

50

Arquivos literários

Julho - Dezembro 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 50:**

EDUARDO DA CRUZ (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO)

VANDA ANASTÁCIO (UNIVERSIDADE DE LISBOA)

REVISÃO

KARINE TRONCOSO

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

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

CONVERGÊNCIA LUSÍADA 50

EDITORES CONVIDADOS

EDUARDO DA CRUZ

VANDA ANASTÁCIO

CONVERGÊNCIA LUSÍADA, RIO DE JANEIRO, V.34,
N. 50, JUL-DEZ 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

PAULO ALBERTO DA SILVA SALES,
INSTITUTO FEDERAL GOIANO

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 50

Arquivos literários

Sumário

Apresentação 7

EDUARDO DA CRUZ

VANDA ANASTÁCIO

DOSSIÊ

A biblioteca (in)visível 12

FERNANDO CUROPOS

As obras de Enrique Perez Esrich: um arquivo
no Grêmio Literário Português do Pará 32

GERMANA ARAÚJO SALES

ANA BEATRIZ MENDES DE SOUZA

Pessanha correspondente: a máscara do
melancólico 55

FELIPE FRASSON FUSCO

TELMA MACIEL DA SILVA

Dos arquivos invisíveis de escritoras sáficas: o
caso de Renée Vivien, Judith Teixeira e Eunice
Peregrina de Caldas 82

JULIE OLIVEIRA DA SILVA

Literatura em revista: quatro poemas de Hilda
Hilst no periódico *Colégio Revista de Arte e
Cultura* (1948 – 1949) 122

MILENA WANDERLEY

Vida Hermética: O arquivo de Fiama Hase Pais Brandão como genealogia da escrita literária	147
---	-----

FERNANDA DRUMMOND

Em busca de uma “anestesia verbal suficiente” – sobrevoando a génese de <i>Finisterra, Paisagem e Povoamento</i> , de Carlos de Oliveira	168
--	-----

RICARDO NAMORA

Que Delícia de Nação!: A comunidade imaginada por Carlos Malheiro Dias no final do oitocentos	193
---	-----

ANDREIA ALVES MONTEIRO DE CASTRO

NICOLE CHRISTINE COSTA FERREIRA

VÁRIA

A narrativa fantástica dos Carvalhal: aproximações literárias entre “A casa negra” e “Os Canibais”, apagamentos e ressoamentos	217
--	-----

MAYARA GONÇALVES

ELISABETH FERNANDES MARTINI

A modista Aurélia e a costureira Virgínia: o trabalho feminino no conto “Batalhas da Vida (Excerto de um romance inédito)”, de Guiomar Torresão	238
---	-----

BIANCA GOMES BORGES MACEDO

A relação da poesia de Judith Teixeira com a de Charles Baudelaire	265
--	-----

FABIO MARIO DA SILVA

CÁTIA CANÊDO

ENTREVISTA

Rememoração no espaço artístico-literário luso-brasileiro : Entrevista com Rosa Esteves, museóloga e artista visual, sobrinha-neta de Eunice Peregrina de Caldas	284
--	-----

JULIE OLIVEIRA DA SILVA

Apresentação

Arquivos literários

Doi

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n50a1286>

Nas últimas décadas, acompanhando uma diluição das fronteiras disciplinares, a pesquisa em fontes primárias tem proporcionado novas e diferentes abordagens sobre autoras, autores e obras. Arquivos literários, públicos ou particulares, guardando conjuntos de manuscritos, correspondências, fotografias, documentos e outros objetos de escritoras e escritores, permitem a análise de diferentes aspectos da atividade literária, expandindo os limites da análise textual.

Este número da revista *Convergência Lusíada* pretende destacar pesquisas em arquivos com objetivos distintos, como análise genética, relações de sociabilidade, história do livro, biografia intelectual ou literária, correspondência entre escritores(as), além de reflexões sobre o arquivo literário, envolvendo a cultura portuguesa ou o diálogo entre escritoras e escritores de língua portuguesa e de outras línguas.

Afinal, o próprio Real Gabinete Português de Leitura alberga uma série de arquivos em sua biblioteca. Além da Coleção Malheiro Dias, com manuscritos, recortes, cadernos, fotografias, cartões e outros materiais do escritor português Carlos Malheiro Dias, e de outros conjuntos assemelhados, a instituição guarda manuscritos variados.

Alguns desses fazem parte da coleção camiliana: são cartas recebidas por Camilo Castelo Branco de diferentes personalidades, com destaque para o poeta António Feliciano de Castilho. Esse material tem sido alvo de pesquisa de membros dos grupos que integram o Centro de Estudos, o PPLB (Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras) e o PLLB (Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras), como pode ser verificado no número 49 (2023), no qual Eduardo da Cruz e Ana Comandulli editaram algumas dessas cartas, e no número 22 (2006), quando Ida Alves apresentou essa coleção de cartas de Castilho a Camilo. Há, ainda, correspondências avulsas e manuscritos autógrafos de livros e de traduções de alguns autores. O Real Gabinete também abriga coleções de medalhas e outros objetos, como fotografias, alguns quadros e esculturas, além, é claro, do livro de homenagens a Eduardo de Lemos, com manuscritos e obras visuais, de diferentes personalidades do final do século XIX, dedicadas ao antigo presidente do Gabinete.

Inclusive, é possível considerar a biblioteca de alguém como arquivo. Assim, continuando a dar exemplos do acervo do Real Gabinete Português de Leitura, destacam-se: a camiliana que pertenceu a Francisco Garcia Saraiva; parte dos livros de Paulo Barreto (João do Rio), doados por sua mãe ao Gabinete; ou, mais recentemente, alguns livros, anotações, fotografias e objetos que pertenceram à mes-tra da Literatura Portuguesa no Brasil, Cleonice Berardinelli.

Os artigos reunidos neste dossiê também apresentam proposta ampla de leitura de arquivos literários, ocupando-se de diferentes conjuntos nas análises desenvolvidas. Desse modo, o diálogo entre texto literário e variados suportes e objetos suscita novas e interessantes abordagens sobre a literatura.

Abrimos o dossiê justamente com um artigo que denuncia a ausência de certo tipo de obra nas bibliotecas, inclusive a Biblioteca Nacional de Portugal, nas histórias da literatura e nas pesquisas desenvolvidas em Portugal. Fernando Curopos apresenta um amplo panorama da literatura licenciosa e pornográfica em Portugal

no século XIX e constata como as instituições portuguesas parecem se recusar a salvaguardar essa produção, como a do escritor Arsénio de Chatenay (pseudónimo literário de António da Cunha Azevedo Lemos de Castelo-Branco). Desse autor, especificamente, o Real Gabinete só possui dois romances: *Ângelo e Ada* (1882) e *Sensualidade e Amor* (1874).

Também investigando o acervo de bibliotecas, Germana Maria de Araújo Sales e Ana Beatriz Mendes de Souza aproveitaram a famosa biblioteca Fran Paxeco, pertencente ao Grêmio Literário Português do Pará, um dos símbolos da grande influência lusa no Norte do Brasil, para analisar a circulação de obras do espanhol Enrique Perez Escrich na capital paraense. Foram analisados catálogos de livrarias e de editoras, que muitas vezes acompanhavam os livros do século XIX. O artigo conta ainda com fotografias reproduzindo alguns desses catálogos, as quais foram tiradas a partir dos exemplares existentes na biblioteca do Grêmio Literário Português do Pará.

Seguindo caminho diverso, Felipe Frasson Fusco e Telma Maciel da Silva dedicaram-se à leitura de parcela da produção epistolar do poeta Camilo Pessanha, em especial, à correspondência com Carlos Amaro. A partir da publicação organizada por Daniel Pires (2012), os pesquisadores analisam o discurso melancólico nessas cartas, relacionando textos mais pessoais, como correspondência, e poemas.

Julie Oliveira da Silva atesta, em seu artigo, um desaparecimento quase total de documentos de ordem primária relacionados a três escritoras sáficas, Renée Vivien, Judith Teixeira e Eunice Caldas, apontando um quadro de apagamento que se repete nos arquivos da França, de Portugal e do Brasil. Procurando preencher algumas lacunas bibliográficas, a mesma pesquisadora entrevista a museóloga e artista visual, Rosa Esteves, sobrinha-neta da escritora Eunice Caldas, que publicamos encerrando este volume.

Ainda no dossiê, interessada na produção de outra escritora – a Hilda Hilst –, Milena Karine de Souza Wanderley recorre ao acer-

vo dessa escritora no Centro de Documentação Alexandre Eulálio, CEDAE, do Instituto de Estudos da Linguagem, da Unicamp. Desse conjunto, ela se dedicou aos textos de Hilda publicados no *Colégio Revista de Cultura e Arte*, de 1949, periódico que publicou poemas que não aparecem nas antologias tradicionais da poeta até 2017.

Fernanda Drummond também recorreu ao arquivo de escritoras, no caso, ao de Fiama Hasse Pais Brandão, sob guarda da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com especial atenção à correspondência com outros poetas. Em seu artigo, a pesquisadora procurou aproximar algumas cartas que evidenciam cenas de convívio entre autores com passagens ou estrofes de poemas de Fiama.

Sob a guarda do Museu do Neo-Realismo em Vila Franca de Xira, Portugal, encontra-se o espólio do escritor Carlos de Oliveira. Desse arquivo, Ricardo Namora selecionou quatro objetos materiais e folhas dispersas para recuperar algumas circunstâncias que presidi-ram à gênese de *Finisterra – Paisagem e Povoamento*.

Para lidar com um escritor pouco conhecido do público e da academia hoje em dia, Carlos Malheiro Dias, Andreia Alves Monteiro de Castro e Nicole Christine Costa Ferreira recorreram ao espólio desse escritor preservado no Real Gabinete Português de Leitura como apoio na análise sobre as controvérsias envolvendo a publicação do romance *A Mulata*.

Na seção *Varia* deste número, reunimos três artigos que se voltaram para escritores e escritoras que, se já voltaram a receber, recentemente, atenção da crítica acadêmica, ainda são desconhecidos do grande público. São, portanto, importantes trabalhos de resgate, desarquivando suas obras das estantes das bibliotecas. Mayara Gonçalves e Elisabeth Fernandes Martini apresentam uma análise comparada de dois contos dos primos escritores, Álvaro do Carvalho e Efigênia do Carvalho, discutindo, entre outras questões, como a situação das mulheres no oitocentos contribuiu com o apagamento da obra de Efigênia. Também pesquisando uma autora oitocentis-

ta, Bianca Gomes Borges Macedo, ao analisar um conto de Guiomar Torresão, desenvolve sua reflexão a respeito da história das mulheres, da divisão entre os gêneros, do patriarcado e do trabalho no grande século da moda. Fecha a seção o artigo de Fabio Mario da Silva e de Cátia Canêdo discutindo o conceito de “poetas malditos” ao comparar Charles Baudelaire e Judith Teixeira, com algumas considerações sobre o Decadentismo-Simbolismo.

Encerra o número, como já indicamos, uma entrevista com Rosa Esteves, realizada por Julie de Oliveira. Assim, duas artistas ganham relevo, Eunice Caldas e Rosa Esteves, sua sobrinha-neta, que comenta sobre a biografia de Eunice e sobre sua própria criação como artista visual e museóloga.

Ao reunirmos esses textos neste número, conseguimos demonstrar a variedade de pesquisas realizadas, hoje em dia, em arquivos literários, com diversas abordagens teóricas e metodológicas, junto a concepções múltiplas de arquivo, em diferentes diálogos entre o material conservado e o texto literário, lidando tanto com autores consagrados quanto com outros que foram olvidados pela historiografia. Também foi problematizada a ausência de determinados acervos, não só por questões de gênero como também por razões de sexualidade envolvendo autores ou obras. Destaca-se, sobretudo, a importância da preservação institucional de arquivos e de bibliotecas. Esperamos, assim, que o material arquivado neste número sirva de fonte e de estímulo a novas pesquisas.

Eduardo da Cruz

Universidade do Estado do Rio de Janeiro / PLLB / CNPq /
Centro de Estudos Clássicos (FLUL)

Vanda Anastácio

Universidade de Lisboa / Centro de Estudos Clássicos (FLUL) /
PLLB

A biblioteca (in)visível

The (in)visible library

Fernando Curopos

Sorbonne Nouvelle – CREPAL

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n50a536>

RESUMO

Apesar de ter havido uma rica e diversificada literatura licenciosa em Portugal no século XIX e início do século XX, um valioso arquivo para a história da vida privada dos portugueses e das portuguesas, além de esse material constituir uma importante documentação sobre os mecanismos de resistência contra os valores burgueses e heteropatriarcais, essa produção permanece invisível e ainda por estudar, pelo menos em Portugal. Pois, no que diz respeito à história da literatura portuguesa, continua a imperar a ideia de que “é pobre a expressão literária do erótico entre nós.”

PALAVRAS-CHAVE: Erotismo; pornografia; literatura oitocentista; Arsénio de Chatenay.

ABSTRACT

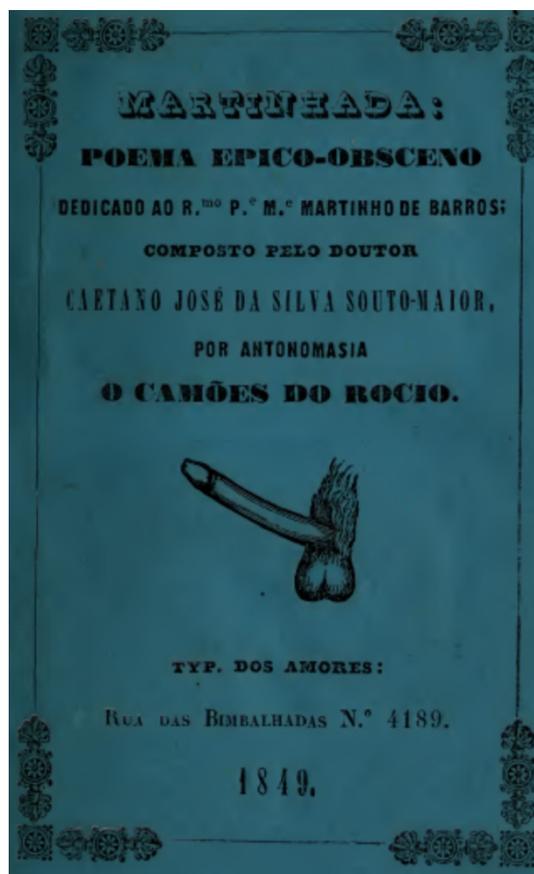
Although there was a rich and diverse licentious literature in Portugal in the 19th and early 20th centuries, a valuable archive for the history of the private life of the Portuguese men and women, in addition to this material constituting an important documentation on the mechanisms of resistance against the bourgeois and heteropatriarchal values, this production remains invisible and yet to be studied, at least in Portugal. Because, with regard to the history of Portuguese literature, the idea continues to prevail that “the literary expression of the erotic among us is poor.”

KEYWORDS: Eroticism; pornography; nineteenth-century literature; Arsénio de Chatenay.

Ao estabelecer a censura das publicações impressas em Portugal em 1536, o Tribunal do Santo Ofício restringiu de maneira duradoura qualquer impulso licencioso nas letras portuguesas no momento exato em que nascia a “pornografia moderna” (Hunt, 1996). Desde então, e até a abolição da Real Mesa Censória em 1821, raros foram os autores a ousarem enveredar pelos meandros de Eros. Quando tocavam em tão pecaminoso e melindroso assunto, serviam-se do álibi mitológico, como Camões no episódio da “Ilha dos Amores”. Pois, segundo os decretos do Concílio de Trento, ao qual participou ativamente o censor português Frei Francisco Foreiro (1523-1581), principal redator do índice dos livros proibidos pelo Concílio, ao passo que “Os livros que declaradamente aborda(ava)m, narra(va)m ou ensina(ava)m coisas lascivas ou obscenas est(avam) absolutamente proibidos”, os livros da tradição clássica, “escritos pelos pagãos, devido à sua elegância e qualidade de estilo, (eram) permitidos ¹” (Fidlen, 1996, p. 55). Por conseguinte, Camões aproveitou essa janela aberta para falar de um amor sensual que, conquanto fosse “*Milhor (...) experimentá-lo que julgá-lo*” (Camões, 1994, p. 313), era duramente “julgado” pelos feros censores. Durante todo o período inquisitorial, os autores mais afoitos, como Caetano José da Silva Souto-Maior (1694-1739), autor do célebre poema épico-obsceno *A Martinhada* (Souto-Maior, 1849), tiveram de contentar-se com edições clandestinas das suas obras, manuscritas essencialmente. Esse longo poema anticlerical, escrito no primeiro quartel de Setecentos, só foi dado à estampa em 1814, clandestinamente. Ao que tudo indica, foi a primeira obra licenciosa portuguesa publicada no país (Ventura, 2007, p. 77) e reeditada inúmeras vezes (Figura 1) no século XIX.

¹ Tradução nossa.

Figura 1

Fonte: Capa de *A Martinhada* (Souto-Maior, 1849).

Devido às garras da Inquisição que condenava não só a escrita de obras lascivas, mas também quem as possuísse e quem as vendesse, foi preciso esperar até finais de Setecentos para que surgisse uma verdadeira produção de literatura licenciosa em Portugal. Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) continua a ser o autor mais conhecido e divulgado, mas não era o único a escrever versos fesceninos. Podemos citar, à guisa de exemplo, os poetas António Lobo de Carvalho (1730-1787) ou Nicolau Tolentino (1740-1811). No entanto, esses autores estavam longe do requinte libertino de Bocage, patente no seu romance epistolar em versos, *Cartas de Olinda e Alzira*, que circulou clandestinamente em cópias manuscritas antes de ser edi-

tado em 1831 (Bocage, 2017, p. 51), já depois da morte do poeta e da abolição da Real Mesa Censória. Antes deste livro, a poesia licenciosa produzida em Portugal era muito mais obscena ou satírica do que erótica, e não é de admirar que, ainda hoje, Bocage seja lembrado como o maior cultor de Eros nas letras lusas.

Se os romances libertinos franceses, conquanto proibidos, circulavam à socapa no país (Marques, 1963, p. 118-206), como deixam claro, aliás, as influências de Bocage (Pires, 2017, p. 19-23), a extinção da Inquisição faz com que o comércio, a tradução e a circulação de obras licenciosas aumentem de maneira prodigiosa. Algumas das mais célebres obras do género começam, então, a serem vertidas para português e não é de estranhar que, na segunda metade de Oitocentos, até por bandas da longínqua Elvas, já circulassem os grandes clássicos da literatura erótica e pornográfica, tal como encenado pelo poeta José Simão Dias (1844-1899) na sua sátira *A Hóstia de Ouro* (1869):

[...] então se o amigo gosta
 D'essa especiaria, vou mostrar-lhe
 Coisa que a tudo excede n'esse género.'
 E aqui fechando o livro, a mão estende
 E extrai de dentro d'um pequeno armário
 Vários tomos dourados, onde avultam
 Da 'Theresa philosopha' o romance
 'A cortina corrida' e o 'Saturnino',
 Faublas, Bocage e os lúbricos eróticos
 De vários mil autores licenciosos
 Enriquecidos de cinzel artístico!
 Logo lhe vai mostrando
 No texto acetinado estampas várias
 Que os desejos acendem tumultuosos (Dias, 1869, p. 70).

O autor desse poema anticlerical juntou ao *Saturnino*, *porteiro dos frades bentos* (1842), adaptação luso-brasileira de *Histoire de D. Bou-*

gre, portier des chartreux (Gervaise de Latouche, 1741), outras obras-primas do gênero que o leitor coevo conhecia pelo menos de nome: *Vida e aventuras do Cavaleiro de Faublas*² (*Les amours du Chevalier de Faublas*, de Louvet de Couvray, 1787-1790), *A cortina corrida, ou a educação da Laura* (*Le rideau levé ou l'éducation de Laure*, conde de Mirabeau, 1786), e o celeberrimo *Teresa Filósofa ou memórias para esclarecer a famosa história do Padre Dirrag com Mademoiselle Eradice* (*Thérèse philosophe, ou mémoires pour servir à l'histoire du Père Dirrag et de Mademoiselle Éradice*, Jean-Baptiste Boyer d'Argent, 1748). O sucesso das traduções de *Thérèse philosophe* e de *Histoire de Dom Bougre, portier des Chartreux*, reeditadas inúmeras vezes ao longo do século XIX e amplamente divulgadas, inclusive no Brasil, revela a apetência do público burguês e da classe média – o único, além dos membros do clero, que sabia ler³ e com meios para comprar livros – por uma literatura erótica com toques anticlericais.

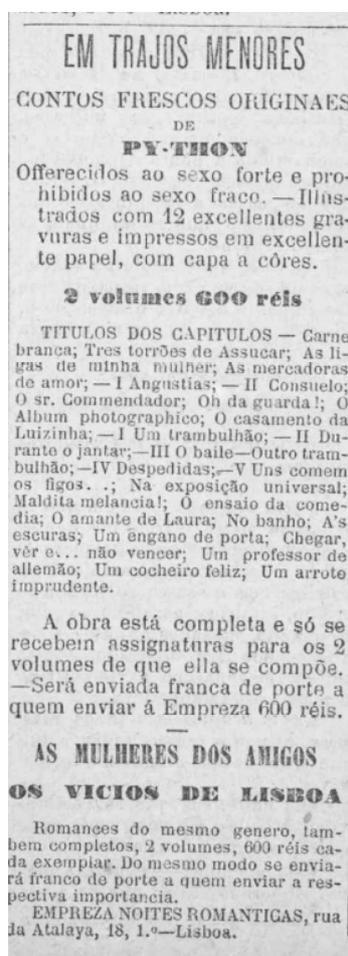
É essa mesma vertente libertina francesa, à mistura com a licenciosidade do renascimento italiano, que inspirou o autor de *Os Serões do Convento*, o maior sucesso da literatura erótica portuguesa do século XIX (Curopos; Lugarinho; Maia, 2018, p. 21-35), publicado por volta de 1860, no maior sigilo, pelo poeta ultrarromântico António Feliciano de Castilho (1800-1875). O mesmo já não aconteceu com as obras de Arsénio de Chatenay (pseudónimo literário de António da Cunha Azevedo Lemos de Castelo-Branco, conde de Pombeiro e marquês de Bellas Leal, 1827-1895?). Com efeito, é com esse autor de “Leituras para

² Conhecemos várias edições em língua portuguesa de *Les Amours du Chevalier de Faublas*, com ou sem estampas. As duas primeiras (1835 e 1836) foram impressas em Paris, na editora Casimir. A primeira edição portuguesa, embora indicando Paris como lugar de impressão, é de 1858-1859, com o título de *Memórias do cavaleiro de Faublas* (6 volumes com ilustrações).

³ Lembremos que, “em 1878, 79,4% dos portugueses maiores de 6 anos residindo no continente do Reino não sabiam ler” (Ramos, 1988, p. 1067).

homens” que elas saem da clandestinidade em 1877, aquando da publicação do seu primeiro romance, *Os Jogos Lésbicos* (Chatenay, 1877)⁴, na editora portuense “Typographia Nacional”. Apesar de escrever sob pseudónimo, o verdadeiro nome do autor circulava na imprensa (Curopos, 2020, p. X-XII) e as suas obras, algumas das quais ilustradas com estampas eróticas de produção portuguesa, eram anunciadas nos jornais coevos, como acontecia com outras obras do género (Figura 2).

Figura 2



Fonte: *O Povo de Aveiro* (1890, p. 4).

⁴ A segunda edição, revista e aumentada pelo autor, foi publicada em 1882 e só reeditada em 2022 (Chatenay, 2022).

Ora, quer Chatenay, quer os editores que imprimiam às claras as suas obras, quer os livreiros que as vendiam nunca foram condenados por ofensa à moral e aos bons costumes, prova cabal de que a produção lasciva vernácula já tinha uma certa aceitação social, embora muitas vezes apelassem a medidas coercitivas para jugular “semelhantes infâmias”:

[...] este comércio infame de literatura pornográfica circula por todo o país e enriquece os que dele vivem, sem que o Governador Civil se lembre de cumprir com os seus deveres, mandando apreender todos os exemplares e mandando meter na cadeia o autor e editor, o impressor e vendedor de semelhantes infâmias (Pina, 1887, p. 291).

O único concorrente português de Chatenay foi Alfredo Gallis (1859-1910), de pseudónimo Rabelais, que se estreou nesse ramo do mercado com um livro de contos, *Volúpias*, publicado em 1886 pela “Typ. Universal de Nogueira & Caceres”, do Porto⁵. Mas, conquanto só aparecesse assinado Rabelais, algumas recensões ao livro nos jornais portugueses desvendavam o nome que se escondia por trás do pseudónimo (Curopos, 2022, p. 8-9) ou davam a entender que se tratava de uma figura conhecida no meio intelectual lisboeta:

Temos aqui outro livro também de contos, mas esse faz parte dos livros que ainda há dez anos, apenas se vendiam clandestinamente, em certas lojas especiais, e de que a polícia, em nome da moral pública, proibia severamente a exibição.

[...] francamente, lamentamos que o autor, que se esconde atrás do pseudónimo do criador de *Pantagruel* e *Gargântua*, não aplicasse

⁵ Note-se que os editores portuenses foram os primeiros a publicarem abertamente obras licenciosas. Aliás, todos os livros de Chatenay, a viver na província, foram editados no Porto, como alguns dos livros de Rabelais, a viver em Lisboa.

num trabalho de outro género mais digno, o seu talento, porque o tem, e os seus recursos de escritor, que são valiosos. [...]

Conhecemos muito Rabelais, temos por ele muita estima, e no seu talento muita confiança, e por isso lhe falamos com esta franqueza rude e profundamente sincera (Lobato, 1886, p. 106).

Como aponta Gervásio Lobato (1850-1895), se até há pouco esses livros “se vendiam clandestinamente, em certas lojas especiais, e de que a polícia, em nome da moral pública, proibia severamente a exibição”, eles ganham em visibilidade e saem definitivamente da clandestinidade, como já era o caso noutros países europeus, mormente na França, país em que a literatura lasciva se tornara uma verdadeira indústria (Stora-Lamarre, 1990). Lobato, ao censurar o autor por escrever “pornografia”, salienta as suas influências gaulesas no que diz respeito tanto ao seu imaginário erótico quanto à escrita em si, o que, diga-se de passagem, mostra o quanto estava a par da produção lasciva francesa:

As *Volúpias* de Rabelais, filiam-se no género pornográfico, posto em voga pelo moderno jornalismo parisiense.

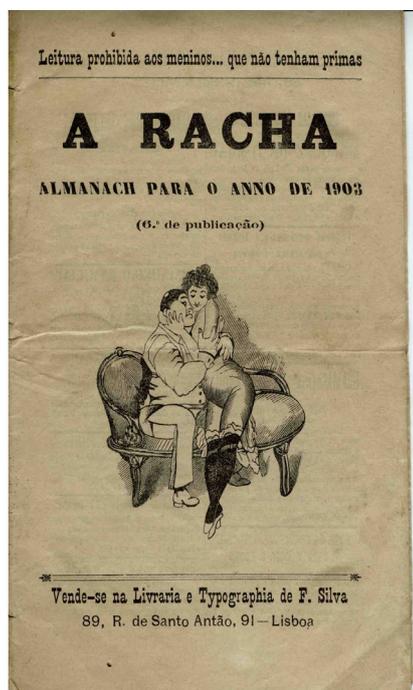
Catulle Mendès e Guy de Maupassant com muito talento, Aurélien Scholl e Pierre Véron, com muito espírito, Richard O'Monroy com menos espírito, René Maizeroy com menos talento, e Armand Silvestre com muito menos de ambas as coisas, fizeram escola infelizmente, e daí a pretexto de *gaieté gauloise*, e de renovação Rabelaisiana um dilúvio de contos obscenos, que fariam corar o bom Paulo de Kock⁶, que no seu tempo tinha má fama entre as pessoas decentes [...] (Lobato, 1886, p. 106).

⁶ Os romances “picantes” de Paul de Kock (1793-1871) foram vendidos em Portugal como “Leitura para homens”, rótulo que aparecia na capa das primeiras edições traduzidas.

A partir do terceiro quartel do século XIX, um leque de revistas francesas, *Le Gaulois*, *Le Frou Frou*, *Gil Blas*, *Journal Amusant* e sobretudo *La Vie Parisienne*, começa a divulgar romances eróticos em folhetim e contos picantes nas suas páginas, alguns dos quais acompanhados por gravuras eróticas, desenhos brejeiros e fototipias.

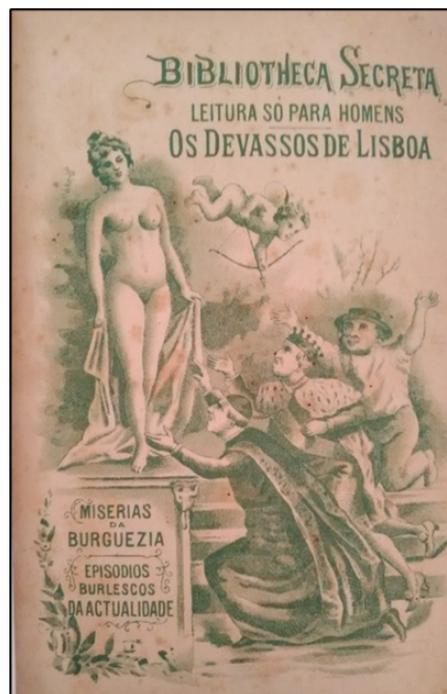
É na senda lucrativa dessa “papelada (...) toda recheada de mulheres nuas, de historietas sujas, de parisianismo, de erotismo,” (Queirós, 2001, p. 243) e dos “livros lascivos com que a França inunda a Europa” (Chagas, 1874, s.p.), que começa a surgir, em Portugal, uma multitude de coleções de contos e romances picantes, alguns dos quais francamente pornográficos, como a série *Bibliotheca Reservada* (1886), a *Bibliotheca Picante* (1887), a *Bibliotheca Secreta* (1888) (Figura 3), a *Bibliotheca de Venus...* (1891), a *Bibliotheca Recreativa* (1893), *Nu e Cru...: Collecção de Contos Sensuaes* (1893), a série *Mil e Uma Noutes de Amor* (1895), a *Bibliotheca Amorosa* (1896), a *Collecção Galante de Contos Frescos* (1896), a *Bibliotheca de Cupido* (1897), a *Bibliotheca do Sensualismo* (1900), a *Collecção Ardente* (190?), a *Collecção Alegre* (190?), a *Bibliotheca Elegante* (1909), a série *Contos Galantes* (1913), a *Collecção Garota* (1914), a *Collecção de Fogo* (191?), para só citar algumas dessas séries que conseguimos identificar até a data, sem falar das coleções de fados brejeiros ou de almanaques pornográficos como *A minhoca* (1893) ou *A racha* (1897) (Figura 4), uma tipologia particular de “Leitura para homens” à qual o *Almanack caralhal*, publicado em 1860, veio abrir caminho.

Figura 3



Fonte: *Os devassos de Lisboa* (Anónimo, 1886)

Figura 4



Fonte: *A racha* (Anónimo, 1903)

À medida que essas coleções e romances ganhavam em visibilidade, alguns intelectuais começaram a escrever contra tais “infâmias” sem que, no entanto, fossem aplicadas medidas para jugular tanto a venda quanto a produção delas:

Atualmente, anda por aí o mercado a abarrotar dessas infâmias. São os almanaques onde se debitam, por baixo de gravuras pulhas, velhas anedotas de frades, de estudantes e de soldados, ressendendo à torpeza grossa dos quartéis. São as reedições de velhos livros libidinosos, como os *Serões do convento*, *a Martinhada*, e os sonetos obscenos de Bocage, que os editores anunciam pelos anteparos dos sumidouros, em pequenos cartazes, concitando os devassos a estesiarem os nervos mortos (Almeida, 1890, p. 311).

Nota-se que já nos finais do século XIX, e com mais pujança na primeira década do século XX, algumas dessas séries, como também alguns romances pornográficos, vinham ilustrados com estampas

ou fotografias de sexo explícito, razão pela qual continuavam a circular sem “o lugar de impressão, nem o nome do editor ou indicação da imprensa de que sai[am]” (Sampaio, 1898, p. 77).

Com a proclamação da República (1910), acontece um retrocesso tanto na visibilidade quanto na produção das “Leituras para homens”, por o governo civil de Lisboa estar mais ativo na repressão do comércio de obras lascivas. Nesse sentido, já que a licenciosidade é encarada como sinónimo de devassidão e de degeneração, existe um certo alinhamento entre os republicanos, ansiosos por regenerar a Pátria, e a direita católica, estimulada pelas ações da *Liga anti-pornográfica* francesa (Stora-Lamarre, 1990, p. 79-104). A diatribe do arauto da liga, *A desmoralização da juventude* (Pourésy, 1913), é traduzida pelo paladino português da luta contra a pornografia, Zuzarte de Mendonça. Com as aparições de Nossa Senhora de Fátima (1917), a vontade de “saneamento moral” (Mendonça, 1925, p. 55) por parte das forças de direita, mormente do Centro Católico Português (fundado em 1915), acelera.

Atacada, a produção local refluí, voltando, aliás, a entrar numa semiclandestinidade patente no desaparecimento do local de impressão e/ou da editora nas obras mais explícitas na representação do sexo. Contudo, continuam a ser importadas obras e revistas francesas do género, e, no início dos anos vinte, o mercado português passa a ser literalmente invadido pela produção *sicalíptica* espanhola:

A novela espanhola de capa galante, em que a mulher é sempre um mistério de sentidos, invadiu Lisboa de alto a baixo.

Não há portada de ‘club’, venda de tabacos, quiosque de jornais, que não exteriorize essa literatura pornográfica [...] recomendada por títulos escandalosos e desenhos em que a arte se rebaixa a todas as ignomínias do nu.

É a novela-aberração, a novela-sexo, a novela-cocaína. As coleções abundam, com dizeres sonoros e vistosos:

‘*El festin de las sáficas*’.

‘*La vampiresa*’.

‘*Confessiones duna lesbiana*’.

'Las voluptuosidades de Mary'.

'Niñas bien de casas mal'.

Os temas das novelas estão em relação com os títulos. Não têm gradação literária, uma preocupação artística, (...) apenas casos, bizarras, cruamente pinceladas, em vertiginosas e estonteantes descrições, que, além de embotarem a moral, repugnam pela ascosidade falsa de perversão que acusam.

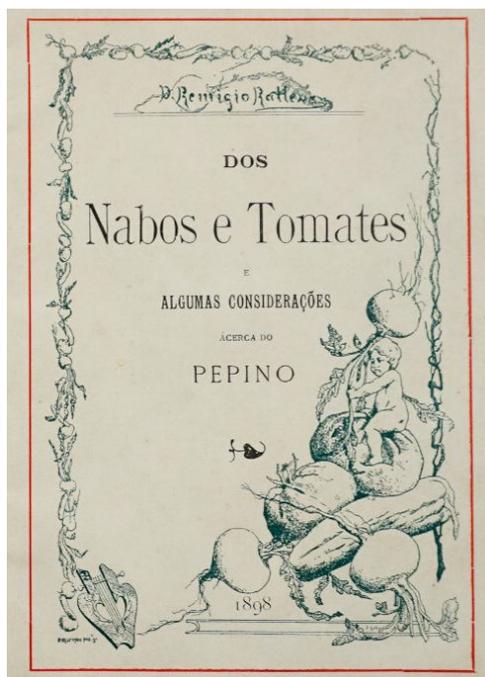
Esta literatura pantanosa (...) tem em Lisboa um mercado colossal (Literatura [...], 1925, p. 5).

O jornalista panfletário do Diário de Lisboa aponta expressamente três novelas de temática lésbica: *La vampiresa* (Pedro Morante, 1921), *Confesiones de una Lesbiana* (Pedro Morante, 1922), *El Festín de las sáficas* (Juan Caballero Soriano, 1924). Essa diatribe inscreve-se na senda do escândalo da “Literatura de Sodoma” quando foram apreendidos pelo governo civil de Lisboa os livros *Canções* (1922), de António Botto; *Decadência* (1923), de Judith Teixeira; e *Sodoma divinizada* (1923), de Raul Leal. Essa apreensão é um marco no que diz respeito à circulação, publicação, tradução e escrita de obras com teor lascivo em Portugal. De facto, a partir dessa data, a produção de literatura licenciosa portuguesa esmorece até desaparecer por completo a partir da instauração do Estado Novo (1933). Por isso, não é de estranhar que a última série portuguesa do género *A Caprichosa*, lançada em 1932, dando seguimento à *Colecção Côr de Rosa* (1931), reeditada em 1932, acabe logo a seguir à publicação do primeiro volume. Assim, como nos tempos da Inquisição, a literatura licenciosa, vernácula ou em tradução, voltava a entrar na clandestinidade e, com o tempo, no olvido.

