse caso, conduz-nos a Camões, a *Os Lusíadas*. Essa referência pode ser confirmada não só pela rima entre “ninfa” e “linfa”, mas também pelo fato de essas palavras ecoarem o adjetivo “lusíada” pela assonância do “i” e do “a”. Não sugiro aqui que, de acordo com os versos belianos, Camões seja ultrapassado, isso está longe de ser verdade, pois Camões é e sempre será atual. O que está em questão é um cantar o mar, seus navegadores, seus “barões assinalados”, em contraposição a um cantar aqueles que trabalham no cais, homens que “sabem o preço de estar vivo sobre a terra”. Não por acaso, a imagem da cidade encerra a estrofe, pois é um olhar para o cais e para dentro dele, uma vez que “o que antes era pura linfa/ é o que sobra agora da cidade”.

O eu lírico inicia a quarta estrofe dirigindo-se à segunda pessoa do plural (vós), aos leitores, e os chama a “ver” junto a ele como

esses homens “compram com o suor a claridade/ e rasgam com a decisão do gesto/ o muro oposto pela gravidade”. Ver, verbo caro em um poema escrito a partir de um diapositivo, um poema escrito a partir do olhar. Não podemos esquecer que, segundo Belo, nesse poema ele retoma um outro publicado em seu primeiro livro *Aquele Grande Rio Eufrates*: “Ode do homem de pé”, poema este que tem como epígrafe o seguinte versículo bíblico: “o que vês, escreve-o” (APOC., I, 11). Contudo, o poema em si é imagem. “[D]esignamos imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema.” (PAZ, 1982, p. 119). Ao deixar de publicar a fotografia que motivou sua escrita, Ruy Belo convida o leitor a exercitar esse sentido da visão a partir do poema, pois a poesia dá a ver.

Nessa quadra, pela primeira vez no poema, deparamo-nos com o sujeito oculto. Os verbos conjugados na terceira pessoa do plural (“compram” e “rasgam”) acusariam o uso de um sujeito indeterminado se não fosse pelos pronomes espalhados pelos outros versos e o título a ecoar por todo o poema. A elipse dos pronomes e o destaque dos verbos (todos os verbos encontram-se no início dos versos) buscam captar o foco do leitor para a ação, para o ato de ver, comprar e de rasgar. É por estarem “alheios a tudo o resto” – e o “Vede” pede que o leitor preste atenção a esse alheamento – que os estivadores “compram com o suor a claridade/ e rasgam com a decisão do gesto/ o muro oposto pela gravidade.” O trabalho (trabalho poético e o trabalho braçal/manual) necessita atenção e, para isso, é preciso estar alheio às coisas externas, a tudo que possa distrair o sujeito no momento em que realiza a ação.

A tomada de decisão antes do movimento também requer reflexão e pensamento. Quando se decide pelo movimento, pelo gesto, é quando se faz possível rasgar o “muro oposto pela gravidade”. Os termos acessórios – adjuntos adverbiais –, como a própria nomen-

clatura indica, possuem nesses versos a ideia dos meios usados por esses homens para se alcançar a “claridade” e para que se consiga “rasgar o muro”: “com o suor” e “com a decisão do gesto”. Sendo assim, são estas as ferramentas desses estivadores, homens que buscam não comprar objetos, mas claridade. Eles não quebram o muro, mas “rasgam”. Não se rasga um muro, rasga-se papel, tecido, pele, carne. É o “rasgar” o ato de violência necessário para se ultrapassar esse muro, é preciso ferir, lacerar, cortar, para se atravessar, pois “[c]omo tudo que é humano, também a poesia se conquista pela violência” (BELO, 1984, p. 187).

Após rasgar-se “o muro oposto pela gravidade”, no último quarteto do poema, lê-se: “Ode marítima é que chamo à ode/ escrita ali sobre a pedra do cais/ A natureza é certo muito pode/ mas um homem de pé pode bem mais”. Surge, então, a escrita e o “homem”, que agora não se encontra mais oculto.

Fernando Pessoa é trazido ao poema através da “Ode marítima” de seu heterônimo Álvaro de Campos. Apesar de diretamente citado apenas no último quarteto, desde os primeiros versos de “Os escavadores” ouve-se ecos da ode de Campos<sup>4</sup>, e a relação com Pessoa estende-se a todo o poema beliano. Mas são nesses últimos versos do poema que conseguimos ver com mais clareza essa intertextualidade a partir de imagens como “cais”, “pedra”, “homem”. Em “Ode Marítima” lemos:

---

<sup>4</sup> A ode de Campos inicia-se com o seguinte verso: “Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de Verão.” E, apesar de podermos entender o “Só” beliano como um advérbio, a opção do poeta por este termo ao invés de “somente” não é por acaso. O uso proposital de “só” ecoa também a solidão, ou o “sozinho” de Campos.

Sim, dum cais, dum cais dalgum modo material,  
 Real, visível como cais, cais realmente,  
 O Cais Absoluto por cujo modelo inconscientemente imitado,  
 Insensivelmente evocado,  
 Nós os homens construímos  
 Os nossos cais nos nossos portos,  
 Os nossos cais de pedra actual sobre água verdadeira,  
 Que depois de construídos se anunciam de repente  
 Coisas-Reais, Espíritos-Coisas, Entidades em Pedra-Almas,  
 A certos momentos nossos de sentimento-raiz  
 Quando no mundo-exterior como que se abre uma porta  
 E, sem que nada se altere,  
 Tudo se revela diverso. (PESSOA, 2015, p. 74).

Os dois primeiros versos do último quarteto de “Os estivadores” formam um único período em que o segundo verso adjetiva, ou restringe, o substantivo “ode” – não é uma ode qualquer, mas sim, a “escrita ali sobre a pedra do cais”. “[S]obre a pedra do cais” apresenta três leituras possíveis: uma ode escrita literalmente sobre as pedras, cravada; uma ode escrita por “um homem de pé” sobre as pedras do cais; ou uma ode escrita a respeito do cais. A primeira pessoa do singular – eu – aparece somente duas vezes em todo o poema e, nessas duas vezes, o pronome está oculto, e lemos apenas o verbo “chamo”. Logo, “Ode marítima *é que chamo* à ode” retoma o sétimo verso, “mas a um deles *é que chamo* de irmão”. Este sétimo verso será retomado mais uma vez nessa última estrofe pelo uso do numeral “um” (assim como “chamo” usado apenas duas vezes): “*um* deles” (verso 7) e “*um* homem de pé” (verso 20). A relação entre os versos nos conduz a ligar esse irmão “na vida que em seus gestos principia” ao homem de pé sobre o cais (e que escreve a respeito do cais). Nos leva até Pessoa (“Nós os homens construímos”). Esses estivadores são poetas (e motivam a escrita do poema) no trabalho que realizam, bem como os poetas são trabalhadores, pois a poesia exige esforço, atenção, apuro.



A rima toante interna entre “ali” e “cais” chama atenção para o advérbio dêitico. Mais uma vez é como se houvesse um convite ao olhar do leitor, mais que isso, é como se eu poético e leitor estivessem lado a lado. “[A]li”: o poeta aponta para a imagem para qual olha, para o cais. Diferentemente da ode de Campos, temos no poema de Belo um eu poético a observar a cena de fora do cais (caso contrário o poeta usaria o advérbio “aqui”), porém perto o suficiente para utilizar o dêitico “ali”. Não é em Ruy Belo a chegada de um pacote a motivação do poema, mas o observar o trabalho daqueles homens no cais.

Um período composto encerra o poema: “A natureza é certo muito pode/ mas um homem de pé pode bem mais”. A conjunção adversativa destaca-se por estar no início do verso e reafirma esteticamente essa oposição natureza x homem (demarcada também de um verso para o outro). A rima externa entre “mais” e “cais” localiza esse “homem”, esse “homem de pé” no cais. A posição do homem é fundamental e, além de retomar, como já dito antes, “A ode do homem de pé” lembra um outro poema de Ruy Belo inserido em *Homem de Palavra(s)*: “Aos homens do cais”. Neste poema lemos: “Plantados como árvores no chão/ ao alto ergueis seus troncos nus” (BELO, 2014, p. 41). Em “Aos homens do cais”, os homens de pé aproximam-se de aspectos da natureza, parecem “árvores”; em “Os estivadores”, são a moderna divindade, prevalecem sobre própria natureza, “podem bem mais”.

Ruy Belo classifica tanto “Os estivadores” quanto “Aos homens do cais” como poemas realistas. Na verdade, o autor considera *Homem de Palavra(s)* um livro realista. Gastão Cruz afirmará: “E, como poeta de um cotidiano tocado pelo sopro das inquietações maiores do homem, é ele o herdeiro legítimo da poesia realista de Nobre e Cesário e o grande poeta realista português do século XX.” (CRUZ, 2008, p. 216). Cesário Verde e António Nobre são dois poetas caros a

Ruy Belo, e podemos ouvir, além dos outros poetas já mencionados, as vozes deles em “Os estivadores”.

Segundo T. S. Eliot, em seu ensaio “Tradição e talento individual”:

A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que toma um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. (ELIOT, 1989, p. 38-39).

Eliot é um poeta de grande influência para Ruy Belo, e a questão da tradição aparece na poesia do poeta português com uma frequência enorme, a tradição junta-se à voz de Belo, que normalmente não usa marcas gráficas para destacar o que foi escrito antes por outro poeta. “A este respeito”, Ruy Belo escreve: “pode dizer-se que não existe propriedade privada em poesia.” (BELO, 1984, p. 246). E, no texto de introdução à segunda edição de *Aquele Grande Rio Eufrates*, afirma: “A única coisa que jamais perdoei a um autor foi tê-lo lido, tê-lo até talvez estudado e não haver deixado a menor, a mais indirecta marca em tudo aquilo que escrevi.” (BELO, 2013, p. 23).

Cesário Verde, cujo nome é diretamente citado em “Ode Marítima”, aparece de forma indireta em “Os estivadores”. O uso dos quartetos, a cidade, o cais, a profissão – os dentistas, os caixeiros, as varinas, as obreiras e as costureiras de Cesário, e o “estivador” de Ruy Belo. Tudo conduz ao “Sentimento dum ocidental”. Na sétima estrofe de “Horas mortas” (quarta parte do poema cesariano), encontram-se os seguintes versos: “Mas se vivemos, os emparedados, / Sem árvores, no vale escuro das muralhas!.../ Julgo avista, na treva, as folhas das navalhas/ E os gritos de socorro ouvir estrangulados” (VERDE, 2004, p. 87). A rima entre “navalhas” e “muralhas” nos versos de Cesário conduz o leitor de volta aos versos belianos “rasgam com a decisão do gesto/ o muro oposto pela gravidade”.

Quanto a António Nobre, poeta do mesmo século de Cesário (XIX), a repetição da palavra “só” (três vezes), no primeiro quarteto do poema de Belo, remonta o título do livro de Nobre: *Só*. Como apontado previamente<sup>5</sup>, a escolha pela palavra “só” é sintomática, pois o poeta poderia ter usado o advérbio “somente”, mas opta por “só”, ecoando uma provável solidão. “Só’ é o poeta-nato”, escreve Nobre em seu soneto intitulado “Memória” (NOBRE, 2000, p. 33). A solidão do abandono, no poema de António Nobre, reflete também a solidão no momento da escrita de um poema. “[A]lheios a tudo o resto”, os estivadores trabalham no poema beliano, “[s]ó eles suam, mas só eles sabem”.

O poeta, além de o ser por vocação, é também uma grande máquina de viver e de ler e de se cultivar e ao mais pequeno segmento de escrita imola os seus dias e os livros que leu, os filmes que viu, as peças a que assistiu. Exigido por uma coerência íntima, dado de forma tanto quanto possível discreta e natural, tudo isso constitui

---

<sup>5</sup> Cf. Nota 3 deste artigo.

o tecido, consistente e cerzido, que é o discurso literário nos seus primeiros estratos. (BELO, 1984, p. 246).

“...(A)o ler Portugal, Ruy Belo lê também os grandes poetas que o precederam no mesmo propósito. Dessa forma, raros títulos vêm a ser tão felizes e tão justos quanto *Homem de palavra(s)*” (MOISÉS, 2011, p. 40, grifos do autor). Em “Os estivadores”, portanto, buscamos destacar esse compromisso beliano com a arte pela arte, com o exercício da linguagem, com a *techné* e o rigor, mas ao mesmo tempo com o cotidiano, com o real, com o mundo em que o poeta está inserido, com suas vivências e leituras. Foi a voz do próprio poeta a que mais procuramos trazer como forma de demonstrar, por meio da leitura em *close reading*, como Ruy Belo trabalha aquilo que acredita ser a poesia em sua própria escrita. Para tal, escolhemos um poema que nasce como um exercício do olhar, “uma poesia de intervenção”, que nos possibilitou sublinhar algumas das características mais marcantes da poética de Belo, seja o cuidado formal, a influência de toda uma tradição, ou esse “equilíbrio” encontrado pelo poeta entre testemunho e fingimento.

RECEBIDO: 12/01/2023 APROVADO: 09/05/2023

#### REFERÊNCIAS

- BELO, Ruy. *Obra poética de Ruy Belo, Vol.3*. Lisboa. Editorial presença, 1984.
- BELO, Ruy. *Aquele grande rio Eufrates*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- BELO, Ruy. *Homem de palavra(s)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.
- BRANDÃO, Fíama Hasse Pais. *Obra breve*. 2ª. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2017.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 2011.
- CRUZ, Gastão. *A vida da poesia: textos críticos reunidos*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem e palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

MOISÉS, Carlos Felipe. Tradição e vanguarda. *Colóquio/Letras*. Ruy Belo, Lisboa, n. 178, p. 33-50, setembro 2011.

NOBRE, António. *Só*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, Fernando. *Obra completa de Álvaro de Campos*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2015.

VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. 2ª. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

#### **MINICURRÍCULO**

**THAÍS DE SOUZA LOPES SILVEIRA** é aluna do mestrado em Literaturas Portuguesa e Africanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Licenciada em Letras Português-Literaturas pela UFRJ, foi bolsista CNPq, na modalidade IC, e desenvolveu pesquisa na área de Literatura Portuguesa investigando a relação entre poesia e fotografia no livro *Os poucos poderes* – obra que continua sendo seu objeto de estudo no atual curso de pós-graduação.

---

**O inconveniente cotidiano diante do  
Salazarismo: *As Casas*, de Luiza Neto Jorge,  
contra os fundamentos da *Casa Portuguesa***

*The inconvenient daily life: *As Casas*, by Luiza Neto Jorge,  
against the foundations of the Portuguese House*

Paula Campello  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

**DOI**

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n49a531>

**RESUMO**

Este artigo observa como as figurações do espaço e da vida domésticos presentes na série de poemas *As Casas*, de Luiza Neto Jorge, contrapõem-se a discursos e práticas conservadoras que entendem o lar como lugar de modéstia, estabilidade e clareza. O estudo confronta uma leitura dos poemas a políticas e à propaganda do Salazarismo, regime ditatorial no poder em Portugal no período em que os poemas foram publicados, em 1964. A pesquisa compara os poemas também à proposta estética do arquiteto Raul Lino, que no livro *A Casa Portuguesa* descreve as casa populares lusitanas como o produto de um suposto “sentir português”, afeito à simplicidade.

**PALAVRAS-CHAVES:** poesia; Luiza Neto Jorge; Salazarismo; casa portuguesa; espaço doméstico.

## ABSTRACT

This article analyses how the figurations of domestic spaces and domestic life in the series of poems *As Casas*, by Luiza Neto Jorge, contradict conservative practices and discourses that understand the house as a place of modesty, stability and clarity. The study opposes a reading of the poems to the policies and the propaganda of Salazarism, the dictatorial regime that ruled Portugal during the time in which the poems were published, in 1964. The research also compares the poems to the aesthetic propositions of the architect Raul Lino, who in the book “A Casa Portuguesa” describes popular Portuguese houses as a product of a “Portuguese way of feeling”, which would treasure simplicity.

**KEYWORDS:** poetry; Luiza Neto Jorge; Salazarism; Portuguese house; domestic space.

## INTRODUÇÃO

Luiza Neto Jorge compreendeu que a rotina que se estabelece sob cada teto entra, todos os dias, em conflito com expectativas sobre o que deveria ser um espaço doméstico. Em 1964, ela publicou uma série de poemas intitulada *As Casas*. Nela, cada conjunto de versos apresenta de relance um instante na vida de uma casinha. Eles não retratam as pessoas que vivem nas habitações, mas as vivências *das próprias casas*. Experiências que incluem erotismo, luto, trauma e solidão. E que, desestabilizadoras, não se enquadram nas imagens mais comuns do lar, tantas vezes representado como o lugar da estabilidade. Essa afirmação da casa como repouso das tensões foi uma ideia usada como diretriz política e econômica em diversos momentos da história. A que nos interessa aqui, em particular, são os 41 anos (1933-1974) em que Portugal viveu sob o regime salazarista.

O foco da investigação são as maneiras como, com sua arquitetura surrealista e as experiências tão rotineiras quanto inconvenientes de suas personagens líricas, *As Casas* põem em xeque fundamentos

dos ideais do Salazarismo, que projetavam imagens de um lar estável e modesto como a base de uma mítica pátria lusitana. Com esse objetivo, dialogamos com alguns dos críticos que escreveram sobre a obra de Luiza no livro *Um corpo inenarrável e outras vozes: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*, organizado pela professora Ida Alves, da Universidade Federal Fluminense, e com os textos da crítica e professora portuguesa Rosa Maria Martelo. Servimo-nos também do livro *Salazar e o Poder: a arte de saber durar*, do historiador português Fernando Rosas, que analisa as estratégias de enraizamento social do Salazarismo.

Ainda em oposição à nossa leitura de *As Casas*, trazemos trechos de *A Casa Portuguesa*, escrito pelo arquiteto português Raul Lino em 1929. O livro descreve traços comuns das construções populares lusitanas desde o século XVI, e investiga os valores, sentimentos e costumes que as inspirariam. Isso com o propósito de promover um “reaportuguesamento” (LINO, 1929, p. 22) da arquitetura do século XX. Embora seus primeiros trabalhos sejam anteriores à tomada do poder pelo Salazarismo, Lino foi considerado pelo regime salazarista um grande artista nacional. A partir, então, da contraposição discursiva entre uma leitura dos poemas e esses textos históricos e teóricos, buscamos valorizar a maneira como *As Casas* abre espaço para pensarmos sobre as relações entre política e cotidiano: na poesia e na vida.

### **1. LINGUAGEM, ÉTICA E AS VÁRIAS DIMENSÕES DE AS CASAS**

*As Casas* trabalha com a ruptura de imagens e da própria linguagem a partir de um labor rigoroso com sua materialidade: a sintaxe, a palavra no contexto específico do verso, o espaço gráfico da palavra no papel. A poesia de Luiza não tenta estabelecer uma identidade direta entre as palavras que usa e elementos do mundo material. No entanto, cria seu hermetismo a partir do deslocamento de palavras



de uso comum, que remetem ao corpo humano e ao espaço físico das casas. No contexto dos versos, paredes, tetos e corredores podem ser lidos ao mesmo tempo em sentido denotativo (ainda que as casas estejam em situações surreais), conotativo (ainda que não por meio de metáforas prontas, mas por uma abertura às interpretações do leitor), e também como gramaticais, como materialidade *em si* para a construção poética.

A terceira dessas instâncias, a linguística, costuma ser bastante enfatizada pela crítica. O poeta Gastão Cruz escreveu sobre como no trabalho de Luiza a plasticidade – tanto das imagens como das palavras – seria o elemento primordial:

Luiza Neto Jorge pertence a uma geração que procura restaurar e reforçar a presença da imagem na poesia, e compreende que, para o conseguir, terá de devolver à palavra o seu papel nuclear como um elemento dum discurso que precisa de conquistar, ou reconquistar, uma significação especificamente poética, que o converta de meio de comunicação em objetivo absoluto a alcançar pelo poema (CRUZ, 2010. p. 32).

Por um viés semelhante, o poeta Luís Miguel Nava observa que a poesia de Luiza seria uma “escrita sem passado” (NAVA, 2004. apud OLIVEIRA, 2010, p. 95). Desdobrando essa definição, a professora e pesquisadora Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira, da Universidade Federal Fluminense (UFF), adiciona que a poética de Luiza “nos mostra muito mais um processo de fabricação imagética do que o resultado de uma estrutura psíquica já formada” (OLIVEIRA, 2010, p. 95). Diante dessas compreensões, embora concordemos que a ruptura de sentidos cristalizados seja um procedimento fundamental na poesia de Luiza, entendemos ser válido interrogar a escolha vocabular de seus poemas. Afastando-nos do que afirma Nava, aqui consideramos importantes as ligações entre a obra de Luiza e o passado, e também

o presente no qual foi escrita, uma vez que neles foram criados os sentidos dos quais ela busca libertar as palavras. Sua poética não seria, portanto, um exercício criativo sem qualquer interesse em tempos progressos: haveria neles um subjacente interesse crítico.

## 2. UMA ARQUITETURA SURREALISTA CONTRA A CASA PORTUGUESA

É ao desestabilizar noções de espaço, corpo e movimento que *As Casas* põe em xeque a arquitetura – física e moral – da *Casa Portuguesa*. A partir de agora, faremos uma leitura atenta de cada um dos XIV poemas de *As Casas*, observando como criam essa desestabilização, e contrapondo-os aos textos teóricos e históricos. Aos leitores ainda não familiarizados com os poemas, sugerimos que os leiam em conjunto antes de partirem para essas análises pormenorizadas.

### 2.1 LEITURA DO POEMA I

As Casas

I

As casas vieram de noite  
De manhã são casas  
À noite estendem os braços para o alto  
fumegam vão partir

Fecham os olhos  
percorrem grandes distâncias  
como nuvens ou navios

As casas fluem de noite  
sob a maré dos rios

São altamente mais dóceis  
que as crianças  
Dentro do estuque se fecham  
pensativas

Tentam falar bem claro  
no silêncio  
com sua voz de telhas inclinadas (JORGE, 2008, p.47).

O primeiro poema de *As Casas* inaugura os jogos de linguagem que embaralham as noções correntes de espaço através do movimento e do incômodo. “As casas vieram de noite”, diz o primeiro verso, causando de saída um estranhamento: vieram de onde? E como? Como casas vêm de algum lugar? O poema segue: “De manhã são casas/ À noite estendem os braços para o alto/ fumegam vão partir”. No que se transformam as casas passada a manhã? Por que precisam da noite para estenderem os braços e aprontarem seus movimentos? *O que* ou *quem* são exatamente essas casas que têm braços e os lançam para o alto? O poema não traz respostas. Cientes de tão pouco e desbaratadas nossas noções daquilo que seriam casas, seguimos a leitura.

“Fecham os olhos/ Percorrem grandes distâncias/ como nuvens ou navios”. Novamente, o poema traz elementos de movimento e instabilidade. As casas se locomovem como se estivessem no ar ou na água, ambientes muito mais instáveis que a terra na qual costumamos fincar as fundações das casas, seja concretamente, seja na simbologia de razão e solidez que ela ganhou culturalmente. A relação entre espaço doméstico e valores “da terra” tinha, aliás, enorme relevância no discurso salazarista.

O regime afirmava uma suposta vocação rural e uma noção de pobreza honrada como virtudes portuguesas “essenciais”, necessárias para levar o país a cumprir seu suposto destino de glórias. O “homem novo” português era o projeto de cidadão salazarista ideal,

imbuído desses valores “típicos”. Salazar, por sua vez, seria o líder modesto, mas redentor, dotado da missão de fazer o enfermo povo português sanar seus vícios. O historiador Fernando Rosas fala sobre esse aspecto de herói modesto conferido ao ditador português:

Este herói solitário (...) era um rural de formação, um ‘ministro lavrador’, sempre apegado à sua ‘courela viçosa’, apologista das virtudes das ‘aldeias’ e do campo contra o desvario subversor das ‘grandes capitais’ e o neopaganismo do ‘mecânico’, defensor da ‘vida modesta’, da ‘mediania colectiva’ sem ‘miseráveis’ nem ‘arquimilionários’, e que tinha como ambição (...) ‘levar os portugueses a viver habitualmente.’ (ROSAS, 2012, p. 168)<sup>1</sup>.

Salazar falava em “levar os portugueses a viver habitualmente” (apud ROSAS, 2012, p. 168) como se hábitos fossem uma lei natural, o que era contradito pela necessidade de investimento em propaganda para que esse “habitual” se consolidasse, algo sobre o qual reflete Rosas:

(...) como se fabricava esse ‘homem novo’, esse trabalhador probo, disciplinado, respeitador da religião e da ordem, chefe de família zeloso e patriota, alegremente conformado na ‘casinha branca’ e no quintal que o ‘viver habitualmente’ lhe dava por destino? (ROSAS, 2012, p. 178).

Em seu livro, o historiador entra nos pormenores das estratégias de construção desse cidadão modelo. A nós, importa refletir sobre a imagem da modesta, estável e clara “casinha branca” citada por Salazar (apud ROSAS, 2012, p. 178), mantida por esse cidadão satis-

---

<sup>1</sup> As expressões entre aspas no texto de Rosas reproduzem palavras usadas pelo próprio Salazar em entrevistas ao jornalista, e depois Secretário Nacional de Propaganda do regime salazarista, António Ferro.

feito em cumprir suas obrigações diárias. Uma construção que, se não embasada, no mínimo se servia dos estudos de Raul Lino em *A Casa Portuguesa* como uma produção intelectual que a legitimaria. Segundo Lino (1929), as construções portuguesas valorizariam a simplicidade e a ausência de ornamentos rebuscados e ostensivos. A seu ver, tais características se deviam aos sentimentos e costumes modestos dos portugueses, que seriam afeitos a formas “simples, claras e uniformes” (LINO, 1929, p. 8). O arquiteto descreve as construções populares aproximando-as do que seria um “sentir português” (LINO, 1929, p. 9):

...fomos sempre avessos às noções perfeitas das proporções, desconhecemos o sentimento da verdadeira grandeza. (...) Aplicamos o termo ‘grandeza’ designativo de aspecto digno ou nobre obtidos pelas simples proporções e não pelo aumento mais ou menos exagerado das dimensões. (LINO, 1929, p. 9 e 10).

Tanto a arquitetura quanto os valores que sustentariam a *Casa Portuguesa* priorizariam a estabilidade e a clareza: “Tudo em superfície, sem aquele sentimento dos efeitos de volume que dão à arquitetura de outros países seu aspecto mais rico de movimento e de claro-escuro” (LINO, 1929, p. 11).

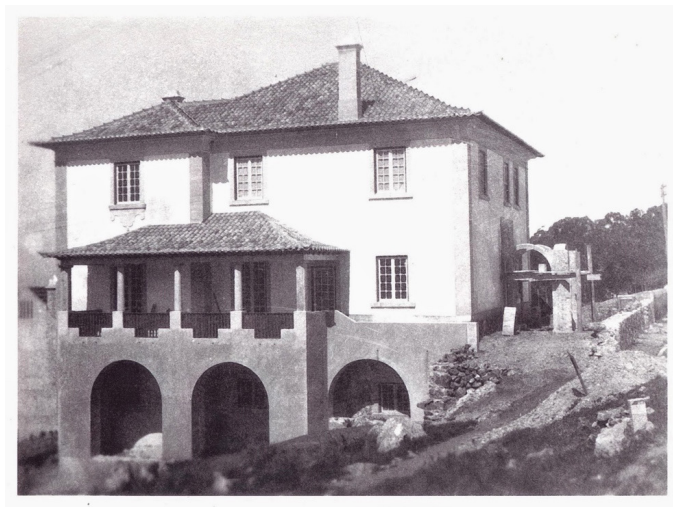
Ver imagens dos desenhos e construções de Lino nos dá dimensão de como suas pesquisas e teorias foram elaboradas em linhas e paredes concretas. Essas casas, à primeira vista despretensiosas, são bem pensadas criações do olhar nacionalista de um sujeito que conhecia os debates da arte, da arquitetura e da política modernas.

**FIGURA 1** – Projeto de Casa Suburbana no Minho



Fonte: Blog Dias que Voam. Reprodução digital publicada online de ilustração presente em *A Nossa Casa*, livro lançado por Raul Lino em 1918.<sup>2</sup>

**FIGURA 2** – Casa do escritor Francisco da Costa em Sintra. Projetada por Lino em 1926.



Fonte: Site Fórum da Casa. Fotografia publicada na internet.<sup>3</sup>

---

2 LINO, Raul. *(Sem título)*. 1918. 1 ilustração. Disponível em: <http://diasquevoam.blogspot.com/2006/11/raul-lino-para-sobrinha-de-coimbra.html/>. Acesso em: 23 mai. 2023.

3 LINO, Raul. *(Sem título)*. 1926. 1 fotografia. Disponível em: <https://forumdacasa.com/discussion/67285/recordar-mestres-e-suas-obras/>. Acesso em: 15 abr. 2022.

**FIGURA 3** – Casa Branca em Azenhas do Mar, no litoral do município de Sintra. Construída em 1920, foi propriedade e residência de veraneio do próprio Lino.



Fonte: Fotografia de Matthew Stepheson publicada no Instagram.<sup>4</sup>

As casas de Luiza, por sua vez, estão longe da nobre simplicidade “habitual” à vida doméstica sustentada por Lino e Salazar, sempre pintada em luz diurna e tintas claras. Os versos seguintes de Luiza dizem que: “As casas fluem de noite/ sob as marés dos rios”. As casas e os versos são obscuros. As casas fluem: novamente temos o movimento. E movem-se sob o fluxo das marés dos rios, fora das vistas e sob uma força inapreensível.

O poema segue então com seus versos provocadores: “São altamente mais dóceis que as crianças/ Dentro do estuque se fecham/ pensativas”. Há, no primeiro verso dessa estrofe, uma ironia. Quem convive com crianças sabe que elas são doces, mas não só. A doçura hiperbólica das casas contrasta ainda com a melancolia do verso se-

---

<sup>4</sup> STEPHESON, Matthew. *Casa Portuguesa*. 21 nov. 2021. 1 fotografia. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CWigDjEgSmW/?utm\\_source=ig\\_web\\_button\\_share\\_sheet](https://www.instagram.com/p/CWigDjEgSmW/?utm_source=ig_web_button_share_sheet). Acesso em: 15 abr. 2022.

guinte: o que levaria essas tão dóceis “criaturas” a se fecharem pensativas? Algo da rotina dessas casinhas permanece no escuro.

A estrofe seguinte encerra o poema: “Tentam falar bem claro/ no silêncio/ com sua voz de telhas inclinadas”. As casas *tentam* falar com *clareza*, esse valor que é ressaltado tanto por Raul Lino quanto por Salazar. No entanto, permanecem em meio ao silêncio. Apesar da tentativa, suas vozes oblíquas não encontram outras com as quais dialogar. A clareza falha já no primeiro dos poemas de *As Casas*.

## 2.2 LEITURA DO POEMA II

### II

Prometeu ser virgem toda a vida  
Desceu persianas sobre os olhos  
alimentou-se de aranhas  
humidades  
raios de sol oblíquos

Quando lhe tocam  
quereria fugir  
se abriam uma porta  
escondia o sexo

Ruiu num espasmo de verão  
molhada por um sol masculino (JORGE, 2008, p.47-48).

O “homem novo” do Salazarismo tinha também uma faceta feminina. Fernando Rosas lista uma série de medidas tomadas pelo regime para adequar o sistema educacional do país à sua “política do espírito” (ROSAS, 2012, p. 180). Algumas delas voltadas à “educação” das mulheres:



- Criação da Obra das Mães para a Educação Nacional (OMEN), destinada a formar a mulher/esposa/mãe, esteio doméstico de uma família sã, reprodutora ideológica natural no seio do lar familiar e, sobretudo, na educação dos filhos, da fé e da moral católicas e dos princípios da ordem, da honra, do dever, do nacionalismo. (...) a MPF (Mocidade Portuguesa Feminina) investia (...) na educação ideológica da família e, em particular, no destino conjugal e maternal da mulher jovem, na sua futura posição no lar, como pilar da regeneração dessa ‘célula básica’ da organização social. (ROSAS, 2012, p. 339).

A ilustração a seguir dá contornos aos ideais salazaristas do lar como esse espaço de “regeneração” familiar, com homem e mulher em papéis muito bem delimitados. A imagem integrava a cartilha *A Lição de Salazar*, usada na educação primária para apresentar os “feitos” do líder nacional às crianças portuguesas.

**FIGURA 4** – Ilustração de cena doméstica interior



Fonte: Site A Tribo dos Pincéis)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> BARATA, Jaime Martins. A lição de Salazar – Cartaz n.º 7. Abr. 1938. 1 ilustração. Disponível em: <http://www.tribop.pt/TPd/Li%C3%A7%C3%A3o%20de%20>

Esses exemplos do ideal feminino do Salazarismo são pertinentes, pois o segundo poema de *As Casas* nos apresentaria as descobertas de uma casinha-mulher, como veremos a seguir: “Prometeu ser virgem toda a vida/ Desceu persianas sobre os olhos/ alimentou-se de aranhas/ humidades/ raios de sol oblíquos”.

O que embasa essa leitura é o fato de a casinha querer manter sua virgindade, algo cultural e historicamente imputado às mulheres. Aqui, a casinha também se fecha, como as do primeiro poema. Dessa vez, no entanto, o faz para cumprir a promessa de permanecer virgem. O sexo é para ela um tabu, como era para as mulheres nos anos de Salazar. Mas mesmo intocada – ou melhor, *para garantir* que permanecerá intocada – a casa se alimenta de aranhas, umidades, raios de sol oblíquos, uma matéria estranha, nada próxima da “limpa” imagem da jovem nacionalista, maternal e obediente à moral católica da cartilha salazarista. A casa segue, então, sua saga para permanecer fiel aos seus pudicos princípios: “Quando lhe tocam quereria fugir/ se abriam uma porta/ escondia o sexo”.

Nesta segunda estrofe, as brincadeiras de influências vanguardistas de Luiza alcançam o espaço da página. A casa se distancia do toque como as palavras se distanciam no papel. O jogo gráfico funde a espacialidade do corpo e a intensidade do desejo de fuga da casinha à letra. Em algum momento, no entanto, as distâncias serão percorridas: “Ruiu num espasmo de verão/ molhada por um sol masculino”.

A construção do verso traz novamente uma sensação de estranhamento: o que seria um “espasmo de verão”? Como assim “*molhada por um sol masculino*”? Ao contrário da estabilidade típica da *Casa Portuguesa*, temos aqui uma casa que desmorona em um contexto inquietante, erigido por meio de um vocabulário alusivamente

---

Salazar %. Acesso em: 23 mai. 2023

erótico, mas não de todo apreensível. Considerando também que a ideia de claridade era cara ao discurso salazarista, é provocadora a imagem do Sol como um agente do erotismo, subvertendo a relação entre luz e pureza.

### 2.3 LEITURA DO POEMA III

III

(O incêndio rompeu nos alicerces  
logo lhe roendo o ventre)  
A casa fala o que os olhos lhe permitem:  
– Sim à meia-noite  
quando o vento corria nas cortinas  
saíam dos cinemas

(O incêndio rodeou-lhe a cintura  
pu-bli-ca-men-te)

e a casa fala e canta:  
– De tarde há moscas nos vidros mortos  
acima do nível do mar

(Sobre as horas crepitam  
Os ponteiros o incêndio  
tem prata nos dedos)

e a casa fala dos espelhos:  
– Os espelhos sempre tiveram  
portas viradas do avesso  
janelas desvirtuadas

(O fogo agita agora as antenas  
Esqueceu o ímpio corpo dos homens  
Sente-se bem: em sua casa)

A casa espera  
 Ela espera  
 Não fala já  
 Acesa espera a morte (JORGE, 2008, p.48-49).

Há alguma continuidade entre este poema e o anterior, o que permite pensar no erotismo, ao mesmo tempo, não só como algo cortante, que causa ruínas e incêndios, mas também rotineiro, presente em vários instantes de várias vidas (e casas). Repete-se também o jogo entre o claro e o escuro, o público e o privado. A casa é tomada pelo incêndio à hora da saída do cinema, pu-bli-ca-men-te. Outra vez o corpo da letra é preenchido com as emoções da cena, com o erotismo da palavra escrita pau-sa-da-men-te diante dos olhos do leitor.

Aparece aqui ainda uma menção direta à morte, embora misteriosa. Seria ela de fato a morte causada pelo incêndio, a “pequena morte” erótica ou uma consciência da morte que vivenciar o erotismo possibilitaria? Seja qual for sua interpretação, a referência à morte, para muitos a maior das inquietações humanas, traz novamente incômodo e instabilidade à *Casa Portuguesa*.

#### 2.4 LEITURA DO POEMA IV

IV

Podiam brincar aos domingos  
 Avançar um pouco pelo passeio  
 nunca atravessar-a-rua

jogar reflexos de janela a janela  
 (ou diamantes)  
 bater sem força as portas  
 escorregar pelo corrimão

o corpo inteiro  
beijar as patas dos aracnídeos  
e gatos (JORGE, 2008, p.49).

Aqui conhecemos casas amigas, que brincam juntas, mas não podem atravessar a rua nem explorar outros espaços e contatos. Seriam casas-crianças, limitadas pela autoridade dos responsáveis? Ou haveria outros motivos que impediriam o livre trânsito das casinhas? Mais do que saber todos os detalhes da história, que o poema só nos mostra em fragmentos, o que importa é nos tornarmos cientes de que para certas casas há lugares vetados. Aqui, vale pensarmos também que, em um contexto de ditadura, há dentro das casas não só os tabus gerais da cultura, mas também a presença de um Estado autoritário.

## 2.5 LEITURA DO POEMA V

V

Louca como era a da esquina  
recebia gente a qualquer hora

Caís em pedaços e  
vejam lá convidava as rameiras  
os ratos os ninhos de cegonha  
apitos de comboio bêbados pianos  
como todas as vozes de animais selvagens (JORGE, 2008, p.49).

A voz moralizante que nos apresenta a casa do poema V como louca poderia ser a de alguém de diversos tempos. Muitos contextos permitiram (e permitem) esse tom de julgamento ao falar do comportamento de alguém com uma vida social agitada. Luiza, no entanto, viveu e escreveu em contextos específicos, que podem ter

relação com a escolha por brincar com esse discurso vigilante sobre o outro. Com sua estrutura e ideologia antidemocráticas, o governo salazarista agia com vistas a ter preponderância até mesmo sobre os usos dos tempos livres feitos pelos cidadãos portugueses. Fernando Rosas esmiúça essa ingerência do Estado na cultura e no lazer:

[...] a inculcação ideológica no espaço dos tempos livres, dentro ou fora do local de trabalho, orientando as distrações, furtando-as à influência deletéria da ‘taberna’ ou das ações subversivas, moldando-as no paradigma da ‘cultura popular’, essa era a tarefa por excelência da Federação Nacional Para a Alegria no Trabalho (FNAT). O povo, o ‘verdadeiro povo’, como lhe chamava António Ferro, era o que participava nesta recriação mítica de uma ruralidade essencial como quadro de vida desse nacional-ruralismo corporativo que reinventava músicas, danças, ‘folclore’, hábitos, costumes, comportamentos, de acordo com o espírito de uma etnografia elaborada à sua medida. (ROSAS, 2012, p. 340).

Nesse contexto de cerceamento das formas de sociabilidade, convidar as “rameiras” e estar em meio a “todas as vozes de animais selvagens” seria um comportamento indesejado, que desviaria os indivíduos da abnegação e da produtividade. Do mesmo modo, um comentário sobre um comportamento social “impróprio” teria mais camadas de vigilância do que o habitual “disse-me-disse” entre vizinhos em um contexto conservador, mas democrático.

## 2.6 LEITURA DO POEMA VI

VI  
 Às onze  
 vieram bater-lhe à porta  
  
 bateram  
 uma duas três quatro vezes

Como não há resposta  
os muros ajeitam a sombra  
nos degraus

devagar  
vão subindo  
o último  
devagar

lance de escada (JORGE, 2008, p.50).

Sabemos ainda menos sobre essa casinha e sua rotina do que sobre as anteriores. Vemos dela uma cena *in medias res*: pessoas que vieram não sabemos de onde nem com quais objetivos batem à sua porta e não encontram ninguém. Desse pouco que nos é apresentado, fica ressaltada a ausência, o(s) habitante(s) que não está(ão) na casa e como ela precisa se adequar a essa situação. A economia dos versos e a repetição do “devagar” criam uma tensão sutil, um incômodo. Novamente há um jogo de sombras, literais e emocionais, muito diferentes da suposta clareza e nobre simplicidade doméstica do ideal salazarista.

## 2.7 LEITURA DO POEMA VII

VII  
aflorou  
Um avião de leve  
A testa de porcelana tosca  
Depois quis fugir  
ergueu-se  
A casa agarrou-o (JORGE, 2008, p.50).

Mais uma vez temos aqui uma brincadeira com o espaço gráfico da página. A disposição dos versos permite tanto começar a leitura por

“aflorou”, quanto por “Um avião”. Independentemente da ordem de leitura, entramos em contato com a mistura entre curiosidade e rejeição que o avião e a casinha têm um diante do outro. A incerteza é afinal vencida pela casa, que ultrapassa os limites de suas próprias circunstâncias para agarrar a aeronave. Um gesto, desde o princípio, distante da identificação total dos indivíduos com suas vizinhanças e aldeias, forjada pelo discurso salazarista.

O anseio de contato entre a casinha e o avião expressam também o que Rosa Maria Martelo apontou como a importância das “fronteiras entre universos distintos” (MARTELO, 2004, p. 151) e dos “espaços de ligação” (MARTELO, 2004, p. 151) na obra de Luiza. Enquanto a imagem do lar salazarista é estável, quer fixar os indivíduos na terra e em relações hierárquicas, a escrita e as personagens líricas de Luiza investem em tensões e aproximações que se dão pelo contato com o diferente. Algo instável, inquietante, mas também fundamental para qualquer democracia.

## 2.8 LEITURA DO POEMA VIII

VIII

‘Sei o que é rua – diz a casa  
O que é não ter onde ficar  
de noite’ (JORGE, 2008, p.50).

Lembrando que, no primeiro poema da série, as casas “Tentam falar bem claro/ no silêncio”, causa ainda mais impacto a casinha do poema VIII se fazer ouvir através da própria voz, o que é reforçado pelas aspas. É irônico e surreal a casa se declarar desabrigada. Mas, afinal, estar sem teto é, também, ao menos em parte, uma situação doméstica. E uma situação nada idílica.



## 2.9 LEITURA DO POEMA IX

IX

O ar  
é a casa mais alta  
– a mais rica –

desta aldeia (JORGE, 2008, p.51).

A casa mais rica da aldeia é um elemento volátil e impalpável. Em um jogo com o espaço que, por fim, subverte o senso de hierarquia social, o poema valoriza a riqueza da casinha-ar destacando sua posição acima das outras. Nas vilas reais, as casas mais ricas costumam ser construídas em pontos altos, com vistas que permitem, ao mesmo tempo, contemplação e patrulhamento. No entanto, temos aqui uma casa sem paredes, livre, que se expande com facilidade ao mesmo tempo em que paira sobre a aldeia. Sua riqueza difere até mesmo daquela da mais rica *Casa Portuguesa*, sempre sólida e vigilante.

## 2.10 LEITURA DO POEMA X

X

Foi a única  
a acompanhar o morto  
retida querendo ir

e ainda hoje clama  
(ouvem?)  
'Aqui viveu um homem  
ano a ano

Aqui morreu sozinho' (JORGE, 2008, p.51).

Luto, isolamento, solidão. Em um pequeno poema, Luiza aborda vários incômodos íntimos, tantas vezes vividos no interior das casas. Longe não só dos olhos públicos, mas também dos discursos sobre o lar. É curioso ainda como o poema expõe duas solidões: a da casa em luto, única a acompanhar o morto, e a do próprio homem que, conforme a casa nos conta, “aqui viveu/ ano a ano/ aqui morreu sozinho.”

O espaço gráfico das letras na página serve mais uma vez para a construção de sentidos, reforçando o conflito entre a retenção e o desejo de ir junto com o morto. A casa nos relata a solidão absoluta e diária do homem que abrigou. Aborda com clareza, em primeira pessoa, o estranho tabu da solidão. Tema ainda mais incômodo em um contexto político que afirmava a casa como o lugar do restauro de um espírito frugal e patriótico. Falar, então, de uma sensação de abandono e isolamento era quase uma afronta. Um deslocamento que, no entanto, Luiza coloca no centro da cena.

## 2.11 LEITURA DO POEMA XI

XI

Desta falaram os jornais diários  
A sem vergonha  
Despe-se a desoras para o amante  
mostra sentinas esconderijos camas negras

Tem logo pela manhã roupas  
de baixo nas varandas (JORGE, 2008, p.51).

Luiza traz para sua “aldeia” mais uma casa “desalinhada”. Com seus amantes, visitas e roupas de baixo nas varandas, ela subverte rotineiramente o recato da *Casa Portuguesa*. Há ainda uma ironia em dizer que os jornais diários falam sobre a casinha “sem vergonha”. Por vezes, aqueles que condenam comportamentos como

“impróprios” são os que se mais se dedicam a falar publicamente sobre eles. Em uma associação indireta, o retrato irônico pintado por Luiza pode nos ajudar também a pensar sobre como as ideologias autoritárias sempre apontam inimigos públicos, com grupos, expressões culturais e outras ideologias tidas como exemplos de “degeneração” social.

## 2.12 LEITURA DO POEMA XII

XII

que não que não queria paredes  
que não queria postigos frestas  
claraboias

que entrasse ou saísse o mar as marés  
dos evadidos  
que era só casa  
uma solidão aberta  
não quaisquer quatroparedes infinitas (JORGE, 2008, p.52).

Tentar inferir uma história completa para cada habitação de *As Casas* nos parece menos importante que valorizar as impressões, sensações e emoções evocadas por cada conjunto de versos, tão fragmentários. Sendo assim, não faz diferença saber o que causa a inquietação e a “solidão aberta” desta casinha. Sejam quais forem os motivos, a inquietude e a sensação de solidão estão expressas na repetição do “que não” e na aglutinação e separação das letras. Elas expressam emoções reconhecíveis na vida cotidiana, ao contrário do que afirmavam as constantes imagens de segurança, estabilidade e amparo propagadas pelo Salazarismo.

**2.13 LEITURA DO POEMA XIII**

XIII

Nunca de madeiras tão rijas fosse feita  
 Sob meu tecto espancam grávidas  
 nas câmaras soluçam toda a noite

maldita sou                      e me lamento  
 Os fantasmas circulam              as caveiras  
 olham-me              sentinelas escarram para o chão  
 o meu chão é de cimento armado

Invoco ao deitar-me um terramoto  
 um golpe de vento salvador

Em ódio adormeço              em ódio acordo  
 a alma desfaz-se hora-após-hora  
 o muro estremece até aos ossos  
 estreito estreitíssimo alarmado  
 se afasta              o corredor

Quem me lavará antes da morte?  
 Quem perfumará meu corpo morto?  
 A mim casa quem me chorará? (JORGE, 2008, p.52-53).

De todos, o poema XIII é aquele no qual a violência aparece de forma mais direta. É curioso como os versos fundem o espaço físico da casa com os tormentos nela e por ela vividos. Suas madeiras são as mais rijas, o muro estremece até os ossos, o chão é de cimento armado. A violência se inscreve na matéria da construção. Nem linhas bem traçadas, formas simples e materiais sólidos garantem equilíbrio e estabilidade.

Fantasmas, caveiras e sentinelas, presenças que circulam pela casa, remetem a resquícios do passado, morte e vigilância, elementos que podem ser associados a muitos contextos, mas certamente ganham ainda mais gravidade nas circunstâncias de uma ditadura. A vigilância permanente, enraizada no cotidiano e guiada por valores de uma rigorosa “ordem nacional”, não coíbia, contudo, que sob os tetos de casa se espancassem grávidas. Diante desse quadro de indiferença, se não de contribuição do Estado a certas formas de opressão, os questionamentos da casa ao fim do poema soam ainda mais provocadores: “Quem me lavará antes da morte?/ Quem perfumará meu corpo morto?/ A mim casa quem me chorará?”

#### 2.14 LEITURA DO POEMA XIV

XIV

Romperás a máscara

tuaaammáscara

Ó casa dúctil de cal viva

Tuuaammáscara

mais dura que esta unha

mais temível

que esta unha sobre o dedo

Perante os tijolos iguais todos

miolos eles todos iguais totais

dirão

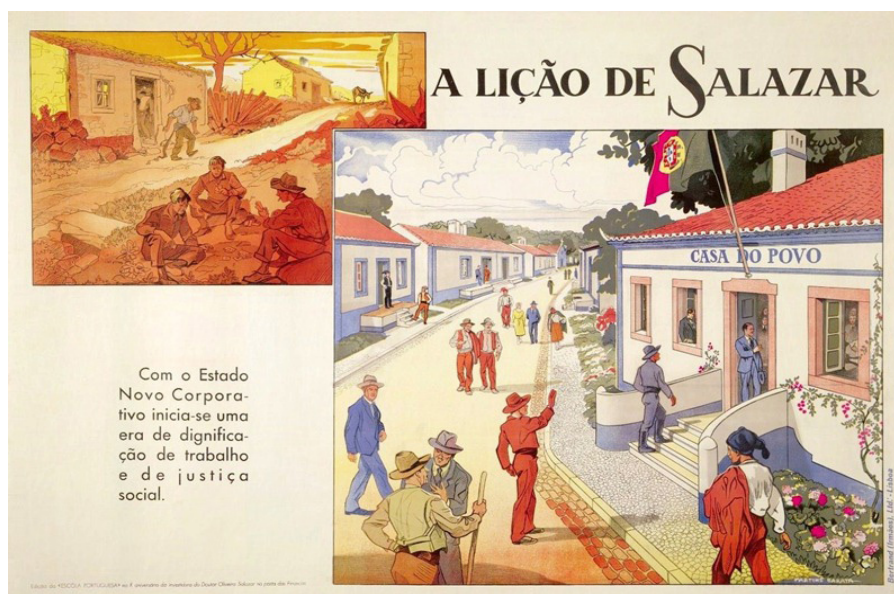
‘o rosto da casa seu rosto repostado

v e r d a d e i r o e m s a n g u e ’ (JORGE, 2008, p.53).

O poema que encerra *As Casas* é mais uma vez fragmentário, e outra vez faz um uso provocador do espaço gráfico da página. De novo ele demarca no corpo do poema, através da aglutinação e separação de letras, a intensidade das sensações da casinha. Ele não traz uma conclusão amarrada dos fios de histórias que lemos até aqui, mas ainda assim dialoga indiretamente com os poemas anteriores. O primeiro verso, com o verbo no futuro do presente, “Romperás a máscara”, pode ser lido como uma demanda ou como uma espécie de profecia. De todo modo, há um anseio pelo fim de um disfarce, de que a instabilidade e a ambivalência que vivem a(s) casa(s) sejam assumidas publicamente.

Ao mesmo tempo dúctil e dura como uma unha, temível e banal como uma unha sobre um dedo, a casa deste, como as dos outros poemas, é ambivalente, não contraditória. Ela é claro e escuro, oscilam seus espaços de claridade e escuridão, ironia e gravidade. Essa constituição móvel deveria ser assumida, não escondida e disfarçada para se adequar aos tijolos e miolos todos ele iguais totais: a fusão máxima do corpo das casas com os das pessoas e os sentidos por elas produzidos, aqui de rigidez e falta de autonomia. Sua constituição, portanto, é muito distinta daquela das casinhas que vemos na imagem a seguir. Também presente na cartilha *A Lição de Salazar*, a ilustração mostra uma sequência de casas idênticas, sob as quais não incide sequer uma diferença de luz.

FIGURA 5 – Ilustração de cena externa



Fonte: Site A Tribo dos Pincéis<sup>6</sup>

Por baixo da máscara, no entanto, o rosto da casa do poema é “v e r d a d e i r o e m s a n g u e”, essa substância que quando deramada é expressão de dor e morte, mas quando em circulação é fluxo de vida.

## CONCLUSÃO

As Casas são um conjunto de ritmos, aglutinações e separações expressos nos corpos da página, das personagens ao mesmo tempo de letras e de alvenaria, e, sobretudo, no do leitor que entra em contato com os versos. O espaço doméstico e as intimidades nele vividas nos são apresentadas em movimentos por vezes harmônicos, por vezes de choque. Uma arquitetura, portanto, muito mais complexa do que

<sup>6</sup> BARATA, Jaime Martins. A lição de Salazar – Cartaz n° 5. Abr. 1938. 1 ilustração. Disponíveis em: <http://www.tribop.pt/TPd/Li%C3%A7%C3%A3o%20de%20Salazar>. Acesso em: 23 mai. 2023

a da Casa Portuguesa, afirmada como simples, clara e estável, mas erguida com ideais bastante obscuros do século XX.

Mas mais do que trazer conclusões, a contraposição das reflexões produzidas por *As Casas* ao discurso conservador da *Casa Portuguesa* abre espaço para perguntas pertinentes hoje. Afinal, os poemas confrontam ideias que serviram à ditadura salazarista, mas que não se restringem a ela. Com frequência, vemos ressurgir na arena pública discursos que apelam à “reordenação” do lar e da vida doméstica como preceitos “essenciais” para lidar com as crises sociais e econômicas do século XXI. Conjunturas essas que incluem também complexas questões habitacionais. A especulação imobiliária, por exemplo, é parte de fluxos financeiros locais e globais, transforma a paisagem urbana, mas não resolve o problema das pessoas sem moradia. Conflitos bélicos e desastres ambientais causam enormes fluxos migratórios, fazendo com que milhões de pessoas busquem refúgio em locais que antes desconheciam. Diante, então, de problemas tão complexos e de discursos que tentam lidar com eles evocando uma ordem doméstica que na verdade nunca existiu, *As Casas* permanecem um lembrete de que a vida cotidiana escapa a idealizações totalizantes; algo que, com um ajuste do olhar, poderia ser visto como uma potência comum.

RECEBIDO: 31/01/2023 APROVADO: 27/04/2023

#### REFERÊNCIAS

BARATA, Jaime Martins. Alição de Salazar – Cartaz n° 7. Abr. 1938. 1 ilustração. Disponível em: <http://www.tribop.pt/TPd/Li%C3%A7%C3%A3o%20de%20Salazar> %. Acesso em: 23 mai. 2023

\_\_\_\_\_. Alição de Salazar – Cartaz n° 5. Abr. 1938. 1 ilustração. Disponível em: <http://www.tribop.pt/TPd/Li%C3%A7%C3%A3o%20de%20Salazar>. Acesso em: 23 mai. 2023



CRUZ, Gastão. A quarta dimensão da poesia de Luiza Neto Jorge. *In*: ALVES, Ida (org). Um corpo inenarrável e outras vozes: estudos de poesia moderna e contemporânea. 1ª ed. Niterói: EdUFF, 2010.

JORGE, Luiza Neto. As Casas. *In*: \_\_\_\_\_. 19 Recantos e outros poemas. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

LINO, Raul. A Casa Portuguesa. 1ª ed. Lisboa: Imprensa nacional, 1929.

\_\_\_\_\_. [Sem título]. 1918. 1 ilustração. Disponível em: <http://diasquevoam.blogspot.com/2006/11/raul-lino-para-sobrinha-de-coimbra.html/>. Acesso em: 23 mai. 2023.

\_\_\_\_\_. [Sem título]. 1926. 1 fotografia. Disponível em: <https://forumdacasa.com/discussion/67285/recordar-mestres-e-suas-obras/>. Acesso em: 15 abr. 2022.

MARTELO, Rosa Maria. Em parte incerta. 1ª ed. Porto: Campo das Letras, 2004.

OLIVEIRA, Lúcia Wiltshire de. Luiza Neto Jorge: a insurreição da matéria. *In*: ALVES, Ida (org). Um corpo inenarrável e outras vozes: estudos de poesia moderna e contemporânea. 1ª ed. Niterói: EdUFF, 2010.

ROSAS, Fernando. Salazar e o poder: a arte de saber durar. 1º ed. Lisboa: Tinta da China, 2012.

STEPHESON, Matthew. Casa Portuguesa. 21 nov. 2021. 1 fotografia. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CWigDjEgSmW/?utm\\_source=ig\\_web\\_button\\_share\\_sheet](https://www.instagram.com/p/CWigDjEgSmW/?utm_source=ig_web_button_share_sheet). Acesso em: 15 abr. 2022.

### **MINICURRÍCULO**

**PAULA TIMS CARNEIRO CAMPELLO** é graduada em Jornalismo pela PUC-Rio e em Letras – Português/Literaturas pela UFRJ e se interessa pelas relações em literatura, artes, política e cotidiano.

---

## **A virada social e política de António Botto em *Ainda não se escreveu* (1959)**

*António Botto's social and political turn in *Ainda não se escreveu* (1959)*

Oscar José de Paula Neto

Universidade Federal Fluminense/CAPES

### **DOI**

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n49a589>

### **RESUMO**

*Ainda não se escreveu* (1959), livro póstumo de António Botto, reúne a poesia realizada durante os seus anos de exílio no Brasil (1947-1959). Entre os variados temas que são abordados na obra, uma das principais marcas é a virada social e política empreendida pelo poeta em sua fase tardia, significativa da substancial reformulação do seu projeto poético. Nesse conjunto de poemas, o poeta apresenta uma ambivalente e contraditória maneira de refletir as questões sociopolíticas de seu contexto histórico, revelando um testemunho que mescla posicionamentos conservadores, sobretudo anticomunistas e católicos, com outros progressistas, com certos ecos e procedimentos da poesia neorrealista.

**PALAVRAS-CHAVE:** António Botto; Poesia Portuguesa; História Literária; Poesia Social.

### **ABSTRACT**

*Ainda não se escreveu* (1959), a posthumous book by António Botto, brings together poetry written during his years of exile in Brazil (1947-1959). Among the various themes that are addressed in the work, one of the main marks is the social and political turn taken by the poet in his late phase, significant of the substantial reformulation of his poetic project.

In this set of poems, the poet presents an ambivalent and contradictory way of reflecting the socio-political issues of his historical context, revealing a testimony that mixes conservative positions, especially anti-communist and Catholic, with progressive ones, with certain echoes and procedures of neo-realist poetry.

**KEYWORDS:** António Botto; Portuguese Poetry; Literary History; Social Poetry.

*Ainda não se escreveu* é o livro póstumo de António Botto, publicado em 1959, poucos meses depois de seu falecimento em março daquele ano. Segundo nota dos editores do volume, Botto enviou mais de uma centena de poemas inéditos e organizou sua publicação em duas partes, a partir da divisão em cinco cadernos, entrecortados por alguns textos em prosa (BOTTO, 1959, p. I). O plano inicial tinha a previsão de constituir um elaborado projeto que reuniria a poesia escrita da última década, rompendo com o silêncio decorrente das circunstâncias encontradas no Brasil. Porém, apenas conhecemos a primeira parte deste esforço, os três primeiros cadernos, coligindo sessenta e um poemas e uma nota de apresentação escrita pelo poeta, enviados posteriormente para constarem neste lançamento. No preâmbulo, essencial para a compreensão das dimensões temáticas e estéticas assumidas pelo autor na obra, Botto disserta sobre os motivos de seu afastamento desde a última publicação de um livro de poesia, *Ódio e Amor*, de 1947.

O texto, intitulado “Esboço para abertura do ensaio que será publicado no próximo livro, – *Os mastros do meu navio*”, exibia o plano de Botto retornar ao mercado editorial a partir da publicação de vários volumes que conteriam a poesia gestada durante os anos em que permaneceu afastado e esquecido, preso numa atmosfera de irrelevância, percebida e corroborada pelo próprio autor em muitos dos

poemas. Em *Ainda não se escreveu*, para além da referida nota, em diversos poemas, podemos ler o ressentimento e a revolta de António Botto perante o ostracismo evidente de sua carreira.

Botto, que desde as primeiras publicações precisou reafirmar a validade de seu projeto poético, alvos de ataques constantes por parte de críticos literários e outros intelectuais portugueses, agora parecia vencido por seus detratores. Todavia, o projeto, iniciado pela obra a ser publicada, intentava mostrar que a presumida voz cansada do poeta estava apenas maturando estratégias de demonstrar que sua poesia continuava digna de interesse, apresentando as recentes produções de um escritor em contínua busca de renovação. Tal propósito ultrapassa uma certa imagem, inscrita na história literária, de António Botto como um poeta voltado apenas a certos temas, como a escrita homoerótica e o esteticismo, elementos fundantes de sua poesia, mas que reduzem a inventividade e potencialidade de sua escrita, muito mais múltipla do que parece à primeira vista.