Foi justamente para tirá-la do esquecimento que a escritora Natália Correia lançou a sua *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*, publicada em 1966. Porém, a poetisa compilou, na sua grande maioria, autores canónicos, e embora indicasse “exumar do cemitério das obras malditas grande parte das poesias que constituem o corpo d[*a sua*] antologia” (Correia, 2019, p. 76), deixou ficar de fora

dezenas de autores anónimos do século XIX e início do século XX. Até a poesia licenciosa impressa nos jornais satíricos e humorísticos de finais de Oitocentos e inícios de Novecentos, de fácil acesso na Biblioteca Nacional de Portugal, continuam à espera de serem exumados. Sendo assim, e porque a prezada antologia de Correia se tornou numa espécie de texto sagrado, continuamos sem saber nada das “Ejaculações sonetais” de Azor; das “poesias patuscas” de Chico Olhões; d’*Os nabos e dos tomates* de D. Remigio Ralleva (Fig. 6); das *Caralhadas* de D. Suardo; dos *Versos frescos* de Manuel; nem nada de obras como *A lyra de Vénus*, o *Cancioneiro de Cupido*, *O elogio à punheta*, para só citar algumas; nem do sem fim de autores como Rabelais, Petronius, Josinus, Py-Thon, Ramiro Acácio, Cilene, Tamerlão, Galeno Bisturi, Lucílio Fileno, Abril, Diabo Azul, Hortensius, Dr. Scalpello, Dr. Olharac, Dr. Sal e Pimenta, D. Hortência, Fra Angélico, L. Mano, El Chulo, Bulhões de Colhões, Cara de Caralho Júnior, Alphonse Démon, Buzina, Phydias ou Arsénio de Chatenay.

Figura 5



Fonte: *Dos nabos e dos tomates* (Ralleva, 1898)

Ora, no que tange ao erotismo em terras lusas, construiu-se uma verdadeira doxa cultural patente na introdução de Mega Ferreira à sua antologia *O erotismo na ficção portuguesa do século XX*:

Que a elíptica irrupção do cunnilingus (...) e o tom geral do romance (*O primo Basílio*), tenham sido um dos primeiros motivos de escândalo agitados contra o autor, ao mesmo tempo que a razão do seu enormíssimo sucesso comercial, evidencia bem quanto é pobre a expressão literária do erótico entre nós. O interdito de silêncio durante grande parte do século XX lançado sobre o chamado episódio da Ilha dos Amores, em *Os Lusíadas*, a sistemática redução do legado poético de Bocage à sua poesia ‘fescenina’, a diabolização de escritores como Raul Leal ou António Botto, são outras tantas demonstrações de impermeabilidade social e cultural à inscrição do erótico na literatura (Ferreira, 2005, p. 18).

No entanto, “a expressão literária do erótico” em Portugal não é, como pretende Mega Ferreira, “pobre”, como também a sociedade portuguesa não foi assim tão impermeável “à inscrição do erótico na literatura”, como assevera. Mas acontece que, em Portugal, continua a haver uma certa relutância em falar dos mistérios de Eros e de Afrodite, daí a rica e diversificada literatura licenciosa oitocentista e do início do século XX continuar à espera de quem lhes ressuscite a memória e o brilho apagados pelos anos cinzentos do salazarismo, uma censura moral e um silenciamento que nem o 25 de Abril conseguiu romper. Por isso, não é de estranhar que essa literatura marginal continue marginalizada e ignorada. Aliás, vale lembrar aqui que o próprio crítico e professor Arnaldo Saraiva, no seu ensaio *Literatura marginal(izada)* (1975), nunca menciona, nem em nota de rodapé, a literatura licenciosa, reiterando e perpetuando, assim, o apagamento e a rasura do Estado Novo no que diz respeito a uma literatura muito mais marginalizada do que as que o próprio contempla no seu ensaio. Se “a literatura portuguesa está cheia de pudor,

falsamente vitoriano”, como refere o escritor Baptista-Bastos numa entrevista (Francisco, 2010, s.p.), a crítica também.

Os raros estudiosos portugueses que se debruçaram sobre esses autores olvidados, como Maria Helena Santana que escreveu um artigo sobre Alfredo Gallis, perpetuam uma visão redutora do género. Pois, a pesquisadora considera que Gallis “não tem” “qualidade literária” (Santana, 2007, p. 240). Porém, o que considera como escória literária é de suma importância para os estudos LGBTQIAP+ aplicados ao caso português por Gallis ser um dos raros autores de finais de Oitocentos e início de Novecentos a ter escrito romances de temática lésbica, homossexual e *queer* com final feliz (Curopos, 2016, p. 82-96; p. 171-179), obras que nos permitem “recolher e produzir informação sobre os sujeitos que têm sido deliberada ou acidentalmente excluídos dos estudos tradicionais da atuação humana”⁷ (Halberstam, 1998, p. 13). Ao considerar as obras do autor como uma infra literatura, Santana não faz senão reproduzir o “pensamento *straight*” (Wittig, 2001) e reiterar a marginalização do género literário ao qual Gallis se dedicou quase por completo, sem que isso, na época, tivesse-lhe fechado as portas das revistas e jornais para os quais escreveu até a morte.

Ainda assim, o romancista não sofreu a radical *damnatio memoriae* de Arsénio de Chatenay: o primeiro aparece nas histórias da literatura portuguesa, o segundo nem sequer em nota de rodapé. Apesar de ter sido literalmente apagado da memória coletiva, Arsénio de Chatenay produziu uma obra extremamente singular no panorama da literatura europeia. Com efeito, o seu imaginário erótico nada tem de realista, nem naturalista ou decadentista, e os toques libertinos patentes na sua obra também fogem do modelo francês

⁷ Tradução nossa.

inicial. Às correntes literárias coevas e à tradição libertina, Chatenay prefere a “mistura adúltera de tudo” e a heterodoxia sexual, como no seu primeiro romance, *Os jogos lésbicos* (1877), no qual o autor encena o percurso de vida do hermafrodita Herculine Barbin, uma figura essencial para a teoria *queer*, recuperada tanto por Michel Foucault quanto por Judith Butler um século mais tarde.

Apesar da radicalidade e originalidade da sua obra no panorama literário oitocentista, os seus romances, como também outros clássicos da literatura licenciosa portuguesa, só foram recentemente reeditados, por uma chancela assumidamente LGBTQIAP+, a editora Index, a qual conseguiu construir, à revelia do mercado editorial e do mundo académico português, aquilo que se pode considerar um verdadeiro “contrarquivo”:

O *contrarquivo* (*counterarchive*) refere-se menos a um determinado lugar ou conteúdo arquivístico do que a uma prática estratégica ou a um estilo particular de constituir a legibilidade do arquivo. Menos uma entidade do que uma relação, o contrarquivo trabalha para desestabilizar essas ordens de conhecimento estabelecidas nos e pelos arquivos oficiais. Ao expor os investimentos libidinais que um determinado regime prefere manter fora do alcance, os arquivos pornográficos podem perturbar a narrativa dominante [...] (Dean, 2014, p. 11)⁸.

Porém, até a data, nenhum crítico literário ou académico português escreveu sobre o valioso trabalho editorial da Index, com dez anos de existência, nem sobre as obras reeditadas, o que só vem demonstrar a falta de interesse por elas e perpetuar os mecanismos de marginalização e apagamento aos quais sempre estiveram votadas. As obras e séries mencionadas no presente artigo ou sobre as

⁸ Tradução nossa.

quais temos vindo a trabalhar⁹ pertencem ao património cultural e literário português, mas a própria Biblioteca Nacional não teve, até agora, o cuidado de as salvar, nem de construir uma coleção de literatura licenciosa nem de valorizar as obras do género do seu acervo. Embora esse material, que temos vindo a exumar (Curopos, 2019), constitua um valioso arquivo para entender a história da vida privada dos portugueses e das portuguesas, dos mecanismos de censura e de revolta contra eles, permanece invisível e ainda por estudar, pelo menos em Portugal. Com efeito, no domínio da história da literatura portuguesa, continua a imperar a “narrativa dominante” de que “[...] é pobre a expressão literária do erótico” (Ferreira, 2005, p. 18). Contudo, o panorama que acabamos de esboçar demonstra quão rica ela foi.

RECEBIDO: 28/03/2023 APROVADO: 21/04/2023

REFERÊNCIAS

- ANÓNIMO. *Os devassos de Lisboa. Primeira parte: Misérias da burguezia*, Lisboa, s.n. [Empresa 20, rua dos Douradores], s.d. [1886].
- ANÓNIMO. *A Racha*. Lisboa: Typographia de F. Silva, 1903.
- ALMEIDA Fialho d'. *Pasquinadas*. (Jornal dum Vagabundo). Porto: Livraria Civilização, 1890.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Poesias eróticas, burlescas e satíricas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2017.
- CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1994.
- CHAGAS, Pinheiro. Duas palavras do tradutor. In: BELOT, Adolphe. *Amigas e Peccadoras*. Lisboa: Paulo Plantier Editores, 1874.
- CHATENAY, Arsénio de. *Os jogos lésbicos*. Porto: Typographia Nacional, 1877.

⁹ Por falta de espaço não indicamos essa produção, mas encontra-se publicada em revistas académicas de fácil acesso.

- CHATENAY, Arsénio de. *Os jogos lésbicos ou os amores de Joaninha*. Lisboa: Index, 2022.
- CORREIA, Natália. *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*. Lisboa: Ponto de Fuga, 2019.
- CUROPOS, Fernando; LUGARINHO, Mário; MAIA, Helder. Literatura à mão: Os Serões do Convento. *Moderna språk*, v. 112, n. 2, p. 21-35, 2018.
- CUROPOS, Fernando. *L'émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)*. Paris: L'Harmattan, 2016.
- CUROPOS, Fernando. *Versos Fanchonos, Prosa Fressureira: Uma Antologia (1860-1910)*. Lisboa: Index, 2019.
- CUROPOS, Fernando. Arsénio de Chatenay e seus mistérios. In: CHATENAY, Arsénio de. *Os mistérios do Asfondelo*. Lisboa: Index, p. V-XXX, 2020.
- CUROPOS, Fernando. O Sr. Ganimedes ou a Lisboa das ruas de trás. In: GALLIS, Alfredo. *O Sr. Ganimedes*. Lisboa: Index, p. 7-49, 2022.
- DEAN, Tim. Pornography, technology, archive. In: DEAN, Tim; RUSZCZYCHY; SQUIRES, David (editors). *Porn Archive*. Durham and London: Duke University Press, p. 1-26, 2014.
- DIAS, Simão. *Hóstia de Ouro*. Elvas: Editor Manoel d'Araújo e Silva, 1869.
- FERREIRA, António Mega. *O erotismo na ficção portuguesa do século XX*. Lisboa: Texto Editores, 2005.
- FIDLEN, Paula. Humanism, politics and pornography in Renaissance Italy. In: HUNT, Lynn. *The Invention of Pornography*. Zone Books: New-York, p. 49-108, 1996.
- FRANCISCO, Luís. Andamos a escrever mais sobre sexo, mas será que temos jeito? *Público*, 10 fev. 2010. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/02/10/culturaipsilon/noticia/andamos-a-escrever-mais-sobre-sexo-mas-sera-que-temos-jeito-250369> . Acesso em: 06 ago. 2022.
- HALBERSTAM, Judith. *Female Masculinity*. Durham and London: Duke University Press, 1998.
- HUNT, Lynn. *The Invention of Pornography*. Zone Books: New-York, 1996.
- LITERATURA dissolvente. *Diário de Lisboa*, p. 5, 26 set. 1925.

LOBATO, Gervásio. *Chronica occidental, O Occidente*, v. IX, n. 266, p. 105-106, 11 de maio de 1886.

MARQUES, Maria Adelaide Salvador. *A Real Mesa Censória e a Cultura Nacional: Aspectos da Geografia Cultural Portuguesa no Século XVIII, Separata do Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Coimbra, v. XXVI, p. 118-206, 1963.

MENDONÇA, Zuzarte de. *Para uma sociedade melhor*. Porto: Casa Editora de A. Figueirinhas, 1925.

O POVO de Aveiro, 21 dezembro 1890, p. 4.

PINA, Mariano. *Chronica, A Ilustração*, Paris, v. IV, n. 19, p. 290-291, 5 de outubro de 1887.

PIRES, Daniel. Estudo introdutório. In: BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Poesias eróticas, burlescas e satíricas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 5-39, 2017.

POURÉSY, Émile. *A desmoralização da juventude*. Trad. Zuzarte de Mendonça. Lisboa: Almeida & Miranda, [1913].

QUEIRÓS, Eça de. *A cidade e as serras*. Lisboa: Temas e Debates, 2001.

RAMOS, Rui. Culturas da alfabetização e culturas do analfabetismo em Portugal: uma introdução à História da Alfabetização no Portugal contemporâneo. *Análise Social*, v. XXIV, p. 1067-1145, 1988.

RALLEVA, Remigio (Artur Alberto de Avelar). *Dos nabos e dos tomates*. Lisboa: Libânio da Silva, 1898.

SAMPAIO, Bruno. *O Brazil mental*. Esboço Crítico. Porto: Livraria Chardron, 1898.

SANTANA, Maria Helena. Pornografia no fim do século: os romances de Alfredo Gallis, *Portuguese Literary & Cultural Studies*, n. 12, p. 235-248, 2007.

SARAIVA, Arnaldo. *Literatura marigal(izada)*. Porto: Edições Árvore, 1975.

SOUTO-MAIOR, Caetano José da Silva. *A Martinhada*. (Lisboa): Typ. Dos Amores, 1849.

STORA-LAMARRE, Annie. *L'Enfer de la III^e République*. Paris: Éditions Imago, 1990.

VENTURA, António. A literatura licenciosa em Portugal no tempo de Bocage. In: REIS, Maria de Fátima (coord.). *Rumos e Escrita da História*. Lisboa: Edições Colibri, p. 71-81, 2007.

WITTIG, Monique. *La Pensée straight*. Paris: Balland, 2001.

MINICURRÍCULO

FERNANDO CUROPOS é professor catedrático em estudos lusófonos na universidade Sorbonne Nouvelle onde dirige o Centre de Recherche sur les Pays Lusophones – CREPAL. A sua pesquisa tem incidido sobre questões de género e sexualidade na literatura portuguesa (s. XIX-XXI) e sobre temas queer tanto na literatura quanto no cinema português. Tem vindo a reeditar obras licenciosas portuguesas na editora Index.

As obras de Enrique Perez Escrich: um arquivo no Grêmio Literário Português do Pará

*The works of Enrique Perez Escrich: an archive at the
Grêmio Literário Português do Pará*

Germana Maria Araújo Sales
(UFPA/CNPq)

Ana Beatriz Mendes de Souza
(UFPA/CNPq)

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n50a677>

RESUMO

Em meados do século XIX, no Brasil, as obras do espanhol Enrique Perez Escrich circularam notadamente em folhetins – espaço destinado às publicações seriadas de romances, em periódicos –, gabinetes de leitura e livrarias, conforme sugerem anúncios de vendas de livros e catálogos. Diante do evidente sucesso e alcance do autor, o presente artigo tem como objetivo reconhecer a presença dos seus romances na capital paraense, recorrendo ao acervo da Biblioteca Fran Paxeco, pertencente ao Grêmio Literário Português do Pará, um dos símbolos da grande influência lusa na Província Paraense e terceira no país em número de obras raras.

PALAVRAS-CHAVE: Enrique Perez Escrich; Romance; Arquivos; século XIX.

ABSTRACT

In the mid-nineteenth century, the works of the Spaniard Enrique Perez Escrich circulated notably in pamphlets in Brazil - a space for the serial publication of novels in periodicals -, reading rooms, and bookstores, as suggested by book sales advertisements and catalogs. In view of the author's evident success and reach, the present article aims at recognizing

the presence of his novels in the Paraense capital, resorting to the Fran Paxeco Library collection, belonging to the Grêmio Literário Português do Pará, one of the symbols of the great Lusitanian influence in the Paraense Province and third in the country in number of rare works.

KEYWORDS: Enrique Perez Escrich; Novels; Archives; 19th Century.

1. O QUE É UM ARQUIVO?

A história é o grande livro que deve reger os reis, é a sábia mestra que os aconselha nas situações críticas da sua vida. Os homens adulam o poder por medo ou ambição; mas a história, franca como a verdade, aconselha sem medo e sem cobiça. Seus exemplos devem servir para evitar as grandes catástrofes que ameaçam as cabeças dos monarcas (Escrich, *O Mártir de Gólgota*, 1866. p. 275.)

De modo geral, a arqueologia preocupou-se em esclarecer quais fatores definem a consagração de determinados indivíduos da história do conhecimento em detrimento de outros. Os acontecimentos históricos, por exemplo, são sempre ligados a discursos que passam por legitimação e encontram em sua essência o “resultado de uma relação de poder, de um discurso que venceu” (Simioni, 2016, p. 174), não necessariamente a representação de uma verdade absoluta, mas determinado por uma série de processos.

Ceia define “arquivo” como “um depósito de documentos, ordenados de acordo com determinados critérios” (Arquivo, 2009), o que nos leva a visualizar o arquivo enquanto domicílio, um espaço que armazena a história e seus distintos registros. No Brasil, há inúmeros arquivos em diferentes estados da federação, e merecem destaque as bibliotecas dos gabinetes de leitura, fundadas no século XIX¹,

¹ Real Gabinete Português de Leitura, fundado em 1837, no Rio de Janeiro; Gabinete Português de Leitura da Bahia que abriga a Biblioteca Infante Dom Hen-

e ainda em pleno funcionamento para o público. A Biblioteca Fran Paxeco enquadra-se nessa definição, visto que resguarda um precioso acervo e o disponibiliza para consultas públicas. Os arquivos literários, sejam eles públicos, sejam eles privados, conservam conjuntos de manuscritos, correspondências, fotografias, documentos e outros objetos de um acervo literário. Esses espaços também guardam periódicos, como revistas e jornais, suportes indispensáveis para recuperar dados, principalmente, de autores e obras silenciados no decorrer do tempo.

O termo arquivo apresenta ainda outra definição:

O arquivo, para Foucault, é aquilo que define o que merece ser memorizado – e o que merece ser esquecido. É aquilo que determina o que deve ser conservado – e o que deve ser abandonado. É o sistema de discursividade que separa o que merece ser arquivado como história e o que deve ser esquecido. O arquivo regula o que deve ser considerado tradição e o que deve cair no esquecimento (Simioni, 2016. p. 179).

Sendo assim, o arquivo também pode ser entendido como um conjunto de regras que permitem a seleção e organização de determinados discursos, é sobretudo, “o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (Foucault, 2008, p. 147). Arquivo, do grego *arkheion*, “significava tanto o ‘lugar’ dos arquivos oficiais, quanto o poder de consignação que ele produz: o poder de (con)signar, de reunir signos” (Simioni, 2016. p. 174).

Tudo aquilo que sabemos sobre as ciências, de modo geral, foi reconhecido, validado, legitimado e, então, institucionalizado. Ao traçarmos um panorama histórico e literário, naturalmente visua-

rique, fundada em 1863; Gabinete de Leitura de Rio Claro (SP), conhecido como Biblioteca Pública Municipal Lenyra Fracarolli, fundado em 1876.

lizam-se autores e obras canônicas de determinadas épocas, desde os primórdios da escrita, e que foram escolhidos com base em certos critérios para ocupar um espaço central, como parte da tradição. No entanto, é necessário lembrar do que se situa ou é fixado às margens e que, por esse motivo, não ficou em evidência, mas também deve ser considerado.

Atualmente, há um crescente movimento, por parte de pesquisadores, para reconstituir a importância de manifestações e registros literários silenciados, não mencionados, desconhecidos, mas que podem e devem ser reestabelecidos a partir da atualidade.

2. O ACERVO DA BIBLIOTECA FRAN PAXECO.

O homem que dedicou algum tempo ao estudo da história encontra com frequência nos templos, objetos que lhe recordam épocas que já passaram (Escrich. *A prosa da Glória*, 1887. p. 64).

A Biblioteca Fran Paxeco guarda um rico arquivo de obras, jornais e documentos importantes e capazes de restituir a memória histórica e literária. No que concerne à Literatura, o acervo está organizado com as obras das diferentes literaturas nacionais que o compõem, como as Literaturas Portuguesa, Francesa, Inglesa, Espanhola e Brasileira. Entre os autores relacionados em seu catálogo, figura o espanhol Enrique Perez Escrich com presença significativa no Grêmio Literário Português do Pará. Ao todo, sua obra comporta duzentos e vinte exemplares nas prateleiras do gabinete de leitura, dentre eles, quarenta e um títulos de romances. Parte considerável desses livros fornecem as informações bibliográficas necessárias para traçarmos um perfil de publicação da obra do autor.

O trabalho de recuperação da obra de Perez Escrich foi dividido em etapas, como: a listagem dos romances, o reconhecimento das edições e a publicidade das obras. Como dito, foram contabilizados mais de quarenta romances do autor, mas, cada um deles, com di-

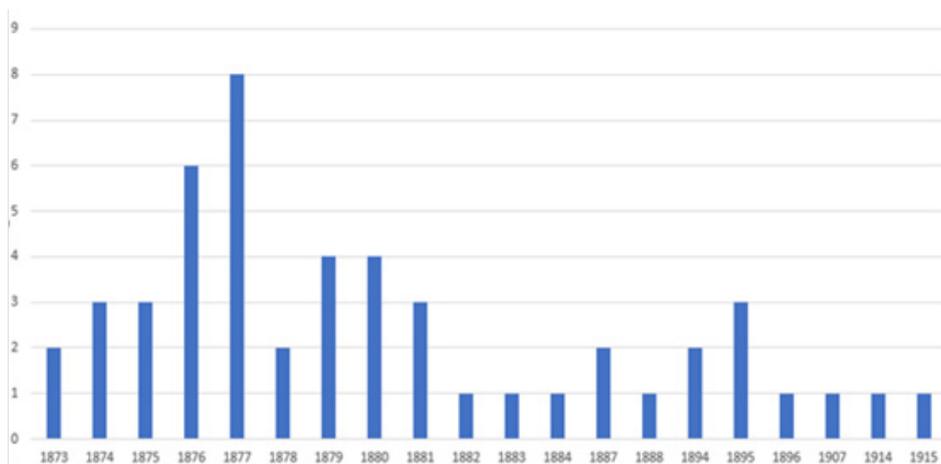
versas edições, o que atinge o total de duzentos e seis volumes. Entre esses, *Os anjos da terra* (1876), *O manuscripto materno* (1878), *A Calúnia* (1874), *O inferno dos ciúmes* (1880), *O amor dos amores* (1875) e *Os apóstolos* (1879) são os que constam com mais de dez volumes; e *Caminho do bem* (1888), *Historia de um beijo* (s.d.), *Os desgraçados* (1877), *Magdalena* (1883), *Rico e pobre* (1877), *O piano de Clara* (1915) e *Obras de misericórdia* (1874) são os que constam em menor número, com um volume cada. Outra particularidade são os romances divididos em tomos, ou seja, publicados em várias partes², o que nos faz inferir que essa fragmentação pode ter ocorrido por motivação financeira, visto que o interesse do leitor o levaria a adquirir todos os volumes a fim de finalizar a leitura.

Quanto à questão cronológica, foi possível identificar, a partir das informações bibliográficas constantes nas edições, que o romance mais antigo do autor pertencente ao acervo da Biblioteca Fran Paxeco é *A mulher adúltera*, publicado em 1873, pela Livraria Editora de Mattos Moreira & Comp^a, em Lisboa, traduzido por J. B. Mattos Moreira e ilustrado por Raphael Bordallo Pinheiro. Trata-se do terceiro volume da obra, pertencente à coleção *Flores Românticas*. Em contrapartida, o romance mais recente do autor, intitulado *O piano de Clara*, foi publicado em 1915 por Guimarães & C.^a, em Lisboa, como parte da *Coleção H. Peres Escrich*. Desse modo, foi possível estabelecer uma frequência de publicação das obras do autor, que compreende um período de pelo menos quarenta e dois anos, desde os anos finais do século XIX até os anos iniciais do século XX. Além disso, também foi identificado um quantitativo maior ou menor de livros publicados a cada ano entre 1873 e 1915. São oito os livros do acervo publicados em 1877; seis em 1876; quatro nos anos de 1879 e 1880; três

² O romance *O Manuscripto materno* publicado em 1878 pela *Livraria Editora de Mattos Moreira & C^a* conta com seis tomos.

nos anos de 1874, 1875, 1881 e 1895; dois em 1873, 1878, 1887 e 1894; e um livro publicado nos anos de 1882, 1883, 1884, 1888, 1896, 1907, 1914 e 1915. Os dados em questão podem ser visualizados no Gráfico 1:

Gráfico 1: Quantitativo de obras publicadas a cada ano.



Fonte: Gráfico elaborado pelas autoras (2022).

3. O RECONHECIMENTO DAS EDIÇÕES

Tudo o que é belo atrai irresistivelmente os homens de talento (Escrich, *História de um beijo*, 1912. p. 8).

A análise dos exemplares traz à tona dados fundamentais para a compreensão e o conhecimento do comércio livreiro da época, bem como: a identificação de editores, tradutores e alguns dos ilustradores da obra de Perez Escrich.

Os romances constantes no acervo foram publicados por, pelo menos, quatorze editores, dentre eles, referimos: Editor J. Antunes Leitão (Porto); Livraria Editora de Mattos Moreira (Lisboa); Empreza Editora O Recreio – Editor João Romano Torres (Lisboa); Livraria Internacional de Ernesto e Eugenio Chardron (Porto, Braga); O Recreio – Empreza Litteraria e Typographica Editora (Lisboa); Biblio-

theca Contemporanea (Lisboa); Typographia do Jornal da Manhã (Porto); Editores Guimarães & Cia (Lisboa); Bibliotheca do Povo (Lisboa); Typographia Portuguesa (Lisboa); Livraria Editora de Tavares Cardoso & Irmão (Lisboa); J. T. Agência de Publicações Ilustradas (Lisboa); Empresa Lusitana Editora (Lisboa); e Livraria Civilização – Editor Eduardo Costa Santos (Porto). Entre os editores que mais publicaram romances de Escrich, estão: Joaquim Antunes Leitão³, responsável por quatorze títulos, a Livraria Editora de Mattos Moreira e a Empresa Editora O Recreio, sob responsabilidade do editor João Romano Torres, com dez e sete títulos respectivamente.

Somado aos editores, as tipografias também foram responsáveis pelas composições e impressões das obras de Escrich, entre as quais, citamos: a Typographia de Alexandre da Fonseca Vasconcellos, situada à Rua do Moinho de Vento, no Porto; a Imprensa Civilização, situada à Rua de Entreparedes; a Typographia de Fraga Lamares; a Typographia Universal de Nogueira & Caceres; a Typographia Nacional; a Imprensa Internacional de Ferreira de Brito & Cia e a Typographia Aliança, instalada à Travessa de Cadefeita, ambas no Porto, sendo essas duas últimas com atuação em conjunto com o editor Joaquim Antunes Leitão. Também referimos a Typographia da Empresa, localizada à Rua de S. Bento, responsável pela impressão de obras publicadas pela Bibliotheca do Povo; a Typographia de Bartholomeu H. de Moraes, estabelecida à Rua da Picaria, no Porto; e a Typographia de A. J. da Silva Teixeira, também na cidade do Porto, que se encarregaram das obras editadas pelos irmãos Ernesto e Eugenio Chardron. O editor Eduardo Costa Santos atribuiu à Typogra-

³ Joaquim Antunes Leitão foi editor do Escriptorio da Empresa, e, em alguns livros, é identificado pela sigla J. A. Leitão. Alguns dos livros editados por ele não informam nome de estabelecimento, sendo assim, não se pode afirmar até que ponto o editor prestou serviços à empresa.

phia de Alexandre da Fonseca Vasconcelos o trabalho de impressão dos romances publicados pela Livraria Civilização. A Empresa Editora O Recreio, localizada à Rua D. Pedro, em Lisboa, e comandada pelo Editor João Romano Torres, era também tipografia, assim, responsável pela edição e impressão dos romances. As obras editadas pela Empresa Litteraria e Typographica eram da mesma forma publicadas e impressas. A Livraria Editora de Mattos Moreira & Cia possuía tipografia de mesmo nome e estava localizada à Praça de D. Pedro, em Lisboa. Os romances sob responsabilidade do Escriptorio da Empresa eram impressos pela Officina Typographica de J. A. de Mattos, estabelecido à Rua Nova do Almada, em Lisboa. A Imprensa de Manuel Lucas Torres, localizada à Rua Diário de Notícias, em Lisboa, foi responsável pela composição e impressão dos romances editados por Guimarães & Cia Editores.

Quanto às traduções dos romances para o português, foram realizadas por J. Cruzeiro Seixas, tradutor de pelo menos nove títulos do autor; J. B. Mattos Moreira e Cândido de Magalhães, tradutores de quatro romances cada; Antonio Bazilio, C. Vianna, Gomes de Sousa, Julio Gama, J. M. Cunha Moniz, Esteves Pereira e L. M. Prado D’Azevedo, ambos tradutores de um título cada. Depreendemos que o número de tradutores seja ainda maior, visto ter sido Escrich, em Portugal, o autor espanhol mais traduzido para o português (Freire, 2021, p. 204).

Apesar de parte dos volumes não fornecerem informações sobre a autoria das ilustrações, a maioria é ornada com caprichosas gravuras⁴ que ilustram episódios da narrativa e que serviam “para es-

⁴ As gravuras contidas nos romances são acompanhadas de legendas e geralmente ocupam uma página inteira. Além disso, ao final do livro, há o índice intitulado *Collocação das estampas* que indica em quais páginas encontram-se as imagens.

timular ainda mais a imaginação dos leitores, e, por conseguinte, sua sede de consumo” (El Far, 2004, p. 53). Identificados ao longo das análises, Manuel Macedo, Raphael Bordallo Pinheiro, A. Fonseca e Severini são os responsáveis pelo primoroso trabalho das estampas, apreciados durante a leitura.

A partir das análises, observou-se que os romances de Escrich presentes no acervo da Biblioteca Fran Paxeco são, em sua maioria, editados, traduzidos, ilustrados e impressos por portugueses, publicados em Lisboa, no Porto e em Braga. Contudo, os exemplos apresentados são apenas alguns dos inúmeros que aportaram no país para ocupar as prateleiras de livrarias e gabinetes de leitura.

4. O LIVRO ENQUANTO SUPORTE PUBLICITÁRIO.

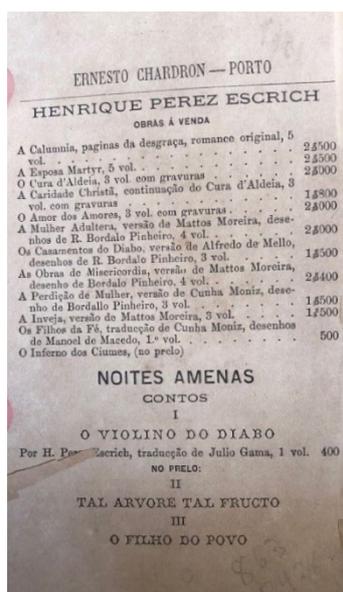
Na época em que estamos, época do materialismo, o amor, quando se toma a sério, faz rir o próximo, porque o conceitua de ridículo (Escrich, *A prosa da Glória*, 1887. p. 101)

Durante muito tempo, o jornal foi o principal veículo de informação responsável por divulgar fatos e acontecimentos em todo o mundo. Além de seu caráter noticioso, os periódicos dedicavam espaços exclusivos aos anúncios dos mais variados tipos, assumindo também função publicitária. De modo semelhante, o livro desempenhou o papel de suporte vulgarizador de obras, quando, junto aos volumes impressos, disponibilizava os catálogos das livrarias ou editoras, assim como as propagandas de venda de outras obras. Ao folhear os exemplares, era comum deparar-se com o catálogo de livros à venda, de um ou de mais autores, os títulos de obras publicadas e em vias de publicação, com os valores exibidos.

Pôde-se observar essa prática editorial em diversos romances de Enrique Perez Escrich presentes no acervo, como em *Os anjos da terra*, publicado em 1876 pela Livraria Internacional de Ernesto e Eugenio Chardron, que disponibiliza uma relação de treze obras de

Escrich à venda, com o destaque para o livro de contos intitulado *Noites amenas*, conforme a Figura 1.

Figura 1: Anúncio de venda extraído do romance *Os anjos da terra*.



Fonte: Fotografia autoral, obtida no acervo da Biblioteca Fran Paxeco (2021).

Já o segundo volume do mesmo romance, publicado também em 1876 pelos supracitados editores, exhibe um catálogo mais extenso, com escritores portugueses, como Camillo Castello Branco, Guerra Junqueiro, Alberto Pimentel e Theophilo Braga; o francês Ponson du Terrail e o inglês Lord Byron, além da seção intitulada *Bibliotheca para Senhoras*, com as obras de Amedée Achard, Benjamim Constant e o nosso escritor em tela, Henrique Perez Escrich, conforme a Figura 2.

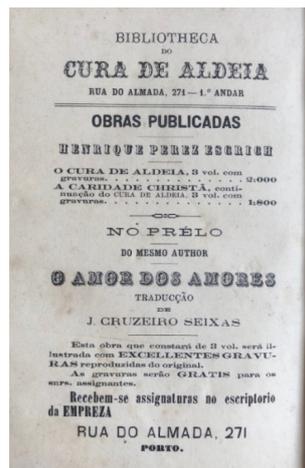
Figura 2: Catálogo extraído do romance *Os anjos da terra*.



Fonte: Fotografia autoral, obtida no acervo da Biblioteca Fran Paxeco (2021).

*A Caridade Christã*⁵, editado em 1875 pelos editores J. A. Leitão & Mathias, lista as obras disponíveis à venda, *O Cura de aldeia* e a própria obra editada, além do romance *O amor dos amores* em vias de publicação, conforme a imagem a seguir.

Figura 3: Anúncio de obras à venda e no prelo, extraído do romance *A Caridade Christã*.

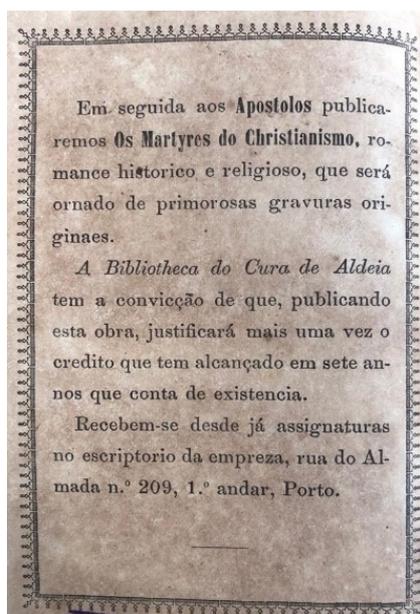


Fonte: Fotografia autoral, obtida no acervo da Biblioteca Fran Paxeco (2021).

⁵ Sequência do romance *Cura de Aldeia*.

Também o romance *Os Apóstolos* veiculado em 1879 pelo Escritório da Empresa, cidade do Porto, difunde o seguinte anúncio:

Figura 4: Anúncio extraído do romance *Os Apóstolos*.



Fonte: Fotografia autoral, obtida no acervo da Biblioteca Fran Paxeco (2021).

Em seguida aos *Apóstolos* publicaremos *Os Martyres do Christianismo*, romance histórico e religioso, que será ornado de primorosas gravuras originaes. *A Bibliotheca do Cura de Aldeia* tem a convicção de que, publicando esta obra, justificará mais uma vez o crédito que tem alcançado em sete annos que conta de existencia. Recebem-se desde já assignaturas no escriptorio da empreza, rua do Almada n.º 209, 1.º andar, Porto (Escrich, 1879.s/p).