Dono de uma carreira prolífica, na qual mesclou produções que abrangeram poesia, contos, dramaturgia, crítica de cultura, entre outras frentes de atuação artística, Botto passava pelos anos cinquenta como uma personalidade do passado, que aproveitou seu quinhão de destaque no auge das primeiras décadas do modernismo português, mas agora padecia numa espécie de “morte” literária. A despeito do silenciamento salientado por Botto na nota de abertura, o escritor publicou uma quantidade considerável de novos poemas, alguns deles rerepresentados na obra de 1959, com modificações substanciais, assim como contos e textos críticos em diversos periódicos brasileiros desde sua chegada ao Brasil. Ainda, em 1955, em decorrência do 36º Congresso Eucarístico Internacional no Rio de Janeiro, Botto publicou *Fátima – Poema do Mundo*, primeiro livro de poesia editado no Brasil, e que de certa maneira representou um dos últimos instantes de destaque do poeta. Além disso, em 1956, Botto

publica mais uma nova edição de *Canções*, contando com a reescrita de alguns poemas e a reformulação de partes da coletânea, comprometendo o resultado final de variados textos já consagrados.

Desse modo, podemos perceber que, a despeito do silenciamento, o autor manteve-se atuando até a sua morte, ainda que não houvesse mais o interesse do público nem a atenção da crítica pela recente produção. Entretanto, ainda que o autor acreditasse no potencial de *Ainda não se escreveu* como uma possibilidade de retomada, o livro passou praticamente despercebido. Talvez a morte do poeta tenha incentivado alguma visibilidade para a obra póstuma, dado que houve uma certa comoção pública imediata ocasionada pela tragédia, porém a recepção do volume foi extremamente abaixo do almejado pelo poeta, afetando também a sua circulação nos anos vindouros. A obra foi preterida tanto no instante de sua primeira publicação quanto em momentos posteriores, sendo importante sublinhar que uma nova edição só foi realizada em 2018, quando a editora Assírio & Alvim publicou a reunião completa dos livros do autor.

Assim, dar a conhecer tal fase da poesia bottiana é abrir possibilidades para mensurar as inquietações dessa fase criativa do poeta. Como afirma Maria Cristina Batalha, ao deslocarmos um olhar retrospectivo sobre uma determinada época, podemos perceber que alguns escritores sofreram um “processo de maldição” em que parcela de sua obra, considerada menor, é excluída do conjunto de textos que lhe servem de referência por não servirem para ilustrar certos pontos inscritos na história literária. Tais produções, que tendem a ficar marginalizadas na órbita do universo de um mesmo escritor, quando levadas em consideração, auxiliam-nos a investigar os complexos diálogos entre as estéticas tomadas como canônicas e não-canônicas, entre aspectos considerados conservadores e os respeitados enquanto modernos, permitindo a percepção dos contatos e rupturas entre elas, as quais iluminam fenômenos como os de anacronismo e

os de desatualização de um mesmo momento da cultura (BATALHA, 2013, p. 130).

Segundo os postulados de Batalha, podemos refletir os motivos de praticamente toda a produção exterior a *Canções* permanecer desconhecida até os dias atuais, de modo que seja explorado apenas um lado de sua obra, por este ser considerado superior aos demais e se adequar àquilo que parece ser a produção ideal do “perfil-tipo” que a tradição resolveu consagrar quando pensamos na poética bottiana. É sabido que a crítica literária estabelece uma hierarquia no interior do conjunto da obra de um mesmo escritor, separando as produções maiores das menores, valorando o que deve ser levado em consideração e definindo o que tende a ser esquecido, por estas últimas rasurarem a linearidade qualitativa e desestabilizarem o reconhecido capital simbólico do universo criativo em questão. Por isso, somos levados a refletir sobre como a ausência de avaliação crítica sobre a poesia reunida em *Ainda não se escreveu* pode ser vista como sintoma do distanciamento do que era esperado por um poeta como Botto, pois seus leitores, profissionais ou leigos, acionaram para seu julgamento um determinado rol de características anteriores, descontinuadas na fase tardia, que orientaram a validade ou irrelevância deste conjunto. Tal poesia, marcada pela avaliação geral que ressalta sua mediocridade estética, cujas imperfeição e inadequação são aspectos destacados, principalmente quando comparados à constelação de autores portugueses coetâneos da última fase do escritor, permite com que a obra póstuma siga “fora de uso”, relegado ao limbo das obras literárias sem valor definido, na marginalidade do conjunto bottiano.

Posto isto, a acentuada indiferença de *Ainda não se escreveu* pode ser explicada a partir do distanciamento do poeta de seu próprio projeto poético inicial, bem como pelo estado de aparente irrelevância de Botto no instante de seu falecimento. Ou seja, o empreendi-

mento de renovar a sua escrita e angariar novamente a atração sobre sua poesia a partir de uma nova dicção poética, mais afinada com os interesses da época e mais original no conjunto do seu universo poemático, acabou por destituir a parca atenção que restava sobre suas criações literárias. Por diversas vezes, a virada social e política de Botto foi lida e avaliada como artificial e superficial, marcada pelo pretensão tom populista que acometia a qualidade e desacreditava o efetivo alcance desta criação artística.

Por exemplo, Jorge de Sena, ao avaliar a produção poética da fase tardia de Botto, assevera que sua escrita a partir dos anos quarenta, quando a preocupação social ganha maior espaço na poesia do autor, é de “uma triste decadência, com poemas desvairadamente oportunistas na intenção de ganhar proteções convencionais”, bem como “revisões desastrosas que afectam muitos dos seus melhores poemas nas reedições, e, por fim, informes verborreias em que só raramente algum lampejo perpassa” (SENA, 1988, p. 189). O crítico, que costumou destacar o talento de Botto na poesia, influente para gerações de escritores e poetas, como os de *Presença*, viu na transformação de sua escrita um ato apelativo que demarcava o tom populista e a superficialidade assumida pelo autor nos textos que intentavam emular uma certa poesia politizada que tanto se desassociava dos principais elementos que circunscreviam o seu ofício original, voltados a uma preocupação mais estetizada do mundo. Porém, nas últimas criações, o poeta se apartou quase completamente de tudo que produziu de mais moderno e interessante, apontando o incômodo do crítico com o substancial desvio que representa esta fase.

Opinião similar também está presente num dos poucos comentários sobre a obra póstuma, publicada pelo crítico Álvaro Salema, no *Diário de Lisboa*, após o lançamento. A nota destaca a perplexidade de Salema com a fase ulterior do escritor, realçando o “azedume incoerente” e a “agressividade inquieta” que preenchem as páginas

do prefácio e muitos dos poemas publicados. O crítico destaca que nesses poemas é possível perceber “não uma evolução qualquer, mas uma viragem de crescente amargura e amargor”, onde o poeta das *Canções*, “na exaltação do seu esteticismo e do seu sensualismo, indiferente ao escárnio e ao escândalo de um amoralismo plenamente aceite na vida e na arte, mal se entrevê a enorme distância desta obra que é em toda a sua essência, uma canção de desgraça”. Por fim, conclui que o livro foi, decerto, “um remate do desespero, gerado na miséria e na solidão”, afinal “o verdadeiro António Botto”, o que está presente em toda a sua obra e, ainda, muitas vezes, se desvenda sob a fachada de alguns dos versos do exílio, “é o esteticista e o amoralista de admiráveis dons literários, mas ardentemente fechado no seu instinto e no individualismo que era sua única expressão possível” (SALEMA, 1959). Dessa maneira, no exame do crítico, podemos perceber a sua hesitação com a incoerência manifesta e a rasura que Botto impinge à própria poesia, antes alheada dos problemas contextuais. Em *Ainda não escreveu*, Salema lamenta a ausência da individualidade acentuada e a representação das banalidades e desventuras sentimentais que permearam grande parte dos escritos de Botto, elementos que davam a tônica de seu livro mais respeitado e resguardava as expectativas dos leitores.

Todavia, a crítica ao desvirtuamento da poesia bottiana, a partir da presença direta dos problemas políticos e sociais de sua época, já era um ponto que podia ser percebido desde os anos trinta. Em 1936, Botto publicou *Baionetas da Morte*, iniciando uma perceptível virada em suas preocupações e práticas de escrita. O livro, depois adicionado a *Canções* nas reedições dos anos quarenta, de certa maneira, quebra a organicidade da coletânea pela diferenciação em comparação com o restante do conjunto poético que era realizado até então, por focar-se exclusivamente na guerra.



Num artigo da revista *Sol Nascente*, de 1937, o comentarista, anônimo, ao refletir sobre a influência do temperamento na criação artística e apontar que “nenhum artista pode criar obra de valor fora da sua personalidade”, já que “quando ele [o artista] sai fora de *si próprio*, o fracasso é completo” (grifos do autor), exemplifica suas ponderações com a falta de naturalidade da poesia social de Botto, que passara a ser delineada com a referida obra:

Este poeta de grande valor emocional, que com as suas ‘Canções’, alcançou um êxito invulgar, vem de há tempos para cá empenhando-se em fazer poesia social. Iniciou esta atitude com as ‘Baionetas da Morte’ e continuou-a com alguns poemas inseridos no ‘Diário de Lisboa’. Quem tiver lido os seus livros anteriores verifica facilmente quanto é impossível a António Botto votar-se à poesia social. Conservando a sua forma inconfundível, perdeu em simplicidade, em colorido, em serenidade, em poder emotivo, portanto em Beleza. Por isso a sua franca decadência. Todos os críticos são unânimes em afirmá-lo, e também nós preferimos ainda o António Botto das Canções, porque é mais natural e mais poeta. (*Sol Nascente*, n. 4, 15 de março de 1937, p. 16.).

Segundo o comentarista, em Botto há a “impossibilidade” de alcançar os ditames da poesia social, pois quando ele tenta apresentar outras nuances de escrita, perde todos os aspectos positivos que demarcam sua poesia, mais voltada a um certo umbilicalismo, realçando a falta de naturalidade existente na sua pretensa virada mais sociológica. É importante notar que nos três críticos referidos, em textos escritos em diferentes épocas, a capacidade do autor de refletir o contexto social ou assumir uma dada posição perante os acontecimentos foi questionada e encarada como elemento de desvirtuamento, artificialidade ou mero oportunismo. Em tempos de exigências de posicionamento, de intervencionismo ou de engajamento por parte dos artistas em prol da transformação social e po-

lítica, tal qual ocorreu a partir da década de 1930 em Portugal e no mundo, quando a crítica era direcionada fortemente àqueles continuadores de numa atuação alienada e alienante, Botto era inquirido a continuar estático em sua escrita subjetivista. Ou seja, para que o autor mantivesse a qualidade esperada pela crítica literária de seu tempo, Botto necessitaria manter seus interesses estéticos e temáticos estagnados em um dado momento criativo para corresponder ao horizonte de expectativa que envolvia a sua obra. Tais anseios críticos foram limitadores e incapazes de perceber modificações sutis que passavam a ganhar lastro na poesia bottiana posterior, coroadas de forma mais radical na escrita assumida pelo autor nas obras compostas a partir da década de 1940.

Desse modo, salientar a afirmação de uma atmosfera política e social na poesia de António Botto durante as décadas de 1940 e 1950 não significa afirmar que antes sua escrita não fosse perpassada por tais questões. A diferença é que, nas suas últimas publicações, tais esferas são elementos claramente tematizados pelo poeta, revelando os seus posicionamentos sobre os eventos que buscou retratar em seus textos, assim como sua autoafirmação enquanto persona politicamente engajada como almejou construir em diversos poemas. Desde os primeiros livros que foram englobados no projeto *Canções*, a política, entendida num sentido mais amplo, é elemento fundamental da poesia bottiana, principalmente quando assume uma defesa da existência e da aceitação da homossexualidade, bem como opiniões do autor contra a moralidade e o preconceito que marcava a sociedade portuguesa. A presença do político e social nesta primeira poesia de Botto, de acordo com António Fernando Cascais, foi percebido principalmente pelos detratores do poeta, que levantaram a polémica contra a *Literatura de Sodoma*. Para Cascais, os defensores do poeta fizeram passar por literário um debate que era iminentemente extraliterário, diferente de seus opositores, que levaram a contro-

vérsia para a opinião pública, acentuando o caráter transgressor das obras acusadas de imoralidade e dissolução dos costumes sociais (2021, p. 44).

Se não foi a intenção de Botto, na época apenas um jovem de origem popular e sem o capital cultural de outros membros do campo literário português, causar uma revolução na maneira de representar o amor e o desejo sexual, sua obra teve impacto relevante naquele país em vias de modernização, ao apresentar o modo de vida homossexual para além do desvio, da doença e da anormalidade. À vista disso, as reflexões de Jacques Rancière (2005), que sinalizam para o fato de que os atos estéticos funcionam como configurações da experiência, as quais ensejam outros modos de sentir que induzem novas formas de subjetividade, auxiliam-nos para pensar as dimensões sociais e políticas da poesia de Botto, mesmo naquela considerada como mais esteticista e apolítica, pois apresenta outros modos de representar, inscrever e refletir as sensibilidades do seu tempo histórico, principalmente naquelas ligadas ao corpo e à sexualidade. Segundo o filósofo, algumas obras “fazem política” quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como estas formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais (RANCIÈRE, 2005, p. 19).

Dessa maneira, é importante levar em consideração as várias formas de apropriação do político e do social na poesia de Botto. Nas primeiras obras, essas são esferas da qual o autor parece querer um certo distanciamento consciente, mesmo que elas estejam fortemente impregnadas de questões sociais e políticas que respondem ao instante de criação, representadas de maneira discreta. Por outro lado, nas últimas obras, a dimensão política e social é parte inerente da escrita, principalmente na obra póstuma, quando tal criação estará mais afinada com seu tempo histórico imediato, refletindo experiências claramente circunstanciais, seja das vivên-

cias pessoais do poeta seja da sociedade. Isto é, há uma transformação no modo como Botto relaciona-se com o mundo exterior ao longo de seu percurso literário, que parece responder às demandas literárias de seu tempo.

Por isso, pensando as singularidades do estilo tardio de António Botto, *Ainda não se escreveu* traz em seu cerne temas e certas atitudes do autor que contrastavam com seu passado de distanciamento do contexto político, marcado por uma pretensa aura esteticista que tanto almejou reafirmar ao longo de seu percurso literário. Em contraposição, na década de 1950, o poeta parece querer assumir uma particular atitude de engajamento artístico e literário, expondo uma vontade de intervenção social e de compromisso político para com seu tempo histórico. O escritor, que nunca fora reconhecido como autor de uma obra engajada, tentou imprimir uma persona comprometida com a conjuntura político-social que existia e fazia sentido ao menos na configuração de seu universo poemático ulterior.

À visto disso, é sobre a virada engajada e a criação de uma voz denunciante da desigualdade social, da guerra e do progresso desmedido que iremos nos deter na reflexão da obra póstuma. O livro pode ser lido como um testemunho daquele período da trajetória do autor e como um testamento poético, formado por um compêndio dos principais temas que marcaram a sua poesia, apresentados como um lamento altissonante que transpõe os sentimentos e aflições acerca do declínio inexorável de sua carreira, marcada pelas dificuldades financeiras e pela crescente debilidade física e mental que o abateu nos últimos anos. Se antes Botto cantava a beleza e o prazer, na fase tardia cantou a crise, o fracasso, a revolta e a tristeza perante um mundo em intensas transformações.

**ANTÓNIO BOTTO, UM PORTA-VOZ DE SEU TEMPO**

A escrita de António Botto ulterior parece-nos uma tentativa de aproximação com as novas gerações literárias em formação, sem que houvesse o total abandono dos principais elementos delimitadores do seu projeto poético anterior, continuando muito das características que embalavam a sua escrita. Assim, o autor empreende um esforço poético híbrido, no qual evoca traços da poesia social e militante do período com o intimismo usual, relacionando-os com temas e estilos de suas próprias criações literárias iniciais, revelando atenção às preocupações que despontavam na constelação de autores de sua época. Portanto, de modo similar a outros escritores engajados politicamente, interessados tanto pelo mundo exterior quanto pelo seu próprio mundo interior, o poeta abre-se aos novos horizontes de criação e busca afirmar seu novo lugar na poesia.

Todavia, as contradições dos posicionamentos políticos e estéticos de Botto incentivaram o descrédito da crítica e da intelectualidade acerca da possibilidade de uma poesia politizada e engajada por parte do autor. A virada social mais radical de Botto, expressa em *Ainda não se escreveu*, parte de um lugar conservador, anticomunista e excessivamente religioso, devoto de uma certa “carolice” católica, ainda que se mostrasse crítico de algumas práticas impetradas pelos religiosos e dirigentes da Igreja. Eduardo Pitta afirma que muitos dos poemas da obra póstuma não teriam sido desdenhados por alguns dos mais destacados poetas neorrealistas atuantes durante aqueles anos, que facilmente o assinariam, mediante o testemunho destemido de Botto, zangado com o mundo e com as clivagens sociais (2018, p. 14). Porém, por mais que a obra apresentasse posicionamentos perante as desigualdades e os desmandos políticos, por causa do conservadorismo latente do autor, causou estranheza na crítica literária.

Pitta também aponta para a existência de um evidente enviesamento crítico que balizou a leitura e a recepção da obra desde o momento da sua publicação, principalmente quando se leva em consideração os posicionamentos políticos contraditórios e desagradáveis do poeta durante os anos de formação e consolidação do campo literário português mais engajado. Tal enviesamento pode ser examinado por meio de um paralelo com as afirmações de Joaquim Manuel Magalhães ao avaliar a obra de outro poeta tido como menor no cânone literário português, Pedro Homem de Melo. De acordo com Magalhães (1981, p. 39), escritores como Melo, em reflexão que acreditamos também caber a Botto, tenderam a ser injustamente esquecidos pelos dominadores da difusão da poesia portuguesa por estes serem predominantemente de esquerda, rechaçando autores que assumiram outras ideologias divergentes. Destarte, quaisquer contribuições destes escritores foram deixadas de lado, ainda que apresentassem produções dignas de nota por reunirem aspectos relevantes para a literatura, enquanto certos autores, por estarem intimamente ligados aos princípios ideológicos, ficaram resguardados de avaliações mais pungentes e enérgicas contra as deficiências estéticas de suas produções. Portanto, a interferência crítica prejudicou a maneira como circularam as obras de escritores que supostamente aderiram aos princípios conservadores da política portuguesa<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Na obra de António Botto, é possível encontrar comentários elogiosos ao regime salazarista, seja em *Ainda não se escreveu* ou em outros textos publicados. Um dos poemas da obra póstuma destaca o novo Portugal, transformado pela política assistencialista impetrada por Salazar: “Poucos governos olharam/ Para a situação do povo/ Nestes últimos vinte anos:/ Da moeda, do turismo,/ Do custo do passadio,/ A garantia do aluguel/ Na casa para morar/ No presente e na velhice/ – Em particular e em geral./ E desses poucos, aponto/ O governo que transformou/ A minha Pátria num país/ De louvor universal./ – Por isso me orgulho de ter nascido/ No meu restaurado Portugal.” (BOTTO, 1959, p. 144). Tal poema parece compartilhar de uma mesma opinião expressa em carta enviada

Ainda que apresentasse em sua poesia tardia ecos das preocupações inerentes à constelação de poetas de reconhecida atuação política e artística, bem como resquícios de certos procedimentos estéticos operados por eles, Botto assumia uma posição conflitante perante parcela considerável do campo literário da época. O testemunho poético do poeta é atravessado por uma série de posicionamentos que mesclaram doses de progressismo e consciência social a alarmantes conservadorismos, sobretudo pela afirmação de um discurso católico e anticomunista. Do mesmo modo que Botto expôs sem véus o homoerotismo em sua poesia inicial, também não pareceu constranger-se em advogar as suas convicções ideológicas que iam na contramão do campo literário, apesar de defender pontos como a divisão das riquezas<sup>2</sup> ou questionar o sistema prisional<sup>3</sup>, em ideias

---

por Botto ao jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro, na qual o poeta desmente que seu exílio era resultado de motivações políticas: “Em PRIMEIRO LUGAR – eu sempre fui, sou e serei, um verdadeiro defensor consciente e dedicado da política construtiva do Senhor Ministro Doutor Oliveira Salazar. Nunca na minha alma, senti o mais pequeno desacordo diante da sua obra largamente assombrosa, nem a minha boca proferiu uma palavra que não fosse a límpida expressão do meu profundo agradecimento ao Homem que fez da minha Pátria, a terra mais linda e uma das mais civilizadas do mundo” (*Última Hora*, 29 de agosto de 1956, p. 3).

2 “Eu lembro, primeiramente,/ Que a vida não pertence a UM,/ Mas a um TODO, a um TOTAL./ E quem diz vida diz natureza,/ E natureza diz terra,/ E a terra deu o direito/ A uma parcela própria, –/ Larga e bela, individual./ Por que razão não se fazem/ As partilhas numa festa/ E essa festa um arraial?/ É fácil de organizar/ Essa universal entrega/ De juro e capital.” (BOTTO, 1959, p. 141)

3 “Se é crime não dar trabalho/ A quem quer ir trabalhar,/ Perguntar: – por que motivo/ São condenados os que roubam/ Se os obrigam a roubar?/ Quem for casado, com filhos/ E mais família, despesas,/ E doenças/ Ir à escola,/ Livros, brinquedos e o mais/ – Como é que podem resistir/ Em trágicas incertezas/ De nunca chegarem a viver,/ Rebaixados no insulto/ De não terem que comer?/

que poderiam habitar a produção de outros escritores de posicionamentos divergentes.

Posto isto, é a partir dos pontos elencados que pensamos a singularidade de *Ainda não se escreveu* em fins da década de 1950, por parte de um autor como Botto, partindo da análise de alguns dos poemas reunidos no livro. Tal esforço tenta tornar produtiva as contradições evidenciadas pelo poeta no conjunto da poesia reunida nesta obra, mostrando um escritor perplexo com o mundo em (des)construção, ao mesmo tempo em que busca adequar-se ao novo. Para isso, flerta com as novas temáticas, os novos modismos artísticos, os novos debates em voga. De certo modo, a obra expressa em muitos poemas um olhar pseudoneorrealista com características muito próprias e inusitadas, publicada no instante de ultrapassagem do movimento. Os textos do poeta surgem defasados e anacrônicos, além de esvaçados politicamente, devido ao lugar ocupado por Botto no campo literário e político, reproduzindo alguns dos principais aspectos negativos que marcaram a prática de muitos escritores do período. Alexandre Pinheiro Torres, ao esboçar a história do neorrealismo em Portugal, assevera que muita da produção inicial padeceu do panfletarismo, “a doença na literatura social”, tornando claro que quanto mais forçado era o intuito do autor em se aproximar ou refletir as classes populares, menos convincente era a obra produzida (1977, p. 15). Logo, os anos heroicos do movimento ofereceram poucos textos que ultrapassassem a condição de meros documentos literários de meados do século XX, devido às suas debilidades artísticas, e o livro póstumo de Botto, reunindo a sua produção final, não obteve um destino diferente por não acompanhar o grau evolutivo tomado pelos principais partidários da nova corrente.

---

São condenados à morte/ – Essa que mata lentamente/ E nunca se deixa ver.”  
(BOTTO, 1959, p. 142-143)



Podemos avaliar a aproximação de Botto com os princípios do movimento em “Pinheiral do Cadaval”, em um dos poemas onde fica mais nítido os seus pendores pseudoneorrealistas de certos textos, no qual o poeta denuncia a exploração dos trabalhadores da pequena localidade:

[...] Pinheiral e catedral  
Plantada por meus avós  
Não nos deixes fazer mal,  
Pede ao vento que te ajude  
Em galopes de ameaça  
A escorraçar os intrusos  
Que queiram vir governar  
Teus ramos, tuas madeiras  
De aroma consolador  
– O ar saudável dos pinheiros  
Que deram descobridores  
A todos os nossos marinheiros.

Ou será a água que canta  
Correndo a cantar e apressada?  
Que bela garganta  
Que a canta magoada.

Lembra bem o pensamento  
Que adormece o choro ralo  
Do pobre que fica ao relento  
À espera do intervalo  
Em que morra o avarento?

[...] Dos trabalhadores que fazem  
Chagas e feridas nos teus pés,  
Conta-me tudo quanto sentes,  
E se és o meu velho amigo  
– A mim eu sei que não mentes?

‘Levam a resina bonita e sagrada  
E sem um só grito não pedimos nada.’

Pinheiras do amor, cabeça deitada,  
Resina divina e tão procurada.  
Porque não protestam  
Não abrindo as veias?

‘Deitavam-nos fogo  
Com a lenha a arder,  
Ou então cortavam  
Os braços e o corpo  
Dos filhos mais novinhos  
Que precisam de crescer.

São chagas que sevam na ingratidão  
De tudo que lhes darmos –  
E até o caixão.’  
Nisto, a natureza paralisou  
Num silencio gigantesco  
Porque o vento mais fresco  
E apressado,  
Estremeceu no pinheiral  
E foi-se deitar,  
Como a luz que foge para um segredo  
Que precisa de escutar,  
Deixando atrás a tremura  
De quem nos diz que tem medo. (BOTTO, 1959, p. 52-55).

O poema apresenta o empreendimento extrativista da região, realçando a brutalidade das relações trabalhistas entre agricultores e os patrões através da voz dos trabalhadores explorados pelo capital. O eu lírico, imerso na beleza das paisagens da região, nostálgicas para ele, choca-se com o cotidiano opressivo e tenta instigar reações

de protesto por parte dos plantadores dos pinheiros, a matéria-prima subtraída pela ação gananciosa dos “intrusos”. Dessa forma, o poeta realça a resignação contra a exploração, destacando o medo das reprimendas por parte dos exploradores. Distanciando-se dos arroubos de outros textos do livro, como se valer da crise dos valores cristãos para explicar as motivações das disparidades sociais, o poeta assume características mais sóbrias para pensar os conflitos de classe, num diálogo com temas recorrentes da escrita neorrealista, transparecendo ecos possíveis do movimento na sua criação poética. Porém, apesar do aspecto da denúncia realçado na maioria do conjunto da obra póstuma, tal poesia raras vezes assume uma atitude confrontadora, ocasionando a ausência de questionamento do status quo da sociedade. Decerto, alguns dos textos apresentados na coletânea padecem de certo tom populista e melodramático, repleto de apontamentos que beiram mais o senso-comum do que reflexões embasadas em aspectos contundentes.

Sendo assim, mostra-se oportuno recorrermos ao texto de abertura a fim de ponderar algumas das características de *Ainda não se escreveu*, por ele demonstrar as motivações do autor para a realização do conjunto da poesia reunida. Botto sublinha desde as primeiras linhas o seu interesse especial pela “existência mundial dos povos”, deslocando a contumaz busca de expressão de sua interioridade para a análise dos dilemas que afligiam a sociedade naqueles anos. Na coletânea, o poeta apresenta uma outra relação com o presente ao impregnar a sua escrita de uma consciência histórica testemunha dos traços perturbadores da época, que reafirmavam e reiteravam a desigualdade social, destacando a elevação do preço do nível de vida, a degradação dos valores, o temor da corrida armamentista e nuclear e a continuidade das guerras que afligiam a Europa e o mundo:

Depois de onze anos ausente da minha Pátria, sem publicar, sequer uma única obra inédita, apareço, finalmente aos meus ami-

gos e leitores, com o primeiro volume de muitos outros que fui escrevendo neste prolongado exílio [...] Se resolvi viajar, mais uma vez, foi para melhor estudar a existência mundial dos povos, e as causas que a tornavam insuportável e, talvez, incompreensível [...]. A existência actual dos povos não tem nada de complicado. É, até, muito fácil compreendê-la. O preço da vida, em todas as necessidades que ela nos pede e apresenta, elevou-se a essas alturas demasiadas em que o pobre trabalhador, como eu, tem que fazer cruces na boca para poder lá chegar de vez em quando. Os conflitos internacionais levantam-se a cada passo debaixo dos pés dos que vivem sacrificados. É preciso ter muita atenção por tudo quanto se vai desenrolando, em todas os países, para se chegar a uma conclusão prática e serena. Parece que a humanidade pretende afastar-se do que tem sido, enterrar tudo quanto foi, para ir ao encontro dessa aventura dos astros, dessa astronómica interrogação, que vai sendo uma espécie de futebol mais perigoso e difícil. Jogar com uma bola de sola num Maracanã, cheio de entusiasmo e delírio, quer chova quer faça sol, não me parece que seja o mesmo que jogar com as estrelas. (BOTTO, 1959, p. III e IV).

Na passagem destacada, percebe-se, para além da revolta contra as desigualdades sociais, o substancial impacto da Guerra Fria no elenco dos temas destacados por Botto, motivos que irão povoar parte considerável dos poemas do livro, principalmente o medo da iminente eclosão da bomba atômica e a desconfiança em relação ao progresso, expresso na busca do avanço tecnológico por parte das potências mundiais. O imaginário da guerra entre os Estados Unidos e a União Soviética, que influenciou muitas outras esferas da indústria cultural do período, certamente abalou a veia criativa do autor. O poeta voltou-se recorrentemente contra a corrida armamentista e espacial, como fica claro na utilização constante de um léxico que remete às estrelas e a outros elementos astronômicos, tomados enquanto componentes de descrédito e repulsa pelo avançar tecnoló-

gico desmedido, destruidor dos valores e das experiências tradicionais. No poema a seguir, podemos averiguar as reflexões de Botto em torno da exploração espacial como resultado da ambição humana, responsáveis pela busca de lucros exacerbados, expondo a lógica do sistema capitalista:

A nossa ambição nunca mais para.

Queremos novos planetas,  
E para isso ensaiamos  
Os foguetes complicados  
Que passam a andar perdidos  
Nos espaços elevados.

[...] O Homem procura sempre.  
Farto de não encontrar  
Mais minas de capital  
Neste mundo pendurado  
Na mão da fatalidade  
– Quer avançar no invisível  
Na rotação das esferas,  
Problemas que ninguém deve  
Tentar de perto desvendar.

[...] Estas observações  
Devem ser interpretadas  
Como um sorriso que diz:  
‘– Este nasceu em bom tempo.  
Sempre atrasados os Poetas  
No seu espírito prático  
Isento de astronomia?’

(...) Somos pontos, reticências,  
 Nos labirintos em que luz  
 Nasce dos mares, da reacção  
 De combustíveis, descargas  
 – Electricidade, apenas.

Fazemos parte da represa,  
 Do Dínamo, do conjunto  
 Da máquina sideral,  
 Por conseguinte, brinquemos  
 Enquanto formos pequenos  
 Às escondidas num quintal. (BOTTO, 1959, p. 56-58).

Logo, podemos perceber uma produção atravessada pelos ruídos do tempo de sua escrita, impactada pelo imaginário da década de 1950. Os textos, como o destacado acima, refletem aspectos pungentes da tônica desenvolvimentista de sua época, um período de modernização que afetava até mesmo as nações periféricas do globo. Nesse processo, o choque modernizante modificava continuamente as práticas e os costumes que arregimentaram a cultura ocidental até metade do século XX. O fim da Segunda Guerra abriu caminhos para um acelerado processo de transformação que não foi acompanhado por todos, e Botto parece ser um dos que sofreram com o desfazimento do mundo conhecido. Não é à toa o ceticismo em relação ao avanço tecnológico, destruidor do estilo de vida a que estava acostumado.

Outra faceta relevante no conjunto de poemas de *Ainda não se escreveu* é a reflexão do papel privilegiado do poeta como porta-voz, como representante, daqueles que não possuem meios para reivindicar seus direitos por igualdade e por justiça. Botto, muitas vezes, insere-se num lugar muito próximo das camadas populares que busca representar na sua poesia, numa constante interlocução com o leitor, apresentando-se como próximo dele, destacando a sua posição de poeta-trabalha-

dor, também parte da massa menosprezada, sujeito às desigualdades que demarcavam as relações sociais assimétricas. Como resultado, não se debruça apenas sobre o povo, mas mistura-se a ele, a ponto de suas obras servirem como a voz popular silenciada, afastando-se de uma dada objetividade construída pela poesia realista, dona de um olhar sociológico pouco afetado pelos grupos que buscavam representar. Num gesto que o aproxima em certa medida da estética neorrealista, Botto irá remeter continuamente a um “nós”, a uma ideia de coletivo, mas sem perder de vista o próprio eu, principalmente quando sua poesia traz consigo uma forte dose de confessionalismo, construído a partir de inúmeros biografemas que apontam para elementos de suas vivências pessoais, tanto do passado quanto do presente.

No intuito de demarcar a proximidade com seus leitores, Botto focaliza os percalços com a precariedade das moradias, o desemprego, os baixos salários, o alto custo de vida, a dificuldade de garantir a subsistência, adversidades que na esfera extraliterária afetavam também a sua própria vida de imigrante pobre no Brasil. Um poema exemplar de tal indiferenciação social entre poeta e leitor aparece em “Canção e Dedicatória”:

Quero dar-te a minha voz  
 Para cantar a tua vida  
 Em tudo quanto precisa,  
 Para que tu não vivas mais  
 Com o corpo sem camisa.

Sou aquele que vem para dar tudo o que tem  
 Sem que lhe peçam.  
 O que se entrega por amor e por gostar de amar,  
 O que vive pelo impulso da justiça  
 E da verdadeira humanidade,  
 E que marcha sempre em frente  
 Para o encontro da verdade.

(...) Acompanhei os teus passos, dia a dia,  
 – Sem tu saberes,  
 Porque todos os teus passos coincidem  
 Com esse asfxiado e denso respirar da multidão  
 Anónima, sacrificada.

Eu sou o teu companheiro  
 Que nunca te pediu nada.

(...) Tu que és o POVO e que nascente como eu  
 Da riquíssima herança que nunca se recebeu,  
 Sou esse que trabalha como tu,  
 E mora nas mansardas onde o conforto não existe,  
 E dentro de bairros imundos, de ruas esburacadas,  
 Janelas que nunca tiveram vidros  
 Para nunca entrarem as nortadas.

Irritado e violento, sacudo a podridão  
 Actual do mundo  
 Para punir por quem não tem.  
 Grito do fundo do meu coração  
 Pela amargura quieta desta desgraçada confusão  
 De esfomeados  
 E que andam perdidos, maltratados,  
 Em quartos alugados que não podem pagar, e vão  
 Para as cadeias onde apodrecem celerados  
 Que roubam e que matam sem cumprirem punição

(...) Morro e sofro com vocês  
 Povos de todo o mundo sacrificado  
 E sem nunca deixar de ser o Poeta Português.  
 (BOTTO, 1959, p. 13-15).

Como o título aponta, o poema, disposto como dedicatória ao principal destinatário da coletânea, o povo, assinalado em caixa alta, su-



blinha a proximidade e o sentimento de empatia do poeta por aqueles que busca representar. A performance de porta-voz das agruras populares será encenada algumas vezes em *Ainda não se escreveu*, onde Botto reafirmará o seu compromisso em testemunhar e protestar em nome dos pobres, retirando-as da obscuridade e da indiferença. Desse modo, o eu lírico apresenta o seu esforço de se colocar no lugar dos sacrificados, de sentir as suas dores, reafirmando o dever de luta do poeta no combate às desigualdades que os afligem. O olhar voltado ao povo, aos anônimos, à multidão de injustiçados, reafirma o compromisso social reiterado em diversos poemas da obra. Em suma, a preocupação de Botto é pensada a partir da mundivivência do “Homem-Povo”, local do qual o poeta sustenta que sua poesia é mais sincera do que de outros que falam em nome das camadas populares, afinal ele entende o povo por ser parte integrante dele. Apesar do privilégio de possuir uma voz altissonante contra a opressão vivida, tal poder contrapõem-se com a posição ostracizada do escritor fora da ficção, onde suas palavras de ordem pouco podiam exprimir alguma capacidade de mobilização. Todavia, se seu potencial de intervenção social era praticamente nulo no mundo extraliterário, a imagem de si promovida no texto poético irá demonstrar a atitude megalômana frequente em parte da produção literária e da vida pública de Botto.

Como pode-se perceber em alguns dos poemas, a tônica populista da poesia de Botto é facilmente identificável, sublinhada na reiteração constante da ligação intrínseca entre o poeta e as camadas populares, por meio da presença de sujeitos poéticos altruístas que se valem do seu lugar destacado na esfera social para poder se posicionar contra a opressão e lutar em defesa dos seus direitos. Mas, para além de textos que, por vezes, beiram a ingenuidade, o autor elabora também posicionamentos mais contundentes, nos quais analisa os desmandos dos políticos, apresentados enquanto corruptos e insen-

síveis à verdadeira situação do povo, a falta de ética da sociedade, assim como a ausência de valores cristãos na construção de sentimentos empáticos aos mais necessitados.

No fragmento do poema abaixo, Botto traça interessante reflexão em torno da desigualdade econômica e social, buscando compreender as justificativas da discrepância de renda entre as classes, a partir da ótica de um indivíduo pobre, consciente da miséria que vive ele e da situação de seus semelhantes. O poeta, que por diversas vezes mostra sua perplexidade perante a excessiva acumulação de poucos privilegiados, enquanto outros amargam a mais terrível miséria, ressalta o alto custo de vida de sua época. O texto apresenta a condição miserável do povo, destacando os espectros da fome e da indignidade social, fantasmas que rondavam grande parte da população, sujeitas à ausência de políticas públicas dos governantes e pela falta de empatia das classes abastadas:

*Ainda não se escreveu*

Essa História do não ter  
 Porque todo o que enriquece  
 Sem base e sempre a correr,  
 Devia ser obrigado  
 Por lei a vir-nos dizer  
 Onde viu tanto dinheiro,  
 E em que lugar o viu nascer  
 Para poder guardar tanto  
 – Sem que eu nunca o possa ter?

Esta expressão dolorosa  
 Foi-me dada pelo pobre  
 Que me vem pedir a esmola  
 Diária para viver.

[...] Passo adiante. O leitor  
Que encontrar nesta cantiga,  
Ou poema se quiser –  
O fundo que eu não aponto  
Pela palavra rimada  
Na mais humilde poesia,  
Esbarra na conclusão  
Que vai no simples pormenor,  
Fechado, naturalmente,  
Com a luz da intenção.  
Mas, digei-me: – se publicam  
Tantos decretos e leis  
Que não adiantam nada,  
Porque não fazem só uma  
– Aquela única lei  
Que deve ser publicada?  
Sabem qual é? – Proibir  
Os que dão a quem pedir  
O pão que querem comer,  
Porque em geral não trabalham  
Pela crise mundial  
Da falta de emprego e trabalho.  
Outros que trabalharam  
E que perderam a saúde,  
E as forças nessa labuta  
Da luta pelo que é seu  
E precisam de viver  
Arrastam-se nas esquinas  
Mendigando envergonhados  
Um pouco do que lhe devem  
Esses que são afortunados,  
E nunca fizeram nada  
Senão mandar e gastar. (BOTTO, 1959, p. 135-136, grifos do autor).

Por fim, destacamos como os anos de António Botto no Brasil foram cruciais para a inflexão poética que representou *Ainda não se escreveu* no conjunto literário do autor. Embora haja poucas referências diretas ao país no conjunto de poemas, podemos captar elementos que parecem estar relacionados às últimas vivências do poeta, principalmente as suas inúmeras desventuras, significantes para a mudança de perspectiva operada pelo escritor na obra tardia. Há alusões a algumas localidades e outros elementos característicos da paisagem do Rio de Janeiro, cidade brasileira onde viveu por mais tempo durante o exílio, como as praias, as favelas, os campos de futebol, os bares e as ruas caóticas, repletas de problemas decorrentes do crescimento desmedido e desigual. Se os primeiros anos do autor no Brasil pareceram trazer algum tipo de otimismo e revigoração para a sua estagnada carreira, os vários dissabores experienciados no país serviram para aumentar os sentimentos de revolta e de fomentar uma inusitada consciência de classe que foram traduzidos nesta poesia.

Anna Klobucka, ao remeter ao período que Botto viveu no Brasil, afirma que a energia positiva e a exuberância fantasiosa que animaram alguns dos principais testemunhos do autor no país cedem à expressão contínua de momentos cada vez mais melancólicos, acentuando cada vez mais a crescente desilusão e o desespero com sua pobreza material e a falta de estabilidade de sua vida (KLOBUCKA, 2018, p. 230). A partir do apoio de muitas das informações extraliterárias deixadas por Botto, como as descritas nos relatos privados de seus diários e em outras manifestações que chegaram até o presente, como os registros na imprensa, somos informados sobre muitas marcas expostas que formam o tecido poético do autor. Elas servem de testemunho a muitas questões que desestabilizavam a consciência do poeta e representam o presente da escritura da poesia aqui investigada. No fragmento de uma longa canção, na qual Botto reflete

sobre o fazer poético, desdobrando-se em várias acusações contra o campo literário, mas também sobre os problemas sociais e políticos, fica evidente a remissão às experiências brasileiras destacadas nos seus relatos pessoais:

[...] Sujidade, arranhaduras profundas  
Nos asfaltos  
De ruas desfiguradas  
Como farrapos de cidade  
Que as autoridades não enxergam,  
Para não diminuir a verba  
Necessária para banquetes  
De homenagem a *salvadores*  
Da Instituição humana,  
Ou para o *automóvel* caminhar  
Ao encontro de *novacentos negócios*,  
Solicitadas nomeações demoradas  
E o que são indispensáveis  
Por motivos de ordem particular  
E governamental,  
A entrevista de uma mulher *importante*,  
À espera de um lugar disfarçado  
E que tem a maior influência  
No partido mais popularizado,  
– Ervas, papéis de responsabilidade  
Que se queimam,  
Água suja e parada nas valetas  
*Entupidas* e não consertadas  
Para poderem ser úteis  
Ao trânsito, à população?  
Melhor que fiquem abandonadas  
Para a rica oportunidade  
Do *benfeitor* que, no testamento,  
Deixa fortuna e rendimento  
Com o qual se pode fazer

Um concerto mais radical.  
 E se algum jornal vier com a chatice  
 De que desprezar os aspectos  
 Aparentes de uma capital  
 É distribuir o parasita  
 Da tal revolta de ordem social,  
 Responder, com a frase brasileira:  
 – O jornal é bobo a mexer  
 Em assunto secundário. [...] (BOTTO, 1959, p.83-84,  
 grifos do autor).

A canção, vertiginosa e convulsa, como boa parte da obra, saltando de um assunto a outro, busca responder ao questionamento inicial sobre o que é a poesia. O poema parte desta reflexão recorrente na tradição poética para desencadear uma série de outras ponderações que aparentemente não estão interligadas a tal pergunta, mas servem o propósito de pensar a variedade de coisas que podem ser respondidas através do discurso poético. Porém, sobretudo, o que podemos destacar de mais evidente no texto é a mordacidade de Botto em desancar seu olhar para muitos dos problemas crônicos da sociedade brasileira daquela época. As contrariedades decorrentes dos altos custos das moradias, do problema de habitação, salientado pela precariedade das pensões e das casas insalubres, a crítica da má gestão das autoridades municipais responsáveis pelo caos urbano, a preocupação com o excesso e a desordem do trânsito, a falta de infraestrutura para lidar com questões como as enchentes anuais e o caos da saúde pública, serão alguns dos pontos abordados no poema e que serão reiterados na obra.

#### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Antônio Botto sempre se mostrou um escritor sensível à miséria social, simpatizando especialmente com as dores e infelicidades dos marginalizados e dos desclassificados da sociedade, como os pobres, os mendigos, as prostitutas e os homossexuais. Provavelmente, suas experiências nos

bairros pobres lisboetas contribuíram para tal ligação com as camadas subalternas da população, habitantes constantes de sua criação literária. Contudo, será na produção tardia que tal simpatia será direcionada a um outro viés, mais politizado e socialmente consciente, representante das novas aspirações estéticas que o escritor tentou vincular a seu projeto poético. No entanto, esta poesia, embora transparecesse o clima político e social do período de sua produção, era afirmada enquanto fruto de uma atitude supostamente apolítica, numa clara contrariedade com os próprios temas abordados na sua obra póstuma. Em diversas entrevistas para os periódicos brasileiros, Botto corroborou a imagem de um escritor antipolítico: “Sou, visceralmente, anti-político. Não aprecio a política, não tenho pitada desse veneno na alma” e “não sou um político: sou um poeta” (*Revista da Semana*, 19/05/1959, p. 20), reafirmando o afastamento desinteressado dos assuntos corriqueiros do contexto de sua época. De certo modo, o autor tentava fazer a manutenção da sua aura *dandy* e esteticista, com que foi celebrado desde o momento de sua chegada ao Brasil.

Entretanto, como fica evidente nos diversos poemas destacados, Botto mostrou-se atento às questões políticas daqueles anos e traduziu seus anseios, complexos e questionamentos para o texto poético, em versos muitas vezes panfletários, de qualidade questionável, mas de sensibilidade que merece ser levada em consideração. Seus arroubos contra a exploração das camadas populares, a injustiça, a fome, o desemprego e a guerra mostram que a dureza dos novos tempos atravessou sua poesia de maneira ambivalente, revelando suas contradições claras, onde habita o poeta progressista e o poeta conservador desejoso de transformações sociais. Sem necessariamente ansiar por um movimento revolucionário, sua poesia apresenta uma crítica da realidade e um projeto de uma sociedade mais justa e igualitária, consciente da responsabilidade humana da atuação literária dos escritores naquele momento histórico específico.

RECEBIDO: 29/04/2023 APROVADO: 12/05/2023

**REFERÊNCIAS**

- BATALHA, Maria Cristina. O que é uma literatura menor? *Cerrados*, Brasília, n. 35, p. 113-134, 2013.
- BOTTO, António. *Ainda não se escreveu*. Lisboa: Edições Ática, 1959.
- BOTTO, António. *Baionetas da morte*. Lisboa: [s. n.], 1936.
- BOTTO, António. *Canções*. Lisboa: Guimarães, 2010.
- BOTTO, António. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018 [e-book].
- CASCAIS, António Fernando. Pessoa, louvor e execração de António Botto. In: RIBEIRO, Nuno; BASTOS, Margarida Almeida (org.). *António Botto e Fernando Pessoa: poéticas em diálogo*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2021. p. 27-46.
- KLOBUCKA, Anna. *O mundo gay de António Botto*. Lisboa: Documenta, 2018.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.
- PITTA, Eduardo. Toda a ousadia será castigada. In: BOTTO, António. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018. p. 3-18. [e-book]
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- REVISTA *da Semana*, “António Botto, o amor e a enfermidade, 19 de maio de 1956, p. 19-20.
- SALEMA, Alvaro. “Ainda não se escreveu”. In: *Diário de Lisboa*, 1959.
- SENA, Jorge de. “António Botto”. In: *Estudos de Literatura Portuguesa – III*. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 187-192.
- SOL Nascente, “O temperamento na criação artística”, n. 4, 15 de março de 1937, p. 16.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.
- ÚLTIMA Hora, “António Boto responde”, 29 de agosto de 1956, p. 3.

**MINICURRÍCULO**

**OSCAR JOSÉ DE PAULA NETO** é Doutorando em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense. Bolsista CAPES.



---

# Ginga ou Jinga, rei ou rainha: o pluriversal em dois romances pós-coloniais angolanos

*Ginga or Jinga, king or queen: the pluriversal in two Angolan postcolonial novels*

Ana Claudia Florindo Fernandes  
Universidade de São Paulo

Ana Paula Rodrigues  
Universidade de São Paulo

Elieni Caputo  
Universidade de São Paulo

Helder Thiago Maia  
Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa

## DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n49a670>

## RESUMO

A partir do diálogo com a literatura colonial portuguesa e com a literatura nacionalista angolana, este artigo analisa representações sobre a rainha Jinga em dois romances angolanos, *A gloriosa família*, de Pepetela (1997), e *A rainha Ginga*, de Agualusa (2015), com o objetivo de verificar as formas de retratar a identidade de gênero de Jinga, suas habilidades guerreiras e diplomáticas, sua maneira de governar e lidar com o tráfico de pessoas

escravizadas. Como romances pós-coloniais, o corpus abarca a humanização da personagem histórica, dessacralizando-a e questionando a insígnia de bárbara.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jinga; Ginga; Pepetela; Agualusa; pós-colonialismo

**ABSTRACT**

Based on a dialogue with Portuguese colonial literature and Angolan nationalist literature, this article analyzes representations of Queen Jinga in two Angolan novels, *A gloriosa Família*, by Pepetela (1997), and *A Rainha Ginga*, by Agualusa (2015), with the aim of verifying the ways of portraying Jinga's genre, warlike and diplomatic skills and the way of ruling people and the slave trade. As part of the post-colonial novels, the corpus encompasses the humanization of the historical character, desacralizing it and questioning the barbarian insignia.

**KEYWORDS:** Jinga; Ginga; Pepetela; Agualusa; postcolonialism.

Símbolo angolano da resistência à colonização, Nzinga, Ginga ou Jinga (1582-1663) governou os reinos do Ndongo e Matamba, hoje norte de Angola, durante o século XVII, e resistiu ao domínio português com artifícios de liderança, diplomacia e habilidades guerreiras. Em torno da rainha/rei, criou-se uma mitologia e um imaginário que atravessam continentes e que se manifestam de diferentes formas em produções literárias desde o século XVI.

Como significante móvel e maleável que ainda não se fechou em um signo e que resiste à captura, há variações nas representações de Jinga em diferentes temporalidades e culturas, onde a personagem transita de uma figura maternal a uma selvagem canibal e sanguinária: “somos levados a perceber que a sua existência põe abaixo qualquer modelo formal que a procure fixar. Ela é dinâmica como as estórias que fertilizou em três continentes” (LUGARINHO; MAIA, 2022, p. 251). Jinga, tratada ora como rainha ora como rei, ora como mãe ora como assassina de bebês, é uma figura emblemática que

acaba se metamorfoseando conforme os interesses, sejam eles coloniais ou de independência e formação nacionais.

Mata (2012) aponta que a literatura colonial portuguesa tem como base um olhar português civilizador e colonizador e visa ao domínio do imaginário angolano. É retratado por essa literatura um espaço físico hostil, exótico e selvagem, e a mesma caracterização se estende em relação aos povos, o que justificaria o colonialismo em sua missão (supostamente) civilizatória. Nessa perspectiva, os elementos culturais africanos são desumanizados, associados à devassidão e à barbárie.

A literatura nacionalista, por outro lado, erigiu-se como resposta à literatura colonial, em contraposição ao imaginário produzido por Portugal sobre Angola. Essa produção literária valoriza aspectos culturais angolanos, idealizando o espaço e os indivíduos que nele habitam. Por último, a literatura pós-colonial recorre à História e retrata seus personagens como capazes de ações heroicas e também do oposto, dessacralizando-os e abarcando suas ambiguidades, com o fito de humanizá-los.

Associando essas produções literárias às representações sobre a rainha/rei Jinga, percebe-se que a literatura colonial portuguesa costuma enfatizar a (suposta) barbárie da soberana, como podemos observar em António Xavier da Silva Pereira (1881) e Hipólito Raposo (1926)<sup>1</sup>, enquanto a literatura nacionalista lhe confere atributos como “mãe da nação”, como encontramos, por exemplo, em Agostinho Neto (1960[1985]) e Manuel Pacavira (1975), e a literatura pós-colonial elabora melhor as ambiguidades de Jinga, humanizando-a, como observaremos nas duas obras aqui analisadas.

---

<sup>1</sup> Autores cujas obras fazem parte do acervo do Real Gabinete Português de Leitura.

De perspectiva colonial, os textos de Silva Pereira (1881), publicado em *Novo Almanach de Lembranças luzo-brazileiro para o ano de 1882*, e Raposo (1926), publicado em uma coletânea de contos do autor, reinventam a narrativa histórica sobre Nzinga acentuando novos toques de uma suposta barbárie. Enquanto a poesia de Neto (1985) e o romance de Pacavira (1975), de perspectiva nacionalista angolana, respondendo ao imaginário colonial português e gestados durante o período das lutas de independência, reescrevem a personagem como uma heroica combatente da liberdade nacional.

A literatura pós-colonial lida, assim, com o que foi produzido pelo colonialismo e pelo nacionalismo, deslocando as “demonizações” e idealizações encetadas por ambos e lançando um olhar sobre aquilo que foi deixado nas “sombras” por aquelas perspectivas dominantes. Nesse mesmo sentido, recorre à História para compreender o presente e refazer a narrativa dominante sobre a nação angolana, sem que isso implique uma visão homogeneizante (MATA, 2008).

Com a finalidade de analisar as representações literárias angolanas sobre Jinga, escolhemos duas produções contemporâneas que abarcam a tessitura da personagem da rainha/rei: os romances *A gloriosa família, o tempo dos flamengos*, de Pepetela (1997), e *A rainha Ginga, e de como os africanos inventaram o mundo*, de José Eduardo Agualusa (2015). A escolha desses textos ancora-se no papel da literatura de proporcionar um “espaço de reflexão e de reconstrução (não no sentido de recuperação de um passado histórico, mas de reinvenção da personagem que se transforma em mito)” (FRANCO, 2019, p. 702).

As duas obras destacam o período de sete anos de dominação holandesa na cidade de Luanda (1641-1648) e, por meio de *flashbacks*, são revelados os antecedentes e as contradições desse período histórico. Os conflitos entre portugueses e holandeses em Angola e no Brasil e as voláteis alianças entre europeus e líderes africanos de diferentes territórios compõem as ações que acompanhamos nas obras

selecionadas. Outro elemento presente nas duas narrativas refere-se às relações de trânsito de Jinga, seja o trânsito de gênero (rainha/rei), seja os trânsitos, os acordos provisórios, entre os jagas, os ambundos, os holandeses, os portugueses e a igreja católica, agindo sempre conforme seus interesses de líder. Enquanto no romance de Pepetela, a rainha/rei Ginga e seus feitos são mencionados por outras personagens – ora o narrador, ora seus inimigos –, na obra de Aqualusa, Ginga torna-se elemento central, figurando no título e agindo como personagem que tem voz e vez na sua narrativa.

Os dois autores angolanos partem de vasta pesquisa historiográfica e recorrem a documentos, cartas e obras consagradas como *A história geral das guerras angolanas*, de António de Oliveira Cadornega, de 1680, para construir a Rainha/Rei Ginga que não é aquela dos documentos históricos, nem aquela das obras literárias produzidas a seu respeito em momentos anteriores. Sobre a produção literária que trata de Jinga, pode-se dizer que, “como escritura [...] ganha privilégios por se constituir no limiar entre a memória, a história e a mitologia, que a revestem” (LUGARINHO; MAIA, 2022, p. 253). Trata-se, portanto, de uma escrita de entre-lugar, tecida pelo fio da história em diálogo com outros saberes.

#### **A GLORIOSA FAMÍLIA, DE PEPETELA**

Publicado em 1997 pela editora Dom Quixote, *A gloriosa família* apresenta as peripécias da família do personagem Baltazar Van Dum, flamengo católico que desembarca em Luanda em busca de aventura e dinheiro, torna-se traficante de pessoas escravizadas e tenta se equilibrar na zona de tensão entre holandeses e portugueses na disputa pelo comércio de “peças”<sup>2</sup> em Angola. Casado com

---

<sup>2</sup> A expressão “peças”, utilizada por Pepetela no romance, refere-se ao modo como, no século XVII, os comerciantes referiam-se às pessoas escravizadas.

uma angolana negra, filha de um pequeno soba da Kilunda, Baltazar tem filhos mestiços legítimos e também os membros do “quintal”, designação dada aos filhos com mulheres escravizadas, que eventualmente se tornam reconhecidos pelo pai.

O romance é narrado por um escravo de Baltazar, analfabeto e mudo de nascença, que lhe fora doado pela rainha/rei Jinga em uma ocasião na qual o flamengo simulou uma aliança com a soberana, fazendo-se passar por holandês calvinista opositor aos portugueses. Jinga aparece como aliada dos holandeses ou “mafulos” e do rei do Kongo contra a colonização portuguesa e, valendo-se dessa circunstância, Baltazar recebeu como “presente” da rainha/rei o narrador do romance, que se refere a Van Dum como “meu dono”. Símbolo da doação de Jinga e da trapaça de Baltazar, o narrador é levado a todos os lugares frequentados pelo dono e conta as peripécias de suas andanças, acordos e relações comerciais, sociais e familiares.

Baltazar orgulha-se de ter enganado a rainha/rei Jinga, o que denota, no romance, que a personagem era considerada sagaz: tê-la logrado fora um verdadeiro feito para o flamengo, que carrega o narrador para todos os lados como símbolo de sua esperteza: “Pois Baltazar tinha o máximo orgulho em que eu andasse atrás dele por todo o lado, para que nunca esquecessem a oferta que recebera. Aos mais íntimos, contava como enganara Jinga” (PEPETELA, 1997, p. 125). A esperteza e sagacidade da rainha/rei, assim como suas habilidades de oratória, são reforçadas ao longo do romance, como salienta Franco:

Como diz o Cadornega de Pepetela, é ‘diabolicamente inteligente e hábil’, citação que evidencia que, ao ter a obra de Cadornega como referência, Pepetela trabalhará com os sentimentos, a um só tempo, paradoxais e complementares, de respeito e temor que a rainha desperta nos portugueses. (FRANCO, 2019, p. 697).

A aptidão de Jinga para dialogar e se valer dos silêncios para comunicar-se é assim exposta pelo narrador de *A gloriosa família*: “O meu rei Jinga era espantosamente hábil a fazer e a quebrar os silêncios no momento de maior efeito. E um dia chegou a dizer que só os verdadeiros chefes sabem usar totalmente as hesitações simuladas da fala” (PEPETELA, 1997, p. 168). Em vários momentos, o narrador manifesta a admiração e o respeito por seu rei e, a propósito, alterna entre referir-se a Jinga como rainha ou rei, cotejando as representações dos colonizadores sobre a soberana com as suas próprias, estas complexas e multifacetadas. Enquanto Baltazar e os demais europeus referem-se a Jinga sempre no feminino, como rainha, mesmo quando mencionam o harém, suas habilidades guerreiras e as estruturas de poder que exerce, o narrador não apresenta desconforto ou dificuldade em reconhecer Jinga como rainha e rei, reconhecendo, assim, a transição de gênero de seu soberano.

Sobre a escolha do narrador na obra de Pepetela, um escravo ligado à rainha/rei Jinga, mudo e analfabeto, Inocência Mata (2006) destaca a relevância de seu papel na construção de uma “metaficção historiográfica”, uma narrativa que interpela o leitor a interrogar o passado para analisar o tempo presente, em um movimento de projeção sobre o futuro do país, da nação, da identidade do povo angolano. Segundo a autora: “Em *A Gloriosa Família* essa escrita pensativa é mais explícita em sua auto-reflexividade na exibição de um narrador – um escravo – que constantemente se questiona quanto ao seu lugar na história, sua função e visão” (MATA, 2006, p. 62).

Pepetela anuncia, pela voz do narrador, logo no início do romance, o entrelaçamento entre o literário e o historiográfico que está prestes a promover. É por meio da onisciência do supranarrador que as memórias e a imaginação ganham vida, discursividade e estabelecem sentido para a História:

Tudo o que possa vir a saber do ocorrido dentro do gabinete será graças à imaginação. Sobre este caso e sobre muitos outros. Um escravo não tem direitos, não tem nenhuma liberdade. Apenas uma coisa lhe não podem amarrar: a imaginação. Sirvo-me sempre dela para completar relatos que me são sonegados, tapando os vazios. (PEPETELA, 1997, p. 14).

Como o autor ressalta, considerar a escrita do passado como uma possibilidade de análise do presente é uma construção ideológica.

Uma das questões que evocam a complexidade de Jinga é a sua maneira de lidar com a escravidão: embora tivesse escravos e participasse do comércio com os colonizadores, não o fazia de modo indiscriminado, pois suas terras podiam ser aportes para fuga da escravização:

Os flamengos tinham apanhado poucos escravos, claro, não é difícil imaginar, os da minha condição escaparam para o mato aos primeiros tiros, a esta hora estão a chegar às terras de Jinga, onde encontrarão protecção. A Jinga poderá mais tarde vendê-los aos holandeses, ideia que pressenti no cenho cerrado do meu dono, como se um relâmpago atravessasse o céu. (PEPETELA, 1997, p. 68).

As terras de Jinga como lugar de proteção e refúgio são mencionadas algumas vezes pelo narrador: “todos os colonos se queixavam das constantes fugas de escravos, pois o meu rei protegia os que pisassem o seu território e nunca aceitava devolver os fugitivos” (PEPETELA, 1997, p. 282). A sociedade ambunda era dividida entre seus membros livres e não livres, e caso os primeiros fossem comercializados pelos portugueses, poderiam ser resgatados pelos “naturais da terra” (HEYWOOD, 2019). Os motivos que levavam à escravização de uma pessoa no reino de Ndongo e Matamba eram crimes cuja pena culminava em morte, ou a captura em guerra. No romance de Pepetela,



é retratado o estranhamento de Baltazar Van Dum sobre a forma como Jinga lidava com o tráfico, o que denota que as motivações da rainha/rei eram muitas vezes incógnitas para os europeus: “Porque a Jinga é sempre um problema, nunca se sabe como aprecia o tráfico” (PEPETELA, 1997, p. 225). Os europeus tomavam praticamente todos os habitantes do reino como escravizáveis e as guerras de conquista também eram utilizadas com tal finalidade:

As campanhas contra Ndongo não eram apenas guerras de conquista, mas também operações de captura de escravos. Milhares de ambundos não combatentes foram escravizados e enviados para o trabalho em fazendas criadas nos arredores de Luanda, ou, como vinha acontecendo em outros países da África havia cerca de setenta anos, foram vendidos para as Américas. Entre 1575 e 1590, os portugueses exportaram cerca de cinquenta mil ambundos para o Brasil graças a suas guerras e operações de escravização em Ndongo. (HEYWOOD, 2019, p. 33).