Cabe ressaltar que, a priori, Escrich dedicou-se à dramaturgia e escreveu uma série de peças teatrais que eram encenadas nos teatros espanhóis. O drama *El Cura de la Aldea* representou sucesso a ponto de ser convertido ao romance e nomear a coleção que reuniu obras do autor, inspirado no popularíssimo título. Apesar do prestígio evidente, suas obras não escaparam da censura lusitana, visto que, em

um exemplar de *A formosura da alma*⁶, encontra-se um breve anúncio acerca do romance *O Martyr do Golgotha*: “Aprovada pelo Ex.mo Sr. Cardeal Bispo do Porto. 3 volumes, em bom papel, nitidamente impressos e ornados com 10 belíssimas gravuras de página”.

A maioria das narrativas de Eschrich são sugestivas quanto aos títulos, essencialmente religiosas, com enredos moralizantes e, por vezes, definidas como romances de costumes. A necessidade de aprovação da publicação por um membro eclesial contribui para crermos que o autor não passou despercebido aos olhos das instituições reguladoras, apesar do teor de suas obras. No mesmo exemplar supracitado, publicado pelo editor Joaquim Antunes Leitão, há um extenso catálogo com vinte e nove títulos disponíveis e, no prelo, a 2ª edição de *O anjo da guarda*. Além disso, pôde-se visualizar o seguinte anúncio:

Figura 5: Anúncio extraído do romance *A formosura da alma*.



Fonte: Fotografia autoral, obtida no acervo da Biblioteca Fran Paxeco (2021).

⁶ A edição não fornece o ano de publicação da obra.

A empresa da *Bibliotheca do Cura d'Aldeia* vai publicar em seguida à *Formosura da Alma* a 2ª edição do excelente romance *O anjo da guarda*.

Esta obra constará de 3 volumes ornados de primorosas gravuras. No Porto e Lisboa, distribuir-se-á semanalmente, com irrepreensível regularidade, um fascículo de 48 páginas, pelo modico preço de 60 réis cada fascículo, pago no ato da entrega. Alternadamente será distribuída em cada fascículo uma gravura de página.

Para as províncias, a remessa será feita quinzenalmente, com inexcusável regularidade, aos fascículos de 96 páginas e uma gravura, pelo diminuto preço de 120 réis cada fascículo, franco de porte, pago adiantadamente.

Quem angariar 10 assinaturas garantidas receberá grátis um exemplar.

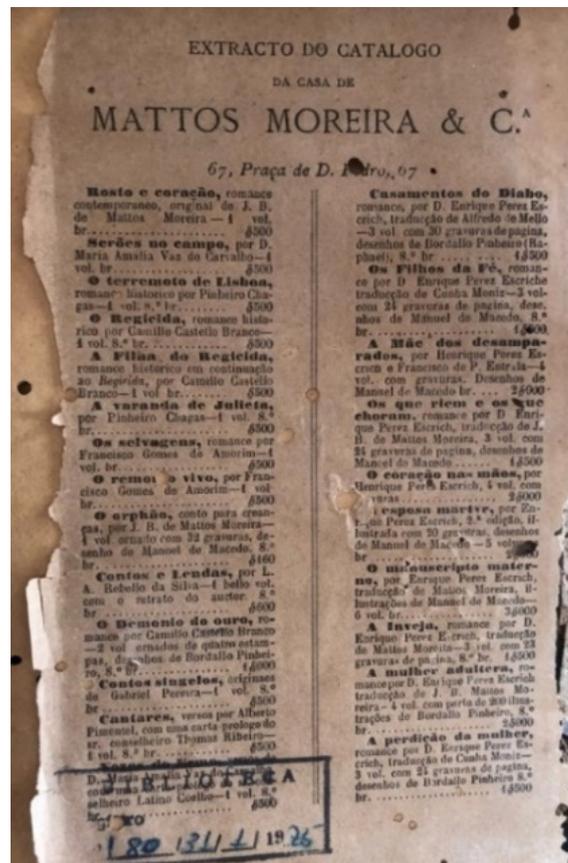
A empresa oferece como brinde a todos os snrs. assinantes as gravuras.

O primeiro fascículo sairá no dia 31 de janeiro.

Recebem-se desde já assinaturas na livraria do editor, rua do Almada, 215 – Porto, e em casa do agente da empresa o sr. Manuel Alves Grillo, rua do Bom Jardim, 844. Em Lisboa assina-se no escritório da Biblioteca Contemporânea, rua Formosa, 17, 1º (Anúncio publicado na última página da edição do romance *O Anjo da guarda*, s/d).

O romance de *A Comedia do amor*, publicado em 1881 pela Livraria Editora de Mattos Moreira & Cª, estampa um breve catálogo que expõe obras de Escrich, Maria Amalia Vaz de Carvalho, Pinheiro Chagas, Camillo Castello Branco, Francisco Gomes de Amorim, L. A. Rebello da Silva, Gabriel Pereira, Alberto Pimentel e o próprio J. B. de Mattos Moreira, que, além de editor, era também escritor. No catálogo em questão, os romances de Escrich ocupam toda a coluna da direita, liderando com vantajoso quantitativo se comparado aos demais autores.

Figura 6: Catálogo extraído do romance *A comédia do amor*.



Fonte: Fotografia autoral, obtida no acervo da Biblioteca Fran Paxeco (2021).

Uma edição de *O coração nas mãos* (1880), publicado um ano antes pela mesma editora, arrola uma lista de dez obras, apenas do romancista, e pode ser conferido na Figura 7.

Figura 7: Catálogo extraído do romance *O coração nas mãos*.

OBRAS DO MESMO AUCTOR	
EDITADAS PELA CASA DE	
MATTOS MOREIRA & C.ª	
Praça de D. Pedro, 87, Lisboa	
A mulher adúltera. por E. P. Escrich, versão de Mattos Moreira, desenhos de Bordallo Pinheiro, 4 vol.	2.600
Casamentos do diabo, por E. P. Escrich, versão de A. de Mello, desenhos de Bordallo Pinheiro, 3 vol.	1.390
Obras de misericórdia. por E. P. Escrich, versão de Mattos Moreira, desenhos de B. Pinheiro, 4 vol.	2.600
A perdição da mulher, por E. P. Escrich, versão de Cunha Moniz, desenhos de Bordallo Pinheiro, 3 vol.	1.390
A inveja, por Escrich, versão de Mattos Moreira, 3 vol.	1.390
Os filhos da fé, por E. P. Escrich, versão de Cunha Moniz, desenhos de Manuel de Macedo, 3 vol. . . .	1.390
Os que riem e os que choram. por Escrich, versão de Mattos Moreira, desenhos de M. Macedo, 3 vol.	1.390
A esposa martyr. por Perez Escrich, (2.ª edição) 5 volumes com 20 gravuras de pagina, desenhos de Manuel de Macedo	2.600
O manuscrito materno. por Perez Escrich, tradução de Mattos Moreira, ilustrações de Manuel de Macedo—6 vol.	3.000
A Mãe dos desamparados. por Perez Escrich, ilustrações de Manuel de Macedo—4 vol.	2.600

Fonte: Fotografia autoral, obtida no acervo da Biblioteca Fran Paxeco (2021).

Da mesma forma, o romance *A Casaca azul* de 1877, editado pela Livraria Civilização⁷, sob responsabilidade do editor Eduardo da Costa Santos, também apresenta seu catálogo, com romances de Escrich e do afamado romancista Camillo Castello Branco.

7 A livraria em questão era uma filial da Casa Editora de Mattos Moreira & C.ª.

Figura 8: Catálogo extraído do romance *A casaca azul*.

Romances de Escrich	
<i>A Mulher Adultera</i> , 4 vol.	2500
<i>Casamentos do Diabo</i> , 3 vol.	1800
<i>Filhos da Fé</i> , 3 vol.	1800
<i>Inveja</i> , 3 vol.	1800
<i>Perdição da Mulher</i> , 3 vol.	1800
<i>Obras de Misericórdia</i> , 4 vol.	2500
<i>Os que vivem e os que choram</i> , 3 vol.	1800
<i>O Cura de Aldoa e a Caridade Christã</i> , 6 vol.	3500
<i>O Inferno dos Gnomas</i> , 3 vol.	1800
<i>O Anjo da Guarda</i> , 3 vol.	1800
Romances de Camillo Castello Branco	
<i>O Demônio do Ouro</i> , 1 vol.	500
<i>O Rejeitado</i> , 1 vol.	500
<i>A Filha do Rejeitado</i> , 1 vol.	500
<i>Gracijas que matam</i>	200
<i>O Comendador</i>	200
<i>O Cego de Louren</i>	200
<i>A Morgada de Romaria</i>	200
<i>O Filho Natural</i> , 1.ª e 2.ª parte	400
<i>Maria Moysa</i> , 1.ª e 2.ª parte	400
<i>O Degradado</i>	200
Além destas muitos outros do mesmo autor.	

Fonte: Fotografia autoral, obtida no acervo da Biblioteca Fran Paxeco (2021).

Publicado pela Empresa Litteraria e Typographica – Editora, no ano de 1887, um exemplar de *A caridade christã* apresenta a relação das edições disponíveis, sendo elas dos autores Camillo Castello Branco, Guerra Junqueiro, Paulo Lauret, Raul Didier e H. Peres Escrich.

Figura 9: Catálogo extraído do romance *A caridade christã*.

CATALOGO DAS SEAS EDIÇÕES	
CAMILLO CASTELLO BRANCO	H. PERES ESCRICH
<i>Amar de Pre-dição</i> , 6.ª edição, 1 vol. 500	<i>O Cura de Aldoa</i> , 2.ª edição, 3 vol. illustrados 1800
<i>Após os Pulcões</i> , 1 vol. 500	<i>O Inferno dos Gnomas</i> , 2.ª edição, 3 vol. illustrados 1800
GUERRA JUNQUEIRO	<i>O Anjo da Guarda</i> , 2.ª edição, 3 vol. illustrados 1800
<i>A Filha do Padre Eterno</i> , 1 vol. 1800	<i>A Formosa de Alva</i> , 5 vol. illustrados 2500
PAULO LAURET	<i>O Martyr de Gó-garcho</i> , 2.ª edição, 3 vol. illustrados 1800
<i>Estudo sobre educação física</i> , 1 vol. 200	<i>Os Protestantos</i> , 4 vol. illustrados 2500
RAUL DIDIER	<i>Enimo de Gó-garcho</i> , 4 vol. illustrados 2500
<i>No pallo, monologos e dialogos en versos</i> 600	<i>Madalena e o visconde de posta</i> , 1 vol. illustrado 500

Fonte: Fotografia autoral, obtida no acervo da Biblioteca Fran Paxeco (2021).

Do mesmo modo, publicado pela Bibliotheca Contemporanea, *História de um beijo*⁸ confirma dispor de todos os romances de Escrich, além de classificar as obras anunciadas como Contos Cor de Rosa.

Figura 10: Anúncio extraído do romance *História de um beijo*.



Fonte: Fotografia autoral, obtida no acervo da Biblioteca Fran Paxeco (2021).

Os anúncios até então mencionados permitem alargar a percepção acerca da obra de Enrique Perez Escrich, quando nos damos conta de uma popularidade que ultrapassa limites surpreendentes, a ponto de os romances transitarem do jornal ao livro com intensa circulação. O trabalho de difusão da obra, percebida em periódicos e livros físicos, sugere a motivação dos editores, centrada no lucro certo a todos que publicassem os livros do autor. Ao que tudo indica, a predileção do público leitor pelas obras, evidenciada pelos diversos mecanismos de vulgarização, foi diretamente proporcional ao sucesso de vendas.

5. OS LIVROS QUE VINHAM DE LÁ...

Ainda que tivessem a certeza de que os seus nomes seriam um dia ignorados, Raphael teria pintado, Dante escrito versos, Michelangelo esculpido mármores e Alexandre matado homens. A glória, meu caro Horácio, para aqueles que gozam em vida, não é outra

8 No exemplar não consta a data de publicação.

coisa que um pouco de ruído que proporciona um grande número de dores de cabeça e outros incômodos (Escrich, *A prosa da Glória*, 1870. p, 70).

Esmiuçar um arquivo requer habilidade, perspicácia, atenção e destreza. A partir das análises das obras do romancista Escrich, recuperamos elementos indispensáveis para o conhecimento do universo do livro no século XIX e, para além da identificação dos aspectos referentes às obras, observamos dados capazes de restituir a relação de fornecedores e doadores dos romances, identificados por meio de assinaturas, dedicatórias, carimbos e adesivos.

Em maior número, foram constatados carimbos e adesivos de livrarias e papelarias que apontam a quem o livro pertencia e, em um dado momento, pode ter doado à biblioteca. Dentre esses espaços de vendas, na cidade de Belém, foram listados: Livraria Commercial de Herundina d'Oliveira & Santos, localizada à Rua C. J. Alfredo – 12; Livraria Carioca Pinto & C.A, localizada à rua Sto. Antônio, 33; Livraria Alfacinha de Eduardo A. Fernandes, localizada à Rua Conselheiro João Alfredo, 116; Livraria Universal de Tavares Cardoso & C^a, sem endereço; Agencia Martins – Centro de jornais e publicações – livraria, papelaria e artigos de novidades, localizada à Trav. Campos Salles; Livraria Contemporanea de N. Valle & C.^a, também localizada à Rua C. J. Alfredo, 20; Livraria Moderna; Papelaria Silva de Alfredo Silva & C.^a, localizada à Praça Visconde Rio Branco; e Livraria Commercial de Pinheiro Braga & Comp.^a, localizada à Rua dos Mercadores.

Esses pontos demonstram um mercado livreiro ativo, com circulação dos romances de Escrich vindos de além-mar, presentes no território paraense em pelo menos nove livrarias.

Em menor número, foram identificadas assinaturas que podem ser de antigos proprietários ou leitores. Localizamos nomes como: João

Martins Castro, Maria Amelia de Souza Franco Lopes e J. P. Ribeiro, mas não é possível garantir se doaram livros ou apenas rabiscaram suas páginas durante eventuais empréstimos para leituras. Já o Sr. Jayme de Souza Mattos tratou de registrar com primorosa grafia a dedicatória ao doar o romance *Rico e pobre*: “Offerece ao Grêmio Literario Portuguez. Belém, 27-X-99. Jayme de Souza Mattos”. Uma última assinatura, encontrada em *O livro de Job*, difere das outras pois não foi registrada à punho, mas em carimbo. Trata-se do nome de Bento J. da Silva Santos Jor, filho do primeiro dono do Palacete Silva Santos⁹, atualmente conhecido como Palacete Faciola, adquirido por Antonio d’Almeida após a morte de pai e filho, em 1916.

Essas obras de intensa circulação e calorosa recepção são definidas, comumente, como literatura de massa, visto que atingem um número surpreendente de leitores. Ao considerarmos todos os indicativos do estrondoso sucesso, surge a noção conhecida atualmente de *best-seller*.

Os mais de quarenta romances publicados indicam que, durante o período em que compôs suas narrativas, Escrich estava ciente do funcionamento da indústria e atento às preferências de seu público. Além disso, ressaltamos como essencial o trabalho de todos os outros agentes por trás dos procedimentos de comercialização do livro, sejam eles editores, ilustradores, tipógrafos e até mesmo os livreiros, com papel importante no processo de vulgarização do texto impresso.

Ao longo dos séculos, a literatura popular sofreu com o estigma de ser menos importante ou valorosa aos olhos da crítica, ou seja, quanto mais acessível, menos conceituada. Silva (2006, p. 8) afirma que a Academia e a literatura de massa não possuem o mesmo respaldo,

⁹ Bento José da Silva Santos.

por ser produzida visando o jogo econômico, enquanto o texto culto “é sempre agraciado pelo reconhecimento de uma instituição”.

No entanto, tornou-se impossível ignorar a obra de um escritor que ultrapassou fronteiras tão sólidas, sobretudo em solo estrangeiro. É fato que a tradução ao português, de todos os romances, contribuiu significativamente para a aceitação do público brasileiro. Contudo, antes de atravessarem o Atlântico e aportarem por aqui, esses romances também circularam em Portugal, e as grandes tiragens podem ser um indicativo da expectativa dos lucros esperados pelos editores.

Sendo assim, a partir dos aspectos analisados, o presente trabalho procurou restituir a importância de Enrique Perez Escrich e seu distinto legado, que transitou notadamente nos importantes meios de disseminação da literatura. Tal feito só é possível, no momento atual, em virtude da existência de arquivos, guardas fundamentais da memória de um tempo de outrora, que restitui o passado, não com a ideia de antigo, mas de conservação de uma reminiscência capital para que possamos captar o passado, compreendê-lo e analisá-lo como fonte de estudo e conhecimento.

RECEBIDO: 12/05/2023 APROVADO: 21/06/2021

REFERÊNCIAS

ARQUIVO. In: *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/arquivo>. Acesso em: 13 abr. 2023.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de Sensação: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ESCRICH, Enrique Perez. *Os Apóstolos*. Porto: Escriptorio da Empresa, 1879.

ESCRICH, Enrique Perez. *A formosura da alma*. Porto: Editor Joaquim Antunes Leitão.

ESCRICH, Enrique Perez. *A prosa da Glória*. Madrid: Librería de Miguel Guijarro, 1887.

ESCRICH, Enrique Perez. *Os anjos da terra*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto e Eugenio Chardron, 1876.

ESCRICH, Enrique Perez. *A caridade christã*. Porto: Editores J. A. Leitão & Mathias, 1875.

ESCRICH, Enrique Perez. *A comedia do amor*. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & C.^a, 1881.

ESCRICH, Enrique Perez. *O coração nas mãos*. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & C.^a, 1880.

ESCRICH, Enrique Perez. *A casaca azul*. Porto: Livraria Civilização, 1877.

ESCRICH, Enrique Perez. *A caridade christã*. Porto: Empreza Litteraria e Typographica, 1887.

ESCRICH, Enrique Perez. *Historia de um beijo*. 2. ed. Lisboa: Bibliotheca Contemporanea.

ESCRICH, Enrique Perez. *O livro de Job*. Lisboa: Escriptorio da Empreza.

ESCRICH, Enrique Perez. *Rico e pobre*. Porto: Escriptorio da Empreza, 1877.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. 7^a. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FREIRE, Ana María. La literatura española em Portugal (1850-1914). In: LÓPEZ, Ana María Freire; DORADO, Ana Isabel Ballesteros (ORG.). *La literatura española en Europa (1850-1914)*. Madrid: UNED, 2021. p. 201-214. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

SILVA, Fernando Moreno da. Cultura e Mercado: O Best-Seller em questão. *Revista Internacional Interdisciplinar Interthesis*. Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 2-19, jul./dez. 2006.

SIMIONI, Rafael Lazzarotto. Arquivo, História e Memória: possibilidades de diálogo entre Luhmann e Foucault. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*. São Paulo, n. 97, p. 173-190, jan.-abr. Disponível em: Acesso em: 15 de nov. de 2022.

PÁGINAS CONSULTADAS

Biblioteca Fran Paxeco. *Grêmio Literário Português, c2023*. Disponível em: <https://www.gremioportugues.com.br/sobre/biblioteca>. Acesso em 15 de nov. de 2022.

O PRIMEIRO dono do Palacete Faciôla. *Projeto Laboratório Virtual*. Pará, 19 out. 2022. Disponível em: <https://fauufpa.org/2022/10/19/o-primeiro-dono-do-palacete-faciola/>. Acesso em: 15 de nov. de 2022.

CUNHA, Fabiola. Gabinete de Leitura de Rio Claro é um dos três restantes em SP. *Jornal Cidade*, Rio Claro, 03 ago. 2014. Disponível em: <https://www.jornalcidade.net/rc/gabinete-de-leitura-de-rio-claro-e-um-dos-tres-restantes-em-sp/6313/>. Acesso em: 06 maio 2023.

HISTÓRIA do GLP. *Gabinete Português de Leitura da Bahia*. Bahia, [20?] Página inicial. Disponível em: <http://www.gplsalvador.org/site/>. Acesso em: 06 de maio de 2023.

REAL Gabinete Português de Leitura. *Brasiliiana Fotográfica*, 14 maio 2016. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=5104#:~:text=Fundado%20em%2014%20de%20maio,independ%C3%Aancia%20do%20pa%C3%ADs%2C%20em%201822>. Acesso em: 06 de maio de 2023.

MINICURRÍCULO

GERMANA MARIA ARAÚJO SALES é graduada em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (1989), Mestre em Letras: Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (1997) e Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2003).

ANA BEATRIZ MENDES DE SOUZA é licenciada em Letras Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (2023).

Pessanha correspondente: a máscara do melancólico

Pessanha correspondent: the melancholic's mask

Felipe Frasson Fusco
Universidade Estadual de Londrina

Telma Maciel da Silva
Universidade Estadual de Londrina

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n50a537>

RESUMO

O trabalho visa a leitura de parcela da produção epistolar, em especial a correspondência com Carlos Amaro, do poeta português Camilo Pessanha. Em 1908, seu irmão Manuel é internado por razões psiquiátricas no Porto, e sua sombra passa à correspondência do poeta. O tom de comiseção consigo próprio se acentua, acompanhado de um discurso melancólico. Buscamos analisar tal discurso, valendo-nos tanto de bibliografia a respeito da escrita epistolar, Diaz (2016) e Haroche-Bouzinac (2016), bem como de Starobinski (2016) sobre a melancolia. Concluímos que Pessanha frequentemente constrói sua autoimagem como vítima da melancolia, especialmente atrelando-a à figura fraterna.

PALAVRAS-CHAVE: Camilo Pessanha; Correspondência; Discurso; Melancolia.

ABSTRACT

The paper aims the reading of a part, specially the correspondence with Carlos Amaro, of the Portuguese poet Camilo Pessanha's (1867-1926) epistolary work. In 1908, his brother Manuel was put into a psychiatric institution in Porto, and since then this brother's shadow haunts the po-

et's correspondence. The self-pity tone increases, along with an uprising melancholic discourse. We seek to analyze such discourse, relying both on references on the epistolary writing, Diaz (2016) and Haroche-Bouzinac (2016), as well as Starobinski (2016) on melancholy. We conclude that Pessanha frequently builds his self-image as a victim of melancholy, connecting it specially to the brotherly figure.

KEYWORDS: Camilo Pessanha; Correspondence; Discourse; Melancholy.

O último quartel do século XIX e o primeiro do século XX assistem a um desenvolvimento tecnológico, poder-se-ia dizer, exponencial. As proporções vertiginosas desse processo são sentidas hoje. Porém, à altura, já se faziam notar na vida burguesa as novas possibilidades abertas: navios a vapor, motores de combustão interna, lâmpadas incandescentes, gramofones e telefones, todos começam a ter crescente papel no dia a dia.

Levando em conta o contexto português, é o Fontismo que vai impulsionar a construção de elos ferroviários que conectarão Portugal e Europa em 1860, seguido pela propagação do telégrafo e atingindo a telegrafia sem fios no início do século XX (Marques, 2016, p. 161-162). É sintomático que Jacinto, herói d'*A cidade e as serras*, carregue consigo da Civilização, entre outras tecnologias, a telefonia, e o narrador o aprove: “Aparecera, vindo de Lisboa, um contramestre, com operários, e mais caixotes, para instalar um telefone! (...) Era prudente” (Queirós, 2007, p. 295-296).

Diante de todas essas mudanças, o mundo se dilata; distâncias cada vez maiores separam os indivíduos, propiciadas paradoxalmente pela ilusão de proximidade com os meios cada vez mais eficientes de comunicação. Daí que Eric Hobsbawm (2020, p. 234) possa afirmar que “o século XIX foi a época em que se rompeu a comunicação oral, à medida que crescia a distância entre as autoridades e os súditos, e a migração em massa interpunha dias ou até mesmo semanas de

viagem entre mães e filhos, noivos e noivas”. Então, comunicar-se de que maneira? Ora, enquanto a telefonia não suprir tal demanda, a correspondência ainda deterá seus privilégios. A troca de cartas aumenta consideravelmente ao longo do século XIX (Hobsbawm, 2020, p. 53).

Portugal não fica de fora, especialmente se consideramos tratar-se de um país que, à altura, detinha colônias várias espalhadas ao longo do continente africano e asiático. Comunicar-se à distância, nesse contexto, emerge como atividade vital da manutenção da metrópole, imbricada mesmo na vida pessoal das camadas alfabetizadas. Isso redimensiona a voga da carta idealizada no romance romântico – e no realista que a satiriza quanto ao derramamento emocional, como bem o mostra outra obra queirosiana, *O primo Basílio* – sem deixar tal herança de lado. Para fins de administração pública, para fins de autopromoção na sociedade capitalista e para manifestação da intimidade (ou construção da imagem de si validada pelo estatuto da suposta intimidade): todas essas potências estão ao alcance da carta até o início do século XX.

Sabe-se, atualmente, da existência de dez cartas enviadas por Camilo Pessanha ao amigo Carlos Amaro: a primeira datada de 8 de agosto de 1908 e a última, de 15 de abril de 1917. Segundo Daniel Pires (2012, p. 56), em 1908, Pessanha convive com Carlos Amaro em Lisboa; ao ir para Leça, envia as duas primeiras cartas de que se tem notícia a esse correspondente. No ano seguinte, após embarcar novamente para Macau (o retorno a Portugal dera-se ligado ao diagnóstico psiquiátrico emitido sobre o irmão Manuel), escreve três cartas só entre janeiro e fevereiro. A produção epistolar será retomada em Macau (de onde se marcará o cabeçalho de todas as subsequentes ao amigo) no ano de 1912, com três cartas de menor importância solicitando intervenção político-administrativa de Amaro. Vão entremeadas nessas algumas exaltações políticas ligadas à instauração

da Primeira República. Depois, uma carta em 1916, datada de 10 de julho, mas cuidadosamente anotada em *post-scriptum*:

- Este curioso postal, adquirido com sofreguidão em 10 de julho, foi logo garatujado para seguir o seu destino. Mas esse lampejo de exaltação apagou-se logo, e a pobre lembrança por aí foi ficando esquecida, até hoje, 7 de gbro (Pessanha, 2012, p. 193).

Aí se lê um excerto excelente para, tomando-o por verdadeiro, aplicar à correspondência a tese do descuido de Pessanha para com a escrita¹, seguramente refutada, pelo menos na obra literária e crítica, pelos seus mais recentes comentadores². O fato de que a carta seguinte, e última, a Carlos Amaro será enviada apenas em abril de 1917, quase um ano depois, fecha o quadro favorável à imagem do escritor indolente.

Longe de buscarmos uma resposta a essa questão – se Pessanha era ou não assíduo da escrita íntima – interessa-nos aqui investigar uma imagem de si que o poeta português constrói em sua correspondência, especialmente com Carlos Amaro. Partindo de uma análise qualitativa das cartas a esse correspondente, bem como de uma carta a José Benedito Pessanha e duas a Alberto Osório de Castro (todas mediante a transcrição feita por Daniel Pires, na edição de que nos valem, presente nas referências bibliográficas), realizaremos uma leitura buscando evidenciar os traços historicamente associados à

1 Referimo-nos a alguns preconceitos crítico-biográficos em torno de Pessanha segundo os quais o autor trataria com abulia e desinteresse sua própria produção literária, encontrados, por exemplo, no extenso aparato introdutório de João de Castro Osório à sua edição da *Clepsidra e outros poemas* em 1969. É este crítico quem afirma: “E sempre, desde a sua juventude até à morte, lhe faltou a força de vontade persistente que ordena as obras de alta Poesia e profundo Pensamento e permite sejam mais vastas e perfeitamente editadas” (Osório, 1969, p. 149).

2 A este respeito, consultar os trabalhos de Izabela Leal (2007), Paulo Franchetti (2001) e Gustavo Rubim (1993).

melancolia no discurso de Camilo Pessanha. Compreendemos a melancolia, aqui, segundo a investigação que Jean Starobinski (2016) empreendeu do fenômeno, o qual a dimensionou, entre outros, em aspectos sociais e literários. De fato, seja ou não correto que o autor sofresse de algum mal que tornasse a escrita de cartas em atividade penosa (como veremos ao fim do trabalho) ou em um hábito traído pela fraca memória (como no trecho acima da carta de 1916), importa que constantemente Pessanha elabora uma imagem sua enquanto epistológrafo: mais precisamente, uma imagem de epistológrafo (e) melancólico.

Segundo a cronologia de Daniel Pires (2012), que tomamos por referência para os dados biográficos de Pessanha, o poeta muito provavelmente se encontrava em Braga a dezembro de 1907. Em março do ano seguinte, seu irmão Manuel é internado no Porto, devido à sua suposta “loucura”, comentada por Pessanha com mais de um correspondente.

Em junho de 1908, estando em Lisboa, o poeta convive com Carlos Amaro até, em agosto, ir para Leça da Palmeira, de onde se registra sua primeira carta ao amigo. O exórdio desta será marcado pelo tom da comiseração consigo próprio: “Muito obrigado pela caridade com que recolheu a minha alma ferida. [...] Oxalá que os dois meses que tenho de passar aqui não me restituam ao anterior estado de depressão” (Pessanha, 2012, p. 170).

O agradecimento podemos inferir que alude à situação aflitiva do diagnóstico do irmão, uma vez que este é mencionado imediatamente no parágrafo seguinte. O que nos cabe destacar é a expressão empregada por Pessanha; a dor – ou pelo menos um de seus componentes – de que padece está na alma, na dimensão incorpórea. Essa dor, seja lá onde esteja, parece ter se dissipado ou ser já uma manifestação de diminuição em um “anterior estado de depressão”: a depender se o recolhimento, a acolhida, é referente ao período de

convivência anterior ou à própria carta e à possibilidade de escrevê-la, de ter um confidente para a correspondência. Afinal, a carta, como espaço de derramamento emotivo do Eu, é um tópico de longa data na epistolografia – já o fim do século XVIII europeu assiste à proliferação de cartas “em que se expõe, nua e cruamente, uma intimidade sentimental e espiritual” (Diaz, 2016, p. 40).

O assunto seguinte da carta é um extenso ataque anticlerical, o que coaduna em certo nível com o posicionamento do interlocutor, articulista que era Carlos Amaro no jornal *República*. Neste ponto, o teor do texto toma proporções extremas. Pessanha (2012, p. 170), após chamar os padres de “caterva obscena e sinistra”, afirma: “Acredite que eu atualmente os abomino com todo o ódio de que é capaz a minha alma doente”; ao fim de dois parágrafos a mais, conclui agressivamente que “é dar-lhes a matar”. Embora o espírito do apelo, inaceitável sob qualquer regime democrático contemporâneo, não fosse estranho à época – em que a Europa germinava várias tendências fascistas –, o ódio que Pessanha lhe atribui vem como que condicionado pela “alma doente”. Já é simulada aqui uma relação sutil entre a disposição de espírito e uma doença, a qual ressurgirá depois. De resto, vale observar também que, no último assunto discutido na carta, o ritmo de um verso de Verlaine³, o missivista faz referência ao simbolista francês pelo verso “*D’une douleur on dirait orpheline?*” (Pessanha, 2012, p. 171), corrupção do original “*D’une douleur on veut croire orpheline*” (Verlaine, s.d.), em que a dor é novamente colocada: pelo menos três referências ao longo da carta.

A próxima escrita de Pessanha a Amaro de que se tem notícia é datada de 26 do mesmo mês. Manuel retorna ao discurso rapidamente,

³ Esta alusão ao verso verlainiano é comentada por Paulo Franchetti (2001, p. 41-42), a quem remetemos o leitor interessado.

já no primeiro parágrafo: “Como era de prever, desde que cheguei aqui, constantemente a sós com o espectro do meu desgraçado irmão, voltei ao meu estado anterior de apatia” (Pessanha, 2012, p. 171). Espectro poderoso, como veremos, porquanto figurará em outras cartas ainda. Nota-se, por ora, a apatia, a falta de vontade em agir, que será retomada pouco adiante; Pessanha defenderá a atuação político-jornalística de Carlos Amaro (colaborador do jornal *República*), solicitando inclusive o envio do periódico para Matosinhos, onde acusa não ser vendido e de onde assina a carta. Afirmo a seguir “que não há neste entusiasmo a menor simulação, ou intenção de lisonjear” (Pessanha, 2012, p. 171), repetindo o *topos* da sinceridade na carta pessoal, e culpa sua “invalidez” pela incapacidade de atuar a favor do ideário republicano, como o faz o amigo (Pessanha, 2012, p. 171).

Pouco adiante, antes de retomar o tema político, eis que o poeta emite um dos excertos mais ricos em termos de “balanço da vida” e reflexão na correspondência com Carlos Amaro:

Os últimos seis meses têm sido para o meu espírito uma revelação inesperada (aos quarenta e dois anos!) do mundo exterior. Creio bem que completa, porque à minha razão repugna admitir que alguma coisa exista ainda mais pavorosa. Agora, durante o resto da vida, já nada tenho que aprender: porque no outro abismo hiante, o poço interior, já me tinha debruçado bastante... (Pessanha, 2012, p. 172).

Um contraste se esboça entre descobrir, de alguma forma, a realidade externa, em oposição ao escrutínio da dimensão subjetiva, o poço interior/abismo hiante. Passando quarenta e dois anos a refletir sobre si próprio (o espanto, a excentricidade de tal atitude se esboçam na exclamação), agora desvela a realidade. Claramente um desnível enorme. Matizado por resquícios românticos, o discurso de Pessanha coloca a individualidade e suas nuances como infinitamente mais complexas que a realidade. Mais profundamente, o

melancólico reaparece, ainda que sem usar tal nome. O eu que se debruça no “poço interior”, que reflete sobre sua própria condição, é o melancólico tradicional. Como nos lembra Starobinski (2016), reflexão e melancolia alimentam-se mutuamente. Quer seja em Demócrito, que dissecava animais para descobrir as causas físicas de seu próprio humor fatal, quer seja no Freud de *Luto e melancolia*, o retorno do interesse subjetivo para si próprio é um efeito da melancolia (Starobinski, 2016). É, portanto, peça nesse discurso, como o é no texto de Pessanha que lemos.

Ainda que projetado em figuras exteriores, como o poço, está claro o efeito de introspecção sugerido pela imagem. Não à toa, há um esforço por dizê-lo de formas diferentes, o que inclusive se converte em estratégia linguística. A hesitação em falar de si opera com um lugar-comum da carta, o narcisismo, e com o desdobramento do melancólico; duplo desdobrar-se, pois implica tanto em criar representações de si mesmo como as imagens utilizadas – abismo aberto, poço – sugerem a ampliação (distância, profundidade, mergulho nas trevas).

O jogo com a própria idade ilumina um aspecto singular, por sua vez. É com manifesta ou talvez encenada surpresa que o autor da carta a afirma – “aos quarenta e dois anos!” – surpreendendo a si próprio, mesmo depois de haver devidamente preparado seu escrito para envio... Mas, para além da teatralidade do escrever, a questão da idade apresenta uma contraparte. Com efeito, tal uso produz, sobretudo, a imagem melancólica de si que descrevemos: o homem que passou mais de quarenta anos de sua existência meditando sua própria subjetividade. Romanticamente, somos tentados a acrescentar.

Ora, questionar-se-á, ainda, se há mesmo encenação na carta. Se os trechos até agora não o evidenciam, o momento decisivo da cena vem adiante. Depois de mais um parágrafo fervorosamente republicano, repleto de ataques à atuação política da Igreja em Portugal, Pessanha (2012, p. 172) fala brevemente de seu

respeito [...] pelas coisas humildes e tristes, pelas ruínas, pelos velhos, pelas ervas parietárias e pelas que espontaneamente crescem, e se emaranham, nos cemitérios abandonados. Mas vim finalmente a compreender que esse meu jardim espontâneo abrigava um ninho de víboras.

Um acervo de itens românticos, e mesmo modernos, como é o caso das ruínas, de que T. S. Eliot fará monumento exemplar em *The Waste Land*. No caso do correspondente português, o contexto é o de crítica clerical; a equação aqui é clero = ruína, considerando sua atuação na vida pública um anacronismo tolerado por boa vontade e dó⁴. Porém, as imagens não escapam à época, e Pessanha o sabe: “Não ache ridículas estas linhas declamatórias, decerto cheias dos piores lugares comuns” (2012, p. 172).

Quem assume a voz, a esse ponto, é o escritor. O trecho em questão lembra as quadras de um soneto de Pessanha (1994, p. 107), o primeiro de um díptico sem nome:

E eis quanto resta do idyllio acabado.
Primavera que durou um momento.
Como vão longe as manhãs do convento,
Do alegre conventinho abandonado!

Tudo acabou: anemonas, hydrangeas,
Cilindras. Flores tão nossas amigas...
No claustro agora viçam as ortigas,
Rojam-se cobras pelas velhas lageas.

⁴ Outra carta de Pessanha, pela leitura que dela fizemos, supõe a crítica à Igreja também por julgá-la anacrônica. Trata-se de uma carta a Alberto Osório de Castro, datada de agosto de 1891. A respeito desta, consultar nosso trabalho em Fusco (2021).

Saltam aos olhos as semelhanças: o cenário de ruínas, o espaço religioso marcado pelo abandono, onde crescem ervas daninhas pelas paredes e se entocam as cobras. Os versos foram publicados da forma como os apresentamos em 1899, segundo nota Paulo Franchetti em sua edição da *Clepsydra* (Pessanha, 1994, p. 181-182), ou seja, nove anos antes da carta, Pessanha utilizara os tais lugares comuns, e, agora, justifica-se do uso, reavalia sua própria obra perante o amigo, ainda que de maneira oblíqua. Afinal, trata-se de um colega também responsável pela divulgação de sua obra, como o atesta a carta que Fernando Pessoa enviaria a Pessanha mais tarde, em 1915, na qual afirma ter obtido cópias de poemas deste através de Carlos Amaro⁵. A carta permite, assim, um espaço para reflexão sobre a própria poesia, ainda que entremeada de outras finalidades e discursos – de tudo, enfim, a que o gênero epistolar se dispõe em sua flexibilidade habitual.

Ainda no ano de 1908, Pessanha escreve a outro amigo, Alberto Osório de Castro, em setembro:

7bro, 30, 908

Meu querido Alberto Osório

Há já muitos meses que recebi um postal seu, desse sertão. Depois disso, ou, pelo menos, depois de a última vez eu lhe ter escrito, novos sobressaltos se deram na minha miserável vida, ininterrupta sequência de sofrimentos físicos, de agonias morais, de tragédias, de catástrofes. A última e maior de todas foi a declaração de loucura em meu irmão Manuel, que lá jaz desde março no Conde de Ferreira.

⁵ “Logo da primeira vez que nos vimos, fez-me V. Exa. a honra, e deu-me o prazer, de me recitar alguns poemas seus. Guardo dessa hora espiritualizada uma religiosa recordação. Obtive, depois, pelo Carlos Amaro, cópias de alguns desses poemas” (Pessoa, [1915]).

Horroroso! Tanto mais que era ele a pessoa de mais íntimas afinidades espirituais comigo; e que, assim, o vê-lo endoidecer, como vi, o mesmo era que sentir-me endoidecer eu mesmo.

Tal desgraça, ferindo-nos tão duramente a todos, neste poço de misérias e de dor que foi sempre a casa de meu pai, ainda por cima quase nos incompatibilizou uns com os outros, tornando a vida em comum um contínuo pesadelo... (Pessanha, 2012, p. 128).

A última carta conhecida de Pessanha a Alberto Osório anterior a essa é datada de novembro de 1907, dez meses antes, embora sempre seja possível que exista outra ainda mais recente, perdida. De todo modo, o que domina a cena, o grande exemplo da “sequência [...] de agonias morais” é a internação do irmão, diagnosticado com uma forma de loucura. Não à toa, os desdobramentos de tal ocorrência emergem nos dois parágrafos seguintes. O estado clínico e a suposta alienação mental de Manuel resultam no sentimento de alienação do próprio Pessanha, em uma imagem de profunda empatia.

A ideia de tamanha afinidade espiritual parece ser um *topos* partilhado com Alberto Osório. Em carta de 1895 a esse interlocutor, Pessanha fala da “comunhão dos nossos espíritos, os quais, como de tantas coisas dizem os lentes, não podem distinguir-se, por não haver noções precisas dos limites onde um começa e acaba o outro” (2012, p. 119). A atribuição da voz de autoridade/tradição, os professores, convida-nos a lembrar do grande melancólico francês, Michel de Montaigne, autor dos *Ensaio*s. Mais especificamente, o excerto em questão dialoga com o ensaio “Da amizade”. Montaigne, após elogiar e destacar as semelhanças entre os laços fraternos e os de amizade, diz que nestes “as almas entrosam-se e se confundem em uma única alma, tão unidas uma à outra que não se distinguem, não se lhes percebendo sequer a linha de demarcação” (Montaigne, 2016, p. 220). Tal elo não precisa ser necessariamente esse intertexto, no entanto, já que o mesmo *topos* figura, por exemplo, no poema de

Fernando Pessoa *in memoriam* de Mário de Sá-Carneiro: “Hoje, falho de ti, estou dois a sós. (...) // Como éramos só um, falando! Nós / Éramos como um diálogo numa alma” (Pessoa, 2016, v. 1, p. 464).

Outro item elencado como proveniente da internação de Manuel é a instabilidade nas relações familiares. Ou melhor, o agravo nessa instabilidade. Melancolia e misantropia andam de mãos dadas.

Para onde vai a imagem de Manuel, vai a imagem do homem vitimado de acometimentos psicossomáticos: “Já estive em Lisboa os meses de junho e julho, a fugir ao ataque de profunda neurastenia que me causou o naufrágio a que assisti do espírito do meu irmão, e que terrivelmente agravou os meus outros padecimentos”, diz Pessanha (2012, p. 128) ainda na mesma carta. Adiante, comenta o peso das circunstâncias – não só familiares, mas ligadas também às viagens constantes – e a impossibilidade de reunir forças para suportar a colônia de Macau, à qual se refere em termos nada lisonjeadores. E acrescenta um parágrafo icônico a elaborar sua imagem/condição de melancólico:

Eu bem reconheço isto. Mas falta-me energia para dar outro rumo à vida. No estado de exaltação impotente a que me levou a implacável opressão da fatalidade, em um um (sic) trabalho contínuo de tantos anos, um só desejo, uma única esperança, ficou de pé entre os escombros de todas as bem modestas felicidades que sonhei: fugir, fugir sempre, de um lado para o outro, até que a morte me recolha (Pessanha, 2012, p. 129).

Os tópicos iniciais do excerto trazem as expressões que seus primeiros críticos-biógrafos tanto ecoaram, como é bem conhecido: a falta de energia, a sensação de impotência, a abulia. O final do trecho sugere uma alusão à “*Chanson d’automne*” de Verlaine, confirmando o depoimento de Carlos Amaro segundo o qual Pessanha utilizava os versos finais do poema como despedida (Franchetti, 2001, p. 45). No poema curto, sob o efeito da música e do outono, o eu lírico recorda-

-se dos tempos passados e busca abandonar-se à morte dentro dessas memórias: “*Je me souviens / Des jours anciens / Et je pleure; / Et je m’en vais / Au vent mauvais / Qui m’emporte / Deçà, delà, / Pareil à la / Feuille morte*” (Verlaine, s.d.). A alusão comunica-se com o poema pelo “de um lado para o outro” que antecede à ideia da morte; esta, por sua vez, surge ao final do parágrafo, como ao final do poema. A diferença, no entanto, é que, na carta, o autor se vê numa posição ativa em relação à existência. Propõe-se a “fugir, fugir sempre” – fugir da morte, talvez, mas o contexto permite melhor pensarmos o verbo como intransitivo mesmo⁶. Fugir = deslocar-se, pôr a si próprio sempre em movimento, em um uso que ficará mais claro nas cartas a Carlos Amaro as quais discutiremos ao fim deste trabalho.

Ao primo José Benedito, Camilo Pessanha também escreverá:

7bro, 8, 908 [Leça da Palmeira]

José

Escrevi-te apenas aqui cheguei, explicando-te, se explicação tem possível, o ter-te ido visitar tão raras vezes, e a tuas irmãs, e informar-me pessoalmente do estado de Amélia. É que não tinha coragem para ir imiscuir nas tuas atribulações a minha miséria. A falta é tanto mais de estranhar quanto é certo que eu, pelo menos à noite, saía todos os dias de casa, e falava, falava, com toda a gente, até me esgotar. Às vezes escutava-me, e parecia ouvir o *Tlin das Flores*. Como eu trazia, e continuo trazendo, a alma negra! Em Lisboa era uma forma de melancolia de mau carácter, descrita nos livros de patologia mental sob a rubrica de ‘lipemania ansiosa’...

⁶ O verbo “recolher”, com que Pessanha se refere à ação da morte, é, de fato, muito afável para se referir a algo que o perseguisse, algo de que fugisse. Ser recolhido significa receber abrigo, asilo, proteção; seja com sentido de regresso ou não. Se, no entanto, o tomarmos na carta como verbo derivado de “colher”, em paralelo ao poema de Verlaine, surge outra vaga semelhança. Ambos terminam com a morte, mas o poeta francês o faz através da imagem da “folha morta”; Pessanha se vale de um termo ligado ao trato com a vegetação.

Aproveito para to repetir o dia de hoje, em que completo creio que quarenta e dois anos. Esta data celebrei-a escrevendo esta carta e mais duas e enchendo-me de coragem para ir, pela primeira vez depois do meu regresso de Lisboa, perguntar à porta do hospital de alienados pela saúde do meu desgraçado irmão (Pessanha, 2012, p. 250).

A carta se abre com um pedido de desculpas pela pouca assiduidade em visitar o primo. A falta na sociabilidade torna-se grave pela sugestão de, com isso, ter deixado de visitar também uma doente, visto o interesse específico no “estado de Amélia”. Pessanha adianta um contra-argumento à futura explicação que dará, perguntando de antemão “se explicação tem possível” para seu procedimento. Porém, logo surge a manobra argumentativa para inverter o vetor moral na relação: ora, assim agindo, poupava o parente atribulado de seus sofrimentos. Não obstante, um novo contra-argumento parece se levantar, afinal, o mesmo homem que evitava visitar o familiar não se constrangia em sair à noite, quando “falava, falava, com toda a gente” até o esgotamento.

Tal estratégia persuasiva, utilizada duas vezes em um mesmo parágrafo da carta pessoal, convida-nos a pensar um certo hibridismo no texto – a cujo gênero se permite – condicionado por posições sociais do autor da carta. Por um lado, trata-se do parente que deve justificar alguns descompassos para com normas de etiqueta informais (no sentido de não serem prescritas por lei). Visitar parentes é costume nesse meio social, e torna-se ainda mais importante quando nenhuma das partes está separada da outra por mares inteiros, como seria o caso se Pessanha estivesse em Macau⁷. Por outro lado, o magistrado

⁷ Pessanha esteve em Lisboa ocasionalmente em 1906 por questões médicas. Em novembro de 1907, passa por uma cirurgia no Porto. Seu embarque de volta

toma voz e se adere ao discurso, emprestando-lhe meios específicos de argumentar. Afinal, como lembra Bakhtin (2015), o discurso é sempre permeado pela localização social dos falantes, sem limites bem definidos.

Já o (des)pretensioso comentário final toma outra direção. Não só a realidade do enunciador é ruim em si mesma, uma “miséria”, mas também ele próprio carrega consigo uma patologia, a melancolia. Não é apenas um parente que protege o outro da empatia para com sua condição ruim, trata-se agora da vítima dessa multifacetada doença. O discurso agora empresta à psiquiatria, reportando-se abertamente aos “livros de patologia mental” e valendo-se de terminologia precisa – isto é, precisa dentro dos limites consideravelmente fluidos da melancolia. É esta quem o permite de, por um lado, sair à noite, tornar-se extrovertido e, por outro, assumir uma postura introvertida e reclusa durante o dia. Inconstante e contraditória como é, a melancolia ratifica as variações no trato social. Afinal, Pessanha acaba de se desculpar pela falta de visitas, que pareceria imperdoável considerando a sua alegada frequência na boêmia lisboeta. Mencionar a melancolia no mesmo parágrafo, embora sem um conectivo claro de causalidade, opera como um argumento na medida em que o comportamento do doente é um comportamento escusável por excelência. O recurso terminológico confere a voz de uma autoridade médica – o que Pessanha não é, e, por isso, a menção aos “livros de patologia mental” – a seu favor.

A agravar a condição, não apenas se fala de um doente, mas de um indivíduo acometido por uma patologia peculiar. Trata-se não de um impedimento físico – uma perna quebrada, uma insuficiência respi-

a Macau se dará em janeiro de 1909. Consultar a cronologia da vida e obra de Pessanha na edição de sua correspondência realizada por Daniel Pires (2012, p. 54-57), constante nas nossas referências.

ratória ou cardíaca etc. – nem de uma alienação mental como aquela com a qual Manuel fora diagnosticado (apesar de certa equivalência nos padecimentos psíquicos, como vimos, ser feita na carta a Alberto Osório). A doença em questão não poderia ser outra além da melancolia. Não está em jogo um descompasso entre a mente do indivíduo e a realidade, como ocorreria em alguma outra “loucura” qualquer, mas é necessariamente uma patologia causadora de misantropia. O discurso médico tradicionalmente associa tal comportamento à condição do melancólico desde a carta hipocrática. Demócrito, o sábio que Hipócrates fora visitar, dissertando sobre as causas de sua reclusão, “chega às raias de uma expressa declaração de misantropia: odiar os homens é obedecer à lei do cosmos, o qual é, ele mesmo, ‘repleto de misantropia’” (Starobinski, 2016, p. 130). Porém, Pessanha não se coloca na posição de filósofo, tampouco acusa o mundo pela sua situação. Pós-romântico que é em seu momento histórico, atribui as causas a si e às relações interpessoais. O dado da internação de Manuel está no comum entre ambos os locutor e interlocutor da carta. Sua sombra paira sobre o discurso (do) melancólico.

Vale observar também que esta melancolia de Pessanha é de “mau carácter”, comentário no mínimo redundante em se tratando de psicopatologias. Uma leitura rápida talvez sugerisse apenas que o mau carácter (= mau comportamento, má índole) fosse causado pela melancolia e, como observamos, paira exatamente esta associação. No entanto, isso não é tudo, porquanto a forma como o autor coloca o qualificativo permite a pergunta: existe uma melancolia de bom carácter? O que também jaz latente na caracterização do melancólico. Esta pode torná-lo apático, alheio, ou mesmo colérico, porém no artista pode ser benéfica e trabalhar a favor de seu potencial criativo. Isso está implícito já no *Problema XXXI* de Aristóteles (apud Starobinski, 2016, p. 131-132): o “fato” dos “homens de exceção” em áreas que incluem a poesia e as artes serem “manifestamente melancólicos”.

Em janeiro de 1909, o missivista (melancolista?) novamente se corresponderá com Carlos Amaro. Fala a bordo do navio rumo a Macau. Conta novamente de seus sofrimentos – um dos maiores *topos* de sua correspondência; sobre como são menores na realidade do que na forma como os imaginava de antemão (poder-se-ia pensar em um paralelo com o que hoje chamamos de ansiedade). Fala também sobre as longas viagens e seu efeito: “acostuma a gente a esperar: esperar, não no sentido de ter esperança, mas no de estar à espera, (...) distraído em futilidades a maior parte do tempo” (Pessanha, 2012, p. 173). Isso, a princípio, parece negar a inquietação do melancólico diante da espera, o tempo nulo, sem valor em direção a uma meta. Contudo, aos poucos, o quadro se altera e tal sentimento ganha novas dimensões.

O *post-scriptum* da carta dá um primeiro passo: “P. S. – Sabe o que eu agora desejaria? Não chegar ao meu destino nunca... Ir assim, indefinidamente assim, a bordo de um navio, sem destino” (Pessanha, 2012, p. 174). Ora, o emblema dessa situação do ser em constante movimento, sem nunca alcançar o destino, é a figura mitológica de Cartáfilo, ou o Judeu Errante. Esse, ao lado de “navegadores eternos” (Starobinski, 2016, p. 415), integra o imaginário ocidental na forma do melancólico, porquanto não enxerga meta à sua existência. Vendo o tempo e o espaço que ocupa como desprovidos de valor, perde valor em si mesmo. É certo que Pessanha não lamenta tão profundamente esse estado, e mesmo o deseja, mas não deixa de integrar à sua imagem a da total nulidade dos esforços. E, nas próximas correspondências, o quebra-cabeças se completará.

A carta seguinte de que se tem notícia a Amaro é de 6 de fevereiro do mesmo ano, escrita ainda em viagem. O autor descreve uma série de curiosidades assistidas a bordo, a maioria exóticas: as palmeiras,

animais luminosos cujo nome desconhece, as toninhas, os arco-íris⁸, as andorinhas do mar, entre outras anedotas ou cenas pitorescas. Predomina um tom de cronista, predominantemente descritivo, compondo um dos principais panoramas da viagem dos europeus por mar que há na correspondência de Pessanha. Todavia, ao despedir-se, a missiva ganha o caráter de lamúria que já vimos seguir o estilo epistolar de seu autor:

Adeus. Esta monótona vida de bordo entorpece, embrutece. (...) Ao abismo abominável de desgraça onde se debate meu irmão não pode chegar nenhuma destas tristes anotações de viagem, que ele estimava mais do que ninguém. Nem sequer saberá quanto lhe quero, e quanto a lembrança do seu horrível enervamento permanentemente me esmaga. Procure o Carlos Amaro, por todos os meios, informar-se do estado dele, como do de um irmão, que verdadeiramente o sou e peço-lhe que me transmita tudo o que souber. Talvez estranhe esse pedido... Mas provavelmente não estranha.

Abraça-o como a um irmão muito querido o seu amigo
Camilo Pessanha (Pessanha, 2012, p. 176).

Que a carta termine com um pedido, certamente lembra a um procedimento cujo paradigma, em uma possível história dos epistológrafos-viajantes portugueses, remontaria pelo menos à carta de Pero Vaz de Caminha ([1500]). Ao final desta, também se fez um pedido, endereçado, então, a El-Rei D. Manuel, para que revogasse o degredo de Jorge de Osório, genro do autor. Quanto a pedidos, Pessanha partilha-os entre os correspondentes no geral, especialmente magistrados, com graus variáveis de uso do cargo público exercido

⁸ O belo parágrafo sobre os arco-íris, que inclui uma reflexão de Pessanha sobre poética, foi analisado detalhadamente por Izabela Leal (2007), a quem remetemos o leitor interessado.

pelo interlocutor. O que não nos impede de considerá-las cartas familiares segundo Haroche-Bouzinac (2016, p. 40), porquanto: comportam o círculo dos parentes e/ou das amizades; não se valem de estilo ornamental; são marcadas pela conversação. O remetente não usa do tom da carta comercial para fazer seu pedido: supõe mesmo que talvez sua solicitação seja recebida com estranheza pelo interlocutor, embora acrescenta que “provavelmente não estranha”. Isso pode marcar tanto a relação particular entre ambos os interactantes quanto a própria dinâmica do gênero que se abre para tal possibilidade – a de inserir um pedido logo após o relato de viagem e a confissão acerca do parente internado.

É preciso destacarmos, no entanto, que a presença de Manuel no discurso implica novamente na mudança de entonação. O papel em que o irmão aparece é marcado também pela representação do ser que sofre, tanto o parente do missivista quanto o próprio missivista. Dessa vez, o dado que conduz a Manuel é o próprio mote das anotações de viagem; Pessanha afirma que ele teria gostado de ler. Daí também o lamento pelas condições de exílio a que o irmão foi forçado pelo diagnóstico psiquiátrico, certamente um documento a se pensar por uma ótica contemporânea sobre o papel das instituições hospitalares. Porém, o que nos cabe observar aqui é justamente o efeito que a evocação de Manuel gera no discurso: altera-o na direção da fala melancólica, da meditação sobre o sofrimento.

Isso nos permite entender por que, textualmente, o autor se coloca em um estado de espírito diverso. Entre as várias linhas dedicadas a descrições exóticas, surpreendentes e interessantes, e a constatação da vida “monótona” existe uma variação profunda. E por que ambos, o exotismo e a monotonia, tornaram-se assunto? Pessanha valoriza um efeito produzido em si pelas imagens. “Do mar alguns espetáculos me têm entretido, em que eu das outras vezes não reparava, ou, se reparava, já os esquecera” (Pessanha, 2012, p. 174). Falando

dos arco-íris: “Delicioso e efêmero efeito da luz, tão agradável para repouso dos olhos e da melancolia” (Pessanha, 2012, p. 175). O mar proporciona a novidade, a surpresa. Seus exotismos são capazes de salvar o melancólico da consciência fixa no mal que o aflige. Não entendemos aqui, como o entendeu Franchetti (2001, p. 85-87), a melancolia apenas como o estado em que o sujeito se encontra quando distraído, ou na consciência de sua transitoriedade: ao nosso ver, a melancolia está, antes, no próprio gesto de escrever a carta sobre os fenômenos surpreendentes, porquanto demanda refletir sobre eles. Tornam-se, nesse momento, algo de já conhecido ou, pior, um bem perdido, e é nesse gesto que passariam a configurar algo causador da melancolia. Antes de serem tomados como objeto de escrita (portanto, de ponderação, de conhecimento), tais fatos surpreendentes afastam a melancolia. Quando em contato com o novo, com o inesperado, a tristeza é deposta temporariamente, o véu lutuoso que matiza a existência é suspenso por momentos.

Daí podermos retornar ao *post-scriptum* da carta de janeiro de 1909 e lê-lo sob uma nova ótica. Por um lado, Pessanha sugere a si mesmo como um Cartáfilo português. Está situado entre dois pontos de referência em relação aos quais manifesta algum descontentamento: em Portugal, está perto de Manuel, que surge nas cartas como uma assombração, e da família, com a qual afirma ter laços complexos, como vimos. Em Macau, está numa colônia com a qual aponta uma forte hostilidade, para dizer o mínimo: chama-a de “inferno chinês” (Pessanha, 2012, p. 179), diz que “não é uma colônia, nem é uma cidade: é uma montureira, material e moral” (Pessanha, 2012, p. 129). Porém, o que jaz nas beiras desse discurso distribuído em cartas é que, com ambas as localidades, o autor partilha já um profundo conhecimento. Nelas, nada surpreende. Nelas, sim, a espera se torna esterilidade, inutilidade, ação nulificada: não há com o que se afastar da melancolia, nesses dados espaços, pois nada desvia a atenção

da dor. O mar, no entanto, ainda é capaz de proporcionar surpresas; desde anedotas da viagem à vista da fauna e flora estrangeiras. Nesse entrelugar, a espera torna-se o “estar distraído em futilidades a maior parte do tempo” que Pessanha associa às longas viagens marítimas. Daí que, no *post-scriptum* de janeiro de 1909, ele faça uma comparação da viagem:

É como quem joga na lotaria, e se preveniu com o seu bilhete muitos dias antes de andar a roda. Vem a saber que perdeu, quase sempre que perdeu, pouco menos de indiferente e quanto mesmo já mal se lembrava de que tinha jogado (Pessanha, 2012, p. 173).

O esquecimento é a essência da equação. Esquecer-se é a condição para a felicidade. Nietzsche (2017, p. 35), em sua consideração *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida*, é categórico: “só uma coisa faz a felicidade ser felicidade: a capacidade de esquecer”. Esquecendo-se da condição de vítima da bÍlis nociva, os efeitos da mesma bÍlis se dissipam. Se, por um lado, Pessanha via no exótico e na sedução sensorial pelo novo uma fonte de perigo para a inspiração poética, como observou Franchetti (2001, p. 32-33) tanto em cartas a Alberto Osório quanto num discurso do poeta sobre Camões em 1924; por outro, o contato com o surpreendente possui dimensões curativas à alma ferida. Essa oposição mesma serve à tradição do discurso sobre a melancolia: se o artista de gênio sofre dela, privado dessa condição, priva-se também do potencial criativo.

Isso releva um aspecto importante sobre a reflexão do fazer artístico de Pessanha e sobre sua construção de imagem autoral. Contrariam-se os mitos da languidez e da falta de vontade que permeariam sua vida (e obra, por efeito de parcela inicial de sua fortuna crítica focada em biografismo, marcadamente no já referido João de Castro Osório). Como se pode deduzir, a partir do que foi exposto, a elaboração social da persona do poeta português permeia textos diversos, em especial a correspondência íntima. Os limites dessa intimidade

também se tornam fluidos, afinal, falamos de cartas familiares com pessoas que estiveram ligadas à cena literária portuguesa de então. Segundo Haroche-Bouzinac (2016, p. 41), “a carta familiar beneficia-se da liberdade permitida pela proximidade dos vínculos”, o que lhe permite essa mistura complexa de confissão, relato de viagens, ensaio e, por vezes, solicitação aos colegas literatos. Mesmo que a crítica não lhes atribua grande papel hoje, trata-se de autores atuantes nos debates das Letras finisseculares. Personalidades públicas – potenciais publicitários, por extensão. X Tanto essa composição imagética do artista-doente (ou doente-artista) em Pessanha surtiria efeito que, ao publicar as suas *Exiladas* em 1895, Alberto Osório de Castro utilizaria um trecho de correspondência do amigo poeta como epígrafe: “Porque a gente é bem um grumo de sangue, que por toda a parte se vai desfazendo e vai ficando. / Duma carta de Camilo Pessanha, da China” (Castro, 2004, v. 1, p. 49).

Que não se tenha dúvidas da autoconsciência de Pessanha na escrita da correspondência e na construção, por esse meio, de sua face pública. A seguinte carta a Carlos Amaro de que se tem notícia é datada de 1912, em Macau. Longa e dominada por um pedido de intervenção administrativa, ainda assim dá margem aos discursos que já matizaram sua correspondência e mesmo a novos. Por exemplo, a reflexão sobre a própria epistolografia familiar:

Escrever, principalmente cartas às pessoas amadas, é refletir, e refletir é esgravatar em todas as feridas, para sempre doridas, do passado, tomar as alturas à situação presente, sondando os abismos da minha miséria, o perscrutar nas trevas do futuro, onde todas as esperanças de alegria morreram... E, pior do que tudo, é arriscar-me a ter o conhecimento de outras desgraças que advinho e cujo pressentimento me traz a alma constantemente de luto (Pessanha, 2012, p. 179).

Uma estratégia persuasiva está em jogo nesse comentário de cariz romântico e aparentemente desinteressado. Ora, escrever aos afetos é muito penoso... Sob que circunstâncias terríveis se é obrigado a fazê-lo – eis a justificação. Se tal atividade é tão dolorosa, e mesmo assim foi praticada, deve ser no mínimo razoável que se atenda ao pedido e salve dos “abismos” da miséria ao condenado que lá se encontra. Mais uma vez, como o temos demonstrado à exaustão ao longo desse trabalho, eis que o melancólico toma voz: Pessanha fala em reflexão, em dores constantes, em não ter esperanças – o desespero, literalmente, a acídia.

O comentário se camufla ao usar um *topos* metalinguístico da carta pessoal, fazendo-a falar sobre o próprio gênero carta pessoal. Mais além: o texto dirigido (fisicamente) a um destinatário dialoga, no entanto, com o próprio remetente; monologa. Como lembra Brigitte Diaz (2016, p. 41), “a escrita da carta apresenta-se então aos narcisistas epistológrafos como o instrumento acessível de uma captura de si”. Narcisista-epistológrafo-melancólico, poderíamos adaptar, pois a tríade se percebe inseparável nessa correspondência.

Pensar-se-ia mesmo que a estratégia muda nas últimas cartas, todas já denotando um isolamento cronológico deflagrado na de 1912. São conhecidas apenas duas outras missivas, uma de julho de 1916, a outra de abril de 1917. Na primeira, nosso argumento em favor da surpresa como remédio ao melancólico parece negada quando Pessanha (2012, p. 193) afirma: “O ambiente [Macau] é-me benigno, porque me é familiar: acha-se impregnado de mim próprio, como eu dele”. O bem-estar do sujeito é associado à falta de surpresas, mas, logo na sequência, esse argumento se mostrará frágil, na medida em que o autor fala de ter alcançado tal estado de espírito após um extenso esforço de adaptação. Por sua vez, a carta de 1917 comentará as fotografias expostas no prédio do fotógrafo a caminho do trabalho, concluindo que parar para contemplá-las é “um dos mais prediletos

entretenimentos da minha melancolia, em horas de solitária deambulação” (Pessanha, 2012, p. 193). A solidão aparece por vezes também em outras cartas de Pessanha, respaldando a constatação de Minois (2019, p. 328) de que os finais do século XIX são uma fábrica de solitários. Mais adiante, repetindo e concluindo o par que vimos no discurso a todos os destinatários aqui contemplados (Alberto Osório, José Benedito e Carlos Amaro), o irmão comparece à mesma carta em que a melancolia é pronunciada: “Recebi de meu irmão Francisco uma carta em que me dava parte de se achar o Manuel *consertado de todo*” (Pessanha, 2012, p. 194). Na epistolografia de Pessanha, aonde vai a melancolia, vai Manuel; aonde vai Manuel, vai a melancolia.

A comunicação epistolar marcou de maneira decisiva o século XIX europeu e o início do XX. Com processos históricos a todo vapor, em especial o imperialismo e a dinâmica migratória que impulsionou, cada vez mais as capacidades de leitura e escrita se tornam importantes. Cada vez mais a correspondência ocupa papel inegável na vida das classes médias e altas, até ceder seu poderio hegemônico à telefonia nos dias atuais. Para Pessanha, funcionário português emigrado para a colônia de Macau, a carta se tornou um veículo múltiplo, capaz de conservar os laços familiares, de articular manutenções administrativas no trabalho, de relatar viagens e mesmo de análise (construção) da autoimagem.

Muitos enigmas permanecem nos escritos de Pessanha. Porém, seu cuidado com o escrever é inegável. Na epistolografia, isso se revela nas cartas que compuseram o *corpus* deste artigo. Nestas, observamos as estratégias discursivas responsáveis por efeitos diversos. O poeta valeu-se das liberdades de gênero textual e de elo social promovidas pela missiva para criar uma imagem de si. Imagem essa que viria a enformar as primeiras levadas críticas a seu respeito.

Foi assim que Pessanha se dirigiu aos colegas literatos, Alberto Osório de Castro e Carlos Amaro. “Confidenciou-lhes” as misérias

de sua vida e os sintomas de sua condição debilitada, muito consciente do gesto que fazia. Frequentemente amparado na referência ao irmão Manuel, que fora internado longos anos por conta do diagnóstico psiquiátrico, o poeta moldou-se como um melancólico. Seu discurso é matizado pelos valores milenares da melancolia, evocando ora o vocabulário técnico de seu tempo, ora características associadas à dita doença desde o diagnóstico de Hipócrates a Demócrito na antiguidade grega. Assim o fazendo, Pessanha pôde direcionar as primeiras leituras que a posteridade fez de sua vida e, mesmo, de sua obra.

RECEBIDO: 30/03/2023 APROVADO: 15/04/2023

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El-Rei D. Manuel*. [1500]. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=117060>. Acesso em: 17 mar. 2023.

CASTRO, Alberto Osório; OSÓRIO, António (Org.). *Obra poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. 2 v.

DIAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores do século XIX*. Tradução de Brigitte Hervot e Sandra Vieira. São Paulo: Edusp, 2016.

FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: Edusp, 2001.

FUSCO, Felipe Frasson. Preâmbulos de um intertexto entre a correspondência de Camilo Pessanha e os Casos Raros da Confissão. In: SEMINÁRIO DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO EM CIÊNCIAS HUMANAS (SEPECH), 13., 2021, Londrina. *Anais* [...]. Londrina: UEL, 2022. p. 181-190. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1fy1ozKvsR7396h8ma4SvHde9JyzhuuVu/view>. Acesso em: 27 mar. 2023.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*. Tradução de Ligia Fonseca Pereira. São Paulo: Edusp, 2016.

HOBBSAWM, Eric J. *A era dos impérios: 1875-1914*. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 29ª. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

LEAL, Izabela. “Estranha sombra em movimentos vãos”: imagens da escrita poética em Camilo Pessanha. In: SANTOS, Gilda; LEAL, Izabela. *Camilo Pessanha em dois tempos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 97-183.

MARQUES, A. H. R. de O. *Brevíssima história de Portugal*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2016.

MINOIS, Georges. *História da solidão e dos solitários*. Tradução de Maria das Graças de Souza. São Paulo: Unesp, 2019.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida: segunda consideração extemporânea*. Tradução de André Itaparica. São Paulo: Hedra, 2017.

OSÓRIO, João de Castro. Introdução crítico-bibliográfica. In: PESSANHA, Camilo. *Clepsydra e outros poemas*. Lisboa: Ática, 1969, p. 13-155.

PESSANHA, Camilo. *Clepsydra: poemas de Camilo Pessanha*. Campinas: UNICAMP, 1994.

PESSANHA, Camilo. Correspondência. In: PESSANHA, Camilo; PIRES, Daniel (Org.). *Correspondência, dedicatórias e outros textos*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2012, p. 105-278.

PESSOA, Fernando. *Carta a Camilo Pessanha - 1915?*. [1915]. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1146>. Acesso em: 17 mar. 2023.

PESSOA, Fernando. *Obra poética de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. 2 v.

PIRES, Daniel. Cronologia da vida e da obra de Camilo Pessanha. In: PESSANHA, Camilo; PIRES, Daniel (Org.). *Correspondência, dedicatórias e outros textos*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal; Campinas: Unicamp, 2012, p. 35-104.

QUEIRÓS, Eça de. *A cidade e as serras*. 2ª. ed. São Paulo: Ateliê, 2007.

RUBIM, Gustavo. *Experiência da alucinação: Camilo Pessanha e a questão da poesia*. Lisboa: Caminho, 1993.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

VERLAINE, Paul. *Oeuvres Poétiques*. s. d. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=7322. Acesso em: 29 mar. 2023.

MINICURRÍCULO

FELIPE FRASSON FUSCO é bolsista CAPES/BRASIL, cursando Doutorado na Universidade Estadual de Londrina, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Telma Maciel da Silva. Estuda, na tese em curso, a obra de Camilo Pessanha. Entre outubro de 2021 e abril de 2023, foi bolsista de Mestrado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq e do Ministério de Ciência, Tecnologia e Inovações – MCTI.

TELMA MACIEL DA SILVA é professora de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual de Londrina. Seus interesses de pesquisa estão voltados para os arquivos e correspondência de escritores. É autora do livro: *Posta-restante: um estudo sobre a correspondência do escritor João Antônio*.

Dos arquivos invisíveis de escritoras sáficas: o caso de Renée Vivien, Judith Teixeira e Eunice Peregrina de Caldas

The invisible archives of sapphic writers: the case of Renée Vivien, Judith Teixeira and Eunice Peregrina de Caldas

Julie Oliveira da Silva
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n50a642>

RESUMO

No período em que se considera o fim da Belle Époque – período marcado, de uma parte, pelo florescimento artístico e literário, mas, por outro lado, pelos diversos conflitos políticos nacionais e internacionais –, pouco a pouco, grande parte da cena literária se enfraquece, especialmente a dos escritos homoeróticos e femininos, ditos sáficos, devido à repressão e aos movimentos de censura entre 1920-1930. Mas além do literário, atestamos um desaparecimento quase total de documentos de ordem primária relacionados a algumas dessas escritoras. Este mesmo quadro se repete seja na França, dos documentos relacionados à Renée Vivien (1877-1909); seja em Portugal, relacionados à Judith Teixeira (1888-1959); seja no Brasil, relacionados à Eunice Peregrina de Caldas (1879-1967). Em diversos níveis, o acesso aos espólios dessas autoras é, senão limitado, completamente inexistente. Este artigo se propõe a refletir sobre a “scavenger methodology” proposta por Halberstam (2018) como processo de reconstrução a fim de preencher algumas lacunas biobibliográficas.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia sáfica; Scavenger methodology; Eunice Peregrina de Caldas; Judith Teixeira; Renée Vivien.

ABSTRACT

In the period that is considered the end of the Belle Époque - a period marked on the one hand by artistic and literary flourishing, but on the other by the various national and international political conflicts - little by little, much of the literary scene weakens, especially that of the homoerotic and feminine writings, said to be sapphic, due to repression and censorship movements between 1920-1930. But beyond the literary, we can attest to an almost total disappearance of primary order documents related to some of these women writers. This same picture is repeated in France, with documents related to Renée Vivien (1877-1909); in Portugal, with documents related to Judith Teixeira (1888-1959); and in Brazil, with documents related to Eunice Peregrina de Caldas (1879-1967). At various levels, access to the estates of these authors is, if not limited, completely non-existent. This article proposes to reflect on the «scavenger methodology» proposed by Halberstam (2018) as a reconstruction process in order to fill some biobibliographical gaps.