Entre as cenas memoráveis da rainha/rei Jinga que são recriadas de forma recorrente na História e na literatura, destaca-se aquela em que a/o soberana/o, ainda como embaixadora, usou sua escrava como cadeira durante uma reunião com o governador português João Correia de Sousa. Esse é um dos episódios mais reinventados e retomados sobre Jinga, e varia de acordo com o grau de barbárie ou sagacidade que se quer impetrar à rainha/rei. As interpretações da cena oscilam, e, na literatura pós-colonial, esse episódio chega a ser visto como um estratagema de Jinga para espionar o governo português. No romance de Pepetela, a menção à cena ocorre da seguinte forma:

Se não contarmos aquela escrava que ficou esquecida no salão nobre do governador, quando Jinga veio a Luanda, ainda não era rainha, negociar um acordo em nome do rei seu irmão, e o

chefe português, confortavelmente sentado num cadeirão de veludo carmesim, segurando um bastão com punho de ouro, desprezivamente lhe deixou de pé. O meu rei fez um gesto para a comitiva e uma escrava aproximou e se pôs de quatro, para ela poder sentar nas costas. Terminada a audiência, Jinga ia se retirar, quando o governador disse e então essa mulher fica para aí? O meu rei fez um gesto de desdém e replicou, nunca levo as cadeiras em que me sento. O português só não sufocou de raiva porque levou certo tempo a entender. E depois fez contas para saber quantos cruzados poderia valer a escrava. Mentalmente agradeceu a generosidade do meu rei, que ele apostrofou no entanto de arrogante. (PEPETELA, 1997, p. 125).

Anteriormente, na narrativa, o hábito das mulheres de sentar-se no chão é assim descrito pelo narrador: “Mas o que mais me perturbou foi saber que havia outras mulheres que não sentavam sempre no chão. Era a posição natural das nossas, menos a rainha Jinga, que sentava em cadeirões ou nas costas de escravos, mas essa era rei” (PEPETELA, 1997, p. 87). Jinga vale-se de suas prerrogativas de embaixadora e representante do reino do Ndongo para nortear seu comportamento na reunião com o governador, não aceitando se sentar em nível (especialmente) abaixo do dele.

A história de Pepetela humaniza Jinga ao pressupor ambiguidades e contradições que dessacralizam a personagem e, ao mesmo tempo, tiram a pecha de selvagem:

Ocorre no romance a dessacralização e a conseqüente humanização da figura de Nzinga, que não é nem incansavelmente bárbara e selvagem nem heroica; ao contrário, é complexa, multifacetada e contraditória: participa do tráfico de escravos e luta contra a escravidão do seu povo. (LUGARINHO; MAIA, 2022, p. 261).

Como texto pós-colonial e literário, o romance apresenta linhas de fuga sobre as representações nacionalistas e coloniais – as primeiras enaltecem Jinga como heroína e mãe da nação angolana; as últimas a retratam frequentemente como incivilizada, canibal, bárbara e desumana:

Na época, os europeus a retrataram como uma canibal sanguinária que não hesitava em assassinar bebês e trucidar seus inimigos. Acusaram-na também de desafiar as normas do gênero ao vestir-se como homem, liderar exércitos, ostentar haréns de homens e mulheres e rejeitar as virtudes femininas de criar e cuidar dos filhos (HEYWOOD, 2019, p. 6).

Uma das questões que evocam a desumanidade de Jinga nos textos coloniais é a forma pouco tradicional e convencional de configuração do gênero da rainha/rei, assim julgada de acordo com a normatividade de gênero e sexualidade do colonizador. A soberana ou soberano mantém um harém composto, aos olhos do colonizador, por homens vestidos de mulher, nessa mesma perspectiva afirma-se que os maridos se sentem desconfortáveis com essa situação, fato que não é registrado com estranhamento pelo narrador. A preferência pelo título de “rei” também é vista com suspeita pelo colonizador, apesar de não gerar incômodo entre aqueles que são o seu povo. No trecho a seguir, o narrador do romance de Pepetela menciona a preferência de Jinga de ser tratada como “rei”, e não problematiza sua transição de gênero:

A propósito, foi muito ousada a maneira como Baltazar Van Dum aproveitou a sua ascendência flamenga para enganar a rainha, que de facto detesta que a tratem assim, pois ela diz é rei, porque só o rei manda, e ela não tem nenhum marido que mande nela, ela é que manda nos muitos homens que tem no seu harém e que chama de minhas esposas. É Rei Jinga Mbandi e acabou. Rainha

ou rei, no entanto, foi enganada e bem enganada pelo meu dono.  
(PEPETELA, 1997, p. 23).

Como diz o narrador, “É Rei Jinga Mbandi e acabou”, ou seja, Jinga de fato teria se transformado em rei: no nível ideológico consagrado e, portanto, inquestionável naquela cultura, houve a transição de gênero da rainha no período em que governou o Ndongo e Matamba. Há referências a um ritual chamado *maji a samba* (óleo sagrado) que teria sido praticado por uma/um rainha/rei anterior dos imbangalas (Tembo a Ndumbo) e que Jinga escolhe como modelo de liderança e vida política (HEYWOOD, 2017, p. 135) e dessa/e soberana/o incorpora diversas outras práticas. Esse tipo de subjetivação é um dos alvos dos colonizadores que intentam torná-la mais selvagem e primitiva para justificar a ação civilizatória, associando-a às piores patologias e perversidades, no ensejo da colonização de gênero por eles perpetrada, inclusive por meio de normatividades das ordenações filipinas<sup>3</sup>.

No romance de Pepetela, as representações dos portugueses são cotejadas com as do narrador, que humaniza seu rei e não vê problemas ou contradições em nomeá-lo ora dessa forma ora como rainha – são antes os portugueses que desumanizam Jinga, dando-lhe os

---

3 As Ordenações Filipinas foram editadas pela coroa portuguesa no início do século XVII, mais precisamente no ano de 1603, e permaneceram em vigência até 1830. Consideradas como um código no sentido coloquial da palavra, tratava-se de um ajuntamento de leis, compilações de normas promulgadas durante o reinado de Felipe II da Espanha (Felipe I de Portugal) que deliberavam sobre a conduta, o que era considerado crime e as devidas punições. Tal código tornou-se um poderoso instrumento de ação política e dominação nas terras colonizadas pelos portugueses. Na obra *A gloriosa família*, Pepetela destaca a submissão da colônia às ordens de Felipe I: “Mas quem mandava em Portugal eram os Filipes de Espanha e esses eram mesmo inimigos das Províncias Unidas, portanto Portugal era inimigo por tabela” (PEPETELA, 1997, p. 26).

piores atributos do gênero feminino, sem nunca aceitarem sua designação masculina, demonizando-a:

Baltazar estava no começo das suas actividades comerciais, tendo antes dedicado o esforço na área da agricultura, fazendo a plantação de mandioca e legumes no Bengo. Em suas duas ou três excursões tinha conseguido algumas peças, que é o que nós somos de facto, que vendeu em Luanda por bom preço. Mas era negócio pequeno, pois se tratava de quantidades irrisórias. Arquiectou um plano ambicioso e arriscado. Jinga fazia a guerra aos portugueses, como ainda faz. Os portugueses dizem ela é canibal, uma víbora em que não se pode confiar, mas eu tenho outra versão. Aliás, ainda não vi inimigo desconsiderado demónio. (PEPETELA, 1997, p. 23).

Jinga é abordada/o do ponto de vista de gênero e sexualidade de um modo fixo e rígido, erigido sob a égide das normatividades vigentes na sociedade colonial à época, que nos remete à ideia da colonialidade ocidental de gênero, na qual havia uma diferenciação acentuada entre o papel designado à mulher branca europeia e à negra escravizada. Observava-se uma completa separação dos sexos, lugares para homens e lugares para mulheres, o que cabia à mulher e o que se esperava do homem, numa determinação binária, o que era estranho a muitas sociedades africanas, como aponta Oyèrónk Oyěwùmí (2021). O narrador ressalta: “Mas as mulheres nunca podem aspirar ao mesmo que os homens, isso também é verdade” (PEPETELA, 1997, p. 99).

A mulher branca, sobretudo a portuguesa, não participava de assuntos imbricados à função masculina, muitas vezes não podiam sequer escutar as discussões à mesa, como era costume entre maridos e filhos; permaneciam à espreita, em cômodos separados, todavia não estavam alheias ao que se passava: “Como nas cortes europeias,

as mulheres podiam ouvir tudo pois não tinham outra inteligência nem importância senão a da cama” (PEPETELA, 1997, p. 252).

Em um contexto sócio-histórico e cultural fundado sob o patriarcalismo e o machismo colonial, como o retratado pelo romance a despeito da sociedade europeia, a função da mulher restringia-se aos cuidados com a casa e com os filhos: “Quando Baltazar ficava furioso, se lembrava de todos os agravos, mesmo os passados há séculos. E acabava por incriminar de não saber educar os filhos, a culpa era sempre dela” (PEPETELA, 1997, p. 337).

A respeito da mulher negra, a visão de Baltazar e dos filhos, tanto da casa grande como do quintal, representa a interseccionalidade de opressão (gênero, raça e classe) vivida na sociedade colonial; ao referir-se às “escravas”, diziam que eram feitas para “deitar no mato, derrubar no capim” naturalizando o estupro ao qual eram submetidas as mulheres escravizadas. Assim, seu lugar social era marcado pelo desrespeito, pela invisibilidade e total ausência de direitos: “seria baixar de condição se casasse com uma escrava” (PEPETELA, 1997, p. 165), ou ainda “se há poucas mulheres brancas, só há homens, é evidente que têm de aparecer resultados das misturas” (PEPETELA, 1997, p. 377).

O adultério, seguindo as determinações das Ordenações Filipinas, era tido como crime e passível de punição, que variava de um pagamento de tributo à pena de morte, dependendo da condição social do “amante”. O duelo era uma prática costumeira para resolver tais conflitos, como se fosse um julgamento divino, ideia que remonta à cavalaria.

Na terra da minha mãe é tudo muito mais fácil, o enganador apanhado em flagrante tem de pagar uma multa, que alguns chamam macoji, e ponto, com a galinha ou o cabrito entregue fica reparado o dano provocado na família. Continuam todos amigos,

a paz reina. Se do acto nascer um filho, é pertença da casa onde nasceu, e o pai é evidentemente o marido da mulher. Quem pode mesmo saber se o acto provocou a gravidez? E porquê haveria a criança de pagar pelo erro dos outros, ficando bastardo como entre os brancos? Depois, eles é que são civilizados (PEPETELA, 1997, p. 161)

Entretanto, a dessacralização da monogamia como valor fundamental da tradicional família cristã portuguesa, sobremaneira evidenciada no século XVII, se dá por meio do pluralismo cultural apresentado pela voz satírica do narrador, que traz como possibilidade uma narrativa em torno da relação sexual mais fluida, em uma abertura pós-colonial promovida pelo atravessamento de fronteiras simbólicas, no entrecruzamento de raças e povos, costumes e valores:

O meu dono nunca quis perguntar para esclarecer detalhes e fiquei sem saber como dividiam os dois amigos as mulheres nessas farras com vinho e cantorias. Mas era uma divisão pacífica, se tratava apenas de prostitutas, não era caso para ciúmes. Foi coisa que só conheci quando vim viver na cidade dos brancos, na minha terra não existia essa profissão, pois os homens solteiros ou viúvos sempre encontravam uma rapariga ou mulher com quem ir para o capim, sem precisarem de pagar ou prometer qualquer coisa, a promessa de prazer bastava. (PEPETELA, 1997, p. 186).

A propósito, a poligamia de Jinga também é colocada nesse lugar de possibilidade:

O triângulo era muito comentado em Luanda e Gerrit Tack tinha tranquilamente explicado aos amigos, sem nenhum pudor. Uma noite ela dormia com o director, na noite seguinte com o major. A francesa agora só frequentava a bodega do Pinheiro apenas pro prazer, nunca em trabalho. E não podia aceitar clientes. Uma espécie de casamento com dois homens, como se fazia no

oriente, conforme diziam alguns viajados. Nem era preciso ir tão longe, Jinga não tinha dois maridos, mas dezenas. (PEPETELA, 1997, p. 312).

Para além das questões centradas em torno do gênero e da sexualidade, a obra de Pepetela constrói uma discursividade mais plural, que busca superar a ideia colonial e nacionalista de nação por meio de estratégias que Mata (2008, p. 75) define como “ab-rogação própria da estética pós-colonial, com recurso à sátira, à paródia, ao multiperspectivismo e à História”.

Desse modo, na obra de Pepetela, na voz do narrador escravizado, a personagem de Jinga aparece humanizada, complexa e multifacetada. Já na voz dos portugueses, ela é uma bárbara canibal, selvagem, primitiva. Mais uma vez, a dúvida irônica nos remete à autoreflexividade do texto: “mas sabemos muito bem que os europeus sempre vêem canibais entre nós, sendo bom desconfiar dos relatos” (PEPETELA, 1997, p. 177). O narrador confronta tal representação, reafirmando os atributos positivos e civilizados de seu rei e de seu povo:

Os portugueses sempre se referiam ao meu rei como “aquela canibal” e ficavam logo de cabeça perdida. Queriam mesmo dizer que ela preferia carne humana, sem sabor e adocicada, como explicava quem já tinha provado, o chefe jaga Kabuko ka Ndonga por exemplo, a uma boa fatia de golungo ou a uma magra coxa de mbambi? Só eles é que tinham bom gosto, nós não passávamos de uns selvagens que engolíamos cobras e lagartos sem opinião crítica? Claro que havia épocas de fome e nessas alturas tudo servia para alimento. Também na civilizada Europa, que eu saiba. (PEPETELA, 1997, p. 183).

Ao mesmo tempo que a barbárie de Jinga é reforçada na voz dos portugueses, eles também acentuam seu potencial como guerreira, o que desemboca em autoafirmação e destaque da bravura portuguesa diante de um inimigo forte e difícil de vencer.



Diversas figuras históricas portuguesas e holandesas que compõem a documentação oficial são chamadas à narrativa de *Pepetela*, assumindo a função de personagens. Entre governadores, capitães, religiosos e conselheiros flamengos da Companhia das Índias Ocidentais, destacamos a figura de António de Oliveira Cadornega. O jovem alferes, que muito mais tarde se tornaria capitão e deixaria como legado os três volumes sobre as campanhas militares portuguesas em Angola, participa da trama e, em conversa com Baltazar Van Dum, atesta a inteligência e a habilidade da rainha/rei em um relato muito apreciado pelo narrador: “Gostei de ouvir o alferes Cadornega, homem de letras e de pensamento, reconhecer o mérito do meu rei, sendo o inimigo mais odiado. Odiados são os que têm algum valor” (PEPETELA, 1997, p. 262). O luxo da corte de Jinga também é enfatizado por Cadornega no romance, que dá detalhes sobre suas vestes e joias e o modo como as usava para impressionar súditos e governantes:

Em tudo ostenta uma pompa sumptuosa para impressionar quer os seus súbditos quer os embaixadores estrangeiros. Os nossos soldados que ela mantinha prisioneiros e que libertámos confirmaram o que encontrámos. A rainha se senta num cadeirão de velude carmesim com talhes de ouro, sobre alcatifas de duas polegadas de espessura, onde se instalam os cortesãos e os embaixadores, tendo a praça coberta com pendões e estandartes dos panos mais finos, brocados e sedas, da Flandres e de Londres. E ela própria usa os mais ricos tecidos e muitas jóias e ouro, especialmente quando recebe alguma delegação do rei do Kongo. Sendo um reino ora amigo ora rival, tem de impressionar mais que qualquer outro. (PEPETELA, 1997, p. 263).

O poderio de sua aliança com o Kongo e os holandeses é enaltecido no romance, assim como suas habilidades de guerra, força militar, grande número de soldados e aptidão para realizar alianças, definir estratégias para alcançar seus objetivos:

Jinga precisa de certo tempo para refazer o exército, mas homens é o que ela tem mais e vai querer desforra. O rei do Kongo compreendeu que não estamos a brincar e portanto vai mandar tropas para apoiar a Jinga mais efectivamente. E os holandeses também não quererem que aniquilemos a rainha, por isso vão mandar artilharia e tropa de enquadramento. (PEPETELA, 1997, p. 265).

A ampliação da aliança, que passou a abranger também os jagas, inimigos (eventuais) dos portugueses, é valorizada na voz do narrador, dada a potência e poderio militar que isso passou a significar, denotando ainda a facilidade de Jinga de associar-se e angariar novos membros e coligados para seu exército.

Quando saímos de Bengo para regressar a Luanda, o governador tinha convocado para Massangano todos os exércitos de sobas amigos, para constituir uma guerra preta. Pretensamente era para castigar alguns sobas que, encorajados com a derrota portuguesa em Luanda, se tinham rebelado contra o jogo dos colonos. E também convocaram alguns chefes jagas, os terríveis guerreiros cujo nome fazia tremer a todos. Mesmo Jinga, que diziam ser aparentada a eles, respeitava o seu poderio. Os portugueses tratavam sempre os jagas por canibais, mas quando estavam aflitos pediam auxílio de alguns de seus sobas, particularmente do mais fiel, Kabuku ka Ndonga, talvez mesmo o único fiel, pois os outros umas vezes estavam de um lado, outras passavam para o inimigo, qualquer que este fosse. De facto, os jagas seguiam a sua própria política, que era irem avançando os seus exércitos, ocuparem territórios, matarem os homens, ficarem com as mulheres e educarem as crianças no seu sistema militar, deixarem uma chefia no território e irem mais para a frente. Assim dominaram o Kasanje, a Matamba, o Libolo e toda a margem sul do Kuanza até Benguela. Pelo menos. Mas não eram reinos unificados, apenas chefias independentes e com muitas makas entre elas. Jinga sempre aproveitou isso. Também os portugueses. Os mafulos ainda estavam muito verdes nestas questões da terra e por isso tinham

urgência em fazer aliança com o rei de Kongo e com Jinga. Se o conseguissem, os portugueses tinham os dias contados, a menos que aparecessem reforços importantes. (PEPETELA, 1997, p. 44).

E o narrador mais uma vez ressalta a força militar de Jinga e sua capacidade de exercer o poder político sobre uma comunidade, estabelecendo alianças conforme julgava interessante a seu povo, sobretudo em relação à luta e resistência contra o domínio português: “O exército do Kongo e os trezentos soldados holandeses tinham feito junção com os homens de Jinga e os jagas inimigos dos portugueses numa coligação impressionante” (PEPETELA, 1997, p. 373).

#### **A RAINHA GINGA, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA**

O romance de Agualusa tem como narrador o padre brasileiro Francisco José da Santa Cruz. Nascido em Pernambuco, filho de uma indígena da nação Caeté e de um mestiço, o narrador conta as peripécias de seu trabalho como conselheiro e secretário de Jinga, desde antes de ser nomeada rainha/rei. Além dos conflitos de interesses políticos e econômicos da colonização, da recuperação de diversas figuras históricas e da reescrita irônica da história de Angola, há também nesse romance a representação da transitividade de gênero de Jinga (ora é rei, ora é rainha) assim como o relato de que a personagem tinha um harém com homens vestidos de mulheres. Antes mesmo de ser nomeada rei, já lhe são conferidos atributos normalmente associados ao masculino: “Jinga discutia em alta voz com o irmão, como se com ele partilhasse a mesma vigorosa condição de macho e de potentado. Já na altura não admitia ser tratada como fêmea. E era ali tão homem que, com efeito, ninguém a tomava por mulher” (AGUALUSA, 2015, p. 12-13). Afirma-se, portanto, que, de fato, Jinga era tomada por homem e não era apenas uma mulher vestida com trajes masculinos.

Também aqui a famosa cena da cadeira, em que a embaixada de Ginga vai representar seu irmão perante o governador português, é recriada:

O governador recebeu-a sentado num cadeirão alto, quase um trono, tendo ao seu lado as autoridades militares. Para a Ginga reservara uma almofada, debruada a ouro, sobre uma sedosa alcatifa. Não o fizera por malícia ou má-fé, antes para agradar à embaixadora, pois os seus conselheiros lhe haviam assegurado que os potentados gentios não apreciam cadeiras, preferindo sentar-se no chão raso. A Ginga não o entendeu assim. Deu ordens a uma das suas escravas, uma jovem mulher de graciosa figura, chamada Henda, para que se ajoelhasse na alcatifa e, para grande assombro de todos os presentes, sentou-se sobre o dorso da infeliz. (AGUALUSA, 2015, p. 31).

Enquanto, no romance de *Pepetela*, as intenções do governador ao deixar Ginga de pé são de menosprezá-la, no romance de *Agualusa*, o ato de lhe dar almofadas não parece mal-intencionado, mas associado às concepções equivocadas, depreciativas e generalizantes dos portugueses sobre o comportamento e as preferências dos abundos.

A inteligência de Ginga é reconhecida e, enquanto no romance de *Pepetela* os portugueses destacam essa qualidade de modo que sirva como elogio indireto aos próprios europeus, na obra de *Agualusa*, os portugueses a associam a algo maligno e demoníaco:

Ali conheci o senhor Rodrigo de Araújo, anfitrião da Ginga, que era um dos que mais surpresa manifestava pela inteligência da embaixadora. É coisa sobrenatural, disse-me, a fluência com que ela fala. No juízo dele, a inteligência, quando manifesta numa mulher, e para mais numa mulher de cor preta, de tão inaudita, deveria ser considerada inspiração do maligno e, portanto, matéria da competência do Santo Ofício. (AGUALUSA, 2015, p. 33).

A ambiguidade de Ginga diante da escravidão também é explorada no romance de *Aqualusa*, servindo suas terras de refúgio para os escravos ao mesmo tempo em que a rainha/rei participava de seu comércio: “Nas semanas seguintes a ilha de Quindonga recebeu uma torrente de escravos fugidos de Luanda. Chegavam animados com a notícia de que a Ginga se fizera rei e se opunha ao envio de mais escravos ao Brasil” (AGUALUSA, 2015, p. 53). Há a especificação pelo narrador daqueles que são passíveis de serem escravizados em África, regra que não é respeitada pelos portugueses e que despertava as queixas e a ira de Ginga contra eles:

Entre os africanos vigora uma lei segundo a qual só perde a liberdade quem cometeu crime que mereça a morte, sendo a pena comutada em escravidão. Além deste, somente os prisioneiros de guerra, cuja vida está por direito nas mãos dos vencedores, podem ser escravizados. Por nascimento, apenas os filhos das escravas são escravos; não os filhos dos escravos. (AGUALUSA, 2015, p. 117).

A aliança com os flamengos para enfrentar os portugueses também é destacada, inclusive no que concerne ao tráfico de escravizados:

Maurício de Nassau quis saber se a rainha Ginga tencionava facilitar o trânsito de escravos para o Brasil. Ingo explicou que a sua senhora não via com bons olhos que lhe tirassem os súditos, que tanta falta lhe faziam nas lavras, para cuidar do gado e para combater. Os portugueses, com as suas razias, andavam despovoando os campos. A manter-se tal depredação em breve não restaria ninguém – ora o valor de um soberano mede-se não pela extensão do seu reino, mas pelo número dos seus vassalos. Contudo, devido às guerras com os povos vizinhos, que os portugueses também andavam fomentando, tinha ela muitos escravos de outras nações, os quais poderia comerciar com os flamengos. (AGUALUSA, 2015, p. 161).

Diferentemente da obra de Pepetela, no romance de *Aqualusa*, não há menção direta a atos de canibalismo de Ginga, mesmo na fala dos personagens portugueses. O narrador refere-se apenas a boatos sobre tal comportamento entre os jagas, mas não o confirma, dizendo que nunca presenciou tal cena: “Eu só os vi beber marufo, que consomem aos litros – secando os palmares por onde passam -, nunca os vi praticar sacrifícios humanos e muito menos devorar carne de gente” (AGUALUSA, 2015, p. 83). Em outro momento, Francisco reforça que nunca vira cenas de canibalismo entre os jagas:

Havia guerras, sim, mas longe dali, como um rumor distante – cães latindo para além do nevoeiro. O que eu sabia delas era por ver chegar os jagas arrastando gente presa, às vezes soldados brancos, ainda mais brancos pelo pavor de se julgarem levados não a caminho do cativeiro, mas da caldeira onde os iriam assar. Os poucos com quem falei estavam convictos de que os jagas devoravam os inimigos, e que nutriam particular apreço pela carne dos europeus, tida como mais macia e perfumada. A verdade, contudo, é que durante os cinco anos que ali habitei nunca assisti a nenhum de tais festins. (AGUALUSA, 2015, p. 119).

As questões de gênero e sexualidade estão presentes na narrativa e podem ser observadas, por exemplo, na personagem da quimbanda ou “sacerdote do sacrifício” que, mesmo exercendo um gênero não normativo para os padrões coloniais, é respeitada dentro de sua cultura:

Trazem estes quimbandas cabelo comprido, muito enredado e descomposto, e a cara sempre bem raspada, que parecem capões. Deitam-se com homens, fazendo com eles o que na natureza fazem as fêmeas com os machos, e com tudo isto são muito respeitados e venerados por toda a gente. (AGUALUSA, 2015, p. 58).

A masculinidade de Ginga é reforçada pelo narrador: “Encontrei-a vestida à maneira de um homem, como rei que se arvorava ser, tão macho quanto os demais, ou mesmo mais, e armada de arco e flechas” (AGUALUSA, 2015, p. 60). Também o harém de Ginga é descrito na narrativa de Aqualusa:

Domingo Vaz havia-me dito que a rainha mantinha um serralho, à maneira dos sultões turcos, colecionando fidalgos da sua corte, aos quais obrigava a trajar como se fossem fêmeas. Na altura não lhe dei crédito. Samba N’Zila confirmou tudo o que o tandala me confidenciara. (AGUALUSA, 2015, p. 85).

Um prisioneiro de Ginga, Mariano Mendes Cardoso, carioca, fora inclusive colocado como parte deste harém:

Costumava visitá-lo na banza da Ginga. Lembro-me dele, vestido de mulher, à europeia, sapatos, anágua, saia, espartilho, corpete e gola, suando em bica, mesmo à sombra, enquanto duas escravas sacudiam o ar com enormes leques feitos de folhas de palmeira. Vestido de mulher, penteado como uma mulher. (AGUALUSA, 2015, p. 120).

Na segunda entrada de Ginga em Luanda, já coroada/o, em uma liteira, suas mulheres novamente aparecem:

As mulheres de Ginga seguiam atrás, dançando, já sem muito fôlego, para folgança da turba. Vi, escondido entre elas (eles), o meu amigo Samba N’Zila, trajando uma pano de um azul vibrante, um alto turbante cobrindo-lhe a trabalhosa quimdumba, colares de prata ao pescoço e guizos nos calcanhares. Baixou os olhos ao dar com os meus, não sei se numa saudação muda, se em razão da muita vergonha de se dar a ver como mulher numa festa pública. (AGUALUSA, 2015, p. 198).

Interessante observar a dúvida do narrador ao descrever a reação de Samba N'Zila. Ao não conseguir identificar o sentimento da personagem, o narrador instaura uma possível fratura no que seria a compreensão estática de base colonial da sexualidade normativa europeia cristã, permitindo não só o questionamento, mas também a reflexão sobre as diferentes formas de se tratar a questão de gênero.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Os romances de Pepetela e Agualusa aproximam-se em vários aspectos, pois ambos se ancoram na historicidade da rainha Ginga, trazendo luz sobre o pluriversal, no entendimento da convivência de diferentes particularidades e afirmação de diferentes existências, na valorização da diversidade de ser, de poder, de saber, decerto, conhecimentos culturais, políticos e sociais que foram desprezados pelos sistemas coloniais e nacionalistas. Ademais, os textos não tendem a uma idealização heroica nos moldes nacionalistas, nem à desumanização típica dos textos coloniais. Nesse sentido, ambos podem ser considerados pós-coloniais, e tratam de questões controversas como a participação de Ginga no tráfico de pessoas escravizadas e a configuração de seu gênero, ora feminino, ora masculino. Como reforça Inocência Mata:

A actual produção persegue, e realiza, um 'inventário de diferenças e conflitos' para se insurgir contra a privatização da História pelas sucessivas dominâncias, tanto do tempo colonial como do pós-independência, sempre em função de interesses, valores e crenças do grupo dominante. (MATA, 2008, p. 76).

A abordagem do gênero de Ginga abarca a transição da rainha para rei em ambos os romances, assim como o fato de manter um harem de homens que são obrigados a se vestir como mulheres. Essa transição de gênero de Jinga não é vista como uma perversidade ou



patologia, o que insere os dois romances em uma perspectiva pós-colonial de gênero, pois não há uma submissão da figura de Ginga a uma ideologia cisheteronormativa, colonial e patriarcal.

Ambos os romances também ressaltam a sagacidade da rainha/rei, suas habilidades para a oratória e a guerra, além de sua inteligência, embora os portugueses associem tais atributos a forças malignas ou os reforcem apenas com o intuito de exaltar a bravura europeia.

A cena da criada usada como cadeira também aparece nas duas histórias: na de *Pepetela*, o governador deixa Ginga em pé como sinal de desprezo, e a personagem então recorre à escrava para sentar-se no mesmo nível dele. No livro de *Aqualusa*, o governador fornece almofadas pensando que tal seria o costume entre os ambundos, ou seja, o de sentar-se no chão, e mais uma vez Ginga chama a criada para afirmar seu poder.

Um tema espinhoso, que é o canibalismo, é tratado no romance de *Pepetela* apenas na fala dos europeus sobre Ginga, “aquela canibal” ou “canibais de Ginga”, informação refutada pelo narrador. Já na história de *Aqualusa*, não aparece tal dado sobre a/o soberana/o; apenas se fala no canibalismo dos jagas, também negado pelo narrador de *Aqualusa*.

Ao situarem-se nesse ponto intermediário que lança mão de dados históricos e simultaneamente humaniza Ginga ao incorporar suas contradições, ambos os romances podem ser descritos como pós-coloniais, em uma perspectiva literária que desmistifica um “projeto de nação monocolor” (MATA, 2006) para criar uma realidade plural, uma nova possibilidade de existência. Ginga ganha novas cores na narrativa pós-colonial, sendo apresentada/o de forma complexa e humanizadora, inclusive nas questões de gênero e sexualidade. Nesse mesmo sentido, podemos perceber como o gênero e a sexualidade

atravessam a formação das identidades nacionais, seja do ponto de vista colonial, seja do ponto de vista nacionalista e/ou pós-colonial.

RECEBIDO: 10/05/2023 APROVADO: 18/05/2023

### REFERÊNCIAS

AGOSTINHO NETO, Antônio. O içar da bandeira. In: AGOSTINHO NETO, Antônio. *Sagrada esperança*. São Paulo: Ática, 1985.

AGUALUSA, José Eduardo. *A rainha Ginga e de como os africanos inventaram o mundo*. Rio de Janeiro: Foz, 2015.

FRANCO, Roberta Guimarães. Njinga Mbandi: do silêncio histórico às recriações ficcionais contemporâneas. *matraga*, rio de janeiro, v. 26, n. 48, p. 688-704, set./dez. 2019.

HEYWOOD, Linda. *Jinga de Angola: a rainha guerreira da África*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Todavia, 2017.

LUGARINHO, Mário Cesar; MAIA, Helder Thiago. Uma rainha em três continentes: gênero e sexualidade em torno de Nzinga Mbandi. In: WIESER, Doris; FALCONI, Jessica (Org.). *Declinações Gênero e nação nas literaturas e culturas africanas de língua*. Coimbra: edições Almedina, 2022.

MATA, Inocência. Pepetela e a sedução da História. In: MATA, Inocência. *Laços de memória e outros ensaios sobre literatura angolana*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2006.

MATA, Inocência. Narrando a nação: da retórica anticolonial à escrita da história. In: PADILHA, Laura; CALAFATE, Margarida. *Lendo Angola*. Porto: Editorial Caminho, 2008.

MATA, Inocência. Uma intensa disseminação: a África como locus na literatura portuguesa. *Reflexos* v. X, n<sup>o</sup>1, p. 1-11, 2012. Disponível em: <<http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/518>>. Acesso em 26 maio 2023.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

PACAVIRA, Manuel Pedro. *Nzinga Mbandi*. Lisboa: Edições 70, 1975.

PEPETELA. *A gloriosa família: o tempo dos Flamengos*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

RAPOSO, Hipólito. A Rainha Ginga. In: RAPOSO, Hipólito. *Ana a Kalunga: os filhos do mar*. Lisboa: Ottosgráfica, 1926.

SILVA PEREIRA, António Xavier. A rainha Ginga, In: *Novo Almanach de Lembranças Luzo-brazileiro para o ano de 1882*. Lisboa: Typographia Lisboa, p. 230-231, 1881.

#### **MINICURRÍCULO**

**ANA CLAUDIA FLORINDO FERNANDES** é Graduada em Pedagogia pela FEUSP, Mestre em Psicologia da Educação e Doutoranda em Educação, Linguagem e Psicologia na Universidade de São Paulo. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2571-8380>.

**ANA PAULA RODRIGUES** é Graduada em Letras, é mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC/SP e Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8617-6773>.

**ELIENI CAPUTO** é Graduada em Psicologia pela UFSCar e em Letras pela PUC/SP, Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC/SP e Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0012-0745>.

**HELDER THIAGO MAIA** é Investigador do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, Doutor em Letras pela Universidade Federal Fluminense, Professor colaborador no PPG de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8196-3199>.

---

**Cosmovisões lusitanas rasuradas : o jogo  
paródico n’O Kit de Sobrevivência do Descobridor  
Português no Mundo Anticolonial**

*Erased Lusitanian worldviews: the parodic game in O Kit  
de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo  
Anticolonial*

Paulo Alberto Silva Sales  
Instituto Federal Goiano

**DOI**

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n49a755>

**RESUMO**

Reflexão sobre as estratégias de composição da obra *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*, de Patrícia Lino, a partir da perspectiva da transcontextualização irônica presente na reescrita paródica. Examina-se como o jogo imagem/poema-piada desestrutura discursos preconceituosos e escancara pensamentos latentes no imaginário português sobre a (falsa) soberania do império em relação às ex-colônias. Destaca-se, por meio da recodificação irônica, a desconstrução de lugares de fala heteronormativos que revelam, além da homofobia, a misoginia, o racismo e a xenofobia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia portuguesa contemporânea; Patrícia Lino; Paródia.

**ABSTRACT**

Reflection on the composition strategies of the work *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*, de Patrícia Lino, from the perspective of ironic transcontextualization made by parodic

rewriting. It examines how the image/poem-joke game disrupts prejudiced discourses and opens up latent thoughts in the Portuguese imaginary about the (false) sovereignty of the empire with regard to former colonies. It stands out, through ironic recoding, the deconstruction of heteronormative speech places that reveal, in addition to homophobia, misogyny, racism and xenophobia.

**KEYWORDS:** Contemporary Portuguese poetry; Patrícia Lino; Parody.

Há algo de evidentemente teatral em paródias como *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*. Rimos do homem que, recusando adaptar-se à realidade onde as (os) silenciadas(os) se fazem agora ouvir, insiste delirantemente em promover uma visão fetichista e artificial do processo de colonização e da estrutura colonial; como se, em cima de um palco, o homem chocasse com uma porta de vidro, caísse, reclamasse e voltasse chocar com a mesma estrutura, uma e outra vez — até culpar a porta. (LINO, 2021, p. 241).

Publicado pela primeira vez em 2020 no Brasil pela Edições Mauco, *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* é uma obra híbrida que expande os limites da escrita de poesia ao relacioná-la a outras artes. As construções intersemióticas se transformam em objetos rotineiros altamente cômicos e jocosos. Neles, tornam-se palpáveis diversas ideologias e pensamentos excludentes da maquinaria imperial lusitana que ainda perduram, no tempo presente, em discursos opressores. Propositalmente, nota-se, na configuração do objeto-livro de Patrícia Lino, a perspectiva polifônica e polissêmica de ideologia e vozes que foram desconsideradas durante todo o processo colonizador. Isso se inicia a partir do próprio título do livro. De origem inglesa, a palavra *Kit* comporta, no trabalho de Lino, um grupo de diferentes itens anticoloniais que agem tanto na perspectiva de um “antimanual” de instruções – que

ridiculariza lugares de fala facilmente reconhecidos pelos códigos recuperados, o que leva os leitores à desaprendizagem, à negação e à rasura dos significados sustentados por séculos –, quanto na associação ao verbete *kitsch* (termo de origem alemã derivado de *verkitsche*, cuja semântica está associada à estética do feio e de algo de valor ínfimo) que dessacraliza, por meio da comicidade e do riso, discursos eurocêntricos fascistas, machistas, puristas e racistas. Essas múltiplas possibilidades de leitura são sugeridas, também, pelo formato físico da primeira e da segunda edição, que sugerem a ideia de um catálogo de colecionador:

Imagem 01 – Primeira e segunda edições brasileiras da *Macondo d’O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*.



Fonte: LINO (2020; 2022)

Os utensílios triviais catalogados geram estranheza nos leitores pela simplicidade com que são apresentados, principalmente por se assemelharem às quinquilharias de uso cotidiano e doméstico. Antes mesmo de começar a apresentá-los, tanto por meio das imagens quanto pela descrição de suas utilidades, Patrícia Lino traz,

na primeira página que os antecede, uma epígrafe de Adília Lopes<sup>1</sup> que reforça a ideia que aqui defendemos a respeito do jogo irônico e paródico estruturante de todo o *Kit*: “O meu sentido de humor é o meu sentido/ de amor sem ironia” (LINO, 2022, p. 7). Entretanto, diferentemente de Adília, na qual a ironia é percebida, muitas das vezes, por meio de escolhas lexicais e por jogos de palavras – principalmente ao escrever poemas em forma de trocadilhos<sup>2</sup> –, na poesia Lino o jogo irônico torna-se uma estratégia paródica transgressora e corrosiva que expõe a fragilidade de construções discursivas sobre o passado “glorioso” dos portugueses, sobretudo, relacionado às barbaridades e aos malefícios acometidos aos povos colonizados.

Nesses objetos mundanos, constata-se um hibridismo de formas e de discursos que se entrecruzam, a saber, por meio das artes visuais, de elementos do universo digital, da indústria cultural e da cultura *pop*. A forma híbrida e inespecífica (GARRAMUÑO, 2014) presente na construção de cada item do álbum revela as estratégias irônicas típicas da paródia, sobretudo, por meio de desvios nas apropriações de textualidades e na exposição de mentalidades conservadoras. Por meio da “repetição com diferença crítica” – tal como Linda Hutcheon (1985) reconhece como a principal marca da paródia no século XX – que “marca a diferença no coração da semelhança” (HURCHEON, 1985, p. 17), o hipertexto de Patrícia Lino possibilita a criação de novas realidades discursivas ao vasculhar fontes históricas, políticas e

---

1 Patrícia Lino reconhece a influência de Adília Lopes em sua poesia. Ao lermos os poemas de Lino, podemos traçar várias aproximações entre as poéticas de ambas, a começar pelo constante jogo com as palavras, pela incisiva dicção irônica e pelos diversos níveis intertextuais, principalmente de teor paródico.

2 Nas últimas obras de Adília Lopes, principalmente em *Manhã* (2015), *Bandolim* (2016), *Estar em casa* (2018), *Dias e Dias* (2020) e *Pardais* (2022), é constate o jogo de palavras e as apropriações de textos da tradição utilizados nos poemas, muitas das vezes, em forma de trocadilhos.

sociais. Isso faz com que o texto poético dê visibilidade às vozes e às identidades que foram marginalizadas por identidades eurocêntricas e machistas. O “canto paralelo” proposto pela jovem poeta portuguesa radicada nos EUA

não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança. Não há integração num novo contexto que possa evitar a alteração do sentido e talvez, até do valor (HUTCHEON, 1985, p. 19).

Lino, baseada nas reflexões de Hutcheon<sup>3</sup>, possibilita que seus leitores confrontem estilos e, por meio da codificação de pensamentos e de lugares de fala, recodifiquem e repensem como foram construídos e reconstruídos certos discursos que desconsideravam diversas questões sociais. A nosso ver, o *Kit* propõe repensar socialmente diversos lugares de fala, sobretudo relacionados ao lugar das mulheres, dos negros, dos homossexuais, dos transexuais, dos não binários, dentre outros, bem como da sua própria condição como uma poeta portuguesa que produz literatura fora de Portugal<sup>4</sup>. Nessa obra em específico, por articular diferentes esferas sociais e por se apropriar de discursos e pensamentos historicamente cristalizados, é possível desenvolver leituras diversas, ao passo que o texto movimenta tex-

<sup>3</sup>No ensaio “Contra a anestesia, a gargalhada corrosiva: sobre o processo de escrita d’O *Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*” (2021), publicado na Revista *Texto Poético*, Lino apresenta os processos de elaboração de seu objeto-livro e afirma que a paródia é uma noção fundamental para ler e apreender os jogos de codificação e decodificação que os objetos proporcionam.

<sup>4</sup>Radicada nos EUA, Patrícia Lino é Professora da Universidade da Califórnia, em Los Angeles. Junto de sua constante produção poético-sonoro-visual, ela ministra aulas e desenvolve pesquisas relacionadas às questões identitárias afro-luso-brasileiras.



tualidades ao propor um outro canto sobre passado lusitano. Essa paródia de Lino promove

[...] na sua irónica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; [...] O prazer da ironia na paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no ‘vai-vém’ intertextual. (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Nas construções paródicas e intersemióticas de Patrícia Lino, são articulados diferentes códigos revisitados sobre o vasto mundo lusófono, ou melhor, são questionadas as ideologias arraigadas no imaginário dos portugueses sobre a soberania nacional frente às ex-colônias. Essa falsa supremacia lusitana que reverbera até os dias atuais nos diferentes lugares-comuns – atos de fala, histórias, saberes – torna-se o alvo das estratégias ridicularizadoras do *Kit*. A nosso ver, trata-se de uma escrita palimpséstica na qual se percebe, por meios de emendas, rasuras e reescritas a desconstrução de discursos que foram sustentados no imaginário dos portugueses ao longo dos séculos.

O tom comezinho proposital do antimanual é sugerido na forma como cada item é apresentado: sempre se traz a imagem/desenho/*meme* e descreve-se o que ele é e como deve ser usado. Essa perspectiva descritora se vale de signos recuperados, que foram destituídos da aura e dos sentidos que lhes foram atribuídos anteriormente. Tornam-se, por meio da nova roupagem e do novo “uso” banal, risíveis e, ao mesmo tempo, eclodem máximas que sustentavam a supremacia imperial. As criações resultam, então, em reescritas suplementares que descrevem bibelôs, utilidades do lar, bem como itens de-

corativos, instrumentos eróticos, eletroportáteis, libretos, bijuterias, ferramentas, além de “remendos” e de “discos riscados”. Não à toa, dois itens em específico são denominados como “Remendo imperial personalizado” e “Disco riscado lusitanístico”. A imagem referente ao objeto “remendo” é extremamente cômica e, ao mesmo tempo, revela a ironia corrosiva da poeta que denuncia a lógica por traz da vã cobiça imperialista no uso desse remendo de tecido. Visto como um “trapo” que pode ser costurado em qualquer vestimenta, o objeto, assim como o ideal colonial, serve para “tapar buracos” (LINO, 2022, p. 86). Esse item nada mais é do que uma espécie de etiqueta circular que traz, ao centro, a figura de um barquinho à vela semelhante aos desenhos infantis com um bordado que realça a frase “o império dos homens”. Logo, revela-se que o império é um lugar extremamente machista e que, portanto, esse item não deve ser usado por mulheres e nem por sujeitos não binários. Eis a descrição do objeto:

### **O que é remendo imperial personalizado**

Fabricado especialmente para homens e perfeito para decorar a roupa, o REMENDO IMPERIAL PERSONALIZADO foi criado para servir um dos propósitos centrais da lógica colonial: tapar buracos.

### **Como usar o REMENDO IMPERIAL PERSONALIZADO**

O REMENDO IMPERIAL PERSONALIZADO pode ser aplicado pela sua mulher, mãe ou irmã com o ferro de engomar, reminiscência do ferro de marcar, em qualquer parte da(s) sua(s) peça(s) de roupa.

Para rapazes e homens de todas as idades. (LINO, 2022, p. 86-87).

Assim como o “remendo imperial personalizado” denuncia o machismo imperialista por meio do riso irônico, o CR-ROM “riscado” revela a “clássica pedagogia da repetição” de máximas que perpetuam no imaginário de indivíduos que negam as atrocidades acomedidas aos indivíduos das ex-colônias. A escolha proposital do verbo

“achar” reverbera o escracho frente às versões históricas que foram ensinadas – sobretudo nas escolas primárias – e que se internalizaram na formação de muitos indivíduos. As seis faixas do disco riscado funcionam como uma antiterapia aos descendentes do império na contemporaneidade:

### **O que é DISCO RISCADO LUSITANÍSTICO**

O DISCO RISCADO LUSITANÍSTICO (DRL) ou A HISTÓRIA COMO EU ACHO QUE ELA FOI é um clássico da pedagogia da repetição.

O DRL reforça a versão histórica do colonizador e assemelha-se a um exercício de mnemónica.

Reúne seis faixas imprescindíveis:

1. QUANDO PORTUGAL DESCOBRIU O MUNDO...
2. A GRANDEZA DO NOSSO PASSADO
3. O QUE FIZEMOS NÃO FOI ASSIM TÃO MAU!
4. A COLONIZAÇÃO ESPANHOLA FOI MUITO PIOR!
5. O FUTURO DO NOSSO IMPÉRIO CRISTALINO
6. BLAH, BLAH, BLAH

### **Como usar o DISCO RISCADO LUSITANÍSTICO**

1. Reproduza o DRL no seu leitor CD-ROM.
2. Recoste-se para escutar as seis faixas mencionadas anteriormente.
3. Relaxe e aprenda.

Para todas as idades. (LINO, 2022, p. 76-77).

Junto do “Remendo imperial personalizado” e do “Disco riscado lusitanístico”, a primeira edição do *Kit* traz os seguintes objetos: “Frasquinho de mar português”; “Bola mapa-mundi”; “Engenhi-

nha”; “Notas sobre a grandeza de Portugal que não fazem sentido para mais ninguém a não ser para os portugueses”; “DescobriMENTOS”; “Cocas paradoxal”; “Naveca”; “Banquinho racial”; “Confortinho universal”; “Histórias de embalar e outros contos infantis”; “A indiferença do ocidente”; “Caravelas”; “Pioneiros”; “Elixir Revelação Divina”; “Fiel da balança”; “Narcísica”; “Poemário”; “Colónia”; “Museu para onde vão todas as coisas fascistas”; “Porta-gama”; “Salvador, o barquinho movido a balão”; “Race card”; “Bilhete para o tour Vocação Atlântica”; “Cavaqueira”; “Pulseira homoafetiva”; “Coitadinho”; “Manual da língua de Camões”; “Quem descobriu o mundo?”; “História docinha”; “Portugalidade”; “Dr. Frota”; “Caculusofónica”; “Saudomasoquismo”; “Amnésia selectiva”; “Sebastiana”; “Diploma de branquitude”; “Casinha portuguesa” e “Esterois do mar”. Já na segunda edição da obra, foram acrescentados 5 novos objetos. São eles: “Espingarda de cânone cerrado”; “Grande manual das definições de António Costa”; “Borrachinha”; “HASHTAG #ESTÁAQUIUMAMULHER” e “Colonialismo do anticolonialismo”. Os cinco novos objetos que foram adicionados ao *Kit* são extremamente críticos no que se refere às questões de identidade de gênero, sobretudo ao lugar de fala feminino e sobre a recepção das novas vozes femininas na poesia portuguesa recente. Um ano após a publicação da 1ª. edição de sua obra, Lino deparou-se com algumas críticas conservadoras que não “apreciaram” sua obra. Na verdade, são críticos tradicionais que não reconhecem novas formas de representação vinculadas ao hibridismo e à inespecificidade que rege grande parte da literatura e estética contemporâneas. A esse respeito, em 29 de agosto de 2021, a poeta recebeu uma avaliação negativa de um crítico de linha conservadora. Esse comentário foi postado em um *site* da internet, mais precisamente no *Goodreads* e, a partir desse mesmo comentário, a poeta o recodificou ironicamente e criou um novo objeto. Eis a transcrição do comentário que serviu como hipotexto:

Uma certa correte do dito pensamento contemporâneo quer transformar a literatura em campo de batalha ideológico, esquecendo-se que a literatura sempre foi palco para a encenação da humanidade e das suas lutas. Ignorando os ensinamentos que nos foram legados, aplicam nestas obras atuais uma piedadezinha indolente e rasa, como se o objetivo fosse parecer aquilo a que os ingleses chamam ‘woke’. De literatura, há pouco. Serve como manifesto de um certo intervencionismo de sofá, e o resultado é no mínimo confrangedor para o leitor que procura algo mais do que os panegíricos de uma sociedade ‘engajada’ mas que vive para o próprio umbigo. Fraco. (LINO, 2022, p. 79).

Desse comentário, extrai-se a ideia pedante de que existe apenas uma forma de se pensar e de se fazer literatura e, o que seria mais grave, de que essa mesma arte está desassociada da vivência social. A ideologia purista e pouco conhecedora das perspectivas estéticas que compõem as artes e a literatura contemporânea revela-se por meio de uma voz preconceituosa, ao criar uma analogia do trabalho intelectual da poeta a um “intervencionismo de sofá”. O *Kit*, segundo essa visão reducionista, só poderia constranger os leitores “sérios”. Por sua vez, Patrícia Lino, em resposta à provocação, apresentou o objeto “Grande manual das definições de António Costa”. Essa nova criação intermídia é direcionada aos “leitores sérios” e “investidos no debate de assuntos elevados e transcendententes”. Patrícia Lino ressalta, ainda, que esse “grande manual” jamais deve ser lido no sofá. O riso crítico e sarcástico denuncia uma certa seara de críticos tidos como inigualáveis e que julgam o que seria a boa ou a má literatura. Contra esse pensamento limitado, a poeta nos oferece o tal “grande” manual:

## **O que é o GRANDE MANUAL DAS DEFINIÇÕES DE ANTÓNIO COSTA**

A leitura do GRANDE MANUAL DAS DEFINIÇÕES DE ANTÓNIO COSTA é de suma importância para a esclarecimento das matérias que dominam, desde o início dos tempos, a essência de certas peijas intelectuais. Distingue-se, ao contrário da imprecisão epistemológica de outros volumes, por reunir as definições de um número considerável de objetos nunca antes definidos e pela autoridade irrestrita com que o autor, ANTÓNIO COSTA, o faz ao longo de 100 curtas, porém memoráveis, laudas.

O GRANDE MANUAL DAS DEFINIÇÕES DE ANTÓNIO COSTA destina-se a leitores sérios e experientes, avessos à gargalhada e investidos no debate de assuntos elevados e transcendentais.

GRANDE MANUAL DAS DEFINIÇÕES DE ANTÓNIO COSTA é apolítico.

### **Como usar o GRANDE MANUAL DAS DEFINIÇÕES DE ANTÓNIO COSTA**

1. A semelhança do que acontecia com os volumes lidos pelos predecessores dos sábios de hoje, o GRANDE MANUAL DAS DEFINIÇÕES DE ANTÓNIO COSTA deverá ser estudado, com empenho e rigor destemidos, em cadeiras desconfortáveis.
2. Nunca no sofá.
3. Poderá ler o GRANDE MANUAL DAS DEFINIÇÕES DE ANTÓNIO COSTA sozinho ou acompanhado.
4. Releia até memorizar as definições.
5. Sugira o primeiro e último livro de ANTÓNIO COSTA a seus amigos, conhecidos ou, se for o caso, estudantes.

Para todas as idades a partir dos 6 anos. (LINO, 2022, p. 82-83).

A ácida ironia da poeta se instaura por meio da apropriação das próprias palavras do comentário: ou seja, recodifica-se o código por meio do jogo paródico que rechaça e expõe a noção de poder inerente às diferentes práticas discursivas. A ridicularização na forma de retratar o “grande manual”, que só aborda assuntos “transcendentes”, leva o leitor à autorreflexão sobre a natureza híbrida do *Kit* que ele tem em mãos. Vale ressaltar também que todos esses objetos, antes mesmo de comporem o antimanual, foram performatizados oralmente pela poeta em diferentes países. Nessas encenações, a Patrícia Lino altera o tom de voz ao apresentar o objeto escolhido que, imediatamente, provoca o riso nos expectadores. Isso porque os alvos da cultura e da história portuguesa circunscritos nos itens do *Kit* não são apresentados a partir do ponto de vista do colonizador, mas do colonizado. Em alguns casos, certos objetos assumem a função de dependentes químicos – comparados à nicotina – como é o caso do “Frasquinho de Mar Português”:

### **O que é o FRASQUINHO DE MAR PORTUGUÊS**

O FRASQUINHO DE MAR PORTUGUÊS é uma das práticas mais da Terapia de Reposição de Maresia (TRM), que restitui ao corpo a substância responsável pela dependência da interpretação colonial e eurocêntrica do mar, do embelezamento do processo de colonização portuguesa e de quaisquer outras teorias, crenças ou práticas coloniais.

Em termos legais, o FRASQUINHO DE MAR PORTUGUÊS funciona como a pastilha de nicotina.

### **Como usar o FRASQUINHO DE MAR PORTUGUÊS**

1. Feche as mãos e inale tranquilamente pelo nariz o cheiro
2. Forte e característico do mar, contando até quatro.
3. Segure a respiração até sete.

4. Exale completamente pela boca. Ao exalar, faça um ou mais sons sibilantes (s, c, ç, x e z), como os que se encontram nas palavras imposição, sacrifício, massificação, cinismo, cobiça, execução ou zombaria. Conte, mais tarde, até oito.
5. Essa foi a primeira das cinco respirações. Inale novamente e repita o ciclo três vezes.

Não se esqueça que é imprescindível ter acompanhamento médico para iniciar o tratamento. Deste modo, você garante o bem-estar, a qualidade de vida e a saúde de toda a sua família. (LINO, 2022, p. 10-11).

Esse e os outros objetos, uma vez associados aos poemas-piada, desautorizam o falso poder que fora atribuído aos colonizadores. A proposital ridicularização das fontes retomadas circunscreve rasuras por meio da confrontação estilística paródica. O humor inerente às estratégias paródicas promove a teatralidade das “conquistas”, tornando-as puro *nonsense*. A esse respeito, Lino desconstrói a própria noção de “colônia” que, no livro, torna-se um jogo coletivo que “destrói as melhores amizades”:

### **O que é Colônia**

A colônia é a versão colonial portuguesa do Monopólio. Capaz de destruir as melhores amizades e ser efetivamente a origem das brigas acesas entre os participantes, a COLÔNIA continua a ser jogada por milhões de pessoas em Portugal e outros lugares.

O objetivo do jogo consiste em reconstruir o império geográfico, religioso e espiritual português e evitar a perda dos territórios. Ao contrário do Monopólio, não há perdedores.

A COLÔNIA é um jogo de vencedores.

A duração do jogo depende inteiramente do grau da dedicação dos participantes.



## **Como jogar a COLÓNIA**

1. Estabeleça a ordem das jogadas dos participantes a partir do sentido dos ponteiros do relógio.
2. Ao contrário do Monopólio, a COLÓNIA não inclui dados. Cada participante decide quantos territórios pretende avançar.
3. Depois de avançar x territórios e parar num território à sua escolha, o jogador deve gritar bem alto:

É MEU!

4. O jogo termina quando todos os territórios estiverem sob o domínio dos participantes.

Para todas as idades a partir dos 5 anos. (LINO, 2022, p. 110-111).

O objeto “Colónia”, por meio do jogo paródico, agrega práticas de insubordinação, de insatisfação, de inquietação e de independência com os sentidos cristalizados do passado. Logo, esse e outros objetos levam os leitores a lerem com outros olhos e a se desvencilharem das auras e dos pedestais que foram postos os colonizadores. Todos os itens promovem novos acontecimentos discursivos e, uma vez relacionados à expansão da escrita poética, trazem “mensagens sem mensageiros”. Pela intensa prática apropriativa que esmaece os sentidos “originais”, a recodificação paródica estruturante dos objetos desmistifica mentalidades por meio de uma outra posição literária, mesmo que essa posição seja por meio de uma “arma de fogo”, tal como Lino nos oferece a “espingarda de cânone cerrado”:

## **O que é a ESPINGARDA DE CÂNONE CERRADO**

A ESPINGARDA DE CÂNONE CERRADO é uma arma de fogo portátil que desautoriza novas leituras das grandes obras ou au-

tores canônicos portugueses, especialmente aquelas feitas por membros das comunidades das ex-colônias, estrangeiros ou certos portugueses a viver fora da excelsa pátria. Esses três, que sem fundamento ou o domínio dos estudos literários, parecem não querer identificar-se com o tratamento social do gênero, da raça, do regalo heteronormativo e do sentimento patriótico das notáveis composições da eloquente terra lusa, pecam por, em primeiro lugar, descontextualizar historicamente o texto e impor valores do presente no nosso tão vigoroso passado. Desconsideram, igualmente, a qualidade incontestável da nossa voluminosa literatura que, como uma virgem imaculada, continua resplandecendo a potência da valorosa nação portuguesa nos sete cantos dos mundos velho e novo.

### **Como usar a ESPINGARDA DE CÂNONE CERRADO**

1. Ao contrário do que acontece com outras armas, você não precisará de licença nem treino prévio para adquirir, portar e manejar a ESPINGARDA DE CÂNONE CERRADO.
2. O uso assíduo da ESPINGARDA DE CÂNONE CERRADO fortalece a prática de uma relação indiscernibilidade pindérica entre orgulho nacional e obra literária.
3. O bom emprego da ESPINGARDA DE CÂNONE CERRADO tampouco requer domínio da(s) obra(s) ou autor(es) em discussão.
4. Ignore que a repetição contínua de determinados valores e interpretações modela coletivamente uma visão exclusiva do mundo que, coincidentemente, corresponde à sua e à dos seus.
5. Saque da ESPINGARDA DE CÂNONE CERRADO quando sentir que você e o portentoso cânone luso são os alvos da perseguição e inquisição da entidade institucional pós-moderna do POLITICAMENTE CORRETO.
6. A combinação indivisível dos termos CONTEXTUALIZAÇÃO e HISTÓRICA revelar-se-á, durante o manuseamento da ESPINGARDA, fundamental. Repita-a quantas vezes forem ne-

cessárias apostando na seguinte contradição: jamais deverá, em situação alguma, contextualizar a(s) leitura(s), experiência(s), ou ponto(s) de vista(s) do(s) feroz(es) inimigo(s) das mais preciosas relíquias literárias portuguesas.

7. Num tom algo desinteressado, descarregue sobre os seus amigos e adversários a seguinte tática de autocomiseração. Ao preencher o espaço vazio do comentário (agora também é tudo     x    ) com as acusações que mais atemorizam, faça por variar o tipo de denúncia (*e.g.*, *racista*, *machista*, *homofóbico*) conforme o fervor do combate argumentativo. Insista sequencialmente na variação até que o amigo anua e repita, eventualmente em coro, a expressão variável e o adversário alce, por desespero ou aborrecimento, num gesto de irreversível derrota, a bandeirinha branca.
8. Sem pestanejar e pelo bem da nação, dispare, a torto e a direito, tão apaixonada quanto desordenadamente, a ESPINGARDA DE CÂNONE CERRADO.

Para todas as idades. (LINO, 2022, p. 40-42, grifos da autora)

Por fim, Patrícia Lino, ao integrar imagem/figuras/*memes* aos poemas paródicos, apresenta novas práticas discursivas alternativas que rasuram ou, pelo menos, possibilitam-nos refletir sobre as formações discursivas sobre o passado dos “barões assinalados”, ressignificando-os por meio da partilha das diferenças que compõem as várias identidades contemporâneas.

RECEBIDO: 24/05/2023    APROVADO: 29/05/2023

#### REFERÊNCIAS

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte no século XX*. Tradução Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

LINO, Patrícia. Contra a anestesia, a gargalhada corrosiva: sobre o processo de escrita d'O *Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*. *Texto Poético*, n. 17, v. 32, p. 225-247, jan./abr. 2021.

LINO, Patrícia. *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*. 1. Ed. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2020.

LINO, Patrícia. *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*. 2. Ed. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2022.

LOPES, Adília. *Bandolim*. Porto: Assírio & Alvim, 2016.

LOPES, Adília. *Dias e dias*. Porto: Assírio & Alvim, 2020.

LOPES, Adília. *Estar em casa*. Porto: Assírio & Alvim, 2018.

LOPES, Adília. *Manhã*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

LOPES, Adília. *Pardais*. Porto: Assírio & Alvim, 2022.

#### MINICURRÍCULO

**PAULO ALBERTO SILVA SALES** é docente do Instituto Federal Goiano e do PPG em Língua, Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual de Goiás. Desenvolveu estágio pós-doutoral (2021-2023) no PPG em Estudos de Literatura da UFF, sob supervisão de Ida Alves e de Celia Pedrosa. Investiga aspectos da poesia portuguesa e brasileira contemporâneas, com ênfase em poéticas do século XXI, bem como se detém em investigar elementos da ficção luso-brasileira contemporânea.