KEYWORDS: Sapphic poetry; Scavenger methodology; Eunice Peregrina de Caldas; Judith Teixeira; Renée Vivien.

INTRODUÇÃO

Et mon destin aura la forme d'une femme^{1 2} (Vivien, 1906, p. 80).
Dans les lendemains que le sort file et tresse,
Les êtres futurs ne nous oublieront pas...³ (Vivien, 1903, p. 93).

1 Tradução: “Meu destino terá a forma de uma mulher”.

2 Todas as traduções em português da poesia de Renée Vivien propostas neste artigo foram realizadas pela autora, bem como as demais referências em língua estrangeira. Sobre as poesias de Vivien: trata-se de processo de tradução em curso, devido à falta de traduções integrais de sua antologia poética, e demandam ainda uma revisão.

3 Tradução: “E nos amanhã fiados e tecidos pelo destino, / Os seres do futuro não nos esquecerão”.

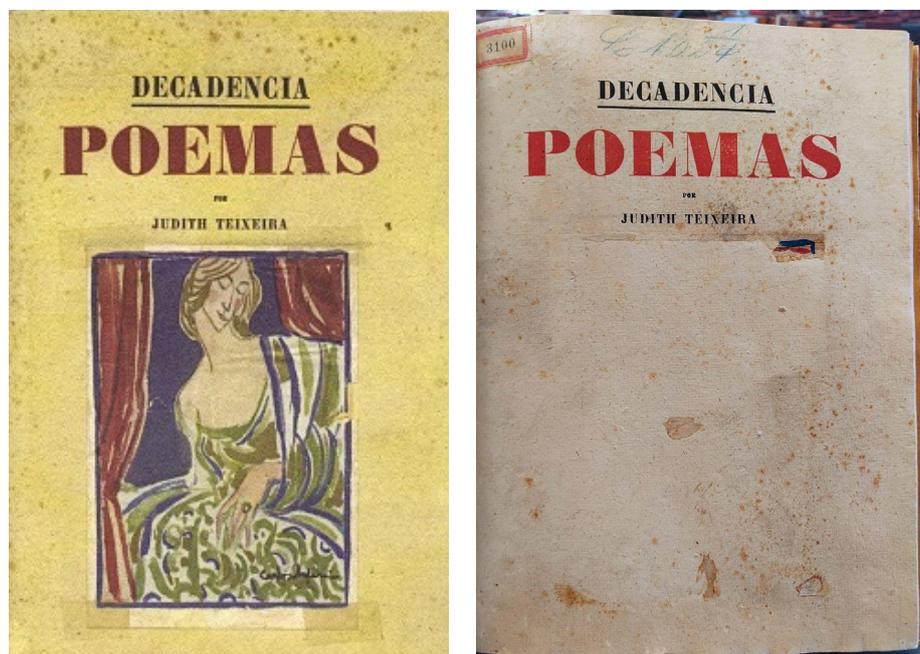
Paris, 18 de março de 2023. Embarco para Lisboa, na esperança de consultar documentos pessoais (esperar documentos inéditos seria demais) relacionados a uma das poetisas do *corpus* da minha dissertação de mestrado, Judith Teixeira, pseudônimo de Judite dos Reis Ramos Teixeira.

A ideia de escrever este artigo vem desta viagem e do acúmulo de diversas outras experiências “desiludidas”, ao longo dos últimos três anos pesquisando a vida e obra de três poetisas: a francesa Renée Vivien; a portuguesa Judith Teixeira; e a brasileira Eunice Peregrina de Caldas.

Entro na Biblioteca Nacional de Portugal em busca de arquivos, documentos, cartas de ou para Teixeira, mas peço também os exemplares que festejam 100 anos (ou quase) de existência: o livro de poemas *Decadência* (1923), *Nua. Poemas de Bizâncio* (1926), e o primeiro exemplar da revista dirigida por Teixeira, *Europa* (1925). Examino o material.

Da revista *Europa*, nada a surpreender: de Judith Teixeira só resta o nome na contra-capá, associado ao cargo de diretora da revista. De *Nua. Poemas de Bizâncio*, a única coisa a reparar é a baixa qualidade do papel e algumas marcas de uso. Mas de *Decadência*, tudo é, ao mesmo tempo, surpreendente e, de certa forma, esperado: o livro se encontra numa encadernação com outros livros diversos; suas páginas completamente usadas e cortadas para entrar em conformidade com os demais livros agrupados; e, por fim, um fato diverso, mas ainda marcante: a ausência da bela aquarela de Carlos Porfírio (Figura 1) – provavelmente arrancada do livro.

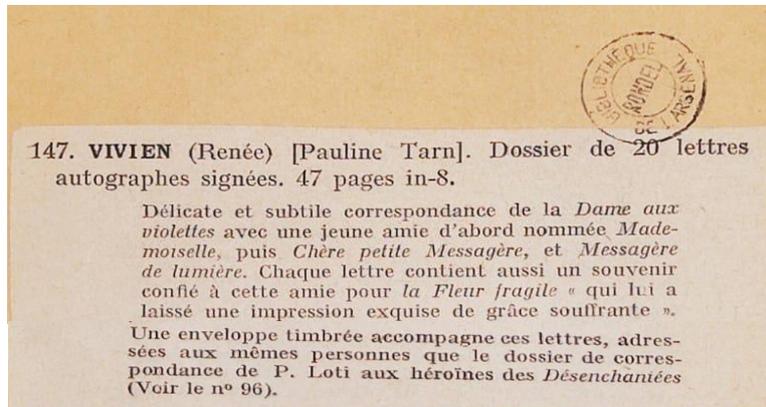
Figura 1 – À esquerda, a capa original de *Decadência* (1923), com a ilustração de Carlos Porfírio. À direita, foto do livro no estado atual (2023), em conservação na Biblioteca Nacional de Portugal.



Fonte: à esquerda, Goodreads. À direita, fotografia da autora.

Estes fatos lembram-me de uma outra experiência similar: desta vez, na Biblioteca Nacional da França, quis aprofundar minhas pesquisas sobre Renée Vivien e busquei um suposto dossiê composto de 20 cartas (Figura 2), de modo que tive que contatar um departamento específico de manuscritos, explicar o motivo da consulta, passar por corredores restritos e vigiados, e ainda sim, do dossiê de 20 cartas, só encontrei uma.

Figura 2 - Dossiê de 20 cartas autografadas e assinadas por Renée Vivien presente na Biblioteca Nacional da França.

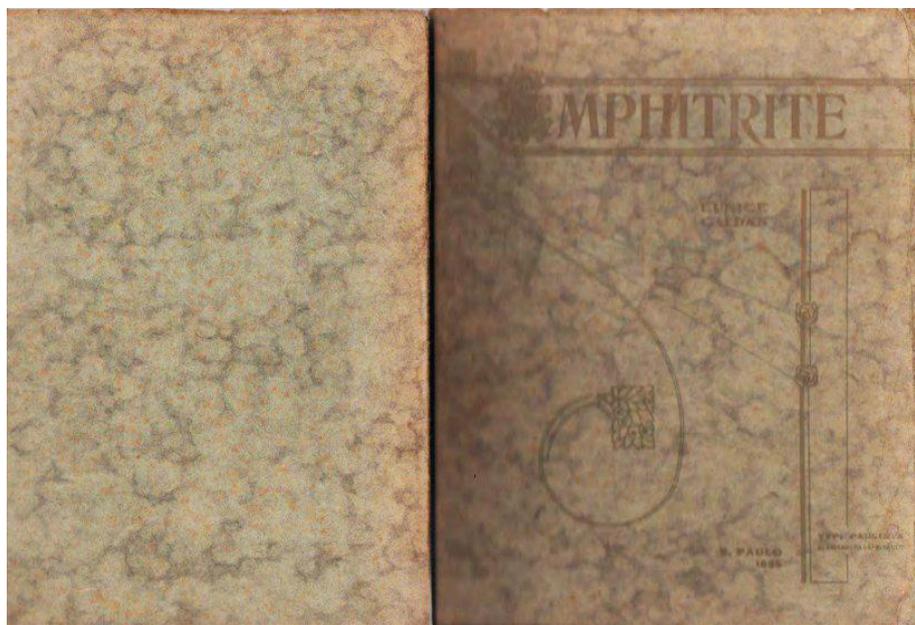


Fonte: fotografia da autora.⁴

De maneira análoga, da escritora Eunice Caldas, ainda que fosse à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, certamente nada encontraria – se não, com muita sorte, encontrasse os escritos relacionados à pedagogia ou literatura infantil já conhecidos... De fato, a descoberta do livro de poesias *Amphitrite* (1924) (Figura 3) foi somente possível por conta das pesquisas lusitanistas do Prof. Eduardo da Cruz sobre Maria da Cunha e Anna V. Galheto, em seguida tecendo os laços entre Galheto e Caldas, chegando até o espólio da família Vital Brazil e, finalmente, encontrando pessoas dispostas a tirar dos baús e armários a poesia até então guardada a muitas chaves.

⁴ Tradução do texto presente nas imagens: “147. VIVIEN (Renée) [Pauline Tarn]. Arquivo de 20 cartas autógrafas assinadas. 47 páginas in-8. / Delicada e sutil correspondência da Dama das Violetas a uma jovem amiga, primeiramente chamada *Mademoiselle* (Senhorita), depois *Chère petite Messagère* (Cara pequena mensageira) e *Messagère de lumière* (Mensageira de luz). Cada carta também contém uma lembrança confiada a essa amiga para a frágil Flor ‘que lhe deixou uma impressão requintada de graça sofrida’. Um envelope selado acompanha essas cartas, endereçadas às mesmas pessoas que o arquivo de correspondência de P. Loti para as heroínas de *Les Désenchantées* (ver n.º 96).”

Figura 3 – Capa do livro *Amphitrite* (1924), de Eunice Caldas.



Fonte: digitalização do livro feita por Rosa Esteves, sobrinha de Eunice Caldas.

São três mulheres “anarquivadas”, ou seja, “foram sistematicamente ignoradas e alijadas da memória canônica do arquivo oficial” (Duarte, 2007, p. 64) no contexto luso-brasileiro e mesmo no francês, apesar da repercussão recente das obras de Renée Vivien e Judith Teixeira, dificultando ainda mais os processos de levantamento de dados biobibliográficos.

Buscaremos, então, ao longo deste artigo, analisar três pontos diversos dos legados dessas poetisas, refletindo e entrelaçando na perspectiva da “scavenger methodology” de Judith Halberstam (2018) e seus resultados provisórios no contexto da minha pesquisa.

Essa metodologia envolve uma abordagem crítica que se concentra em encontrar e aproveitar recursos muitas vezes negligenciados ou marginalizados, a fim de questionar as normas sociais e culturais dominantes, especialmente no que se trata de pesquisas envolvendo indivíduos *queer*:

A queer methodology, in a way, is a scavenger methodology that uses different methods to collect and produce information on subjects who have been deliberately or accidentally excluded from traditional studies of human behavior. The queer methodology attempts to combine methods that are often cast as being at odds with each other, and it refuses the academic compulsion toward disciplinary coherence. Although this book will be immediately recognizable as a work of cultural studies, it will not shy away from the more empirical methods associated with ethnographic research (Halberstam, 2018, p. 13).⁵

Halberstam argumenta que devemos adotar uma postura de “caçador” ou “coleccionador” para explorar as margens da cultura, da história e da política. No nosso caso, precisamente, exploramos as margens da literatura.

Esses pontos consistem em três etapas primordiais da pesquisa: o primeiro contato com essas poetisas, o “état de lieux”, e a classificação feitas; numa segunda parte, eventualmente, a análise de documentos disponíveis (cartas, fotografias, periódicos); imprescindivelmente a análise de poemas selecionados; e, por fim, na terceira parte, uma visão geral sobre a herança que sobreviveu ao século que passou.

⁵ Tradução: “Uma metodologia queer, de certa forma, é uma metodologia de coleta [scavenger] que usa métodos diferentes para coletar e produzir informações sobre assuntos que foram deliberada ou acidentalmente excluídos dos estudos tradicionais do comportamento humano. A metodologia queer tenta combinar métodos que muitas vezes são considerados conflitantes entre si e recusa a compulsão acadêmica pela coerência disciplinar. Embora este livro seja imediatamente reconhecido como um trabalho de estudos culturais, ele não se furta aos métodos mais empíricos associados à pesquisa etnográfica” (Halberstam, 2018, p. 13).

Será questão também de refletir sobre o estado das diversas fontes que subsistem e coexistem no século XXI e a que ponto as tecnologias digitais podem ser benéficas para os pesquisadores que dependem da “scavenger methodology” para encontrar informações relativas aos personagens *queer* a quem nos dedicamos.

1. PONTES POÉTICAS TRANSCONTINENTAIS: RELAÇÕES BIOBIBLIOGRÁFICAS

Com a instabilidade causada pelas tensões políticas, os poucos espaços conquistados pelas mulheres foram severamente reduzidos até o estabelecimento de sistemas totalitários, dos quais surgiram movimentos de perseguição e censura (como foi o caso de Portugal e, posteriormente, do Brasil). Esse movimento, tanto de avanços quanto de retrocesso e de declínio, foi posteriormente teorizado por Simone de Beauvoir, em seu livro *O Segundo Sexo* (1949):

Nunca se esqueça de que uma crise política, econômica ou religiosa será suficiente para que os direitos das mulheres sejam questionados. Esses direitos nunca são dados como certos. Vocês devem permanecer vigilantes ao longo de suas vidas (Beauvoir, 1976, p. 791).

A aproximação com Safo, desde o seu resgate na França, sempre operou uma espécie de elogio pela qualidade de poetisa. Um desses exemplos é o poeta e crítico Paul Verlaine, em seu livro *Les Poètes Maudits* (1883):

E, pedante, como é nossa lamentável profissão, proclamamos em alto e bom som que Marceline Desbordes-Valmore [...], a única mulher de gênio e talento deste século e de todos os séculos na companhia de Sapho [...]⁶

⁶ Original: “Et, pédant, puisque c’est notre pitoyable métier, nous proclamons à haute et intelligible voix que Marceline Desbordes-Valmore est tout bonnement, avec George Sand, si différente, dure, non sans des indulgences char-

Porém, devido à herança *baudelairiana* – momento em que o tema sáfico é retomado pelo lado da sexualidade feminina e a associação da palavra “sáfica” se liga a uma imagem de “mulher maldita” (*femme damnée*) –, essa aproximação encontra, na virada do século XIX para o século XX, uma dupla articulação para a caracterização das poetisas de inspiração sáfica. Esse “duplo ideal” (poetisa + lésbica) resultará na visão de uma poesia ao mesmo tempo qualificada, mas “*damnée*”, por conta do teor (homo)erótico e sensual.

Esse processo de dupla articulação culmina durante a polêmica da “Literatura de Sodoma”, em 1923. Desta polêmica, como afirma Mário Lugarinho, “o que fica claro é o combate que uma sociedade travou consigo mesma diante da emergência da homossexualidade como um discurso autônomo e desafiador” (2003, p. 143).

Neste período conflituoso, a escritora e poetisa Judith Teixeira foi chamada de “desavergonhada” pela crítica, foi perseguida por grupos de estudantes católicos, tendo como resultado seu livro *Decadência* censurado e queimado em público, considerado como parte desses escritos que, segundo eles, corroíam “a moral e os bons costumes portugueses”, devido ao conteúdo homoerótico (cf. Gonçalves, 2014)⁷.

Como afirma o pesquisador Martim Gouveia de Sousa, responsável por uma das mais recentes edições da obra lírica de Judith Teixeira (2 ed., 2019): “Ser quem se é na vida e na arte é uma posição que não

mantes, de haut bon sens, de fière et pour ainsi dire de mâle allure - la seule femme de génie et de talent de ce siècle et de tous les siècles en compagnie de Sapho peut-être, et de sainte Thérèse” (Verlaine, 2010-2017, p. 70).

⁷ Neste livro, Zetho Cunha Gonçalves reúne todos os artigos e matérias saídos na imprensa periódica portuguesa sobre o escândalo da dita “Literatura de Sodoma”, tanto do lado da imprensa que atacava os escritores, como da parte destes em sua defesa.

agrada a sistemas fechados e mentes perversas” (Sousa, 2019, p. 7)⁸. Judith Teixeira, em uma época decadente, alimenta-se dessa decadência, trazendo sua visão de mundo feminina e potencialmente feminista, deixando-nos ouvir vozes que são pura “corporeidade e fogo poético” (Sousa, 2019, p. 12), com tons sáficos.

A poetisa Renée Vivien, por outro lado, não sofre tais censuras e perseguições diretas enquanto viva. Ela chegou a ocupar um lugar de destaque em determinados círculos literários parisienses, sendo também reconhecidas sua qualidade poética e sua erudição, pelas traduções e reescrituras dos poemas de “Psappha” (Safo, segundo Renée).

Tais fatos não evitam que, após sua morte, a figura de poetisa de Renée Vivien sofra uma perseguição marcada por procedimentos misóginos, não da parte do governo, mas dos críticos literários, cujos estudos colaboraram para o apagamento progressivo desta escritora e da redução de sua obra ao status de mera imitação de Baudelaire e de Safo.

Camille Iskert aponta que esse processo vai até “fazer de Renée Vivien uma criatura histórica” (Iskert, 2019, p. 146) e uma “criatura sexual, como o é a lésbica estéril das poesias de Baudelaire” (Iskert, 2019, p. 146). Iskert denuncia igualmente a falta de menções ao trabalho de escrita de Vivien na maioria destes trabalhos, bem como a falta de análise estilística.

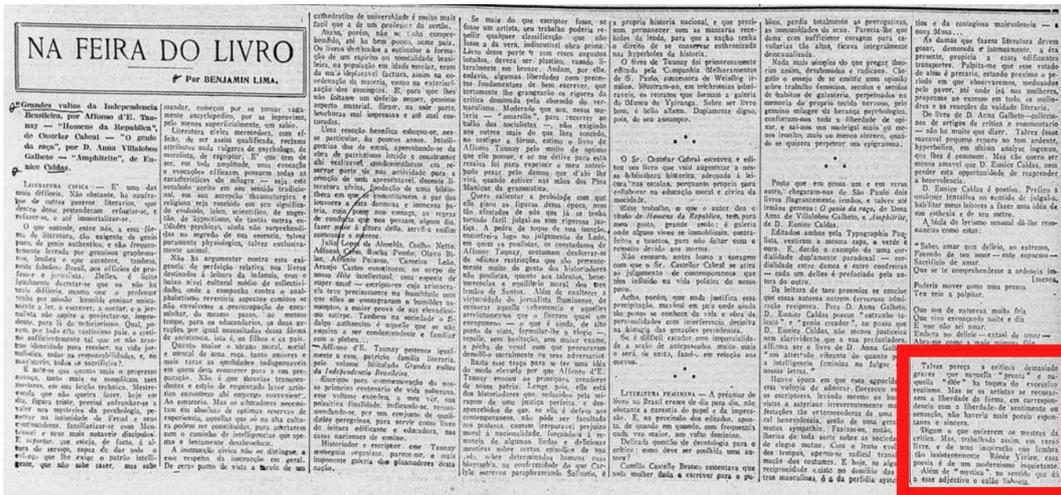
É inegável que há um elemento de decadência ‘vivida’ na vida da poetisa. No entanto, fazer de sua poesia o grito de uma alma ingênua e amaldiçoada é uma nova maneira de diminuir a parte da invenção e do trabalho que lhe deu origem (Iskert, 2019, p. 145).

8 SOUSA, Martim Gouveia. *Introdução*. Apud: TEIXEIRA, Judith. *Obras completas – Lírica*. Organização de Martim de Gouveia e Sousa. 2 ed. Lisboa: Ed. Esgotadas, 2019, p.7-12.

[...] Tendo se tornado um personagem atraente, uma imitadora talentosa, Vivien perde o que por si só poderia lhe oferecer uma posteridade duradoura: seu trabalho (Islert, 2019, p. 147).⁹

Se, na crítica francesa, Renée sofre um deslocamento em sua posição e qualidade de poetisa, ao menos na crítica periódica estrangeira novecentista, especificamente na brasileira, ela permanece numa posição de prestígio e como paradigma de um gênero de poesia. Este caso é atestado na ocasião da publicação da coletânea *Amphitrite* (1924), de Eunice Peregrina de Caldas. O crítico Benjamin Lima, do jornal *O Paiz* (Figura 4), elogiou Caldas comparando-a a Vivien:

Figura 4 – Recorte do folhetim do jornal *O Paiz*, de 14 de fevereiro de 1925.



Fonte: *O Paiz* (1925).

9 Original: “Il est indéniabile qu’il y a dans la vie de la poétesse une part de dépendance “vécue”. Toutefois, faire de sa poésie le cri d’une âme naïve et maudite est une nouvelle manière de diminuer la part d’invention et de travail qui lui a donné naissance.” (Islert, 2019, p. 145).

“[...] Devenue un personnage attirant, une imitatrice talentueuse, Vivien perd ce qui seul pouvait lui offrir une postérité durable : son œuvre.” (Islert, 2019, p. 147).

[...] Digam o que quiserem os mestres da crítica. Mas, trabalhada assim, em verso livre, e de uma inspiração que lembra tão insistentemente Renée Vivien, essa poesia é de um modernismo inquietante. [...] (Lima, 1925, p. 1).

Ainda que não possamos afirmar a relação direta entre Vivien e Caldas – por exemplo, por meio da análise de sua biblioteca ou de referências em outros documentos: seria Caldas uma leitora de Vivien? A brasileira teria conhecido os livros de Renée durante sua viagem a Paris, em 1912?¹⁰ –, as relações intertextuais entre essas duas se mantêm pelo compartilhamento de um imaginário *fin-de-siècle*, simbolista e feminino.

Essa relação pode já ser estabelecida pelo próprio título da coletânea de Eunice Caldas, *Amphitrite*. As imagens de nereidas, ondinas, bacantes e sereias permeiam as duas primeiras coletâneas de Renée Vivien, *Études et Préludes* (1901) e *Cendres et Poussières* (1903). Tentaremos mostrar que a aproximação pode achar fundamentos além disso.

Um breve parênteses sobre a recepção *vivieniana* na imprensa periódica brasileira: é interessante notar que, entre 1900 e 1939, há pelo menos 15 menções a Renée Vivien que pudemos localizar na plataforma da Hemeroteca Digital Brasileira, dentre as quais: 1) entre 1900 e 1909, período de atividade de Renée Vivien e ano de sua morte, encontramos duas menções; 2) entre 1910 e 1919, nenhuma; 3) entre 1920 e 1929, sete menções; 4) e entre 1930 e 1939, oito menções. Essa tendência entra em conformidade com o próprio movimento de recepção de Renée Vivien na imprensa periódica francesa, que, após a morte de Vivien, esqueceu-a por uma década, para enfim retomá-la após 1920 no período *après-guerre e des années folles*.¹¹

10 Estas informações podem ser consultadas na dissertação de mestrado de Caputo (2008, p. 46-47).

11 Ainda seguindo os dados expostos por Iskert (2019), podemos concluir a recepção de Renée Vivien por meio de “ondas”, cujos resultados apontam para um

Quanto à recepção *vivieniana* em Portugal, até então não foi possível localizar artigos a ela relacionados na imprensa periódica portuguesa. Entretanto, as pontes entre Teixeira e Vivien são estabelecidas pela própria poetisa portuguesa em ao menos dois momentos diversos de sua obra: a epígrafe de versos de Vivien que abrem a coletânea *Nua. Poemas de Bizâncio* (1926), e uma citação direta à figura de Renée Vivien no texto *De Mim. Conferência em que se explicam as minhas razões sobre a Vida, sobre a Estética, sobre a Moral* (1926).

Dessa forma, enquanto os escritos *eunicianos* se aproximam de Vivien, de maneira geral, por uma lógica bakhtiniana da intertextualidade; os escritos *judithianos* se aproximam deles pelo viés da teoria de *hipertextualidade* proposta por Gérard Genette em sua obra *Palimpsestes* (1982).

2 - DE QUEIMAS DE ARQUIVOS, MORTES E SUICÍDIOS LITERÁRIOS: UM “état de lieux” DOS ESPÓLIOS

Safo, a grande poetisa, também foi cantada e traduzida por muitos escritores e poetas ao longo dos anos, especialmente na França. Uma questão crucial, para entender a larga reprodução do tema sáfico e do resgate da figura da poetisa a partir do século XIX, é o caráter fragmentário de seus escritos e de informações biográficas – que despertam tanto interesse e curiosidade.

Em suas “Reflexões sobre Safo”, traduzidas para o francês por Sophie Rabau e Marie de Gandt e publicadas na *Poétique de la Philolo-*

enfraquecimento desta poetisa e, principalmente, de sua obra. Eu ousou estabelecer essas ondas da seguinte forma: a primeira onda equivaleria ao período de atividade de Renée (1901-1909), estendendo-se até os 5 primeiros anos após a sua morte (1909-1914), e cessando com o período da I Guerra; a segunda onda seria o período das “années folles” (1920-1930), cessando novamente com a II Guerra; a terceira onda, mais enfraquecida, seria do período dos anos 1950, sem estudos remarcáveis; e, por fim, a quarta onda iniciada nos anos 1980 com a recuperação desta poetisa graças aos trabalhos de Régine Deforges e Jean-Paul Goujon.

gie (2008), Glenn W. Most observa que a figura de Safo, como a vemos hoje, é o produto de um projeto romântico e de uma estratégia de condensação dessas informações diversas e contraditórias:

Foram os românticos que experimentaram com mais sucesso uma terceira estratégia para reinscrever a função poética no centro da imagem de Safo. Ao condensar em uma pessoa as muitas contradições com as quais a tradição havia sobrecarregado Safo, eles inventaram uma figura intensamente paradoxal: a figura de uma poeta (...). A Safo romântica é a primeira a ser essencialmente uma poetisa – mas uma poetisa romântica (...) (Most, 2008)¹².

Por fim, Most nos convida a refletir e visualizar essa nova e multifacetada personagem a partir da lógica e das estratégias formuladas pelos fundadores da filologia moderna, os irmãos Schlegel, em seus escritos críticos:

Aqui, talvez pela primeira vez, não há mais nenhuma tentativa de racionalizar as tradições díspares sobre Safo. Em vez de usar uma ideia preconcebida do que uma pessoa comum é capaz de fazer para analisar e classificar lendas díspares, Schlegel aceita todas elas como componentes de uma mistura instável que torna Safo única. A complexidade das tradições, que até então sempre foi vista como uma dificuldade a ser resolvida, agora se torna uma marca de distinção: ao invocar o vocabulário convencional do sublime longiniano, Schlegel atribui a Safo uma posição privilegiada acima da experiência humana comum (Most, 2008).

Nosso interesse aqui não é de reconstituir uma nova biografia de Safo, nem mesmo das poetisas que compõem nosso corpus de análise. Em vez disso, estaremos interessados em demonstrar como essas “lacunas biográficas” suscitam o mesmo interesse e sofrem, de certa forma, os mesmos processos de preenchimento, mitificação e condensação.

12 Tradução em português feita por mim, a partir da tradução francesa feita por Sophie Rabau e Marie de Gandt.

Salientamos, por exemplo, um critério importante para a análise de recepção, a *exégèse*: isto é, em linhas gerais, a produção de interpretações e de comentários às obras, assim como análises filológicas e/ou históricas dos textos. Em termos destas produções aplicadas às três poetisas, bem como trabalhos biográficos portados sobre elas, a quantidade de textos produzidos varia imensamente entre cada autora.

Se pensamos na sobrevivência dos escritos por meio de reimpressões, somente Renée Vivien teve diversas edições de sua obra (em vida e posteriormente). Judith Teixeira teve reedições tardias, publicadas recentemente por Martim Gouveia de Sousa (2016), Claudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva (2017). Eunice Caldas não teve nenhuma de suas obras poéticas¹³ republicadas até o momento.

É possível, igualmente, salientar que o próprio acesso às obras é variado. Enquanto encontramos as primeiras edições das obras de Renée Vivien disponíveis na Biblioteca Nacional da França; de Judith Teixeira, somente a primeira edição de duas coletâneas poéticas, mas as reedições recentes incluem toda a obra poética e, por vezes, em prosa, e todas se encontram disponíveis para consulta na Biblioteca Nacional de Portugal; de Eunice Caldas, nenhum escrito poético está disponível na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Partindo dessa reflexão sobre a disparidade e da aparente hierarquia entre essas poetisas, refletiremos, em seguida, sobre os diferentes processos de esquecimento, apagamento e enclausuramento sofridos, em níveis diversos, por essas escritoras; processos estes que têm por consequência suas “mortes poéticas”, a literal “queima de arquivos” pessoais, e de onde vem a necessidade de empregar a “scavenger methodology” para recuperá-las.

13 Além de *Amphitrite*, a segunda parte do livro *Paiz Fulgurante* (1925) é uma coletânea de poemas intitulada “Lyra pagã”.

2.1 – RENÉE VIVIEN: DE POETISA A MUSA, A UMA “GRANDE ESQUECIDA”

Retomo o termo de “grande esquecida” a partir de uma emissão dedicada às autoras excluídas do cânone literário francês, realizada pela Radio France / France Culture em 2019¹⁴ e *Les grandes oubliées: pourquoi l’histoire a effacé les femmes* (As grandes esquecidas: porque a história apagou estas mulheres), livro publicado pela jornalista Titiou Lecoq em 2021.

Figura 5 – À esquerda, foto de Renée Vivien. À direita, quadro de Renée Vivien por Dhurmer



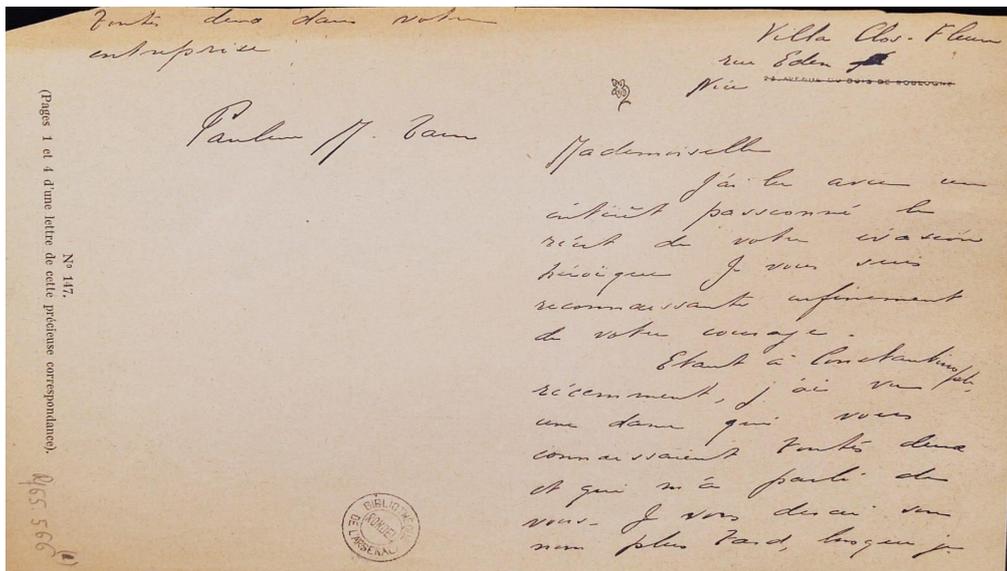
Fonte: à esquerda, Maison Ader¹⁵; à direita, Musée d’Orsay.

14 COMBIS, Hélène. Renée Vivien, Judith Gautier, Marguerite Audoux: 3 autrices oubliées par l’histoire. Radio France, França, 7 mar. 2019. Disponível em: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/renee-vivien-judith-gautier-marguerite-audoux-3-autrices-oubliees-par-l-histoire-2727818>. Acesso em: 30 abr. 2023.

15 Lote de 50 cartas autografadas por Pauline Tarn (Renée Vivien) (1905-1909), leiloado por 8000 euros pela Maison Ader. Disponível em: <https://www.ader-paris.fr/lot/20951/4385564>. Acesso em: 30 abr. 2023.

Muito se discorre sobre os objetos em conservação relacionados a Renée Vivien, especialmente os conservados na Biblioteca Nacional da França, mas esta categoria não escapa a um fato já destacado anteriormente: o sumiço de determinadas peças que compunham os dossiers desta poetisa. Reproduzimos, na Figura 6, uma das cartas que compõem o dossiê apresentado na introdução deste artigo. Trata-se do documento nº 147, uma correspondência entre Renée Vivien (Pauline M. Tarn) e uma “Mademoiselle” cujo nome é desconhecido:

Figura 6 – Correspondência assinada por Pauline M. Tarn



Fonte: fotografia da autora.

Apresentaremos a transcrição em idioma original e a tradução a partir desta, ambas de autoria própria. Houve apenas uma correção de ortografia, [aient]>[ait]. As poucas incompreensões são sinalizadas igualmente entre colchetes [], mas não atrapalham o entendimento geral dessa correspondência:

Mademoiselle, J'ai lu avec un intérêt passionné le récit de votre évasion héroïque. Je vous suis reconnaissante infiniment de votre

courage. Étant à Constantinople récemment, j'ai vu une dame qui vous connaiss(ait) [] et qui m'a parlé de vous. Je vous dirai son nom plus tard, lorsque je saurai que cette lettre vous est parvenue. Elle m'a dit – pardonnez-moi d'être indiscreète, – que vous aurez peut-être des épreuves d'argent à subir dans ce pays étranger. Et j'ai pensé que, au nom de la grande solidarité féminine, je pouvais me permettre de vous offrir mon aide efficace. Il y a quinze jours que j'essaie d'obtenir votre adresse pour vous envoyer une somme de 500 francs. Et, si vous voudrez m'écrire et, plus tard, venir me voir, lorsque les circonstances nous rapprochent, je ferai tout en mon pouvoir pour écarter de vous les ennuis et les difficultés pressantes de la vie matérielle. Croyez, Mademoiselle, que ce n'est pas une vaine curiosité qui me pousse vers vous, mais le désir sincère d'aider celles qui ont eu le beau courage de s'affranchir. Et veuillez agréer mes sentiments de sincère admiration []. (Vivien, s/d)

Mademoiselle, li com grande interesse a história de sua fuga heroica. Sou infinitamente grata a você por sua coragem. Recentemente, quando estive em Constantinopla, vi uma senhora que a conhecia [] e que me falou sobre a senhorita. Eu lhe direi o nome dela mais tarde, quando souber que esta carta chegou até você. Ela me disse – perdoe-me por ser indiscreta – que a senhorita poderia estar passando por algumas dificuldades financeiras neste país estrangeiro. E eu pensei que, em nome da grande solidariedade feminina, eu poderia lhe oferecer minha ajuda eficiente. Há quinze dias que estou tentando obter seu endereço para lhe enviar uma quantia de 500 francos. E, se a senhorita quiser me escrever e, mais tarde, vir me ver, quando as circunstâncias nos aproximarem, farei tudo o que estiver ao meu alcance para mantê-la longe dos problemas e das dificuldades urgentes da vida material. Acredite, *Mademoiselle*, que não é uma curiosidade vã que me leva até você, mas o desejo sincero de ajudar aquelas que tiveram a bela coragem de se libertar. E, por favor, queira aceitar minha sincera admiração [].

Nessa “sutil e delicada correspondência”, como descrito anteriormente (Figura 2), Renée Vivien não mede esforços para ajudar essas mesmas mulheres a quem Pierre Loti endereçou diversas cartas: “as heroínas de *Désenchantées*”. Pierre Loti é o autor do romance *Madame Chrysanthème* (1888), que inspirou uma ópera homônima em 1893 e a célebre ópera *Madame Butterfly* (1904) de Giacomo Puccini. Em *Désenchantées* (1906), Loti escreve sobre a condição de três jovens mulheres cultas, mas que vivem trancadas em um harém.

Em uma outra correspondência não disponível neste dossiê, com a localização de Constantinopla, Renée perguntaria se elas foram instaladas num apartamento que ela alugou propositalmente para elas. Na descrição de outra correspondência não inclusa no dossiê, desta vez em Nice, Renée Vivien as espera e dá instruções precisas: “Não sou ‘Madame’, mas ‘Mademoiselle’, isto para facilitar suas buscas, embora me pareça que vocês conheçam o caminho para a mansão” (Vivien, s/d).