---

**VALA, João Pedro. *Grande Turismo*.  
Lisboa: Quetzal Editores, 2022**

Paulo Henrique Ribeiro Ratti  
Universidade Federal de São João del-Rei

Jorge Vicente Valentim  
Universidade Federal de São Carlos/CNPq

**Doi**

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n49a673>

Tomado pela angústia, a solidão e o tédio, *Grande Turismo* – romance de estreia do escritor português João Pedro Vala, publicado sob a chancela da Quetzal – constrói-se 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. Os eventos narrados tecem as reminiscências do protagonista, muitas vezes, como se este (do alto dos seus trinta e dois anos) olhasse para um passado longínquo e idílico, como quem agita os flocos brancos suspensos num daqueles globinhos de neve para simular um movimento onde tudo segue estático.

Umberto Eco (2005), em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, utiliza a metáfora do bosque para se referir a qualquer texto narrativo. Na concepção do ensaísta, o bosque é um jardim de caminhos que se

bifurcam, onde todos os leitores são capazes de traçar suas próprias trilhas, optando por esta ou aquela direção. Entrar num bosque da ficção é como dar início a um jogo, pois, segundo ele,

[...] qualquer passeio pelos mundos ficcionais tem a mesma função de um brinquedo infantil. As crianças brincam com boneca, cavalinho de madeira ou pipa a fim de se familiarizar com as leis físicas do universo e com os atos que realizarão um dia. Da mesma forma, ler significa jogar um *jogo* através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real (ECO, 2005, p. 93, grifo nosso).

*Grande Turismo* insinua-se como um jogo, a começar, pelo título da obra e seu anexo (“provavelmente um romance”), estes são rastros da experimentação narrativa, que guardam indicações genéricas sobre o texto, possibilitando ao leitor que o entenda como um jogo e/ou como um romance. A propósito, *Grande Turismo* inicia-se com um “jogo sujo” do narrador, que vai imediatamente se aproximando dos leitores até colocá-los na posição de amigos, numa viagem rumo a Varadero. Talvez, isto ocorra para atribuir sentido à narração (e à relação de humor) que se dá no início, visto que a jogada se relaciona exatamente à dificuldade do narrador em perceber de maneira precisa a sua identidade e as razões que o levariam a narrar tal história. Feito o pedido de desculpa e justificado o “jogo sujo” aos leitores (aliás, o que acontecerá mais de uma vez), o narrador convida-os, então, a principiar a leitura do acontecido naquele conjunto de páginas, como um amigo que recebe em casa outros amigos para uma jogatina e não se incomoda em ajeitar tudo sozinho depois. Dado o prazer de jogar com estes, o narrador convoca seus leitores a dar “start” garantindo-lhes que, ao final, possam ir embora sem nenhuma preocupação. Um artifício lúdico como esse, certamente, só poderia ser proposto por um tipo de romancista consciente de seus métodos e técnicas, implicado no seu fazer literário. Enfim, uma es-

pécie de “romancista sentimental”, tal como designado por Orham Pamuk (2011).

Nesse sentido, a construção de enredo, narrador, personagens, tempo e espaço em *Grande Turismo* constitui uma jogada “sentimental”, possível num espaço ficcional que é “por sua natureza o espaço das possibilidades.” (SILVA, 2016, p. 6). Assim, o jogo proposto por Vala pode ser percebido, antes mesmo da largada, a partir da “zona indecisa”, entre o dentro e o fora do “bosque” criado por ele. A saber, o título da obra faz referência à série de videogames de corrida automóvel, “Gran Turismo” (1997), cujo gênero é o simulador de corrida.

Ora, se a literatura é uma estruturação da experiência do vivido, pode-se inferir que a obra de Vala simula as corridas do protagonista por esse jogo chamado vida. Em dois capítulos da narrativa, o personagem principal estabelece um paralelo entre a sua vida e um objeto cotidiano, nos casos em questão, os jogos “Snakes & Ladders” e “Gran Turismo”, aludindo-se à ideia de que a vida pode ser como um jogo<sup>1</sup>.

No capítulo “O grande turismo”, João Pedro relata que “Gran Turismo” era o jogo favorito de Tiago, um dos seus melhores amigos. Tiago dividia o mundo entre pessoas que jogavam o “Gran Turismo” com “visão do condutor” e pessoas que jogavam com “visão de pássaro”. A partir daquele, a figura imaginária de capacete visualizada no banco do motorista e o jogador são a mesma pessoa. A partir da “visão de pássaro”, o condutor é um ser híbrido composto pela figura

---

<sup>1</sup> A respeito disso, encontra-se um comentário do autor na abertura do capítulo “O grande turismo”, que assinala com gracejo a dedicação do personagem em tentar compreender o mundo que o rodeia a partir desse tipo de paralelo: “Noutra história em se dirige aos seus leitores, (...) o João traça aqui mais um paralelo entre a sua vida e um objecto quotidiano, no caso em questão um jogo de carros de uma consola”(VALA, 2022, p. 93).

imaginária e o jogador. Os que jogam com a câmera do piloto são protagonistas da corrida, os que jogam com a câmera externa são protagonistas e espectadores da corrida ao mesmo tempo.

A construção e a condução de *Grande Turismo* dão-se, portanto, a partir da câmera externa. Logo, nesse caso, o condutor é um ser híbrido composto pelo autor João Pedro Vala e pelo personagem João Pedro Vala. Conforme “penetra surdamente no reino das palavras” (ANDRADE, 2002, p. 117), como diria Carlos Drummond de Andrade, Vala acompanha com visão de pássaro o seu híbrido condutor e convida o leitor a percorrer a obra por uma câmera externa logo na capa, ponto inaugural de cada momento de leitura, na qual o leitor observa em plano geral, inserido numa paisagem saturada em cores marcantes: um carro (principal signo do gênero simulador de corrida) dentro do mar, submerso até a altura das janelas, e a silhueta de uma figura sentada no banco do condutor. Nesse caso, o condutor é uma mistura do híbrido de João Pedro Vala, quem cria as regras, e do leitor, quem joga o jogo.

Ao final de “O grande turismo”, o protagonista expressa-se satisfeito por escolher a metáfora do jogo para as histórias narradas, pois o romance trata mesmo de turismo. Afinal, o personagem se vê na posição de turista, em relação ao mundo em geral, “nunca consegui deixar de me ver como visitante de um mundo com roupa de cama insuficiente, com audioguias desinteressantes que passam ao lado da questão essencial” (VALA, 2022, p. 97), e em relação ao “portuguese way of life”, apesar de ter passado sua vida inteira no mesmo lugar, “como se andasse o tempo todo, o tempo todo, num país cuja língua arranho mas desconheço” (VALA, 2022, p. 99).

Diferenciando-se do narrador pessoano, em *Lisboa: o que o turista deve ver* (2008), por exemplo, o qual se propõe apresentar ao leitor-turista “tudo que for de algum modo digno de ser visto nesta maravilhosa Lisboa” (PESSOA, 2008, p. 45), o “Grande Turista” re-



vela um problema: “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” (VALA, 2022, p. 98).

Ou seja, durante boa parte do grande turismo, o leitor acompanha as aventuras e desventuras do protagonista ao lado dos seus melhores amigos, Tiago e Miguel, e de sua namorada, Inês. Apesar de compartilharem o mesmo nome, João Pedro Vala, criador e criatura, não são as mesmas personagens. Aliás, é possível diferenciá-las já nesse capítulo: “Aturem-*no* vocês que *eu*, sinceramente, já não tenho grande paciência” (VALA, 2022, p. 93, grifos nossos). Como visto nesse exemplo, há um “eu” que se distingue do João que estabelece uma conexão entre a sua vida e o jogo de console favorito do melhor amigo.

A personagem Inês, por sua vez, é construída como uma matrioska, “como se dentro dela coubesse uma outra Inês mais pequenina, numa matrioska que deixa de se repetir não por falta de bonecas em miniatura, mas porque os meus dedos desajeitados já não conseguem partir-lhes o corpo ao meio” (VALA, 2022, p. 103). Não à toa, no capítulo “Inês”, João Pedro inicialmente comenta o momento em que conheceu e se apaixonou por uma jovem chamada Mariana, que gosta dos Clash, da Clarice Lispector e fuma Marlboro, numa fila da Cinemateca para o filme do Bergman.

Em seguida, pede desculpa aos leitores por mentir, pois Mariana na verdade é Sofia, e o encontro se deu no Museu Berardo, numa fila para a retrospectiva do Man Ray. Este episódio “passou-se há uns bons treze anos, em Junho” (VALA, 2022, p. 26). Neste ponto da narrativa, ao considerar o título do capítulo “Inês”, o leitor poderá suspeitar que Mariana na verdade é Sofia, que na verdade é Inês, que as

três são como uma pequena série de bonecas colocadas uma dentro das outras, uma matrioska.

Mais adiante, no capítulo “Um homem sério”, o narrador situa o leitor informando-lhe que “era Julho, o Benfica tinha sido campeão há dois meses e eu namorava com a Inês, salvo erro, há quatro. Estava desde Maio a festejar o fim do meu cárcere enquanto estudante de Gestão da agora rebaptizada Nova SBE”. Finalmente, na segunda parte do capítulo “Ressureição”, quem narra em primeira pessoa é Inês, ou pelo menos tenta narrar – “Estão a ver? Mesmo agora. Não podem não ter visto. Eu nunca diria isto. Nunca diria nada do género” (VALA, 2022, p. 168) –, pontuando as jogadas em torno de sua criação:

Sempre ele a fazer de mim uma filha de um fotógrafo e uma música fracassada, a meter-me na Cinemateca a ver filmes que eu nunca vi, a ir a aulas de cursos onde nunca andei e levar-me aos anos de uma Filipa qualquer quando eu não gosto de húmus e, agora que penso nisso, não conheço nenhuma Filipa (VALA, 2022, p. 169).

Outro aspecto muito interessante do romance encontra-se na efabulação dos espaços. Os lugares percorridos em *Grande Turismo* são a capital portuguesa e seus arredores, e Moçambique, especificamente em “Um homem sério”. Neste capítulo, João Pedro, que acabara de concluir o curso de Gestão e namorava Inês há quatro meses, salvo erro, recebe das forças armadas portuguesas uma carta de recrutamento para o serviço militar, a mesma recebida por Tiago e Miguel. Os três amigos são, então, enviados como soldados do Ultramar na Guerra Colonial Portuguesa à Cahora Bassa, em Moçambique, onde permaneceram por nove meses.

Tal enquadramento espacial promove o deslocamento de um evento histórico acontecido em outro tempo (não fictício), a Guerra

Colonial Portuguesa (1961-1974), e o insere no tempo fictício da história narrada, algo entre os anos de 2010 e 2011, mais ou menos. Anacronismo proposital que faz o narrador brincar com a jogada criada em torno do tempo e do espaço: “No meio de Moçambique, como calcularão e como o Esteves tinha descoberto naquele sábado, a rede de Internet quase nunca funcionava, portanto falava com a Inês e com a minha família por correio postal, *como estivéssemos nos anos sessenta*” (VALA, 2022, p. 58, grifos nossos).

Em razão desse lance, é possível os soldados do Ultramar se conectarem à Internet para assistir um jogo Porto x Benfica, ou episódios de “Boardwalk Empire”, nos anos sessenta. Um tempo depois do seu retorno a Portugal, João Pedro descobre que Esteves, um colega do Ultramar em Moçambique, cometeu suicídio em razão do stress pós-traumático da Guerra.

Assim, sob o pós-guerra, o capítulo seguinte provoca uma ruptura total na narrativa, misturando personagens, tempo e espaço. Em “Ruptura total”, é como se João Pedro se tornasse hospedeiro de Jesse Pinkman ou se fundisse ao protagonista de “Breaking Bad”, “muitas vezes não sei se sou o Jesse Pinkman ou o Professor White. Mas acho que sou o Jesse. Vou, pelo menos, contar-vos isto como se fosse” (VALA, 2022, p. 63), numa tentativa de matar o bom velho João Pedro, “mas o sacana tinha mais vidas do que os gatos. Podiam-lhe partir as perninhas em três pontos diferentes que aquele pirata havia, ainda assim, de cair de pé. Filho da mãe” (VALA, 2022, p. 67). Gracejos à parte, o jogo permanece, pois, no final da narrativa, o protagonista morre e renasce.

Por fim, em sua tentativa de “encontrar uma forma no tumulto da experiência humana” (ECO, 2005, p. 93), a personagem João Pedro Vala morre e, em seguida, ressuscita, porque mesmo a vida sendo uma coisa indecifrável, o que se quer é viver. Afinal, se viver dói porque sabemos que estamos vivos, como aponta Bernardo Soares

(PESSOA, 2012) no *Livro do Desassossego*, e se nós sabemos que continuamos vivos estando errados, como entende Nathan Zuckerman, o narrador de *Pastoral americana* (1998), o que importa mesmo é viver como der, certos ou errados. É uma breve notícia do fim, “mas o fim é demais também” (VELOSO, 2015). Um pouco mais perto do fim, um novo começo.

Ao final da leitura, embriagados pelo jogo instaurado ao longo da narrativa, os leitores acabam por ficar com a mesma pergunta do narrador de *Grande Turismo*, “afinal de contas, que porra é esta?” (VALA, 2022, p. 21).

RECEBIDO: 10/05/2023 APROVADO: 12/05/2023

#### REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ECO, Umberto. *Seis Passeios Pelo Bosque da Ficção*. 10<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PESSOA, Fernando. *Lisboa: o que o turista deve ver*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. 3<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ROTH, Philip. *Pastoral americana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SILVA, Gabriela. A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita. *Revista Desassossego*, São Paulo, v. 8, n. 16, p. 6-21, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/122430>. Acesso em: 27 abr. 2023.
- VALA, João Pedro. *Grande Turismo*. Lisboa: Quetzal Editores, 2022.
- VELOSO, Caetano. Odeio (2015). Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/odeio.html> Acesso em 29 de abril de 2023.

### **MINICURRÍCULO**

**PAULO HENRIQUE RIBEIRO RATTI** é graduando em Letras pela Universidade Federal de São João Del Rey (UFSJ). Membro do GENFIP (Grupo de Estudos sobre a Novíssima Ficção Portuguesa) da Universidade Federal de São Carlos.

**JORGE VICENTE VALENTIM** é Professor Titular de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos. Bolsista Produtividade do CNPq. Coordenador do GENFIP/UFSCar.

---

**JORGE, Lília. *Misericórdia*. Lisboa:  
Dom Quixote, 2022. ISBN: 978-972-20-7571-8**

Mauro Dunder  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

**Doi**

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n49a722>

A orientação é clara e dada na primeira página do texto: “(...) exorta-se a que deixe sobre estes portais quaisquer sinais de melancolia ou tristeza (...)” (JORGE, 2022, p. 5). O pedido, dirigido aos visitantes do Hotel Paraíso, na fictícia (porém já conhecida pelos leitores, cidade de Valmares), pode perfeitamente aplicar-se também ao leitor, ele próprio um “visitante” do universo ficcional criado, desde 1980, por Lília Jorge. *Misericórdia*, ainda que seja um livro sobre a velhice, não é um romance sobre a morte; sobretudo, é uma obra que discute as possibilidades de vida em um momento ao qual estamos acostumados a associar à decadência e ao fim: sobre as personagens, diz a autora que criou “pessoas que amam, que desejam, que recordam, com uma vitalidade completa”. Em entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, declara ainda que ficou muito impressionada com “a forma corajosa, determinada e sábia como a minha mãe encarou os últimos anos da sua vida” (JORGE, 2022, p. 8)

O romance, publicado em 2022 pela D. Quixote, atende a um apelo de sua mãe, que lhe pediu repetidas vezes para que escrevesse um livro com este título, “pois queria que os valores da empatia e da compaixão sobressaíssem mesmo quando uma pessoa se encontra no fim da vida” (DUARTE, 2022, p. 8). Apesar desse pressuposto estritamente pessoal e subjetivo, a narrativa de *Misericórdia* não deve ser lida como uma obra em que uma filha se despede de sua mãe, por dois motivos, basicamente: o primeiro, e mais importante, é que a obra convoca uma série de estratégias ficcionais, utilizadas com a costumeira maestria por Lídia Jorge, resultando em um romance intrincado, no qual conto, crônica, poesia e narrativa autobiográfica constituem um tecido denso e sem pontas soltas; o segundo, como já se disse, é que *Misericórdia* é, antes de mais nada, nas palavras da autora, “uma espécie de triunfo contra a morte e o apagamento” (JORGE, 2022, p. 9). Nas palavras de Miguel Real, “pode-se dizer ser *Misericórdia* o grande romance português sobre a velhice e a vida nos lares de idosos (...)” (REAL, 2022, p. 10).

Ao longo das 419 páginas que compõem a primeira parte de *Misericórdia*, o leitor entra em contato com o universo em que habita Maria Alberta Nunes Amado, Dona Alberti, ali internada (em “exílio”, palavra usada por ela mesma) por sua decisão – e essa talvez seja a primeira grande surpresa para alguns dos leitores, uma vez que essa imagem desconstrói o estereótipo do idoso sem vontade própria. Por meio de uma técnica já utilizada em outros romances – como *O Jardim Sem Limites* e *Os Memoráveis* –, a narração é feita em primeira pessoa, ainda que seja caracterizada, em um preâmbulo, como a transcrição das palavras da personagem principal. Assim, em um jogo metanarrativo, tomam forma escrita as gravações em áudio feitas por Alberti ao longo de aproximadamente um ano.

Uma das principais características narrativas – e talvez uma das maiores qualidades do romance – é o entrelaçamento coerente que se dá entre a história de Maria Alberta e os eventos que acontecem no plano geral, no mundo que continua a girar fora dos muros do Hotel Paraíso. Procedimento estrutural marcante em toda a obra de Lúcia Jorge, a construção de uma narrativa, de início, pessoal acaba por trazer e colocar em discussão questões gerais, não apenas a respeito do tempo histórico em que se passa a obra – Lúcia Jorge é, sabidamente, uma “cronista do tempo que passa” –, mas também sobre a própria natureza humana. Em *Misericórdia*, é muito bem conseguida a junção entre a narração do último ano de vida de Alberti, o panorama pré-pandemia de COVID-19 e questões de cariz, digamos, mais filosóficas, como sobre o sentido da vida na terceira idade, a proximidade inexorável da morte e o desconhecimento que a maior parte das pessoas têm sobre como pensam, sentem e agem as pessoas mais velhas.

Cercada de personagens que constituem um grande painel das relações humanas, em uma espécie de microcosmo de uma sociedade, Dona Alberti dá a ver ao leitor toda uma dinâmica de opiniões, desejos, receios, planos para o futuro (ainda que assombrados pela presença inevitável da morte em um lar para idosos), expectativas e frustrações, exatamente como acontece com qualquer outra pessoa, em qualquer outra fase da vida – guardadas as peculiaridades de cada etapa. Ainda que tenham de ser, quase todas, empurradas em cadeiras de roda, as personagens movem-se, observam, refletem e fazem comentários que demonstram toda a vivacidade de quem, por muito já ter vivido, desenvolve uma intuição mais aguda sobre o que pode estar por vir, sem que, no entanto, sejam caracterizadas pela narradora como “oráculos”, ou “sábios”.

Uma das personagens que mais chamam atenção, seja por sua presença constante perto de Dona Alberti, seja pelo comportamen-



to cheio de vigor e vivacidade, é Dona Joaninha, a qual, do alto de sua idade, sente de forma bastante intensa os impulsos do desejo sexual por alguns dos (poucos) homens que habitam o Hotel. Nesse sentido, cabe uma reflexão: a sexualidade vivenciada por pessoas mais velhas talvez seja um dos maiores tabus entre as pessoas, principalmente nas sociedades ocidentais. Assim, mais uma vez, Lídia Jorge estabelece, dentro da trama de um romance, uma discussão que confronta normas sociais e morais, despertando o leitor para uma crítica de suas próprias crenças. Afinal, é bastante bem estabelecido o estereótipo da pessoa de idade avançada que se vê despida de qualquer forma de estímulo – em uma negação daquilo que, desde Freud, conhecemos como “pulsão de vida”. Afinal, se Dona Joaninha manifesta o desejo sexual por alguns dos seus colegas de hotel, eles, por sua vez, não se furtam a corresponder às investidas da idosa.

Nesse sentido, também chama atenção o primoroso trabalho que Lídia Jorge faz, no que diz respeito à construção das personagens e à dinâmica que se estabelece entre elas. Com algumas poucas exceções, o foco da narrativa recai sobre as pessoas idosas, que, ao contrário do que poderia ter acontecido, não se limitam ao estereótipo de quem esteja no fim da vida, “esperando a morte chegar”, como cantou Raul Seixas. São personagens complexas, que apresentam nuances de comportamento, ambiguidades, dúvidas e angústias inerentes à própria condição humana, independentemente da idade que têm. Os idosos de *Misericórdia* não enxergam a proximidade do fim da vida – lembrada várias vezes pelas mortes naturais que acontecem ao longo da narrativa – como uma sentença paralisante, mas como mais uma circunstância com a qual todos temos de lidar um dia.

Outro aspecto importante em *Misericórdia* – esse, inegavelmente, da esfera biográfica da autora – é a relação que Alberti mantém com

a filha, no que diz respeito a sua profissão (a filha de Dona Alberti é escritora e viaja o mundo falando sobre seus livros). Aqui, é necessário fazer uma observação: ainda que, como Lídia Jorge, a filha da protagonista seja escritora, a maneira como essa situação é tratada ao longo dos capítulos em que essa filha aparece encaixa-se perfeitamente no fluxo narrativo da obra, sem que, apesar de emocionais, as cenas sejam excessivamente pessoais, ou interfiram no processo de verossimilhança da construção ficcional. Lídia Jorge conseguiu, de maneira exemplar, construir diálogos consistentes e absolutamente verossímeis e coerentes com a personalidade rica e cheia de nuances de Dona Alberti. Se Dona Maria dos Remédios, mãe de Lídia Jorge, pensava como a protagonista de *Misericórdia* ou não, é indiferente ao leitor diante das conversas entre mãe e filha registradas no gravador de Maria Alberta. Não se trata, portanto, de mera transmutação para a ficção daquilo que teria sido vivida pela autora, mas da mais autêntica e eficaz construção ficcional. Em tempo: deixo ao leitor a descoberta sobre como Dona Alberti vê os livros da filha e o que lhe diz a respeito.

Como já se espera em um romance de Lídia Jorge, há também espaço para discussões de caráter social; no caso de *Misericórdia*, a relação que se estabelece entre Alberti e as cuidadoras e cuidadores que trabalham no Hotel Paraíso enseja uma reflexão sobre as condições de trabalho desses profissionais – ainda que isso se dê de maneira leve e dissipada ao longo da trama. A rigor, não há nenhum episódio de denúncia de nenhuma espécie; no entanto, é perceptível, por meio do olhar de Maria Alberta, que acontece uma precarização do trabalho desses profissionais, cada vez mais assoberbados de trabalho, porque, em cada vez menor número dentro da clínica, a situação só piora com o início da pandemia de COVID-19.

Em especial, chama atenção a trama que gira em torno de Lylimunde, uma adolescente do Pará com perfume a bergamota, que

ganha o coração e a preferência de Dona Alberti, em uma relação quase maternal. Lilimunde ainda é menor de 18 anos, mas teve seus documentos falsificados pelo pastor de sua igreja para poder ingressar e trabalhar em Portugal. Como pagamento, entrega ao pastor quase tudo o que ganha com o trabalho no Hotel e, por isso, vê-se obrigada a uma estafante jornada dupla, auxiliando o dono de uma padaria, além das atividades no lar de idosos. Apesar dessa condição, a garota paraense traz para a vida de Alberti momentos de alegria e leveza, atitude típica de quem, no Brasil, aprendeu a ser feliz com muito pouco e a ser grato pela vida de exploração a que se submete desde sempre.

*Misericórdia* apresenta ao leitor uma narrativa densa, muito bem construída, que desperta reflexões importantes não apenas sobre o sentido da vida na velhice, mas, principalmente, sobre todas as coisas que ignoramos a respeito de como pensam e se sentem os mais idosos. Lídia Jorge conseguiu, uma vez mais, construir um rico panorama da condição humana e, em particular, de uma fase da vida que, via de regra, evitamos olhar, por equivocadamente associá-lo a um desfecho melancólico do que foi uma vida plena. Se há uma grande lição que se aprenda neste romance, é a de que a vida nunca *foi*, tampouco *será*. Ela sempre *é*, até o último segundo.

RECEBIDO: 19/05/2023 APROVADO: 24/05/2023

## REFERÊNCIAS

JORGE, Lídia. *Misericórdia*. Lisboa: Dom Quixote, 2022.

JORGE, Lídia. Entrevista a Luís Ricardo Duarte. *Jornal de Letras, Artes de Ideias*. Lisboa, Ano XLII, n. 1358, p. 8-10.

REAL, Miguel. “Exílio”. *Jornal de Letras, Artes de Ideias*. Lisboa, Ano XLII, n. 1358, p. 10.

**MINICURRÍCULO**

**MAURO DUNDER** é Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo, Professor Adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da mesma universidade. Líder do grupo de pesquisa *Linguagens, Feminismos e Estudos de Gênero* (CNPq) e coordenador do GT *Literatura Portuguesa* da ANPOLL.

---

**Cleonice Berardinelli**  
**(28/8/1916 – 31/1/2023)**

Gilda Santos  
UFRJ / Real Gabinete Português de Leitura

**Doi**

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n49a675>

Cleonice Berardinelli, como era pessoa de fé, seguiu seu amado Antero de Quental, e, há sete dias, “na mão de Deus, na sua mão direita, / descansou afinal seu coração”. E, após 106 anos de uma jornada em plenitude, agora “Dorme na mão de Deus eternamente”.

Aqui estou a evocar a Senhora Professora Doutora Cleonice Seroa da Motta Berardinelli. Não apenas para representar a *sua* Universidade Federal do Rio de Janeiro e o, igualmente *seu*, Real Gabinete Português de Leitura, mas também os incontáveis alunos, leitores, orientandos, colegas, amigos sinceros, colaboradores de muitos projetos, convivas em alegres comemorações, companheiros de viagens de várias naturezas, atentos ouvintes em centenas de conferências mundo afora... Enfim, todos os cativos de sua luz, todos conscientes do privilégio de se poderem beneficiar de suas raras qualidades.

Para evocar D. Cleo, é impossível ser original após tantas páginas a ela dedicadas. Como as 600 do livro *Cleonice, clara em sua geração*, ou as 800 do livro *Genuína Fazendeira*. Ou ainda, nos últimos sete

dias, as numerosas matérias jornalísticas e os incalculáveis testemunhos – comovidos e comoventes – que abarrotaram as redes sociais. Sem dúvida, o mero necrológio foi largamente suplantado pela estima, pela admiração, pelo reconhecimento.

Assim, para não repetir palavras de louvor alheias, aqui resgato algumas das que, em vida, lhe pude ofertar.

Ao definir Nun'Álvares Pereira – “O Condestável”, o defensor da independência portuguesa e fundador da Casa de Bragança –, escreveu o cronista medieval Fernão Lopes: “Como a estrela da manhã, foi claro em sua geração, sendo de honesta vida e honrosos feitos, no qual parecia que reluziam os avisados costumes dos antigos”.

Pois *Clara em sua geração foi Cleonice*, porque pertenceu àquela rara estirpe de mestres que, no seu tempo, com força insuspeitada, abrem portas e portos, marcando luminosamente todos à sua volta, discípulos por toda a vida, para sempre.

*Clara em sua geração foi Cleonice*, porque, como talvez poucos o tenham logrado, soube ser a ponte translúcida entre os avisados costumes dos antigos e o despojamento das novas gerações, criando – fundando – com seu trabalho exemplar, no universo acadêmico que hoje tem descendentes seus por toda parte, uma escola de comprovada seriedade, onde claramente não faltou a imprescindível paixão.

*Clara em sua geração foi Cleonice*. Incontestável grande dama dos estudos portugueses, que nesse “assento etéreo” para onde subiu – como a amada de Camões – deve estar a receber incessantes loas e vênias dos escritores, aos quais, em suas lições, deu vidas suplementares, ao presentificá-los e ao torná-los amados por gerações e gerações. E amados hão de ser enquanto perdurar a memória das palavras assinadas por Cleonice Berardinelli.

*Clara em sua geração foi Cleonice*. Ou, como acrescentaria Camões, “Ditosa Pátria que tal filha teve!”. Pátria, que, como sabemos, tam-

bém para ela, junto com Fernando Pessoa, era a Língua Portuguesa, d'aquém e d'além mar. E isso nos basta para que, em unísono de amor e saudade, aqui estejamos a reverenciar Cleonice Berardinelli – imensurável e inigualável *Estrela da Manhã*.

*Palavras lidas na “Missa de 7º Dia”, oficiada na PUC-Rio em 7 de fevereiro de 2023.*

RECEBIDO: 10/05/2023    APROVADO: 12/05/2023

#### **MINICURRÍCULO**

**GILDA SANTOS** é Professora Aposentada da Faculdade de Letras/UFRJ e Diretora Vice-Presidente Cultural e do Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura, onde também é a Coordenadora-Geral do PPLB- Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras, desde 2001. É co-organizadora de dois livros-homenagem a Cleonice Berardinelli: *Genuína Fazendeira - Os frutíferos 100 anos de Cleonice Berardinelli* (Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2016) e *Cleonice, Clara em sua Geração* (Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1995).

---

# Homilia da Missa em Memória de Dona Cleonice Berardinelli <sup>1</sup>

André Araújo

Pontifícia Universidade Católica – PUC RJ

## Doi

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n49a720>

Caro Padre Anderson Pedroso, Magnífico Reitor da PUC-Rio, e prezado Padre Arnaldo Rodrigues, Reitor da Igreja do Sagrado Coração de Jesus. Queridos familiares, amigos, ex-alunos, colegas de departamentos e de profissão de Dona Cleonice Berardinelli. Amados irmãos e irmãs, a liturgia de hoje não podia ser mais apropriada para esta memória afetiva que celebramos: o Verbo se faz Poesia! Insiste em nos encantar. Os textos que acabamos de ouvir cantam a Vida acontecendo – palavra e gesto – na obra da Criação (Gn 1, 20 – 2, 4a) e na existência mais corriqueira do povo, mesmo sob o rigorismo de fariseus e mestres da lei (Mc 7, 1-13). O *Logos* desde os primórdios é Palavra desejosa de encarnar-se; corajosa, vai além e não se esvazia nem se anula sob o peso da tradição e dos velhos costumes.