Esta mansão é descrita como “a charmosa *villa* com violetas, frutos e um jardim abandonado”, que ela alugara por três anos e que colocara à disposição destas mulheres, que ela descreve como “dois raios de sol primaveril da minha existência – uma brisa de charme, de juventude – e vossa vinda em minha casa é uma grande festa” (Vivien, s/d).

Este episódio da vida de Renée poderia tê-la impactado tanto, a ponto que chegasse ao conhecimento da portuguesa Olga de Moraes Sarmiento, provavelmente por intermédio da aristocrata Hélène de Zuylen, com quem ambas se relacionaram. Sarmiento traz um outro relato sobre esses acontecimentos em *Minhas memórias. Tempo passado, tempo amato*. (1948):

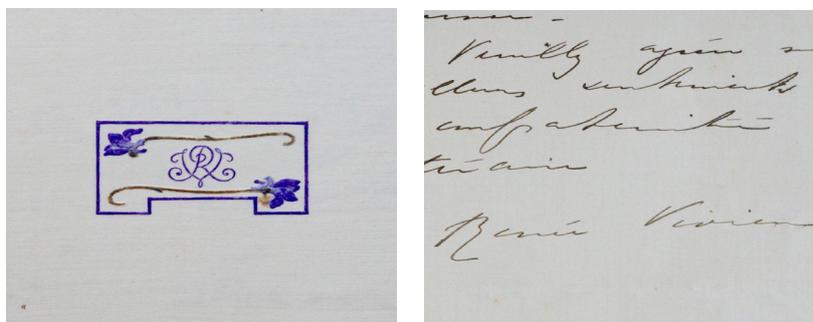
Como para tanta gente, a minha atracção, a minha curiosidade pela Turquia, nasceu nas páginas deliciosas das *Désenchantées*. O que raríssimos sabem é que estas não foram, por forma alguma,

uma criação do génio literário de Pierre Loti. Existiram, viveram, foram personagens reais; e até habitaram, durante bastante tempo, em Paris e em Nice. Aqui, como se encontrassem completamente sem dinheiro, a célebre poetisa inglesa Pauline Mary Tarn, (que escreveu em francês, com o nome de Renée Vivien, *À l'heure des mains jointes* e outras obras – primas, sendo considerada por Salomon Reinach como o maior poeta do seu século) condeou-se da sorte das pobres *Désenchantées* e ofereceu-lhes por uns meses a linda casa que ali tinha. Fez mal. Elas eram por tal forma primitivas, ou mesmo selvagens, para não usar qualificativos mais severos, que sujaram tudo, estragaram tudo, valeram por uma completa devastação. Renée Vivien, quando lhe foi devolvida a casa que tão bondosamente emprestara – e em que residia no inverno – tomou-lhe uma espécie de ódio, foi viver para um hotel, e nunca mais se preocupou com ela (Sarmiento, 1948, p. 217-218).

Reiteramos que as informações além das transcrições aqui disponíveis provêm não de outras cartas, mas do *compte-rendu* do dossiê das ditas 20 cartas de Renée Vivien, das quais resta somente uma, acessível por intermédio do departamento de documentos e manuscritos da Biblioteca Nacional da França.

Refletindo sobre a frustração por conta dessa escassez de materiais de análise, pusemo-nos à pesquisa a partir de meios menos prestigiados, como os motores de pesquisa de imagem. Surpreendentemente deparamo-nos com inúmeras correspondências autografadas de Pauline M. Tarn/Renée Vivien (Figura 7), que são atualmente comercializadas:

Figura 7 – Trechos (Selo e assinatura) de Renée Vivien.



Fonte: Librairie Traces Écrites (2023)¹⁶.

Nesta correspondência (Figura 7, s. d., s. l.), por exemplo, Renée comenta seus hábitos, suas diversas viagens e também como ela é percebida por seus próximos:

[...] lorsque je voyage, la nature m'intéresse plus que les hommes...
J'ai gardé dans les yeux de merveilleux paysages, mais j'ignore les visages et coutumes des habitants de ces terres somptueuses [...]

Ainda que estas informações não sejam de extrema importância para a pesquisa aqui desenvolvida, fato é que inúmeras dessas cartas são encontradas reproduzidas (seja parcialmente ou integralmente) ou transcritas.

Mas o que chama ainda mais a atenção é que essas são ainda *leiloadas* a preços exorbitantes no mercado de antiquários e manuscritos, com preços variando entre 500 e 4000 euros. Este fato pode demonstrar como tem aumentado o interesse sobre Renée Vivien nos últimos tempos, para além das pesquisas acadêmicas.

16 Livraria Traces Écrites: especialistas em cartas autografadas, manuscritos antigos e arquivos. LETTRE de Renée Vivien “la nature m'intéresse plus que les hommes”. Traces Ecrites, c2023. Disponível em: <https://www.traces-ecrites.com/document/la-poetesse-renee-vivien-la-nature-minteresse-plus-que-les-hommes/>. Acesso em: 30 abr. 2023.

2.2 – JUDITH TEIXEIRA: A ESQUECIDA

Figura 8 – À esquerda, ilustração de Judith Teixeira presente na coletânea *Nua. Poemas de Bizâncio* (BNP, 1ª Edição, 1926). À direita, foto de Judith Teixeira.



Fonte: à esquerda, fotografia minha; à direita, Cipriano (2023)¹⁷.

Quanto à Judith Teixeira, os procedimentos no âmbito da “scaven-ger methodology”, não necessariamente foram aplicados à correspondência desta autora, mas especificamente à sua recepção na imprensa periódica portuguesa, bem como iniciativas recentes e não acadêmicas de divulgação da poesia *judithiana*.

No site “Fabulásticas”¹⁸, numa publicação dedicada à Judith Teixeira e ao seu pseudônimo, Lena de Valois, encontramos diversos

17 Retrato de Judith Teixeira presente em matéria do site O Observador. CIPRIANO, Rita. Professora de literatura portuguesa em Oxford doa caderno manuscrito de Judith Teixeira à Biblioteca Nacional de Portugal. O Observador, Lisboa, 28 mar. 2023. Disponível em: <https://observador.pt/2023/03/28/professora-de-literatura-portuguesa-em-oxford-doa-caderno-manuscrito-de-judith-teixeira-a-biblioteca-nacional-de-portugal/>. Acesso em: 30 abr. 2023.

18 JUDITH Teixeira - Lena de Valois. Fabulásticas, as Mulheres são assim!, 1º maio 2020. Disponível em: <http://mulheresilustres.blogspot.com/2015/11/judi->

recortes de revistas, com suas respectivas referências (Contemp = Contemporânea; I.P. = Ilustração Portuguesa; DL = Diário de Notícias; ACap = A Capital; SPFixe = Sempre Fixe).

Entre esses recortes, encontramos várias publicações de poemas das diferentes coletâneas (*Decadência*, 1923; *Castelo de Sombras*, 1923; *Nua. Poemas de Bizâncio*, 1926), mas igualmente uma matéria sobre a casa de “Lena de Valois”, inúmeras resenhas de suas coletâneas, e incluindo, também, a repercussão de sua perseguição na imprensa periódica:

Figura 9 – Recorte da caricatura de Amarelhe n’O *Sempre Fixe* (1926): Judith Teixeira figura nua e disforme, sob o título “Viande de paraître”.



Fonte: Judith [...] (2020).

Além da caricatura da poetisa e de seu livro, outros elementos chamam a atenção: um pequeno cupido que vira seu rosto dizendo “credo, que vergonha”; um cachorro dando a língua, perto do qual está escrito “lambisâncio”, evocando uma sujeira pegajosa; e, por fim, mas não menos violento, o desenho de uma arma que aponta na cabeça de Judith Teixeira e dispara, fazendo um “pim”. O título

th-teixeira.html. Acesso em: 30 abr. 2023.

“viande de paraître” pode inferir que a poetisa é uma “exibida” (paraître = mostrar-se), e que, com a reprodução de seus escritos, ela comercializa essa “carne”.

No mesmo ano, 1926, devido às diversas perseguições que sofria, Judith Teixeira fez publicar no *Diário de Lisboa* uma carta em sua defesa:

‘... Sr. Pedro Bordalo – Tendo dirigido à Revolução Nacional uma carta de legítima defesa, contra uma atitude hostil que aquele jornal tomou contra os meus trabalhos literários, foi-me ali negada a publicação da referida carta, contra todas as praxes jornalísticas. Muito me obsequiaria V. fazendo a sua inserção nas colunas do Diário de Lisboa, que nunca recusa hospitalidade e acolhimento aos escritores portugueses.

Agradecendo, desde já, esta nova gentileza, creia-me de V. etc, Judith Teixeira.

‘Excelentíssimo Senhor Director de ‘A Revolução Nacional’:- Eu tenho pela imprensa o maior culto e o maior carinho. Ela representa o porta-voz das correntes de opinião, indispensáveis às grandes construções políticas, sociais e até artísticas. Por isso, não deixo nunca de ler atentamente todas as apreciações sobre aquilo a que eu chamo o meu modesto esforço intelectual. E, se o meu critério artístico não se altera ante a crítica delicada e consciente dos jornalistas ilustres do meu país, acato no entanto o seu juízo artístico, que nem sempre poderá estar certo com o meu.

É claro, que eu não falo de alguém que misturasse atitudes de arte com atitudes da vida. A esses, não poderia eu, por um princípio de educação e na minha qualidade de mulher, responder – nem sequer me causariam outro enfado, além de uma infinita tristeza. sentimento que me envolve sempre, diante de certas agressões.

Permita-me porém, V. Ex., que com o direito de liberdade de opinião que nunca neguei aos outros, eu discorde inteiramente-com o meu espírito de artista e de mulher magoada da forma de referência que no jornal de V. Ex. se fez ao meu último livro ‘Núa’.

Como V. Ex. verificará, não se trata de uma crítica desapaixonada e severa que me cumpra acatar: trata-se sim, de misturar meu

nome e o meu trabalho com juízos políticos a que eu desejo ser absolutamente estranha.

Digam V. Ex. que a minha obra é imprestável, mas digam também V. Ex. com serenidade e com autoridade que não serei eu que lhes conteste, os motivos em que filiam a crueldade da sua crítica. Mas, pelo amôr de Deus, não me arrastem para o campo agreste e desvairado da política, em que me sinto por completo ignorante e deslocada – e conseqüentemente onde tantas e insuperáveis dificuldades encontro para me defender, como prova o desatavio destas ligeiras linhas, cuja publicação lhe ousou solicitar, conforme e onde o permitem as praxes jornalísticas. (Teixeira, 1926).¹⁹

Judith Teixeira, bem como na conferência *De Mim. Conferência em que se explicam as minhas razões Sobre a Vida, a Estética, a Moral* (1926), defende-se prontamente desses ataques, sobressaltando principalmente sua posição e visão de artista e de mulher, e ressalta ainda que

não se trata de uma crítica desapixonada e severa que me cumpra acatar: trata-se sim, de misturar meu nome e o meu trabalho com juízos políticos a que eu desejo ser absolutamente estranha (Teixeira, 1926).

Teixeira, com sua genialidade e clareza discursiva, altamente crítica e direta, não se acanha dos ataques sofridos, e contra-ataca inteligentemente – ousando romper barreiras e se colocar numa posição na qual diversas mulheres não puderam se colocar. Infelizmente, ela sofrerá ainda dessas perseguições, até que proclamem sua “morte poética”.

Quanto aos documentos de Judith Teixeira, ainda não foi possível atestar e/ou localizar o comércio de sua correspondência ou demais

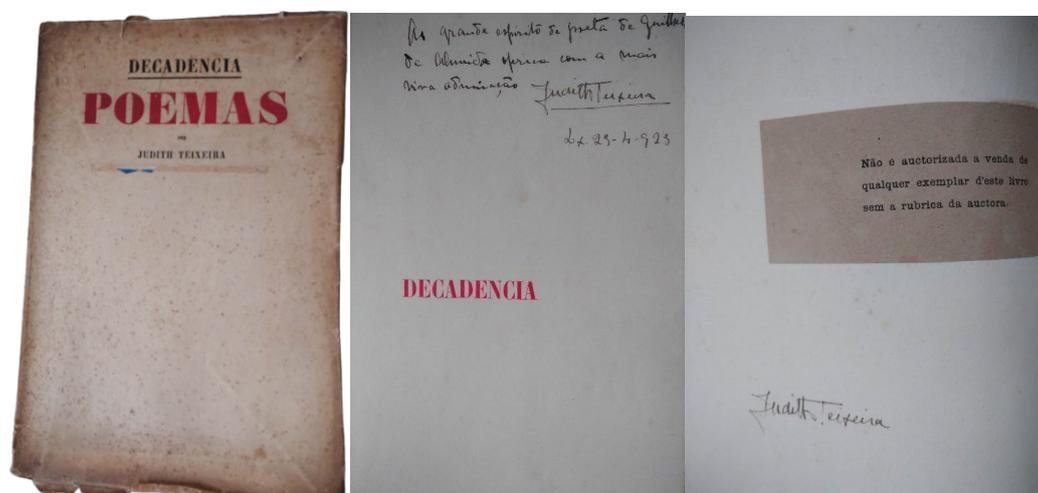
19 TEIXEIRA, Judith. Uma carta da poetisa Judith Teixeira. Lisboa : Diário de Lisboa, 1926. *Fabulásticas, as Mulheres são assim!*, 1º maio 2020. Disponível em: <http://mulheresilustres.blogspot.com/2015/11/judith-teixeira.html>. Acesso em: 30 abr. 2023.

documentos por via digital, mas acredito fortemente que manuscritos de Judith possam ainda ser encontrados em mãos de particulares.

Um dos motivos de crer nesta hipótese vem do exemplo da Prof.^a Cláudia Pazos Alonso, que adquiriu, em um alfarrabista português, um caderno manuscrito da escritora portuguesa, como ela conta na edição da obra *judithiana* que editou com Fábio Mário da Silva (Teixeira, 2015, p. 206), e que, em fevereiro de 2023, doou à Biblioteca Nacional de Portugal.

Além disso, o apagamento de muitos de seus dados biográficos não permitiu ainda investigar as estratégias que ela desenvolveu para sua inserção no campo literário português e brasileiro. Como exemplo de suas tentativas de obter recepção também pelos modernistas do Brasil, é possível destacar o envio de seu livro *Decadência* ao escritor brasileiro Guilherme de Almeida, com dedicatória (Figura. 10).

Figura 10 – Reprodução da capa, da dedicatória e da assinatura de Judith Teixeira em exemplar de *Decadência* existente na biblioteca de Guilherme de Almeida (Casa Museu Guilherme de Almeida, em São Paulo).²⁰



Fonte: Casa Museu Guilherme de Almeida.

²⁰ Agradeço profundamente ao Prof. Eduardo da Cruz por ter compartilhado a descoberta desse exemplar na Casa Museu Guilherme de Almeida, que indica a tentativa de aproximação entre Judith e os modernistas brasileiros.

Reproduzo aqui a dedicatória de Judith Teixeira, datada de Lisboa, a 23 de abril de 1923:

Ao grande espírito de poeta de Guilher(me) de Almeida oferece
com a mais viva admiração

Judith Teixeira

No mesmo sentido, ainda não fora possível, pela escassez de documentos e de fontes, atestar uma recepção contemporânea a Judith no meio francês/francófono.

Mas, ao menos, essa recepção começa a se dar atualmente, em diversos planos além do acadêmico: em outro site, desta vez em francês, “Rimes et poésies en portugais”²¹, não somente encontramos uma apresentação de Judith Teixeira, mas também esboços de tradução amadora para apresentá-la ao público francês:

As rosas vão tombando lentamente, devagar, sobre a carícia dormente e embruxada... dos espásticos beijos do luar...	Les roses tombent lentement, tout doucement, sur la caresse assoupie et envoûtée... par les baisers spasmodiques (du clair de lune... J’entends ta voix partout!
Oiço a tua voz em toda a parte!	
E perco-me dentro dos meus (próprios braços, tumultuosos e exigentes, a procurar-te!	Et je me perds dans mes (propres bras, tumultueux et exigeants, en te cherchant!

(Judith [...], 2020).

21 JUDITH Teixeira: “Bailados do Luar/ Les danses du clair de lune”. *Rimes et poésies em portugais*, 29 jun. 2020. Disponível em: <https://poesiesenportugais.blogspot.com/2020/06/judith-teixeira.html>. Acesso em: 30 abr. 2023.

Encontrar poemas de Teixeira traduzidos, ainda que amadoramente, indica que este é o bom caminho para o desenrolar da pesquisa e projeto tradutório, pois, assim como para a tradução dos poemas de Renée Vivien para o português, fazemos o mesmo com os de Judith Teixeira para o francês, com o objetivo de publicá-los após a conclusão da dissertação de mestrado. A poesia imagética de Teixeira, geralmente livre, mais ainda com uma musicalidade marcante demanda todo um trabalho linguístico em francês para que determinadas características não se percam.

Do projeto de tradução, teceram-se os primeiros fios para o trabalho de comparação, que nos parecia menos evidente, entre Judith Teixeira e Eunice Caldas. Não é questão, para o momento, de afirmar que Eunice Caldas era leitora de Teixeira. Essa hipótese é até plausível, por conta de sua relação íntima com duas poetisas portuguesas, Anna V. Galheto e Maria da Cunha, que migraram para o Brasil.

Entretanto, gostaríamos sobretudo de ressaltar que essas escritoras compartilham um mesmo imaginário simbolista decadente, extremamente ligado à natureza e às flores, e que diversas imagens poéticas se manifestam de maneira bem próxima. A pesquisa e a análise sobre Eunice Caldas poderiam potencialmente confirmar essas hipóteses, se as fontes não fossem ainda mais escassas.

A autora da dissertação sobre Eunice Caldas, Melissa M. S. Caputo, aponta a ausência de uma mentalidade histórica e cultural de preservação como um dos fatores que levou ao desaparecimento de informações sobre a escritora. Podemos alargar esta análise para um plano macro, para, assim, entender os processos de apagamento e desaparecimento das informações sobre as demais escritoras do corpus.

2.3 – EUNICE CALDAS: ENTRE QUEIMAS DE ARQUIVOS E DISSIMULAÇÕES

Figura 11 – À esquerda, foto de Eunice Caldas (à direita) e duas sobrinhas em Paris, em 1912. À direita, foto de Anna Galheto e Eunice Caldas, em Santos (Praia da Gonzaga), por volta de 1924.



Fonte: Caputo (2008).

Eunice, tendo sido internada em um sanatório em São Paulo a partir da década de 1930, desaparece literalmente da cena literária, feminista e pedagógica. Graças à disponibilidade dos descendentes da família Vital Brazil, bem como da sobrinha-neta de Eunice Caldas, a artista visual Rosa Esteves, trabalhos de resgates biobibliográficos estão sendo possibilitados, dentre eles, principalmente, o acesso à coletânea *Amphitrite* (1924) e o acesso às fotos de Eunice (Caputo, 2008).

Retomando os critérios cruciais para entender a recepção e posteridade das obras, destacamos, também, além da *exégese* e das biografias, os meios de sobrevivência da obra (reimpressões, presença em antologias e livros didáticos), como segundo critério; e a presença simbólica do autor na esfera pública, como terceiro.

Um ponto comum entre as três poetisas é que todas ocupam uma posição de menos conhecimento e/ou prestígio que suas contemporâneas (por exemplo: Renée Vivien x Anna de Noailles ou Lucie

Delarue-Mardrus; Judith Teixeira x Florbela Espanca; Eunice Caldas x Gilka Machado).

Por outro lado, a recepção e o acesso à posteridade das obras das três poetisas divergem em diversos planos. Renée Vivien é objeto de diversos estudos no âmbito da poesia francesa desde 1920; enquanto Judith Teixeira, embora mencionada em alguns dicionários portugueses²², começou a ser pesquisada apenas a partir dos anos 1980, com um aumento considerável nos últimos anos. Eunice P. Caldas, por sua vez, foi citada em somente um dicionário literário brasileiro²³; e recebeu – por enquanto – somente uma dissertação de mestrado em homenagem ao seu papel de educadora e pioneira do feminismo no Brasil (Caputo, 2008).

Devido à escassez de materiais de análise do papel de Eunice como autora, analisaremos a seguir sua presença na imprensa periódica novecentista brasileira, atestando também sua recepção literária.

2.3.1 – MATÉRIAS RELACIONADAS À EUNICE PEREGRINA DE CALDAS

Até o momento, foram encontradas apenas duas matérias dedicadas ao trabalho literário de Eunice Caldas na imprensa periódica brasileira. Essas matérias provêm da Hemeroteca Digital Brasileira, a Coleção Digital de Jornais e Revistas da Biblioteca Nacional

22 Judith Teixeira figura no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (2010) e no *Feminae – Dicionário Contemporâneo* (2013), cujos textos e notas sobre a poetisa foram estabelecidos pelo pesquisador Fabio Mario da Silva.

23 Eunice Caldas figura somente na *Enciclopédia da Literatura Brasileira* (Coutinho; Sousa, 2001), cuja obra de referência é a *Bibliografia da crítica literária em 1907 através dos jornais cariocas*, de Reis (1968).

(1- Jornal *O Paiz*, 14 de Fevereiro de 1925²⁴; 2- *Jornal do Brasil*. 25 de Março de 1925²⁵).

Caputo (2008) traz em sua dissertação uma compilação de artigos do jornal *A Tribuna*. Entretanto, uma matéria parece escapar (3- *Jornal A Tribuna*, (?) de 1952): esta última trata sobre o Liceu de Santos e o importante papel de Eunice Caldas. Assim como no caso de Teixeira, num site que reproduz a matéria integral²⁶ (Figura 12).

Esse último artigo, não menos importante, datado de 1952, ainda que não se trate de uma análise literária de sua obra, resgata Eunice, anos após sua internação, destacando seu papel pioneiro na fundação do Liceu Santista:

E se à dona Eunice de Caldas se deve o entusiasmo da fundação daquela agremiação, a outras mulheres de nossa cidade se deve o prosseguimento dessa obra que representa, sem dúvida, um autêntico patrimônio da cidade de Santos.

24 *O PAIZ*, Rio de Janeiro, ano XLI, n. 14.727, 14 fev. 1925, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_05&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=20265. Acesso em: 30 abr. 2023.

25 *JORNAL do Brasil*, ano 35, n. 72, 25 mar. 1925, p. 7 Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=36542. Acesso em: 30 abr. 2023.

26 JUBILEU de ouro do Liceu Feminino Santista. *A Tribuna*, (?) de 1952, p. 10. Disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/lendas/ho25od2b.jpg>. Acesso em: 30 abr. 2023.

Figura 12 – Matéria do jornal *A Tribuna*.



Fonte: Jubileu [...] (1952).

As três matérias aqui listadas exemplificam, ainda que brevemente, o perfil e o caráter multifacetado de Eunice Caldas, como dito anteriormente, sobre suas iniciativas nos variados ramos da pedagogia, do feminismo, da literatura infantil, mas também da poesia.

Nas matérias (1) e (2), por sua vez, temos recepções do livro *Amphitrite* (1924). O primeiro artigo se encontra na coluna “Na Feira do Livro”, por Benjamin Lima n’*O Paiz* [14 de fevereiro de 1925], já reproduzida parcialmente no início do artigo (Figura 4), na qual o autor aproxima Eunice Caldas à Renée Vivien:

Talvez pareça a críticos demasiado graves que naquela ‘prensa’ e naquela ‘dor’ há toques de excessivo realismo. Mas se os artistas se recusassem a liberdade da forma, em correspondência com a liberdade de sentimento ou sensação, não haveria mais poesia espontânea e sincera. Digam o que quiserem os mestres da crítica. Mas, trabalhada assim, em verso livre, e de uma inspiração que

lembra tão insistentemente Renée Vivien, essa poesia é de um modernismo inquietante. Além de ‘mística’, no sentido que dá a esse adjetivo o calão lisboeta (Lima, 1925, p. 1).

Já o segundo, da coluna “Registro Literário” no *Jornal do Brasil*, é escrito por Osório Duque-Estrada, que apresenta *Amphitrite* (1924) como obra geminada ao *Gênio da Raça*, de Anna V. Galheto – por conta dos prefácios trocados entre ambas as autoras:

‘AMPHITRITE’, versos de Eunice Caldas.

É de São Paulo que nos vem este livro de versos, com prefácio da Sra. D. Anna de Villalobos Galheto.

[...] Da ‘vibrante e genial poetisa’, a que se refere neste prefácio a não menos genial e vibrante Sra. Galheto, dão ideia aproximada os seguintes versos excerptos ao acaso: ‘*Eu quizera vestir-te igual boneca. Cobrindo-te de sedas e veludo. E depois, sobretudo, Amar-te, amar-te, amar-te. [...] Quizera que meus olhos duçurosos Fossem fontes perenes de ventura, E neles, ó criatura, Afogar-te, afogar-te.*’ Se o leitor não se sentir ainda satisfeito, dou-lhe, de quebra, esta primeira estrofe da maravilhosa poesia intitulada Cupido: ‘*Vejo-te assim, mui delicado e fino. Catita, sonhador e [], Como um bijou Feito em acaju E resplendor, Amor.*’ Depois disso... creio que não é preciso dizer mais nada... (Duque-Estrada, 1925, p. 7, grifo nosso).

De fato, Duque-Estrada oferece somente uma apresentação do livro de Eunice Caldas e em seguida do livro de Anna Galheto, elogiando as escritoras “geniais e vibrantes” e a “maravilhosa poesia”, mas se abstendo de comentar as poesias, terminando somente por “creio que não é preciso dizer mais nada”.

Uma quarta matéria sobre a recepção literária de Eunice, desta vez do livro *País Fulgurante*, está disponível na Hemeroteca Digital de

Lisboa, na rubrica “Livros e Escritores” do periódico *Ilustração Portuguesa*²⁷ (16 de março de 1926),

País fulgurante, que nos revela a existência de mais um engenho feminino, culto e elegante, nas letras brasileiras. De texto misto, à laia de album, Eunice Calda(s), sua autora, serviu-se destas páginas para nos patentear a variedade das suas aptidões. Se bem que na parte poética tenhamos notado apreciáveis poematos, como a Figueira e outros, preferimos a parte de prosa do livro, constituída por pequenos contos e fantasias líricas e também estudos sobre figuras literárias de vasto renome. País fulgurante interessou-nos. (Farias, 1926, p. 23)

Somos apresentados às “variedades das aptidões” de Eunice Caldas, figura representante de “mais um engenho feminino, culto e elegante, nas letras brasileiras”. Por outro lado, se o livro desperta interesse, é por sua prosa, e não pela poesia; embora, segundo o autor, haja “apreciáveis poematos, como a Figueira e outros”.

Poderíamos entender esses “silêncios” e “abstinências” como sendo propositais por conta da crítica, que se encontra de face aos confrontos entre as transgressões discursivas homoeróticas e o conservadorismo presente em ambas as sociedades.

Como vimos, esse confronto explodiu em Portugal com a polêmica da Literatura de Sodoma (1923). Ao mesmo tempo, no Brasil, Eunice Caldas publicou seu *Amphitrite* (1924), que, embora camuflado nestas matérias pelo viés do discurso amoroso/afetivo, é na verdade extremamente marcado por um lirismo que é sensual e explicitamente contrário aos padrões heteronormativos e monogâmicos.

²⁷ Agradeço profundamente à Rosa Esteves, sobrinha-neta de Eunice Caldas, por ter compartilhado a descoberta dessa fonte até então despercebida.

Em 2023, quase 100 anos após seu lançamento, ousamos resgatar a poesia *euniciana*. Reproduzimos a seguir trechos de dois poemas de Eunice que são representativos dessa posição de amor livre e feminino:

De rosa e manacás será a vida,
Hymno de gloria ao excelso e
[livre Amor.

(Caldas, *A Dúvida*, 1924, p. 40)

Possuiste, porém, uma outra
[amante,
Mui terna e delicada, palpitante,
Que te sabia amar.
Uma pombinha que arrula maviosa
Num setinoso colo; branca roso,
Com encantos de matar.

(Caldas, *Penitência II*, 1924, p. 16)

Destacamos igualmente que o resgate e a homenagem à Eunice se dão também no plano artístico por Rosa Esteves, que dedicou a ela inúmeras instalações e trabalhos artístico-visuais, intitulados *De todo o coração* (2013), *A casa da minha tia* (2014), *O Espírito Feminino* (2020), *Louca* (2020), e *Seu Retrato* (2012-2021).²⁸

²⁸ Todas as obras de Rosa Esteves estão disponíveis em seu site: <https://www.rosaesteves.com/>.

Figura 13 – Instalações das obras *De todo o coração* (2013) e *Seu retrato* (2012-2021).



Fonte: Rosa Esteves.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das vidas e das obras de Renée Vivien, Judith Teixeira e Eunice Peregrina de Caldas evidencia a presença de mecanismos de apagamento e desaparecimento das escritoras que, por diferentes motivos, desafiaram as normas sociais e de gênero de suas épocas. Mesmo que eu tenha escolhido as “*minorès*” entre as “*minorès*” de cada país, em matéria de poesia feminina e potencialmente homoerótica, há ainda uma hierarquia entre elas, ao analisar o que ficou arquivado e sua recepção atual. Por outro lado, além de termos puramente hierárquicos, os estudos até aqui desenvolvidos na minha pesquisa demonstram que há também uma tendência primordial de *transmissão* do discurso sáfico, desempenhado principalmente por Renée Vivien. O desafio das novas etapas de análise é demonstrar o *modus operandi* dessa transmissão a partir da recepção *vivieniana* em Portugal e no Brasil.

Enquanto Renée Vivien foi mitificada e transformada em uma figura quase lendária, Judith Teixeira e Eunice Peregrina de Caldas tiveram suas contribuições artísticas e literárias negadas, censuradas e ignoradas. No entanto, através do resgate de suas obras e biografias, é possível não apenas honrar a memória dessas mulheres de letras, mas também ampliar e enriquecer o cânone literário com vozes e perspectivas que há muito tempo foram silenciadas.

Este trabalho contribui para a “ressurreição artística” de Judith Teixeira e Eunice Peregrina de Caldas, bem como para a compreensão dos mecanismos que levaram à sua marginalização na História Literária. Há ainda desafios a serem superados, como a hierarquia entre as escritoras e a transmissão do discurso sáfico, mas a análise desses temas pode levar a uma compreensão mais profunda da literatura feminina e homoerótica nos países estudados.

RECEBIDO: 04/05/2023 APROVADO: 19/05/2023

REFERÊNCIAS

CORPUS

CALDAS, Eunice. *Amphitrite*. São Paulo: Typ. Paulista, 1924.

TEIXEIRA, Judith. *Obras completas – Lírica*. Organização de Martim de Gouveia e Sousa. 2 ed. Lisboa: Ed. Esgotadas, 2019, p.12.

TEIXEIRA, Judith. *Poesia e Prosa*. Organização e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: D. Quixote, 2015.

VIVIEN, Renée. *Cendres et Poussières*. Paris: Alphonse Lemerre, Éditeur, 1902.

VIVIEN, Renée. *Sapho*. Paris: Alphonse Lemerre, Éditeur, 1903, p.93.

VIVIEN, Renée. *À l’heure des mains jointes*. Paris: Alphonse Lemerre, Éditeur, 1902, p.80.

ESTUDOS CRÍTICOS

BEAUVOIR, Simone de. *L’expérience vécue*. In: BEAUVOIR, Simone de. *Le Deuxième Sexe*. Paris: Gallimard, 1976, v. 2, p. 791.

CAPUTO, Melissa Mendes Serrão. *Eunice Caldas – uma voz feminina no silêncio da História (1879-1967)*. Dissertação de Mestrado em Educação. Santos: Universidade Católica de Santos, 2008.

CIPRIANO, Rita. Professora de literatura portuguesa em Oxford doa caderno manuscrito de Judith Teixeira à Biblioteca Nacional de Portugal. *O Observador*, Lisboa, 28 mar. 2023. Disponível em: <https://observador.pt/2023/03/28/professora-de-literatura-portuguesa-em-oxford-doa->

caderno-manuscrito-de-judith-teixeira-a-biblioteca-nacional-de-portugal/. Acesso em: 30 abr. 2023.

COMBIS, Hélène. Renée Vivien, Judith Gautier, Marguerite Audoux: 3 autrices oubliées par l'histoire. *Radio France*, França, 7 mar. 2019. Disponível em: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/renee-vivien-judith-gautier-marguerite-audoux-3-autrices-oubliees-par-l-histoire-2727818>. Acesso em: 30 abr. 2023.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante (Dirs.). *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2. ed. / rev., ampl., atual. e il. sob a coordenação de Graça Coutinho e Rita Moutinho. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro: Global, 2001.

DUARTE, Constância Lima. Arquivos de mulheres e mulheres anarquistas: 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.

DUQUE-ESTRADA, Osorio. Registro literario. *JORNAL do Brasil*, ano 35, n. 72, 25 mar. 1925, p. 7 Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=36542. Acesso em: 30 abr. 2023.

FARIAS, César de. Livros e Escritores. *Ilustração portuguesa*, ano 1, n. 6, 16 mar. 1926, p. 23. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ilustracao/1926/N6/N6_item1/P25.html. Acesso em: 30 abr. 2023.

GONÇALVES, Zetho Cunha (org.). *Notícia do maior escândalo erótico-social do século XX em Portugal Lisboa: Letra Livre, 2014.*

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

ISLERT, Camille. Mémoire de Renée Vivien dans l'entre-deux-guerres. In : PRIN-CONTI, Wendy (Dir.). *Femmes poètes de la Belle Époque: heurs et malheurs d'un héritage*. Paris: Honore Champion, 2019.

JORNAL do Brasil, ano 35, n. 72, 25 mar. 1925, p. 7 Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=36542. Acesso em: 30 abr. 2023.

JUBILEU de ouro do Liceu Feminino Santista. *A Tribuna*, (?) de 1952, p. 10. Disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/lendas/ho25od2b.jpg>. Acesso em: 30 abr. 2023.

LEAL, Benjamin. Feira do Livro. *O Paiz* n. 14727. Rio de Janeiro: 14 fev. 1925, p. 1.

LEITE, Letticia Batista Rodrigues. Renée Vivien, tradutora de Safo. *Revista Criação & Crítica*, [S. l.], n. 20, p. 152-168, 2018. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.voi20p152-168. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/139845>. Acesso em: 16 fev. 2023.

LIMA, Benjamin. Na Feira do Livro. *O Paiz*, 14 fev. 1925.

LUGARINHO, Mário C. “Literatura De Sodoma”: O Cânone Literário e a Identidade Homossexual. *Gragoatá*, v. 8, n. 14, 2003.

MOST, Glenn W.. Réflexions de Sappho. Tradução de Sophie Rabau e Marie de Gandt. *Fabula-LhT*, n. 5, nov. 2008. DOI: 10.58282/lht.832. Disponível em: <http://www.fabula.org/lht/4/most.html>. Acesso em: 23 fev. 2023.

O PAIZ, Rio de Janeiro, ano XLI, n. 14.727, 14 fev. 1925. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_05&pasta=ano%20192&pesq=&pagfis=20265. Acesso em: 30 abr. 2023.

SARMENTO, Olga de Moraes, *As minhas memórias (tempo passato, tempo amato...)*, Lisboa, Portugália Editora, 1948.

SOUSA, Martim Gouveia. *Introdução*. Apud: TEIXEIRA, Judith. *Obras completas – Lírica*. Organização de Martim de Gouveia e Sousa. 2 ed. Lisboa: Ed. Esgotadas, 2019, p.7-12.

VIVIEN, Renée. [Lettres]. Destinataires : Inconnu.e.s. Nice, S/D. Paris : Bibliothèque Nationale de France, Cote : 8-RF-74566. Accès le 31 mars 2023.

VIVIEN, Renée. [Lettre]. Destinataire : À un confrère. S/L. S/D. *Traces Ecrites*, c2023. Disponível em: <https://www.traces-ecrites.com/document/la-poetesse-renee-vivien-la-nature-minteresse-plus-que-les-hommes/>. Acesso em: 30 abr. 2023.

TEIXEIRA, Judith. [Uma carta da poetisa Judith Teixeira]. Lisboa: Diário de Lisboa, 1926. *Fabulásticas, as Mulheres são assim!*, c2020. Disponível em: <http://mulheresilustres.blogspot.com/2015/11/judith-teixeira.html>. Acesso em: 30 abr. 2023.