---

<sup>1</sup> Texto da Homilia da Missa em memória de Dona Cleonice Berardinelli, celebrada na Igreja do Sagrado Coração, na PUC-Rio, no dia 7 de fevereiro de 2023, por ocasião do sétimo dia de seu falecimento.



No livro do Gênesis, a narrativa do céu e da terra atende, assim, a uma voz superior e enche de carne, ossos, vísceras e nervos os seres vivos que se animam e fervilham nas águas e sobre o chão, debaixo do firmamento do céu. Um cortejo de Vida de toda espécie nada, anda, corre, salta e voa. E Deus viu que era bom, abençoou-os, dizendo: sede fecundos e multiplicai-vos! (cf. Gn 1, 22). Assim se fez no quinto dia.

E, no dia seguinte, ouve-se o anúncio, em primeira pessoa do plural: “Façamos o homem à nossa imagem e segundo a nossa semelhança...” (Gn 1, 26) – destinado a cuidar da Criação e a ser igualmente fecundo. E não foi apenas bom, como nos dias anteriores, mas, desta vez, o que havia sido criado era muito bom. Ocorrência única ao longo do relato – o Criador embevecido diante da criatura humana, prenúncio de um desejo e de uma vontade de Aliança!

Do mesmo modo, o Salmo (Sl 8) responde a esta leitura, exaltando o Ser Divino, profunda Bondade e Misericórdia, Criador Amoroso. Não há, portanto, outra atitude senão a de um pasmo existencial e uma pergunta, igualmente inquietante, quando contemplamos os céus plasmados por dedos de artista, quando vemos a lua e as estrelas brilhantes. “Senhor, que é o homem para dele assim vos lembrardes e o tratardes com tanto carinho?”

Ninguém tem, pois, condições de contestar um amor assim. Uma delicadeza acolhedora como esta gera constrangimento, porque não aprendeu outra coisa senão a amar exaustiva e ostensivamente, mesmo sob a ameaça do legalismo aterrador da pureza de hábitos antigos. Por essa razão, o Senhor mesmo insiste: “de nada adianta o culto que me prestam, se se ocupam dos seus preceitos para guardarem as próprias tradições” (cf. Mc7, 7-8).

Aqui resta o que, de fato, importa: uma coerência profunda, uma elegância sem limites, um inventário de constrangimentos, a epifania de um Outro que pede reconhecimento e acolhida. É o que a

Palavra Poética provoca. É o que Dona Cleonice aprende e ensina. É o que atesta a grande comoção que vivemos. E, aqui, meu silêncio é reverência, para não desbaratar o que sinaliza um para-além que haverá de ser preenchido por outros que com ela conviveram e se nutriram diretamente de uma fonte inesgotável. Sim, porque nada cessa com a sua passagem por nós, é contínua a reverberação das lembranças: ativas e atualizadas. Afinal, memória, nos termos bíblicos, é uma atualização e uma ativação de nossas melhores forças para vivermos à altura da Graça e da Vida que ressoa e se espalha, despertando as fibras de toda a Criação. Diante do Mistério, a Palavra também hesita, mas respeita, acolhe e anuncia, pois a Vida acontece e não para nas despedidas e nas circunscrições do tempo, que é vasto e permanece durando em nós.

Como vimos, a Criação exulta, o ser humano bendiz e agradece, o povo judeu reconhece: não se apreende a Palavra que anima a Vida; não se detém o instante; há algo novo acontecendo e uma presença eloquente outra vez se faz sentir, de outras formas, por outras vozes, como estas que aqui estão e vão ousar seguir cantando. Nada do vivido passará, porque mora uma alegria que acende a noite e amanhece a alma.

Senhor, dá-nos esta graça: fala em nós com a Tua Palavra! Escreve tudo o que precisar deste registro. Muitos compreenderão, de uma vez por todas, “Corações ao Alto” como a mais sublime louvação. Nada se perdeu do muito que temos vivido. Que assim seja!

RECEBIDO: 15/05/2023 APROVADO: 15/05/2023

#### **MINICURRÍCULO**

**ANDRÉ ARAÚJO** é Jesuíta, Doutor e Mestre em Letras Estudos Literários pela UFMG. Vice-Reitor Geral da PUC-Rio e Diretor do Centro Loyola de Fé e Cultura, é professor do Departamento de Letras da PUC-Rio, vinculado ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

---

## Há 100 anos *Orpheu* canta para Cleonice

Luci Ruas

Universidade Federal do Rio de Janeiro

### Doi

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n49a678>

Foi no último 31 de janeiro que a perdemos. A professora Cleonice Berardinelli, ou melhor, a nossa Dona Cléo, nos deixou, depois de 106 anos de uma vida plena, muitos anos dessa vida dedicados à literatura e ao magistério, deixando saudosos a família, os amigos e amigas que cultivou, ex-alunos e ex-alunas, orientandos e orientandas, hoje colegas seus, amigos e amigas, também.

Faz quase oito anos que Orfeu afinou a sua lira para celebrar os cem anos de *Orpheu* e inaugurar os dias que faltavam para os cem anos da D. Cléo. Hoje, a voz calou-se, mas a lira do poeta entoou o canto que tornará sempre viva a memória dessa voz que nenhum e nenhuma de nós quer esquecer.

Relembro, então, o IV Congresso Internacional da Cátedra Jorge de Sena, da Faculdade de Letras da UFRJ, que recebeu esse título mais que sugestivo: “Há cem anos *Orpheu* canta para Cleonice”. E evoco nesse espaço o texto que, na condição de Regente da Cátedra Jorge de Sena, compus para a solenidade de abertura desse congresso, acontecida no Palácio São Clemente, sede do Consulado de Por-

tugal, no Rio de Janeiro, no dia 13 de outubro de 2015, que a seguir se reproduz.

Desde o ano passado [2014] a Cátedra Jorge de Sena e o Setor de Literatura Portuguesa alimentavam o muito justo desejo de festejar o Centenário de publicação da Revista Orpheu, que inaugurou concretamente o modernismo em Portugal, provocando grande celeuma não só em torno do conteúdo revolucionário do que nela se publicava, mas também em torno daqueles que nela deixaram as marcas do descontentamento com o que então se produzia numa sociedade conservadora como a portuguesa no início do século XX. Não assusta, portanto, que a revista tenha sido recebida com escândalo; afinal, era uma “revista de malucos”. Passados os momentos iniciais, porém, Pessoa escreveria ao poeta açoriano Côrtes-Rodrigues – que participaria no segundo número sob o nome de Violante de Cisneyros: “Foi um triunfo absoluto, especialmente com o reclame que A Capital nos fez com uma tarefa na 1.ª página. (...) *O escândalo maior tem sido causado pelo 16 do Sá-Carneiro e Ode Triunfal*”, afirma.

A ideia de criar uma revista literária modernista já era discutida por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro há algum tempo. Pela troca de correspondência entre os dois escritores, adivinhavam-se já os futuros colaboradores de Orpheu. São os nomes esperados: o Almada, o próprio António Ferro, Violante de Cisneyros – é a geração dos amigos, quase todos com 19, 20, 21 anos. São as pessoas que estão com Pessoa nas tertúlias nos cafés de Lisboa, no Martinho da Arcada e mais dois ou três cafés da Baixa.

Como a revista tinha sido acusada de ser uma “companhia de doídos”, certa foi a reação de Fernando Pessoa que, para o número 2, convidou Ângelo de Lima, poeta internado fazia anos no Hospital Miguel Bombarda. “Foi de uma elegância e de uma paródia incrível

ir procurar um doido a sério... Se fossem acusados de ser doidos, ao menos teriam um doido a valer”

O objetivo deste grupo de artistas era, na expressão de Mário de Sá-Carneiro, “escandalizar o ‘lepidóptero burguês’”. Com efeito, como reagiriam os leitores da época à “Ode Triunfal”, com versos que rompiam com a tradição, em que são abordados temas como as máquinas e os motores?

Sem a verba necessária para a publicação do volume 3, a revista teve publicados apenas dois números. Mas, do legado de *Orpheu* – todos nós o sabemos –, persiste ainda agora, cem anos depois.

Era este o nosso propósito, prestar um tributo ao que representaram os doidos extraordinários, poetas de *Orpheu*. Todavia, não poderíamos esquecer que, a partir de 28 de agosto de 2015, tinha início uma contagem regressiva, a dos dias que nos aproximam de um outro centenário, o da Professora Cleonice Berardinelli, ou simplesmente, como nós gostamos de chamá-la, Dona Cléo. Foi quando surgiu o título feliz que provocou a organização deste IV Congresso: “Há cem anos *Orpheu* canta para Cleonice”, numa resposta de justa homenagem àquela que há tantos anos tem feito vibrarem as cordas da sua lira encantatória e, a propósito dos de Orpheu, evidentemente transgressora.

Mas, afinal, por que razão *Orpheu* cantaria para Cleonice, numa aparente particularização do seu propósito de universalidade? Fácil é encontrar a resposta. Basta recordar. E recordo a não menos feliz epígrafe de Gabriel Garcia Marques para o livro *Viver para contar*: “A vida não é a que a gente viveu, e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la.” Recordo, e ao recordar recrio o tempo, não o que viveu Dona Cleo, porque o não vivi, pelo menos em toda a sua extensão, mas o que a ouvi contar. Recordo o dia feliz em que a menina Cleonice encantaria Alberto de Oliveira, declaman-

do os poemas do nosso poeta. O destino, ali, armava a sua trama. Recordo a festejada aluna e assistente de Fidelino de Figueiredo; a jovem professora que representaria um auto de Gil Vicente – o Auto da Alma (ela representaria o Anjo Custódio) na então Universidade do Brasil. Mas recordo aquela que primeiro defendeu no Brasil uma tese sobre Fernando Pessoa, abrindo as portas, no nosso país e na nossa universidade, para os estudos acadêmicos sobre obra do grande poeta. A que se fez interlocutora de grandes vozes críticas da literatura portuguesa, em que se incluem Fidelino de Figueiredo, Jacinto do Prado Coelho, Óscar Lopes, Eduardo Lourenço, Eduardo Prado Coelho, Jorge de Sena, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, para citar apenas alguns. Recordo a assistente de Thiers Martins Moreira, que com ele praticamente criou e dignificou o que é hoje o respeitado Setor de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da UFRJ, por onde passaram e tem passado tantos seus orientandos e orientandas, ou orientandos e orientandas de seus orientandos, professores e professoras dessa literatura portuguesa, que desde a sua primogênita Margarida Alves Ferreira deixaram e pretendem, sem qualquer soberba, deixar as suas pegadas nas trilhas da literatura de Camões. Lembro, porque é preciso lembrar, Simone Pinto Monteiro de Oliveira, Jorge Fernandes da Silveira, Maria Elizabeth Graça de Vasconcellos, José Clécio Basílio Quesado, Maria Theresa Abelha Alves, Maria do Socorro Correia Lima de Almeida, Terezinha de Jesus da Costa Val, Maria de Lourdes Gonçalves Alves, Franca Alves Berquó, Leodegário A. de Azevedo Filho, Marina Tosta Paranhos, Mariúza Vieira Gomes, Teresa Cristina Cerdeira da Silva, Gilda da Conceição Santos, Lucia Maria Moutinho Ribeiro, Ângela Beatriz de Carvalho Faria, Maria de Lourdes Soares, Monica do Nascimento Figueiredo, Márcia Vieira Maia e os mais jovens Sofia de Sousa Silva, Mônica Genelhu Fagundes, Luciana dos Santos Salles e Rafael Santana Gomes, todos tão presentes entre nós. Reconto, porque é preciso não esquecer.

Recordo, porque é impossível não recordar, que pela voz “manselinha” da D. Cléo, tivemos aulas inesquecíveis sobre Camões, Gil Vicente, José Cardoso Pires, Fernando Pessoa, Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós. E recordo os seus escritos, hoje reeditados e tão ao nosso alcance.

E como não evocar a reconhecida professora, membro da Academia das Ciências de Lisboa, da reconhecida Equipa Pessoa, a Doutora Honoris Causa da Universidade de Coimbra, a imortal acadêmica da Academia Brasileira de Letras, que ocupa a cadeira cujo patrono é Claudio Manuel da Costa?

E como não recordar um episódio mais recente, em que agora ela era e é a interlocutora de Maria Bethania, cantora e leitora sensível da poesia de Pessoa, em “O vento lá fora”, o momento inesquecível em que, sem tom professoral, mas “fermosa e bem segura”, ensina a ler a poética palavra saudade e diante da pergunta de Bethania – “E agora, está bem?” – responde, em voz de afeto: “Quase”.

Decerto, *Orpheu* tem razões de sobra para cantar para Cleonice, enquanto nós não nos cansamos de ouvi-la recontar suas histórias, não as de uma vida rotineira e sem emoções, mas a vida de quem se doou à arte e à cultura, ao exercício digno do magistério, uma vida que foi preciso muito viver para poder contar. Ou como diria Walter Benjamin, para recontar. Porque contar – diz-nos o filósofo da escola de Frankfurt – contar é recontar. Manter viva a memória.

Por isso *Orpheu* tem que cantar para Cleonice, esta que tanto tem servido à Literatura Portuguesa, esta que sem o escrever, reescreveu os célebres versos de Camões “Mais servira, se não fora/ Para tão longo amor tão curta a vida”. Não, a ideia é esta: “Mais posso servir, porque para tão longo amor, tão longa tem sido a vida”.

Bem haja, Dona Cleo. Bem-vindos sejam todos os que aqui estão para compor esse canto. Declaro abertas as atividades do IV Con-

gresso Internacional da Cátedra Jorge de Sena, porque “Há cem anos *Orpheu* canta para Cleonice”.

\*\_\*\_\*\_\*\_\*

... E Orfeu dedilhou muito bem a sua lira, entoando o canto que hoje, passados quase oito anos, ainda ecoa entre nós.

RECEBIDO: 13/05/2023    APROVADO: 16/05/2023

### **MINICURRÍCULO**

**LUCI RUAS** é Professora Titular de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da UFRJ, membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas e Coordenadora do Curso de Especialização em Literatura Infantil e Juvenil.



---

# O entrelugar do discurso dos anos de Cleonic Berardinelli <sup>1</sup>

Sofia de Sousa Silva  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

## Doi

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n49a779>

Num célebre ensaio de 1971, que antecipa em mais de cinquenta anos questões com que ainda hoje estamos lidando, Silviano Santiago falava do entrelugar do discurso latino-americano e, invertendo os sinais habituais, afirmava que:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza: esses dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos escritores latino-

---

<sup>1</sup> Comunicação apresentada em mesa-redonda realizada no Consulado Geral de Portugal no Rio de Janeiro, na celebração do Dia Mundial da Língua Portuguesa, em 5 de maio de 2023, com a participação dos professores Jerónimo Pizarro, Italo Moriconi e Silviano Santiago. Agradeço ao professor Jerónimo Pizarro o convite para participar na sessão.

-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. (SANTIAGO, 2019, p. 29).

A hipótese de Silviano Santiago, setenta e cinco anos depois, vem redimir e reconciliar consigo mesmo o Pestana, protagonista do conto “Um homem célebre”, de Machado de Assis, um personagem que vive entre a música dos compositores clássicos europeus, que admira e que gostaria de imitar, e as polcas populares, nas quais a sua criatividade ganha asas, e com as quais consegue garantir o sustento. Mas, por viver nessa contradição entre propósitos e realização, ou entre uma cultura herdada da Europa e uma cultura vivenciada no Brasil, morre “bem com os homens e mal consigo mesmo”, como diz a frase final do conto de 1896 (MACHADO DE ASSIS, 1896).

Ganhador do Prêmio Camões de 2022, o mais importante galardão literário da língua portuguesa, concedido ao conjunto de sua obra, Silviano Santiago quis que, neste dia em que se celebra a nossa língua, a homenagem fosse feita também à professora Cleonice Berardinelli e o muito que trabalhou não só pela língua de Luís de Camões, mas também pela obra desse e de tantos escritores portugueses que ela laboriosamente estudou, editou, prefaciou, divulgou, incluiu em seus cursos e até encenou no teatro. Não nos esqueçamos de que a sua entrada na universidade se deu representando o Anjo, no *Auto da Alma* de Gil Vicente, numa atuação elogiada por Manuel Bandeira numa crônica (BANDEIRA apud BERARDINELLI, 2010, p. 50).

Proponho, então, neste dia, estender a reflexão de Silviano Santiago sobre o discurso latino-americano para a situação da própria professora Cleonice, especialista brasileira em literatura portuguesa.

Outro escritor latino-americano, pensando também sobre esse entrelugar de que tratou Silviano, o argentino Ricardo Piglia propõe que, se a sexta proposta para o próximo milênio, entre as que o escritor italiano Italo Calvino fez, fosse escrita a partir de Buenos Aires ou de qualquer outro lugar no “subúrbio do mundo”, ela talvez pudesse ser não sobre consistência, como indica o sumário deixado por Calvino (1990, p. 10), mas sobre deslocamento (PIGLIA, 2012). Interessa-nos pensar se a posição periférica ou ex-cêntrica da brasileira Cleonice Berardinelli contribui de alguma forma para o seu modo de olhar a cultura e a literatura portuguesa, e até o seu modo particular de falar e escrever a língua de Luís de Camões.

Num ensaio chamado “A língua de Cleonice”, o linguista Ivo Castro, coordenador da Equipa Pessoa — que Cleonice integrou e no âmbito da qual preparou a edição crítica da poesia de Álvaro de Campos —, dedica-se a estudar o “bilinguismo” da professora no português europeu e no português brasileiro. De início, diz ele:

(...) um português que conheça a autora não deixará de se espantar com aquilo a que, imprecisa e provisoriamente, chamarei a lusitanidade do seu léxico e da sua frase, que só não soam inteiramente familiares quando, entrelaçados nos textos literários que analisam e glosam, acabam por lhes emular os estilos, as modulações, os materiais, e em alguns acaso, a idade. A prosa de Cleonice é um perfeito exemplo do registo culto do português escrito, próxima da língua dos escritores, mas mais regulamentada e contida que a deles. (CASTRO, 2000, p. 230).

E adiante, após relacionar as principais diferenças entre o português europeu e o português brasileiro, examina textos de conferências da professora feitas para públicos brasileiros e nelas surpreende casos de colocação pronominal e omissões de artigo definido que seriam típicas do português brasileiro. E conclui: “Verifica-se, assim,

que mesmo na norma culta escrita mais lusitanizante que se pode achar no Brasil (...) penetram tais fenômenos emanados da cultura de base do Português brasileiro” (CASTRO, 2000, p. 237).

Esse seu bilinguismo, esse seu olhar desviante ou enviesado me parece que podem ser surpreendidos também, e antes de mais nada, na sua própria escolha pela literatura portuguesa num país marcado pela Semana de Arte Moderna e no qual o poeta português Jorge de Sena identificava em 1966, com amargura e alguma incompreensão, “uma raiva irracional de tudo que é português” (BREYNER; SENA, 2010, p. 101).

Também nos *Estudos camonianos*, de Cleonice Berardinelli, podemos encontrar esse seu olhar deslocado. Ali revela as suas discor-dâncias com o crítico português António José Saraiva no que diz respeito ao Camões épico, tais como estudadas em ensaio recente de Jorge Fernandes da Silveira, intitulado “Agora tu, Cleonice, leitora moderna de Camões, me ensina” (SILVEIRA, 2023), e apresentado em abril passado no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. Ali também tem a coragem de escrever o elogio do Frei Bertolameu Ferreira, frade dominicano encarregado do parecer do Santo Ofício à publicação d’*Os Lusíadas*, pela “fina astúcia de que lançou mão” (BERARDINELLI, 2000, p. 112) para burlar a censura que deveria representar.

Usando um estilo dramático que talvez tenha aprendido com alguns de seus autores de eleição, como Gil Vicente, António Ribeiro Chiado e Fernando Pessoa (que se definia como poeta dramático), no seu ensaio “De censores e de censura” (BERARDINELLI, 2000, p. 109-122), Cleonice interpela o rei D. Sebastião e o frade perguntando-lhes, por exemplo, como foi possível que este último não tivesse encontrado no poema “cousa alguma escandalosa nem contrária à fé aos bons costumes”.

No mesmo livro, Cleonice revela, em outro ensaio, o seu olhar enviesado e a sua discreta ousadia, própria de quem pede licença, mas nunca deixa de entrar. Em “A dimensão tradicional na poesia lírica camoniana” (BERARDINELLI, 2000, p. 167-201), dedica-se a estudar a recuperação do cancionero medieval pelo poeta renascentista. Tradição é um termo associado à Antiguidade clássica greco-latina e posteriormente ao próprio Renascimento, que, como diz Hannah Arendt em “A tradição e a época moderna”, refunda a tradição, ao fazer um corte com a Idade Média, por acreditar que é possível se religar diretamente com o começo do Ocidente na Grécia e em Roma (ARENDR, 2002, p. 43-68).

O que Cleonice chama de “dimensão tradicional” no seu ensaio é a recuperação de algo então considerado menor e desprestigiado, o que se insinua desde logo na expressão “medida velha” usada no período para referir os metros medievais em oposição ao decassílabo.

Na contramão do crítico moderno, que Silviano define — no ensaio de 1985 intitulado “A permanência do discurso da tradição no modernismo” — como sendo caracteristicamente o que “apenas elogia um poeta naquilo que, na poesia dele, menos se assemelha ao que há na dos outros, (...) que vai sempre dar ênfase ao traço individual, vai sempre valorizar o talento original do escritor” (SANTIAGO, 2019, p. 462), Cleonice vai buscar o Camões leitor da Idade Média, e este é talvez o lugar onde ele é mais inesperado. Enquanto o Renascimento que Camões viveu despreza o medieval, a singularidade desse poeta se revela justamente nesse seu tradicionalismo.

Nesse passo, Cleonice se contrapõe mais uma vez a António José Saraiva, leitor da lírica camoniana, pois este considera que o grande mérito de Camões e a novidade desse poeta residem na sua distância em relação ao modelo de Petrarca. Saraiva associa Petrarca à idealidade enquanto Camões estaria associado à experiência e à realidade, e é ao se afastar desse modelo renascentista em direção a algo mais

problemático e acidentado que se encontraria a originalidade de Camões (SARAIVA, 1997, p. 51-117).

Cleonice mostra, enviesadamente, que é, talvez, ao resgatar algo ainda anterior a Petrarca, a lírica medieval então fora de moda, que Camões se mostra mais moderno. Ou seja, é onde é mais velho, mais tradicional, que é mais novo. É na medida velha que apresenta a mulher como ser desejante e autônomo e dotado de senso de humor, como na glosa ao mote “Coifa de beirame/ namorou Joane”, em que a personagem feminina, Maria, zomba do que hoje poderíamos considerar o fetichismo de Joane, apaixonado pela touca da mulher em vez de estar interessado nela mesma e até especificamente no seu corpo. É nas redondilhas que põe em cena a cativa que tem qualidades superiores a qualquer senhora medieval. E é também em redondilhas e versos de arte-maior que mostra a enorme plasticidade da medida velha, que permite num mesmo poema louvar e deslouvar uma dama, pois, conforme a ordem em que se leiam os versos, o elogio se transforma em vitupério.<sup>2</sup>

O espírito aberto e o frescor do olhar de Cleonice Berardinelli a acompanharam sempre. Foi já no ano 2000, quando ela contava 83 anos, que me tornei sua aluna e comecei a preparar, sob sua orientação, uma dissertação sobre a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, poeta que ela admirava e que chegou a conhecer pessoalmente na única visita que Sophia fez ao Brasil, em 1966, quando Cleonice a recebeu na PUC-Rio.

O recorte que escolhi para o trabalho foi a ética da diferença na obra de Sophia, marcada que eu era pelas leituras do pensamento de

---

2 Refiro-me aos poemas camonianos cujos primeiros versos são “Coifa de beirame”, “Aquele cativa” e “Vós sois ãa dama”, todos estudados pela professora Cleonice Berardinelli em “A dimensão tradicional na poesia lírica camoniana”.

Nietzsche e de Deleuze que tinha feito sob a orientação do professor Paulo Vaz na Escola de Comunicação da UFRJ.

A professora Cleonice, católica praticante, lia com enorme generosidade e disponibilidade de espírito o meu trabalho, com o qual decerto pouco concordava, mas que, pela confiança que depositava em cada estudante, aceitou orientar.

Quando ingressei no doutorado, com um projeto sobre Sophia e Adília Lopes como leitoras da tradição moderna, a divergência de gostos, opiniões ou crenças seria ainda mais acentuada, pois a minha orientadora, num primeiro momento, não apreciava a poesia de Adília Lopes.

Penso que isso só começou a mudar quando lhe mostrei o poema de Adília Lopes que copia *ipsis litteris*, à maneira do Pierre Ménard de Borges, o verso de Cesário Verde “Luta Camões no Sul salvando um livro a nado”, e a ele acrescenta, de cabeça para baixo, como que refletido num espelho côncavo a paródia “Um livro no Sul salva Camões de morrer afogado” (LOPES, 2021, p. 61). Esse gesto, que aproxima curiosamente Adília Lopes do modernismo brasileiro com seu gosto pela paródia, tal como estudado por Silviano Santiago (SANTIAGO, 2019, p. 455-485), encantou a professora Cleonice, interessada que ficou pela ideia de que foi o poema que salvou o poeta, e não o contrário.

Mas a linguagem de Adília Lopes era muitas vezes, para ela, “como a das cantigas de escárnio e maldizer”, como disse ao professor Eduardo Jardim quando o convidou para integrar a banca de defesa da tese. Interessante maneira de expressar uma rejeição, e ao mesmo tempo fazer uma tentativa de inserir esse estranho objeto na tradição medieval, muito sua querida.

Como disse numa entrevista recente o músico Alfredo del-Penho, um mestre não ensina só a imitá-lo, ele ensina também a sua liberdade (DEL-PENHO, 2015).

A propósito disso, gostaria de lembrar uma pequena história que me foi contada na fila de autógrafos de um lançamento de livro da professora Cleonice nos anos 2000. Estando uma vez num congresso no Algarve, em Portugal, a professora já tinha assistido às sessões da manhã e da tarde, quando à noite, depois do jantar, reuniu-se aos demais congressistas para um passeio. Perante a admiração de todos como o fato de que, naquela idade, e após um longo dia de trabalhos, ela ainda tivesse energia para mais uma atividade, ela respondeu: “eu não estou em idade de perder passeio.”

Na série chamada “Homenagem a Ricardo Reis” (ANDRESEN, 2015, p. 597-605), em que Sophia de Mello Breyner faz um pastiche da linguagem do heterônimo pessoano, a consciência da finitude que atormenta Reis em toda a sua obra dá lugar não a uma busca maior de inação ou de desenlace de mãos, como diz Reis na ode “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio”, mas a uma busca da ação, pois “no redondo círculo da noite não existe piedade para aquele que hesita” conforme o verso de Sophia.

Do mesmo modo, a consciência da brevidade da vida humana despertava em Cleonice a noção clara de que, como diria Sophia, mais tarde seria tarde e já era tarde. Ela não estava disposta a deixar nada na conta do não vivido. Quando grande parte das pessoas diria “não tenho mais idade para isso”, o olhar original de Cleonice invertia essa equação e a tornava verdadeira.

Para terminar esta evocação da coragem e da liberdade de Cleonice Berardinelli, recorro a um poema de Sophia de Mello Breyner Andresen no qual ela, ao ler, se reconheceu, e que bem poderia ser uma arte poética da sua vida e obra:



Escuto mas não sei  
 Se o que oiço é silêncio  
 Ou deus

Escuto sem saber se estou ouvindo  
 O ressoar das planícies do vazio  
 Ou a consciência atenta  
 Que nos confins do universo  
 Me decifra e fita

Apenas sei que caminho como quem  
 É olhado amado e conhecido  
 E por isso em cada gesto ponho  
 Solenidade e risco  
 (ANDRESEN, 2015, p. 516).

RECEBIDO: 29/05/2023 APROVADO: 29/05/2023

#### REFERÊNCIAS

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Pref. Maria Andresen de Sousa Tavares. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.
- ARENDT, Hannah. A tradição e a época moderna. In: ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 43-68.
- BERARDINELLI, Cleonice. Portugal, meu avozinho. *Revista Brasileira*, Fase VII, jul.-ago.set. 2010, ano XVI, n. 64, p. 27-50.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Cátedra Padre António Vieira: Instituto Camões, 2000.
- BREYNER, Sophia de Mello; SENA, Jorge de. *Correspondência: 1959-1978*. 3.ed. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, Ivo. A língua de Cleonice. In: MARGATO, Izabel (org.). *Figuras da lusofonia: Cleonice Berardinelli*. Lisboa: Instituto Camões, 2000, p. 230-240.

DEL-PENHO, Alfredo. “Alfredo Del-Penho e as vozes do Brasil”, apresentação Joaquim Ferreira dos Santos, 28 de agosto de 2015, Rádio Batuta, <https://radiobatuta.com.br/programa/alfredo-del-penho-e-as-vozes-do-brasil-2/#.XZY1RapXiIg.gmail>. Acesso: 03 maio 2023.

LOPES, Adília. *Dobra: poesia reunida – 1983-2021*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2021.

MACHADO DE ASSIS. Um homem célebre. [1896]. *Machadodeassis.net*, [s. l.], c2021. Disponível em: <https://machadodeassis.net/texto/um-homem-celebre/30592>. Acesso em: 05 maio 2023.

PIGLIA, Ricardo. Uma proposta para o novo milênio. Trad. Marcos Visnadi. *Caderno de Leituras*, n. 2. Lisboa/ Buenos Aires, janeiro 2012. Disponível em <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cado2.pdf>. Acesso em: 05 maio 2023. [Publicação original em 2001.]

SANTIAGO, Silviano. *35 ensaios de Silviano Santiago*. Seleção e introdução Italo Moriconi. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SARAIVA, António José. A lírica. In: SARAIVA, António José. *Luís de Camões*. Lisboa: Gradiva, 1997, p. 51-117. [A 1ª ed. é de 1959.]

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Agora tu, Cleonice, leitora moderna de Camões, me ensina*. Comunicação apresentada no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro em 14 de abril de 2023. Mimeo.

### MINICURRÍCULO

**SOFIA DE SOUSA SILVA** é professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, tem mestrado e doutorado pela PUC-Rio, com tese sobre as obras de Sophia de Mello Breyner Andresen e de Adília Lopes. Desenvolveu pesquisa de pós-doutorado na Universidade do Porto, em Portugal, é colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e membro da rede de pesquisa Lyra Compoetics. Publicou *Fernando Pessoa: para descobrir, conhecer e amar* (Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2016) e organizou o volume *Aqui estão as minhas contos: antologia poética*, de Adília Lopes (Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019), no qual publicou também um estudo sobre a obra da autora.