TEIXEIRA, Judith. [Interiores de Arte: A casa de Lena de Valois]. Lisboa: Ilustração Portuguesa, 1922. *Fabulásticas, as Mulheres são assim!*, c2020. Disponível em: <http://mulheresilustres.blogspot.com/2015/11/judith-teixeira.html>. Acesso em: 30 abr. 2023.

VERLAINE, Paul. *Les Poètes Maudits*. c2010-2017, p. 70. Disponível em: https://www.poetes.com/textes/ver_poemau.pdf. Acesso em: 30 abr. 2023.

MINICURRÍCULO

JULIE OLIVEIRA DA SILVA é laureada de um contrato de doutorado em Literatura Francesa e Comparada na École Doctorale 120 da Université Sorbonne Nouvelle, onde é orientada por Mme. Claudine Le Blanc e co-orientada por M. Fernando Curopos. É membro do CERC - Centre d'Études et Recherches Comparatistes (EA 172). É mestre em Literatura Geral e Comparada pela mesma universidade. Sua pesquisa se concentra sobre escritoras e poetisas do final do século XIX e início do século XX em torno do tema sáfico. É graduada em Letras (Português/Francês) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), quando participou de projeto de Iniciação Científica sob orientação de Eduardo da Cruz.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0416-1632>.

Literatura em revista: quatro poemas de Hilda Hilst no periódico *Colégio Revista de Arte e Cultura* (1948-1949)

Literature reviewed: four poems by Hilda Hilst in the periodical Colégio Revista de Arte e Cultura (1948-1949)

Milena Karine de Souza Wanderley
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n50a538>

RESUMO

A pesquisa realizada em arquivos e acervos literários de escritores pode nos revelar poemas desconhecidos da antologia tradicional, o processo de criação de algumas obras, ou até revelar facetas até então desconhecidas desses artistas. É o que ocorre quando se pesquisa no acervo da escritora Hilda Hilst no CEDAE – Centro de Documentação Alexandre Eulálio –, na Unicamp. Nele encontramos a face de uma Hilda Hilst estreando no círculo literário paulistano de 1949. Desse modo, este artigo busca trazer ao público parte da pesquisa que documentou dois poemas de Hilda Hilst publicados em periódicos literários de 1949 e que não aparecem nas antologias tradicionais de Hilda Hilst até 2017. Aqui, trataremos do conjunto publicado na *Colégio Revista de Cultura e Arte* (1948-1949).

PALAVRAS-CHAVE: Hilda Hilst; Pesquisa em Acervo; Arquivos; Periódicos Literários.

ABSTRACT

The research carried out in archives and literary collections of writers can reveal us poems unknown to the traditional anthology, the creation

process of some works, or even reveal hitherto unknown facets of these artists. This is what happens when we research the archive of writer Hilda Hilst at CEDAE – Centro de Documentação Alexandre Eulálio, at Unicamp. In it we find the face of a Hilda Hilst debuting in the São Paulo literary circle of 1949. Thus, this article seeks to bring to the public part of the research that documented two poems by Hilda Hilst published in literary periodicals from 1949 and that do not appear in the traditional anthologies of Hilda Hilst until 2017. Here, we will deal with the set published in the *Colégio Revista de Cultura e Arte* (1948-1949).

KEYWORDS: Hilda Hilst; Archive Research; Archives; Literary Periodicals.

DE ACERVOS E PERIÓDICOS: A FRATURA INICIAL

Na liquidez cotidiana, ante ao imenso oceano de distrações virtuais, voltar o olhar para acervos digitais e físicos, buscando alcançar uma amplitude no que corresponde à produção literária de uma escritora como Hilda Hilst, significa para nós um gesto de resistência frente aos apagamentos tantos que se articulam de tempos em tempos. E se “o poeta enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (Agamben, 2009, p. 61), os arquivos e acervos que resguardam as suas produções literárias são o que possibilita, no tempo, a permanência dessa fratura.

Observar a potência dessa fratura no tempo nos levou ao acervo de Hilda Hilst, localizado no Centro de Documentação Alexandre Eulálio, CEDAE, do Instituto de Estudos da Linguagem, da Unicamp. Nele, encontramos o periódico *Colégio Revista de Arte e Cultura* (1948-1949) e descobrimos que a carreira literária de Hilda Hilst, no que corresponde às suas publicações, não iniciara com o lançamento de *Presságio* em 1950, mas através dos periódicos literários que haviam publicado seus poemas já no ano de 1949.

O número cinco da *Colégio Revista de Cultura e Arte* foi o primeiro com o qual tivemos contato por intermédio do CEDAE. Já nesse

número identificamos a presença de um poema de Hilst cuja publicação não havia sido feita em nenhuma de suas obras até 2017, o que nos levou também a buscar outros números dessa revista, bem como investigar se a autora havia publicado em alguma outra. Nesse percurso, contamos com a ajuda do pesquisador, arquivista do CEDAE e organizador das entrevistas de Hilst, Cristiano Diniz, cuja importância é fundamental para a conservação da memória e da potência literária de Hilda Hilst.

Hilda Hilst antes de *Presságio* (1950): “Quem disse isso precisa dizer mais.”

Hilda Hilst (1930-2004), escritora brasileira nascida em Jaú, interior de São Paulo, em 21 de abril de 1930, é uma das mais proeminentes artistas brasileiras do século XX, haja vista sua ampla produção literária que contempla diversas formas composicionais de bases lírica, épico/narrativa e dramática.

Nascida da união de Bedecilda Vaz Cardozo e Apolonio de Almeida Prado Hilst, Hilda foi a única filha de Apolonio de Almeida Prado Hilst (1896-1966)¹. Poeta e entusiasta do Modernismo brasileiro da década de 20, filho de produtores de café de Jaú, interior do estado de São Paulo, Apolonio interessou-se cedo por literatura e correspondia-se por carta com os precursores das inovações estéticas inspiradas pelas vanguardas. Gostava, sobretudo, da proposta do Futurismo. Chegou também a escrever artigos acerca do movimento modernista para o Correio de Jaú. Comunicou-se com Mário de Andrade e com Menotti Del Picchia antes e depois da Semana de Arte Moderna de 1922. Segundo Eustáquio Gomes, em *Os rapazes d’A onda e outros*

¹ Mais informações sobre o papel de Apolonio de Almeida Prado Hilst no modernismo no estado de São Paulo podem ser encontradas em Gomes (1991).

rapazes (1991), Apolonio “foi com certeza um dos primeiros assinantes provincianos de Klaxon, a revista que os modernistas desovaram logo após a Semana” (Gomes, 1991, p. 60), de acordo com um rascunho de carta a Oswald de Andrade encontrada em seus papéis, que Hilda guardou e que a influenciariam na construção de seu percurso poético, tendo em vista que é justamente pelas formas composicionais poemáticas que a autora inicia seu percurso literário.

Desde seu primeiro livro, *Presságio* (1950), Hilst construiu um percurso dialógico com seu tempo, ao passo que também articulou resgates que vão desde a ressignificação de formas composicionais tradicionais até a articulação de uma prosa de peso vertical cujas formas narrativas experimentais apresentam forte influência joyceana e beckttiana. Assim, diante de um claro diálogo percebido por meio das formas ressignificadas, dos paratextos editoriais (epígrafes e dedicatórias) e das menções de influência feitas nas entrevistas que concedeu ao longo de sua vida, Hilst foi capaz de transcender através das referências que sua formação clássica possibilitou articular, tendo em vista que a escritora foi interna no Colégio Santa Marcelina em 1937, ingressou no curso clássico na Escola Mackenzie em 1945, época em que morou num apartamento sob a responsabilidade de uma governanta alemã (dona Marta), e estudou Direito na Faculdade do Largo São Francisco de 1948 a 1952.

Foi na época em que ela frequentou a Faculdade de Direito do Largo do São Francisco, mais precisamente em 1949, que foi escolhida para saudar Lygia Fagundes Telles pelo lançamento de seu livro de contos *O Cacto vermelho* (1949), terceiro livro dessa escritora já, diga-se, experiente nos círculos literários de São Paulo. O livro, bem recebido pela crítica da época e premiado pela Academia Brasileira de Letras, Prêmio Afonso Arinos de 1949, traz o conto “Madrugada Grotesca” que foi publicado anteriormente no n. 02 do periódico *Colégio Revista de Arte e Cultura*, edição bimestral de julho de 1948, assim

como o conto “A recompensa” que foi publicado no n. 05 da *Revista Branca*, edição bimestral de fevereiro e março de 1949. A amizade de Lygia Fagundes Telles e Hilda Hilst será tema do depoimento intitulado “Da amizade” publicado no n. 8 dos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999) do Instituto Moreira Salles dedicado à Hilda Hilst. No artigo, Fagundes Telles relata:

(...) conheci Hilda Hilst em 1949, numa homenagem que me ofereceram, já avisei, era o tempo das homenagens, eu estava lançando um livro. E a festa era na Casa Mappin, onde serviam almoços e chás que ficavam famosos, até o bar era frequentadíssimo. Eu me lembro, estava conduzindo a bela Cecília Meireles (usava um turbante negro, no estilo indiano) para a cabeceira da mesa quando me apareceu uma jovem muito loura e fina. Os grandes olhos verdes com uma expressão decidida. Quase arrogante. Como acontece hoje, eram poucas as louras de verdade, e essa era uma loura verdadeira, sem maquiagem e com os longos cabelos dourados presos na nuca por uma larga fivela. Vestia-se com simplicidade. Apresentou-se: ‘Sou Hilda Hilst, poeta. Vim saudá-la em nome da nossa Academia do Largo de São Francisco’. Abracei-a com calor. ‘Minha futura colega’, eu disse, e ela sorriu (Telles, 1999, p. 14-15).

A parceria inaugurada nessa ocasião marcará o início da carreira literária de Hilda Hilst, não como marco para o início do compartilhamento de sua produção, mas como encontro fundamental para que ela se reconhecesse como poeta num meio literário em que a presença de mulheres ainda era um tabu. Nesse mesmo evento, em que Hilst conheceu Lygia Fagundes Telles, conheceu também Cecília Meireles, como foi apontado no relato de Lygia. Sobre o encontro com Meireles, Hilda relata:

Eu tinha 18 anos quando escrevi: ‘Somos iguais à morte, ignorados e puros e bem depois o cansaço brotando nas asas seremos pássaros brancos, à procura de Deus’. Eu tinha 18 anos e apesar disso

Cecília Meireles escreveu pra mim: ‘Quem disse isso precisa dizer mais’ (Hilst, 1999, p. 27).

Os versos apontados por Hilda foram publicados como epígrafe de *Balada de Alzira* (1951), numa época em que os diálogos com outros escritores, em Hilst, eram articulados com mais frequência nas dedicatórias dos poemas do que como epígrafes de abertura de livro. Só a partir de *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), que as epígrafes passaram a dialogar com obras de outros escritores.

A relação que Hilst estabelece com os escritores de seu tempo ao frequentar rodas, exposições e ter seus textos publicados nas revistas literárias do fim da década de 40, aponta um diálogo estabelecido que ela desenvolve na procura por se afirmar como poeta, ao passo que também olha para o passado quando dialoga com a forma composicional poemática da balada no seu segundo e terceiro livro. Esse gesto dialógico, notemos, também é fruto de um movimento maior e anterior à própria consciência criadora dela. Esse olhar para o passado, ao mesmo tempo em que reconhece o presente, é próprio do movimento histórico literário, e questões como a influência e a relação do poeta com uma época de publicização da crítica, construção de mercado editorial e academização da literatura são notas relevantes para a análise dos traços estéticos que a fazem se estabelecer na história literária.

REVISTA COLÉGIO DE ARTE E CULTURA (1948 – 1949)²: UM CONJUNTO FRATURADO

Como foi dito, mesmo antes de publicar seu primeiro livro, Hilst já frequentava os círculos literários de sua época. Ela faz parte de uma

² A *Colégio Revista de Cultura e Arte* contou com quatro edições publicadas em 1948 e outra edição única em 1949. Foi nessa quinta edição que Hilda Hilst publicou o conjunto de poemas.

geração já proeminente que procura manter as engrenagens da poesia nacional funcionando e em plena vitalidade. Nomes como Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Vinícius de Moraes, Henriqueta Lisboa e a própria Cecília Meireles foram alguns dos responsáveis por manter essa vitalidade desde a década de 30, mas é a partir da década de 40 que o cenário literário nacional ganha um reforço significativo no que tange ao experimentalismo estético, sobretudo com o chamado “construtivismo” poético que, de acordo com Antonio Candido em artigo publicado na *Folha da Manhã*, em 1943, faz de João Cabral de Melo Neto um dos poetas mais conscientes de sua época:

‘Pedra do sono’ é a obra de um poeta extremamente consciente, que procura construir um mundo fechado para sua emoção, a partir da escuridão das visões oníricas. Os poemas que o compõem são, é o termo, construídos com rigor, dispondo-se os seus elementos segundo um critério seletivo, em que se nota a ordenação vigorosa que o poeta imprime ao material que lhe fornece a sensibilidade. Disso já se depreendem duas características principais desses poemas, tomados em si: hermetismo e valorização por assim dizer plástica das palavras (Candido, 1943, p. 5).

O periódico *Colégio Revista de Cultura e Arte* (1948-1949) teve como diretor responsável Roland Corbisier, estudioso da época que também havia frequentado a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco de São Paulo, de 1932 a 1936, segundo o estudioso Sergio Castanho Castanho (1993, p. 60). Ao que tudo indica, essa faculdade concentrava, no início até metade do século XX, grande parte da intelectualidade de São Paulo. E é nesse espaço intelectual, literário e dialógico que a poeta estreada vai estar inserida.

O quinto número da revista *Colégio* quebra com a tradição de publicações bimestrais dos números anteriores publicados no ano de

1948, tendo em vista que não traz ensaios de intelectuais que publicaram textos nos números anteriores, sobretudo, no quarto número da revista que deu conta de documentar uma mesa redonda organizada por Goffredo Carlos da Silveira Telles, então casado com Lygia Fagundes Telles, para discutir a situação do Modernismo nos anos finais da década de 40. O quinto número, por sua vez, parece mais dedicado ao texto literário em si e traz uma quantidade de anúncios propagandísticos bem maior que os números anteriores.

É nesse número que Hilda Hilst publica um conjunto de quatro poemas, entre os quais, três entram para o grupo de vinte e um poemas que compõem *Presságio* (1950), ao passo que um permanece oculto³, pelo menos para grande público, até o momento em que o identificamos na pesquisa realizada no acervo da escritora que se encontra no CEDAE, Unicamp.

O primeiro poema de Hilda Hilst publicado em *Colégio* corresponde ao poema XII de *Presságio* (1950) e apresenta, de uma edição para outra, pequenas diferenças no que toca à disposição e quantidade dos versos, à quantidade de estrofes e à pontuação. Levando em consideração essas diferenças de edição entre o conjunto publicado na revista de 1949 e o conjunto de 1950, vê-se uma tendência de trabalho contínuo frente à arquitetura do poema na poética hilstiana. Transcrevemos, a seguir, o poema em questão, procurando manter as características que possui na quinta edição de *Colégio* e, logo após, a versão publicada em *Presságio* (1950) cuja leitura foi realizada através da edição de *Baladas* (2003) organizada por Alcir Pécora que pro-

3 O poema identificado como inédito através da nossa pesquisa passou a compor o conjunto *Da poesia* (2017), coletânea de boa parte da obra poética de Hilda Hilst, publicado pela Companhia das Letras, na sessão “Poemas inéditos, versões e esparsos”, p. 520-521.

curou manter as características dos poemas publicados nas primeiras edições:

I

Dia doze... e eu não suportarei
o estado normal das coisas.
O ano que vem, não vou desejar
felicidades a ninguém.
Nem bom natal, nem boas entradas

Meus amigos sabem de tudo o que eu sei.
E eles continuam a viver sem interrupção,
apressadamente como no ato do amor...
São doidos e não percebem que amanhã
Cristina não virá...

Que amanhã Cristina vai morrer
porque ama a vida.
Amanhã serei corajosamente Cristina
Eu amando todos os que sofrem.
Eu... Essência...

Mas os meus amigos, coitados, não percebem.
Fazem filhos nascer, fazem tragédia.
Não sabem que o amor não é amor
e a natureza é um mito.

Não sabem de nada os meus amigos!
e também não vou explicar
porque podem ficar sentidos.
São todos puros, vão morrer como anjos!
Vão morrer sem nada saber daqueles dias perdidos.
Vão morrer satisfeitos talvez, porque nunca escreveram.
Vão Morrer sem saber que estão morrendo...
(e isso tudo não é pureza?) (Hilst, 1949, p. 109).

XII

Dia doze... e eu não suportarei
o estado normal das cousas.
O ano que vem, não vou desejar
felicidades a ninguém.

Nem bom natal, nem boas entradas.

Meus amigos sabem de tudo o que eu sei.
E continuam a viver sem interrupção,
apressadamente como no ato do amor.
São doidos e não percebem que amanhã
Cristina não virá.
Que amanhã Cristina vai morrer
porque ama a vida.

Amanhã serei corajosamente Cristina.
Eu, amando todos os que sofrem.
Eu... essência.

Mas os meus amigos, coitados,
não percebem.
Fazem filhos nascer, fazem tragédia.
Não sabem que o amor não é amor
e a natureza é um mito.

Não sabem de nada os meus amigos.
E não vou explicar
porque podem ficar sentidos.
São puros, vão morrer como anjos.
Vão morrer sem nada saber
daqueles dias perdidos.

Vão morrer sem saber que estão morrendo (Hilst, 2003, p. 40-41).

O primeiro poema que compõe a série publicada em *Colégio* trata da fugacidade e da superficialidade frente aos atos quase involuntários da ordem social. Felicitações, filhos que nascem, uniões paudadas em um amor que não é amor, o mito da ordem natural das coisas, a satisfação em não saber, o alívio de estar na superfície e lá permanecer até a morte. São significados que apontam para o inconformismo, para a não aceitação da ordem social. Aos dezenove anos, Hilst dialogava com seu tempo refletindo as inquietações diante da morte e de uma vida ordinária, ou morte em vida.

O movimento de transição de uma voz para outra por meio da menção a uma terceira pessoa específica, Cristina, é já um embrião dos processos de manipulação vocal que Hilda Hilst articulará ao longo de sua atividade literária. A menção a Cristina na segunda estrofe como sendo uma terceira pessoa que existe, mas que está ausente, é o que sinaliza, já nessa época, uma manipulação de vozes que caminha para a projeção, levando em consideração que a tensão articulada na terceira estrofe não se dá apenas em virtude de Cristina preferir morrer porque ama a vida, mas também porque a voz poética assume: “Amanhã serei corajosamente Cristina / Eu amando todos os que sofrem / Eu... Essência...” (I, v. 3, 14 e 15, 1949). Essa projeção de voz aponta para um percurso fundamental tanto no processo de criação literária, quanto no processo de recepção: a alteridade. Já que no processo de articulação estética frente ao personagem “Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê (...)” (Bakhtin, 2003, p. 23). A voz poética, quando entra em empatia com Cristina, assume sua inquietação, sua inconformidade em torno da manutenção da ordem social. Hilst, nesse tempo, já era dona de um discurso questionador que se projeta nos outros, deixando-se atravessar por eles.

Dessa versão de 1949 para a que foi publicada em *Presságio*, além da reorganização da disposição dos versos e das estrofes, houve tam-

bém a supressão de dois versos: “Vão morrer satisfeitos talvez, porque nunca escreveram” (I, verso 25, 1949) e “(e tudo isso não é pureza?)” (I, verso 27, 1949). O silenciamento desses dois versos na versão que foi publicada em 1950 revela que: 1) Hilst escolheu suprimir do poema o verso que fazia referência à metalinguagem e ligava a inquietação diante da superficialidade sistemática à atividade literária significada pelo verbo escrever; e 2) preferiu não manter o questionamento que talvez seja a chave para o entendimento da força do poema: o que vem a ser pureza? A inocência de não sentir da vida suas dores e inquietações ante as profundidades que estão para além da superfície, ou justamente estar consciente das máscaras sociais que disfarçam, inclusive, o amor? Amar a vida e escolher morrer é negar a estagnação dos movimentos ordinários, é escolher ser dissonante, arrítmico, é ser e significar a contracorrente.

As projeções que Hilst articula nesse conjunto de poemas trazem as vozes, os anseios, os desejos de mulheres. No primeiro poema, Cristina; no segundo, Maria. E, assim como o primeiro poema, o segundo foi reorganizado de uma edição para outra. Ei-lo:

II

Maria anda como eu:
Impossibilitada de fazer
tudo o que quer.

Tem mãos amarradas
ar de doente, olhar de demente,
cansada

Maria vai acabar como eu:
Covarde nas decisões, amando
as coisas indefinidas
e querendo compreender
suicidas.

Maria vai acabar assim
sem rumo, andando por aí
fazendo versos e tendo acessos...
nostálgicos.

Maria vai acabar bem tristemente
de qualquer jeito, lendo jornais
tendo marido... indefinido.

(não sei porque Maria quer compreender
Muito. Demais, a vida do suicida
e Maria vai acabar se fartando da vida)

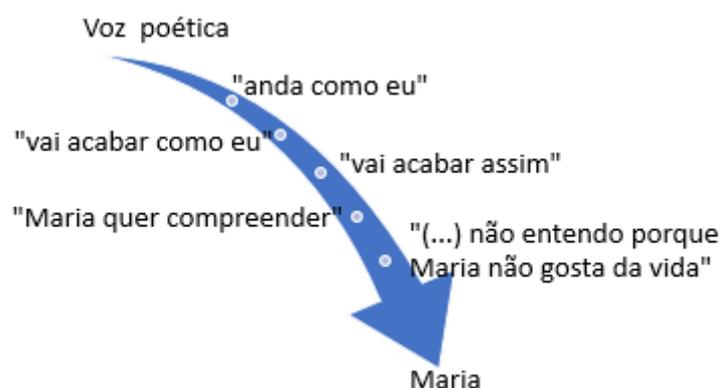
E a vida, coitada, é camarada
gosta de Maria, quer fazer Maria
viver mais, óra... porque é desgraçada
quer deixá-la para o fim. assim “à mostra”
e eu francamente não entendo porque Maria
não gosta
da vida... (Hilst, 1949, p. 111).

Antes, Cristina; agora, Maria e as projeções que Hilst arquiteta vão fazendo parte de um conjunto de inquietações ligadas às expectativas sociais construídas em torno nas mulheres: a que é socialmente cortês, a que casa e tem filhos, a que está conformada com o mito do percurso natural das coisas. Cristina é inconformada com a linearidade das imposições sociais e, amando a vida, quer morrer; Maria é a projeção do presente da voz poética que não se conforma com o ser que é e, por isso, não gosta da vida. Assim, mesmo superficialmente antagônicas, essas duas mulheres possuem tanto o inconformismo, quanto o desejo de compreender o suicida, como pontos em comum.

Entretanto, o movimento de projeção nesse poema ocorre de modo diferente: enquanto Cristina aparece como terceira pessoa na se-

gunda estrofe, a voz poética aprofunda a relação com ela na terceira estrofe assumindo a sua posição axiológica no poema por meio do verbo ser “Amanhã serei corajosamente Cristina” (I, verso 13, 1949). Aqui, a voz poética assume uma posição diferente em relação à Maria: “Maria anda como eu” (II, verso 1, 1949), “Maria vai acabar como eu” (II, verso 7, 1949), “Maria vai acabar assim” (II, verso 11, 1949), “Maria vai acabar bem tristemente” (II, verso 14, 1949), “não sei porque Maria quer compreender” (II, verso 18, 1949), “E a vida, coitada, é camarada / gosta de Maria, quer fazer Maria” (II, versos 21 e 22, 1949) e “e eu francamente não entendo porque Maria” (II, verso 25, 1949), ou seja, enquanto, no primeiro poema, a voz passa a possuir o corpo do outro, aqui o movimento é o contrário, Maria gradativamente assume o corpo da voz poética através da utilização de verbos que vão articulando esse caminho semântico, pelo menos da estrofe 1 até a 5:

Figura 1 - Representação do afastamento da voz poética.



Fonte: elaborado pela autora.

Entendendo o valor semântico estativo do verbo andar no primeiro verso, pode-se compreender que Maria está em comparação com a voz poética, contudo ela não assume a posição axiológica da projeção, mas o contrário. Ao promover esse afastamento superficial, a voz poética faz com que Maria assuma a sua posição axiológica, ou

seja, esse afastamento articula uma inversão no processo de projeção. Maria é o avatar da voz poética, é um ser que ainda não é tudo o que a voz poética é, mas se assemelha a ela e parece ter seu destino definido por essa semelhança, tendo em vista que, ao apontar uma possibilidade de futuro para Maria, a voz poética significa as inquietações de seu presente: “Impossibilitada de fazer / tudo o que quer” (II, verso 2 e 3, 1949), “Covarde nas decisões, amando / as coisas indefinidas / e querendo compreender / suicidas” (II versos 8, 9 e 10, 1949), “sem rumo, andando por aí / fazendo versos e tendo acessos... / nostálgicos” (II, versos 12, 13 e 14, 1949), e acabando “(...) bem tristemente / de qualquer jeito, lendo jornais / tendo marido... indefinido.” (II, versos 15, 16 e 17, 1949), ou seja, nas estrofes 1, 3, 4 e 5, a voz poética caracteriza a si mesma projetando-se na possibilidade de ser de Maria, salvo a estrofe 2 em que há uma ambiguidade produzida pela utilização da terceira pessoa e pela separação estrófica: “Tem mãos amarradas / ar de doente, olhar de demente / – cansada – ” (II, versos 4, 5 e 6, 1949), nessa estrofe, a multiplicidade de sentidos pode caracterizar ambas, o que dá ainda mais vazão para o entendimento de Maria como uma projeção da voz, como parte dela.

Já a sexta e a sétima estrofes são responsáveis por inscrever mais gravemente o distanciamento entre a voz poética e sua projeção. A sexta estrofe, marcada pela utilização da primeira pessoa sem o esquema de comparação das estrofes anteriores, traz agora uma Maria que está totalmente fora, como se as ações, o desejo de compreender os suicidas, fossem uma característica apenas da projeção, ou ainda, como se essa voz que adentra agora no poema em parênteses fosse uma terceira, externa a Maria e a quem estava falando. A polifonia aqui é o que articula o universo múltiplo no qual as vozes arquitetadas por Hilst habitam.

Esse segundo poema é o poema VII de *Presságio* (1950) e, embora ele não tenha nenhum verso suprimido de uma edição a outra, a

organização dos versos nas estrofes foi um pouco modificada numa perspectiva de reorganização. Outra característica mantida foi a presença dos parênteses na sexta estrofe, o que corrobora a manutenção de uma intenção enunciativa que permanece nas edições. A sétima estrofe, por sua vez, não está posta entre parênteses, mas parece prolongar a voz introduzida na sexta estrofe porque articula o mesmo movimento dialógico: uma primeira pessoa que trata de Maria como um personagem totalmente alheio a si. Ao que tudo indica, essa outra voz, que está afastada da primeira voz que se projeta através de Maria, é o reflexo de um atravessamento social, quer dizer, uma voz embebida pela incompreensão frente às inquietações que caracterizam Maria e a voz que ela projeta.

O terceiro poema da série não foi publicado em *Presságio* (1950) e, diferente dos outros que trazem projeções com as quais a voz poética se relaciona, esse é todo construído por meio de uma perspectiva subjetiva em que a voz flui internamente e está voltada para a arquitetura de si, do seu estado anímico fatigado:

III

Não existe amanhã...
Amanhã será um grande dia triste
como o dia de hoje.

Amanhã, vou chegar perto daquela árvore
Ao lado do rio, e de qualquer modo
me matarei.

Não importa o que os amigos vão dizer
nem a decepção que Augusto meu grande
e maior amigo vai ter.

Talvez eu precisasse dizer aos outros
muita coisa, mas seria inútil porque
nem o homem, nem a mulher amiga,
haveriam de realizar o sentido imenso
dessa minha conclusão.

Eu desejei amigos e livros: Tive.
Desejei amor, também tive ...
apesar de êle nunca me ter dito

Amanhã desejarei morrer.
Mas vou morrer sem barulho, docemente
e ninguém vai descobrir o quanto eu
compreendi para chegar ao final.

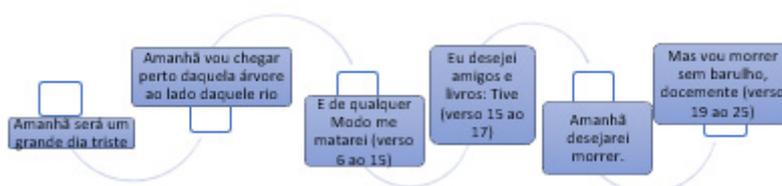
Escutem meus amigos: A morte é grande
muito grande, imensa, e se todos
compreendessem, haveriam de morrer
sem barulho, docemente, como eu.

Vou matar-me amanhã.
E que dia comprido o de hoje (Hilst, 1949, p. 112-113).

Um dado recorrente chama a atenção nos três poemas e é mais gravemente tratado nesse terceiro: o suicídio, ou, a escolha pela morte ante ao fardo que é viver na superfície, como é significado nos três poemas. A insignificância do ser perante o tempo fundado nos significados construídos na primeira estrofe é aprofundada pela tensão imagética posta na segunda: “Amanhã, vou chegar perto daquela árvore / Ao lado do rio, e de qualquer modo / me matarei” (III, versos 4, 5 e 6, 1949). O conflito entre as imagens bucólicas (árvore ao lado do rio) e o suicídio é o que aponta para uma espécie de oscilação entre a vida e a morte, entre a manutenção do estado ordenado das coisas e

a coragem de romper com isso. Essa oscilação percorre a arquitetura de todo poema até o momento em que a morte escolhida através do suicídio passa a representar libertação, como se a voz do poema encontrasse estabilidade para suas inquietações naquele momento que aqui ainda não é chamado de hiperlucidez, mas que já pode significar esse estado de compreensão avançado e benigno diante da existência.

Figura 2 - Representação imagética das oscilações.



Fonte: elaborado pela autora.

A morte desejada nesse poema não é perturbadora, mas poderosa, plena e presente. Ela é desejada e passa a habitar o imaginário de quem fala como um caminho natural de libertação, pois se nos outros poemas a voz poética se interessa por compreender a vida do suicida, nesse poema é o suicida quem fala. E sua fala é de alguém que já compreendeu o bastante do mundo, ao contrário dos seus amigos que não haveriam de realizar sentido perante sua escolha, de sua tomada de consciência. Hilst, nesse e nos outros poemas da série, trata de temas que são tabus em sua época: 1) a inquietação da mulher frente aos protocolos sociais de feminilidade representados nos poemas I e II; e 2) a morte escolhida, podendo ser essa voz do terceiro poema a voz de Cristina, a que escolhe morrer no primeiro poema da série. Desse modo, a supressão desse poema de *Presságio* (1950) retira do seu livro de estreia o peso da voz emulada de uma suicida que enxerga na morte o seu estado de lucidez.

O quarto poema da série publicada no n. 05 da revista *Colégio* corresponde ao poema de número XV no livro de 1950 e, nessa edição, é dedicado à Gisela que acreditamos corresponder à arquiteta Gisela Magalhães, amiga de Hilst desde 1945, de acordo com a jornalista Cy-nara Menezes⁴ em notícia sobre a exposição organizada pela arquiteta no ano 2000 em homenagem aos 70 anos de Hilda Hilst. Da versão de 1949 para a de 1950, há uma série de alterações no que corresponde à organização dos versos, das estrofes e até supressão de palavras e versos inteiros, o que interfere severamente na construção de sentido de um poema para outro, da mesma forma que a supressão do poema III desse conjunto interfere gravemente no conjunto de *Presságio* (1950). Assim, a versão com a qual trabalharemos nessa etapa da pesquisa é a que compõe o conjunto que foi publicado na revista em questão:

IV

Amiga, muito amiga...

Tristemente pensei nesses teus olhos tão tristes

Os homens não mais te compreendem.

À vida, tu mesma compreendeste muito.

O teu grande desejo de coisas novas,
desapareceu no rol das coisas velhas.

O teu amor por êle, transformou-se em amor
maior: amor por tudo o que se extingue...

Nunca foste tão verdadeira como nestes
últimos dias de corajosa submissão.

Se a nebulosa da morte não te amedronta.

acaba placidamente, sem dizer adeus aos
teus amigos,

acaba sem preparação para o final,

acaba sem melancolia,

acaba sem dó.

⁴ A notícia foi publicada na Folha Ilustrada, caderno da *Folha de São Paulo*, em 05 de dezembro de 2000.

E depois acaba assim... na convicção
de que se não findasses por resolução,
a vida faria de ti, ó doce amiga,
refúgio dos que não mais se entusiasmam
pelo belo, apoio dos homens solitários.
E os que viessem ao teu lado, jovens
no coração, jovens no espírito?
Se estás tão cansada, imaginaste
o entusiasmo daqueles que não estão?

Hoje e só hoje pensa com alegria no amor,
pensa que as árvores estão todas em flôr:
azuis, amarelas, vermelhas...
Pensa que vais acabar no desespero
de um dia de sol lindo!
Pensa naquêles que não são e nunca
hão de ser o que és agora.
E acaba depois sem um soluço,
sem tragédia.
sem dizer adeus aos teus amigos,
acaba... só (Hilst, 1949, p. 115).

O quarto poema da série que Hilst publicou em 1949 se constrói através de uma situação enunciativa epistolar. A voz dirige-se a uma pessoa específica a qual chama de amiga e é referenciada na primeira e na segunda estrofe mediante vocativos que direcionam claramente o discurso a uma segunda pessoa.

Novamente os temas giram em torno do papel da mulher na sociedade e do suicídio, como se essa série de poemas fizesse parte, da forma como estão organizados, de um conjunto direcionado à ampliação desses temas, à vasão dessa voz inquieta diante da superficialidade dos padrões impostos ao comportamento feminino.

Há, nos quatro poemas, a presença de uma voz que entende a morte como aliada no processo de libertação das pressões sociais. Todavia, esse último poema, o poema XV de *Presságio* (1950), pela direção que toma na caracterização de uma segunda pessoa, a amiga, que os homens não compreenderam, mas que compreendeu demais da vida frente a seu desejo por coisas novas, aponta para a articulação de um diálogo com essa mulher que decide morrer, docemente, no rio, perto das árvores, sem barulho, mas numa espécie de autos-sacrifício à própria existência.

No primeiro poema, na sutil citação ao ato de escrever presente no verso “Vão morrer satisfeitos talvez, porque nunca escreveram” (Hilst, I, verso 25, 1949), a voz poética dá vasão ao entendimento de que os que nunca escreveram morrerão sem alcançar o estado de lucidez que faz o indivíduo enxergar além da superfície, mas também significa que quem escolhe morrer tem como atividade a escrita. Nessa seara, pode-se entender que escrever é abandonar-se, deixar vazar de si mesmo as inquietações e romper com uma forma antiga de vida. Todavia, a voz do segundo poema, cujo reflexo construído em Maria fala mais de si do que dela, quer compreender suicidas ao passo que caminha para uma vida ordinária frente às pressões sociais do meio do século XX “fazendo versos e tendo acessos... / nostálgicos” (Hilst, II, versos 13-14, 1949). Enquanto, no terceiro poema, é a própria voz da suicida que dialoga com o leitor: “Escutem meus amigos: A morte é grande” (Hilst, III, versos 22, 1949). Assim, se unirmos essas características aos significados que são articulados no quarto poema, a voz poética se dirige a uma mulher que: escreve, permanece inquieta ante as expectativas sociais construídas em torno do feminino e compreende demais da vida, decidindo, desse modo, abandonar a existência, escolhendo para o ato um cenário bucólico: “Amanhã vou chegar perto daquela árvore / ao lado do rio, e de qualquer modo / me matarei” (III, versos 4, 5 e 6, 1949) e “Pensa

que vais acabar no desespero / de um dia de sol lindo!” (IV, versos 29 e 30, 1949). Percebendo nesse processo uma possibilidade de diálogo de Hilst com uma grande escritora do seu tempo, pode-se chegar à conclusão de que a voz poética arquitetada nesses quatro poemas pode estar transpassada pela figura de Virgínia Woolf, uma das escritoras mais significativas do modernismo inglês. Essa hipótese ganha ainda mais força através da análise do inventário do acervo da biblioteca do Instituto Hilda Hilst que funciona hoje na Casa do Sol, ou seja, da própria biblioteca de Hilda Hilst, onde consta a presença de um livro sobre a escritora inglesa, e mais seis livros de sua autoria, dentre os quais a presença de um nos chama a atenção para fundamentação da hipótese: trata-se de uma edição de *Orlando* (1928) datada de 1941, cujo estado de conservação aponta para longa idade do livro. Outro ponto que nos conduz a essa relação é a presença de menção ao suicídio da escritora inglesa em *Estar Sendo. Ter sido*. (1997) identificada pelo pesquisador Rubens da Cunha (2011) em dissertação desenvolvida sobre o livro de 97:

(...) mas a morte do próprio escritor, que é lembrada como uma forma de irmandade, de pertencimento àquela tribo de criadores circunspectos que tiveram também o enfrentamento com a morte. A morte de Virgínia Woolf é trazida à baila de forma indireta, no meio de um fluxo em que Vittorio divagava sobre a velhice (Cunha, 2011, p. 116-117).

Rubens da Cunha refere-se à passagem em que Vittorio, personagem máscara da última obra composta em vida por Hilda Hilst, divaga sobre a morte, projetando-se em um estado de consciência no qual retoma o discurso de outro para falar de si:

(...) e nenhuma emoção, só essa de estar aqui se dizendo. Cores, cáldulas, anêmonas, espumas sobre um rio leitoso, onde? Onde? Alguém se atirou no Ouse... quem? Não gostaria de morrer afogado não, sei que se vê a vida inteira, dizem, não quero ver minha

vida inteira, nem um pequeno trecho dessa vida, sentir ainda seria alguma coisa (Hilst, p. 30-31, 1997).

Dá-se que Virgínia Woolf atirou-se no rio Ouse, cujo curso passa perto de Rodmell, vilarejo da região de East Sussex, Inglaterra, onde morava com Leonard Woolf, seu marido e companheiro de vida. Virgínia atirou-se no rio Ouse com os bolsos cheios de pedra em 28 de março de 1941. É desse mesmo ano a edição do livro que Hilst possui e está até hoje em sua biblioteca.

A referência indireta ao suicídio de Woolf no livro de 1997 é mais um sinal de que: tanto a força literária de Virgínia Woolf como escritora de grande valor literário quanto o modo que ela escolheu para deixar a vida podem ter atravessado de forma significativa o discurso hilstiano e sugere que, já nessa época, há um desejo de construir, por parte de Hilst, um percurso dialógico com os grandes de seu tempo e de tempos anteriores. Virgínia Woolf foi uma voz dissonante em seu tempo e Hilda Hilst também o seria. Elas são, desse modo, “Duas fortes mulheres / Na sua dura hora.” (Hilst, 1980, p. 4) que atravessam o tempo e vencem, através de suas forças literárias, a própria morte.

A morte como travessia, como escolha ante a perturbação provocada pelo excesso de vida, assume, nesses poemas de Hilst, valor metafísico de transcendência. Não há lamento, mas há desespero, tristeza, cansaço diante da modalidade de vida colocada como socialmente adequada para as mulheres. E, embora a escritora brasileira não demonstre, nesse conjunto de poemas, interesse em dialogar com as formas composicionais clássicas na perspectiva da ressignificação, ela já entende o tempo em que vive como aquele em que o artista deixa-se sustentar pelo discurso crítico, pela leitura especializada. É nessa época que Hilst conhece Lygia Fagundes Telles e Cecília Meirelles, passa a participar de exposições de poesia e frequenta os círculos intelectuais da época, como foi dito. Contudo, ela se nega

a assumir o comportamento socialmente padronizado e esperado das mulheres da metade do século XX e seus temas literários serão transpassados por essa inquietação, tanto nesse primeiro conjunto de poemas, quanto nos outros publicados nas outras revistas literárias em que seus poemas estiveram presentes.

RECEBIDO: 31/03/2023 APROVADO: 21/04/2023

REFERÊNCIAS

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

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CANDIDO, Antonio. Notas de crítica literária: poesia ao norte. *Folha da Manhã*. São Paulo. Dom, 13 de jun, 1943, p. 5.

CASTANHO, Sérgio. *Nasce a nação: Roland Corbisier, o nacionalismo e a teoria da cultura brasileira*. 1993. 191f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas SP, 1993. Disponível em <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/65224>. Acesso em: 25 abr. 2023.

CUNHA, Rubens da. *Retirar-se. Escrever. Uma leitura de Estar sendo. Ter sido*. 2011. 167 f. Dissertação (Mestrado em Literatura – Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2011.

GOMES, Eustáquio. *Os rapazes d'A Onda e outros rapazes: Modernismo, técnica e modernidade na província paulista (1921-1925)*. 1991. 200 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Ciências da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 1991. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/31837>, Acesso em: 25 abr. 2023.

HILST, Hilda. *Baladas*. São Paulo: Globo, 2003.

HILST, Hilda. *Presságio*. Ilustrações de Darci Penteadó. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1950.

HILST, Hilda. Entrevista: Das Sombras, *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, n. 8, p. 25-41, 1999. (Instituto Moreira Salles)

HILST, Hilda. *Da poesia*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997.

HILST, Hilda. Poemas. *Colégio Revista de Cultura e Arte*, ano II, n. 05. São Paulo, 1949, p. 109-115.

HILST, Hilda. *Trovas de muito amor para um amado senhor*. Prefácio de Jorge de Sena. São Paulo: Anhambi, 1960.

HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1980.

MENEZES, Cynara. São Paulo vê obsessões da poeta Hilda Hist. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 dez. 2000. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0512200028.htm> . Acesso em: 24 out. 2017.

REVISTABranca n.9. *Jornal de Manhã* (1946-1954), Suplemento Letrase Artes, ano 3, n. 146, p. 10, 4 de dez. de 1949. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&PagFis=1924&Pesq=Hilda%20Hilst> . Acesso em: 25 abr. 2023.

TELLES, Lygia Fagundes. Depoimento: Da amizade. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, n. 8, p. 13 - 16, 1999. (Instituto Moreira Salles)

MINICURRÍCULO

MILENA KARINE DE SOUZA WANDERLEY é Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Além disso, possui pesquisa reconhecida na *Fortuna Crítica de Hilda Hilst* e está referenciada na *Coletânea Da Poesia* (2017, p. 521). Seu trabalho como pesquisadora foi noticiado por ocasião da localização de poema inédito de Hilda Hilst publicado apenas no periódico *Tentativa* no ano de 1949. Atualmente, atua como pesquisadora da obra de Hilda Hilst, docente do ensino básico e do ensino superior. E-mail: milena.wanderley@gmail.com.

Vida hermética: o arquivo de Fiama Hasse Pais Brandão como genealogia da escrita literária

A hermetic life: Fiama Hasse Pais Brandão's estate as a genealogy of literary writing

Fernanda Drummond
Universidade Federal do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n50a539>

RESUMO

O artigo identifica alguns dos materiais presentes no espólio de Fiama Hasse Pais Brandão, sob guarda da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com especial atenção à correspondência. Nela, testemunhamos grandes nomes do século XX português – como António Ramos Rosa, Eugénio de Andrade ou Luís Miguel Nava – sendo os primeiros leitores de obras como *Área Branca* (1978). O material epistolar inédito direcionado à autora pode iluminar determinados eventos explícitos na poesia de Fiama, além de esclarecer o seu contexto. Entre as cartas, encontram-se tanto recensões ou reações de poetas aos seus livros mais recentes, como também revisões críticas à *Poesia 61*, que abordaremos com o objetivo de salientar que os seus autores, com o passar dos anos, ressignificaram a publicação das *plaquettes*. A correspondência passiva de Fiama evidencia cenas de convívio entre autores, as quais, não raro, figurarão futuramente os poemas. Deste modo, o espólio dá a ver alguns componentes autobiográficos, particularmente, nas suas trocas de correspondência, os quais esse artigo procurou aproximar de algumas passagens ou estrofes de poemas da autora.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia portuguesa contemporânea; *Poesia 61*; Fiama Hasse Pais Brandão; correspondência.

ABSTRACT

The article identifies some documents, with a special emphasis on the epistolary texts, present in the literary estate of Fiama Hasse Pais Brandão, preserved by the library at Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Within the archive, we witness great names of the Portuguese twentieth century – such as António Ramos Rosa, Eugénio de Andrade or Luís Miguel Nava – being the first readers of works such as *Área Branca* (1978). The unpublished letters addressed to the authors may then illuminate some events that make their way into Fiama's poetry and might explain her works' context. Among this correspondence there are not only reviews or reactions of her poet friends of her latest books, but they also carry critical revisions of *Poesia 61*, which we shall address to highlight the fact that its authors have resignified such publication. These documents evoke scenes that will frequently be part a of her future poems. The estate reveals some autobiographical components, particularly in her correspondence exchanges, which this article sought to link with some passages or stanzas from the author's poems.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese poetry; *Poesia 61*; Fiama Hasse Pais Brandão; correspondence.

Ao assumir como Ministro dos Direitos Humanos da República Federativa do Brasil¹, Sílvio Almeida recorreu a um provérbio do povo iorubá, do território ocidental do continente africano: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”. O ministro completa a informação oferecendo uma das interpretações possíveis ao ditado milenar: presente, passado e futuro são realidades entremeadas.

A convivência entre tempos e entre autores na obra de Fiama Hasse Pais Brandão dá-nos a ver esse aspecto. Se, como afirma Caio Laran-

¹ O discurso, proferido a 4 de janeiro de 2023, está disponível no YouTube (Discurso [...], 2023).

jeira, dentre as referências metatextuais de Fiama, há poetas “clássicos e contemporâneos”, e essa “lista de referências com as quais a poeta afina o tom e refina a voz revela-se uma vitaminada massa substanciosa” (Laranjeira, 2011, p. 32-33), podemos dizer que seu percurso intelectual dá a ver as inquietações de cada fase de escrita, consoante à correspondência da autora e às evidências do que ela, leitora onívora, estava estudando em determinado momento.

Sendo assim, as *Novas Visões do Passado* deixam de ser mero título de livro e passam a descrever fisicamente o espólio legado por Fiama Hasse Pais Brandão. Não quer isso dizer que o tempo está emaranhado porque a documentação esteja desorganizada cronologicamente: na medida do identificável pelos arquivistas, tudo consta com sua data correta, e quando a autora, ou seus correspondentes, indica a data de seus escritos, esse dado é valorizado e nos situa de maneira conveniente na obra.

Mas a própria política de um espólio nos faz conviver com ausências, lacunas e palimpsestos. A visão de um arquivo literário, com caixas, textos não terminados, papéis rasgados, aponta-nos à incompletude. Põe fisicamente em jogo o passado e o futuro. Completa lacunas afeitas à obra e pode iluminar aspectos do pensamento do escritor na altura em que os textos são escritos.

É banal encontrarmos, em qualquer arquivo, textos que eram supostos constar em livros, mas não foram terminados. A evidência do que restou incompleto é essencial para descrever um arquivo literário e a memória, em eterna montagem, que ele produz. Trabalha-se com o ensaio, a falta, o não conseguimento, a tentativa, as versões. Um exemplo disso na documentação de Fiama, disposto na Universidade de Lisboa, está na presença de pequenos autos teatrais, como *Fogo no Terreiro* — peça em que encena a santa inquisição na praça lisboeta do Terreiro do Paço, mas situada no tempo de Salazar. Ou, em outra ocorrência, há um romance com títulos concomitantes:

Códice 100 ou *Simultâneo*, ambos riscados a lápis, em seu manuscrito zero. Não chegaram a ser publicados. Apesar de haver um original datiloscrito na página seguinte à capa, o projeto em prosa não ultrapassa cinco páginas.

O material do espólio de Fiama, doado em 2015, inventariado em 2018 e que só começou a receber visitantes a partir de 2019, acabou por convocar à decifração todo um contexto constelar envolvido na criação. A caligrafia, a correspondência, a escrita diarística e a ensaística. Essa documentação tem apoiado a explicação de algumas das linhas de força da poesia da autora de 61. Se consideramos a documentação epistolar no arquivo de Fiama, podemos partir do entendimento de que qualquer cena narrada em cartas pode ser considerada uma reencenação do momento de escrita e uma preparação daquilo que, no futuro, será parte de poemas. Uma vez que as cartas oferecem vias de acesso para a interpretação de obras editadas, pensamos aqui não só no material físico em questão como também na sua disposição tal qual organizada (ou intencionalmente pouco organizada) pela autora.

Quase nem é necessário dizê-lo, mas o trabalho de Fiama Hasse Pais Brandão representa uma das maiores forças poéticas pertencentes à paisagem literária da segunda metade do século XX português. No entanto, desde o seu aparecimento, no fim dos anos 1950, tem sido frequentemente recebido pelos leitores como hermético, despreendido de significado, desconstruído, impenetrável. Essa pequena notícia do trabalho que é hoje desenvolvido no espólio brandoniano pretende desmitificar essa impressão, querendo, diferentemente, investigar as origens do texto de Fiama, que são primordiais para que se combata aquele sentimento geral de impenetrabilidade experimentado por até leitores mais experientes.

Voltemos a 2015, quando o espólio de Fiama Hasse Pais Brandão foi adquirido pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Nessa

altura, a seção de espólios da biblioteca recebeu uma massa documental de ordem colossal: 27 caixas de arquivo organizadas em separatas com uma variedade impressionante de gêneros textuais. Evidentemente, não só há ali ficção da autora, seja inédita ou publicada, mas também programas de teatro, correspondência com a *intelligentsia* portuguesa da segunda metade do século XX — num universo de centenas de remetentes —, notas da autora feitas enquanto pesquisava sobre a sua genealogia na Biblioteca Nacional de Portugal; enfim, uma imensidão de textos, datiloscritos, papéis variados — documentação que ainda exigirá, por anos, um estudo minucioso.

Quanto à notação de material literário, os manuscritos criativos de Fiana Hasse Pais Brandão contêm bastantes emendas. A maior parte do material é sucessivamente passada a limpo, inclusive (talvez, principalmente) a correspondência. Isso nos dá a dimensão de que o texto brandoniano é constantemente retrabalhado, ou, segundo as suas próprias palavras, “reescrevo a mim mesma sem alternativa” (Brandão, 2006, p. 704). Tanto nos poemas quanto nas cartas que consideram o grande hipertexto dos poemas portugueses através dos séculos, a reescritura tem como propósito visitar e reconsiderar o que foi escrito, quando já terão passado a outro sentido. A reescritura passa por um minucioso trabalho de releitura de si mesma, da procura de uma coerência em si mesma, em busca da palavra justa, que possa abarcar com exatidão os assuntos sobre os quais Fiana pensa recorrentemente: natureza, forma, imagem.

A correspondência de Fiana com poetas como António Ramos Rosa, Eugénio de Andrade ou Luís Miguel Nava ilumina não só os temas de sua poesia, apoiados nas vivências com esses poetas, mas também a passagem dessa convivência ao conteúdo dos poemas de Fiana. Assim, lemos nas cartas dados biográficos que, uma vez chegados ao poema, são transmutados, com fito de esconder e de tornar hermética não a sua escrita, mas a sua biografia. Afinal, como dizem

seus próprios poemas: “Tudo o que disse com literalidade deverá parecer, / agora, o aviso de que a minha vida é a mais hermética” (Brandão, 2006, p. 192).

A obra de Fiama espelha a disposição à reescrita, e o espólio demonstra essa intenção de registrar as fases da escrita em papéis privados quando, em “Reler Poemas contemporâneos sobre a chuva”, elogia o manuscrito não publicado:

a escrita que não é para a leitura.

A enorme diferença nas frases suaves ilegíveis (Brandão, 2006, p. 469).

Diferença e ilegibilidade são características deste espólio, patentes a quem o consulta. A organização dos papéis demonstra uma escrita dispersa. Há tanto cadernos mais ordenados, demonstrando maior reelaboração sucessiva dos poemas passados a limpo, quanto continuações de textos interrompidos em outros cadernos começados a meio. Há também textos escritos em papéis marginais, versos de convites, guardanapos etc., que nem sempre demonstram ser resultado numa tentativa mais organizada de reescrita. Uma indicação de que a reescrita acontece muitas vezes até alcançar sua forma final está nos rascunhos da autora: cartas são rascunhadas em versos de páginas em que havia composto poemas. Os dois são rascunhos, os dois foram reescritos, o que torna ainda mais interessante a relação entre a poesia e seus paratextos. Outras separatas que constam do espólio, ao contrário do caráter fragmentário que vínhamos exemplificando, contêm dossiês datiloscritos com versões praticamente finais dos livros e poucas emendas à mão. É o caso principalmente dos manuscritos de *Cantos do Canto* (1995) e de *Cenas Vivas* (2000), ao qual voltaremos mais à frente.

Um tanto literalmente, também, constatamos que o material epistolar presente em arquivos literários possibilita a interpretação de

uma vida que não se aparta da obra: sendo assim, a obra é orientada pela vida, vida esta escrita em diversas tipologias textuais, dentre as quais as cartas. Está aqui considerada a constituição das cartas enquanto objetos literários. É o que Alilderson Carvalho de Jesus diz de Luís Miguel Nava, um dos remetentes de Fiana, o qual, “como muitos literatos, não costumava apartar a escrita que tem como objetivo a comunicação da escrita com ambições poéticas. A tendência, pelo contrário, sempre fora atar uma escrita a outra” (Jesus, 2010, p. 85–86).

Na verdade, cartas podem ser testemunhos da presença de dois amigos num mesmo sítio. Ou, ainda, a lembrança de que duas pessoas não ocupam o mesmo espaço terreno. Nos dois casos, trazem o que está longe para perto. Uma situação temporal vivida em conjunto ou uma situação deslocada no espaço vivida em tempos diferentes: para o emissor, vive-se o presente que o destinatário só viverá depois, pela imaginação. Pensamos que essa distância física, aproximada pela memória, tenha sido algo com que Fiana trabalhou na maioria dos seus poemas. Como diz o poema em prosa “Respiração”, do conjunto *Visões mínimas*, um desejo de ressuscitação daquilo que está longe por meio da leitura.

E ao fim de tanto amor, comecei a sentir pelos vivos o que sentia pelos mortos. A maneira de os ouvir ler. O sentar-me junto à mais baixa inflexão da voz, sendo a descida do som e as mãos que participam na leitura. (...) O que eu sentira elaboradamente pelos mortos sobretudo o desejo avassalador de ressurreição estava agora a ser exigido para os vivos, a própria carnalidade (Brandão, 2006, p. 207).

Essa ausência é vivida por Gastão Cruz, companheiro de geração de Fiana em *Poesia 61*, quando aproveita uma carta para se queixar da falta de valorização dada a outra companheira nas *plaquettes* dos anos 60, Luiza Neto Jorge. Segundo Gastão, “é espantoso como foi preciso a Luiza morrer para se lembrarem dela (leio no JL que vão pôr-lhe o nome numa rua do Seixal)”. Linhas à frente, na mesma

carta de 1989, de poucos meses depois da morte de Luiza em fevereiro daquele ano, o poeta e crítico avança com uma teorização de *Poesia 61*: “Na verdade, nem os nossos livros dos anos 60 são assim tão ‘herméticos’, nem certos autores (...) dos anos 70 ou 80 estão tão para lá da linha em que nos inserimos” (Cruz, 1989, s.p.).

Seja como for, a ruptura causada por *61* insistiu – como assinala António Carlos Cortez e alguns outros teóricos – no gesto único de textualizar a palavra, fazer da poesia um “trabalho linguístico relacionado com a atomização textual e a procura de uma sintaxe e semântica renovadas” (Cortez, 2011, p. 30).

Em 2000 Fiama terá escrito o último poema da sua vida, conforme testemunho de Carlos Mendes de Sousa, no seu texto para a *Revista Pessoa*: “Âmago: o mar”. Nele está contado, em delicado formato de crônica memorialista, um dos seus últimos encontros com a poeta:

No mês de Agosto de 2000, passei algum tempo na casa da Isabel e do Gastão, na praia de Faro. Nesses dias, partilhei a casa com o Gastão, o Mário Bruno (filho de Gastão e Fiama) e a Fiama. Recordo o último dia de férias. Fiama estava sentada, na varanda virada para a Ria, aguardando a vinda dos netos. Depois do almoço, haveria ainda tempo para dizer um adeus à costa. Antes da chegada os netos, mostrou-me os poemas que tinha escrito, pedindo desculpa pela letra (Sousa, 2011, p. 118).

Adiante, o artigo descreve perfeitamente o contexto de escrita daqueles que de fato foram seus últimos poemas publicados. Diz Sousa:

Perguntei-lhe, a certa altura, se tinha escrito algum poema. Falou-me de leituras: estivera a ler a biografia do António Nobre por Guilherme de Castilho. Passei a vê-la depois com o bloco na mão, onde, a lápis, alguns versos iam aparecendo. Era tão débil o seu estado, e eu interrogava-me sempre sobre os versos. Até que nesse seu último dia na Ria, Fiama me mostrou o pequeno caderno branco – a epígrafe de Camões e os quatro belíssimos poemas sob

o título *A matéria simples*. Vi ali o que o olhar de Fiama captara e vi o movimento do seu olhar, nesses dias em que a via sentada no sofá. Nas letras incertas da página – aquela água baixa, o pescador. (...) Na mesa ao lado: o lápis, o pequeno caderno. Os últimos poemas. Contempladora do mundo (Sousa, 2011, p. 118).

Não foi possível ainda encontrar o manuscrito desse poema no espólio, mas há textos de meados do ano 2000 escritos em folhas que correspondem àquilo que Sousa descreveu: o papel pequeno destacado de um caderno, letra incerta na página em papel A5, sendo a última capilha aurática da caixa de inéditos e textos manuscritos. São considerações, em caneta vermelha, sobre poesia: notas que Fiama toma para guiar a sua participação no programa da RTP *Portugal, País de Poetas* (1998), disponível no site da emissora. Assim, igualmente último poema da *Obra Breve* reza:

Na pele sinto o percurso das ondas,
 mais amplo e tenso do que o périplo do sol,
 E, no entanto, este vai-se gerando a si mesmo,
 a cada momento, até à placidez
 do meio-dia. São feitos de horas, contínuas, eternas,
 aqui, na ria, os dias. Hoje,
 meu dia, o coração e o dia rejubilam (Brandão, 2006, p. 738).

Uma espécie de lembrança de que o nascimento, o renascimento e a morte estão coadunados no mesmo comprimento de onda, uma vez que este poema de encerramento da obra foi visto por Jorge Fernandes da Silveira como continuação circular (como as ondas) de “Grafia 1”, o poema de abertura de morfismos, de 1961. “Entre o primeiro (‘Grafia 1’) e o último poema de Fiama Hasse Pais Brandão em livro, ‘Meio-Dia / Meu Dia’, há de fato, uma tensão de opostos não necessariamente excludentes”, diz Silveira (2011, p. 15).

se
 o tamanho deste vento é um triângulo na água

o tamanho da ave é um rio demorado
onde
as mãos derrubam arestas
a palavra principia (Brandão, 2006, p. 15).

No fim do primeiro poema, a palavra “principia”, no último as palavras “ria” e “dia”, esta última repetida duas vezes, giram em torno a duas outras que a principiam, como em movimento de rotação.

Luís Miguel Nava prestou visitas a Gastão Cruz na mesma casa em que Fiama, anos depois, escreveu “Meu dia/ meio-dia”, a contemplar a Ria de Faro. A correspondência de Nava com Fiama é curta, mas preciosa do ponto de vista da biografia do poeta de Viseu: expande-se por três anos e contém um rico testemunho de suas viagens ao Egito, à Mauritânia e à Tunísia. O poeta, tradutor e ensaísta havia dedicado, outrossim, alguns textos à poesia dos anos 60 e à autora: o memorável “Os poemas em branco de Fiama Hasse Pais Brandão”, escrito sobre *Área Branca*, de 1978, no calor da hora – um ensaio capital sobre um livro que mereceu de António Ramos Rosa, em carta enviada a Fiama, a seguinte consideração:

Afirmo sem sombra de dúvida que [*Área Branca*] é o teu melhor este grande livro (...) por mais relevante que tenha sido a sua poesia anterior, não tinha atingido o grande ponto de cristalização (...) em que a palavra poética se revela por seu integral rigor (A expressão aparece grifada pelo autor. Rosa, 1989, s.p.).

Ainda nas cartas de Luís Miguel Nava à autora, pedidos para a poeta ir à Bélgica participar de uma conferência sobre tradução: viagem que, segundo consta, não aconteceu. A correspondência com Nava (assim como as cartas trocadas com Fernando Pinto do Amaral e Pedro Tamen) dá notícias da faceta tradutora de Fiama, uma atividade a que Luiza Neto Jorge também se dedicou. As cartas com Fernando Pinto do Amaral reportam, no início dos anos 90, as suas idas ao pa-

lácio Casa de Mateus para um encontro de tradutores, iniciativa que até hoje perdura.

A documentação epistolar no espólio prova que muitas viagens foram de fato pedidas a Fiama, inclusive para ir a São Paulo, onde a autora esteve em contato com o centro de estudos judaicos para aprofundar a sua pesquisa sobre o misticismo judaico. Mas, talvez pelo fato de ser mãe e trabalhadora, recusava. Recorde-se que, durante algum tempo, Gastão Cruz cumpria um leitorado no Reino Unido. Convites para conferir palestras, com efeito, foram sempre rejeitados pela autora. Em outra missiva direcionada a ela, depois de uma negativa, Silveira se reporta a um medo de avião que não consta que Fiama realmente tivesse. Em carta a Jorge Fernandes da Silveira, pesquisador brasileiro e responsável pela divulgação da sua obra no Brasil, o que Fiama realmente afirma para se desembaraçar da missão é:

Gostaria de comemorar aí o teu livro, (...) se o seminário disso se trata! Sem dúvida! Mas para tal [conferir palestras] levem o Gastão, por exemplo. E a mim, repito, mais tarde, apenas para Ler. Nada de perguntas e opiniões. Todas (não todas!) perdi refazendo-as (Brandão, 2005, s.p.).

De fato, como testemunha Carlos Mendes de Sousa, em texto já referido, “ouvi algumas vezes Fiama dizer, em determinados eventos públicos, que não se encontrava ali para decorrer sobre a sua própria poesia, mas tão só para ler os poemas, em atmosfera íntima, como nos concertos de música de câmara” (Sousa, 2011, p. 117). Esta atitude não só demonstra a valorização da tarefa crítica, como também aproxima a cena de leitura à atmosfera concentrada e contemplativa da entrega à música, deflagrando um aspecto interartístico intrínseco à poesia.

É talvez o encontro com Eugênio de Andrade aquele que tenha gerado as cartas mais literalmente traduzidas em poesia. Eugênio envia postais reportando um encontro, em 1996, no Porto, em que os dois teriam passeado por uma alameda onde sentiram o aroma característico das plantas que lá estavam. Eugênio logo remete a um poema de Cesário, num hiperlink realidade/versos:

Foz do Douro, 3.3.97

Querida Fiama:

Obrigado pelo seu postal. Gostei muito de ter estado consigo, e também muito de a ter ouvido. Lembra-se do eflúvio (como diria o Pessanha) dos goivos do Jardim do Passeio Alegre?

Grande Abraço,

Eugênio.

(Andrade, 1997, s.p.)

E, ainda, no postal de 15.9.97, Eugênio rememora o mesmo encontro: “havia um cheiro intensíssimo de goivos – lembra-se? Eu falei-lhe da nossa poesia medieval e I.² citou o poema”³.

Fiama reproduz a cena de leitura da carta que tematiza o passeio entre os goivos, as flores características da alameda por que passaram, no poema “Catálogo Botânico da Primavera”, datado de março de 1997:

E, de repente, uma flor de palavras

muito branca chega até mim, e é

esta estação, nesse florir de goivos.

Uma carta traz-me inscrita as palavras

de Eugênio, goivos, e o seu eflúvio.

2 Um terceiro amigo, que acompanhava os dois no passeio.

3 Andrade, Eugênio de, [Correspondência], Destinatário: Fiama Hasse Pais Brandão. Foz do Douro, 15 set. 1997. 1 postal.

Esta transcreve-a ele de Pessanha,
 diante de tão nítidos canteiros.
 Grata, prendo-me a esses elos vivos
 da corrente de vozes, que se oferecem
 aos ouvintes, depois de recolherem
 o real, o findo, o que foi amado (Brandão, 2006, p. 683).

Seja enquanto intertextualidade, à medida que o testemunho histórico nos dá a dimensão da vida de outros poetas em relação, seja como teorização do contexto literário em que sua geração produziu, o espólio de Fiama nos dá uma visão ampla da paisagem literária da poeta. Reiterando as palavras do poema “Sumário Lírico”, da *opus magnum Cenas Vivas*: “reescrevo a mim mesma sem alternativa”, as cartas do espólio brandoniano desdobram esse objeto de escrita: Fiama escreve **com os outros**, sem alternativa.

Se da reescrita nascem outros textos, parece decorrer daí que o texto de Fiama é feito dos palimpsestos de poemas seus e de outros poetas, procurando aquilo que, nesta macro cronologia da literatura, pode ser revisto e repetido. Numa estrutura lacunar, que aponta para um não saber explícito nos poemas, versos ou signos ampliam seus significados à medida que reaparecem, com o progresso do tempo:

Em quantos séculos eu não vi a rosa e outros seres
 (...) nem tinha (dia imaturo) este saber: (...) isso é fugaz (Brandão, 2006, p. 113).

A mesma evidenciação do processo de “não saber” é encontrada no poema “Quod Nihil Scitur”, eco do seu parêntese “Grafia 1”, o já citado poema de abertura da *Obra breve*: não só o título do poema aponta para o que é incognoscível (“Que nada se sabe”) e, por isso, mutável, como também os versos indicam a vontade de corrigir a imaturidade do poema de juventude. Revela, portanto, a superação de uma fase de formação da poeta para a entrada numa “Era” de acumulação

de experiência, erudição, de sucessivas releituras. No poema de 1989, avalia os versos “água significa ave / se / a sílaba é uma pedra álgida...” como mera “Frase, fruto do texto passageiro. / Erro ino- / cente. Um equívoco pictográfico” (Brandão, 2006, p. 476).

Gastão Cruz também identifica nas *plaquettes* de juventude dos seus companheiros de geração um cariz momentâneo. Em um dos documentos de correspondência do espólio de Fiama, o poeta lhe diz: “quanto à *Poesia 61*, é apenas um curto [momento]⁴, que não durou mais de um ou dois anos. Acho que cada vez mais seria útil uma revista de poesia (...) para discutir essas coisas. E uma boa antologia de poesia contemporânea também ajudava...” (Cruz, 1989, s.p.).

Dessa forma, a avaliação de Gastão, *a posteriori*, em 1989, portanto, também passados 30 anos do lançamento de *Poesia 61*, terá como fruto a recusa da poesia dos então jovens poetas como “herméticos”, preconceção que perdura até aos dias de hoje. É Gastão Cruz, ainda, que fomenta a longa querela *Poesia 61* versus *Cartucho*, mas de maneira surpreendentemente conciliadora: afinal, formalmente, no macrocosmo dessa literatura, embora diferissem de programa, *Cartucho* não estava tão longe assim de *Poesia 61*, conforme o fragmento de carta citada anteriormente. Segundo a perspectiva de Gastão, no entanto, o melhor da produção das décadas seguintes, “não poderia existir sem a evolução dos anos 60” (Cruz, 1989, s.p.). Finalmente, não foi por acaso que os dois agrupamentos de poetas estiveram elencados lado a lado em antologias de poesia portuguesa contemporânea, o que vez ou outra causava desgosto a alguma das partes.

De toda forma, a reavaliação do enquadramento de *Poesia 61*, no contexto dos poetas, seus contemporâneos, é reforçada no manus-

4 Palavra imprecisa no manuscrito.

critico, encontrável no espólio, com que Fiama pretendeu colaborar na revista *A Phala* (1989):

Não me preocupei com vanguarda senão no passageiro e afinal pequeno acontecimento de *poesia 61*. Vivia então a miragem universitária de um conceito de História que [ia] propelindo (vanguarda) e não mudando apenas, ora por perda ora por ganho, e sobretudo com força de Tradição.

Reneguei 61, com Barcas Novas. Lírico, tradicional, circunstancial. Pouco depois, publiquei, por exemplo, um artigo sobre Carlos de Oliveira onde sublinho que as vanguardas devem ter o seu vetor para trás. O peso e a emoção das vivências literárias dos meus grandes antecessores poetas. Fazia-me virar para eles, sobretudo. Apenas em 61 tentamos negar as retóricas da *Presença*, [o] discursivismo (...), o propositivismo do discurso neorrealista. Três coelhos e uma pobre cajadada.

Tenho alguns poemas em *Obra Breve* sobre esse ‘equivoco 61’. Disse-o já muito expressamente em entrevista⁵.

O que aqui acontece é uma remissão aos textos da juventude, não por uma mera congratulação de si própria, mas por via de um processo de rasura e reescrita, uma constante reavaliação da obra feita, incompleta e aberta. Isso é algo que ocorre também em um número significativo de escritores, cujo exemplo português mais próximo seria Carlos de Oliveira, que rasura as próprias primeiras edições, tornando-as sem efeito, ao alterar significativamente os textos e títulos originais, valendo sempre a versão mais recente chancelada pelo autor, conforme sua advertência à obra:

O autor remodelou, incluiu, cortou (sobretudo cortou) o que lhe pareceu necessário para alcançar um conjunto mais equilibrado. [...] Qualquer outro poema que tenha publicado antes ou durante

⁵ Brandão, s.p., s.d., documento constante do F FHPB, UI.1/10.

esse período fica portanto definitivamente excluído da sua obra (Oliveira, 2003, p. 373).⁶

“O trabalho poético de Fiama Hasse Pais Brandão fornece (...) pistas do seu trabalho *hipotético* de construção”, diz Caio Laranjeira (2011, p. 31), mas sem necessariamente esconder o andaime de sua obra, como queria João Cabral de Melo Neto. Diferentemente, a intenção de Fiama parece ser oferecer uma genealogia da escrita para revelar uma *hipótese* de construção, transcorrida desde o manuscrito ao texto édito.

Como exemplo dessas transformações, temos a seguinte recorrência insistente: nomeados sintomaticamente de “In Memoriam”, doze textos em prosa do livro *Falar sobre o falado* (1991) já tinham aparecido em *Era*, quando o conjunto foi publicado numa primeira reunião dos quatro livros iniciais da obra poética de Fiama, no volume *O texto de Joao Zorro* (1974)⁷. É já célebre a leitura que o crítico e professor emérito da UFRJ, Jorge Fernandes da Silveira, faz do texto de Fiama como *epigráfico*⁸. Diferente da epígrafe, inscrição que encabeça os textos, numa contextualização do que será apresentado, a epigrafia é uma ciência que estuda o processo de seleção de ideias que serão transmitidas a gerações vindouras. Diz-nos Fiama no poema “O texto de Joan Zorro”: “O progresso dos textos é epigráfico” (Brandão, 2006, p. 173). Como na construção de um arquivo para a posteridade, a autora seleciona o quê dos seus escritos vai ser passado adiante, como a visão que compõe de si vai se estabelecer como obra.

⁶ Conferir, a esse propósito, Rosa Maria Martelo (1998).

⁷ Conforme aponta Jorge Fernandes da Silveira (2011b, p. 82).

⁸ Ver Silveira, “Grafia, Epigrafia, Grafiamas”, 2011b.

Na abertura da *Obra Breve*, a autora exibe uma advertência: “A poesia vai sendo escrita, transformada, recordada, ao correr do tempo todo”, e a seguir assina e data o texto introdutório (Fiama Hasse Pais Brandão, Lisboa, Junho de 1991). Assim como no esquema de Carlos de Oliveira, sugerido na seção anterior desse artigo, a intenção é de alterar a própria obra, para que à sua primeira versão vá se acrescentando o valor da passagem do tempo, com o acúmulo de leituras e de trocas, com enxertos de poemas que foram sendo escritos entre as *cortinas*⁹ dos livros publicados mais formalmente.

Essas adições de poemas na *Obra Breve* dão a ver a argamassa que cobre os andaimes da obra brandoniana, para aproveitar a metáfora da construção. A obra máxima de Fiama, *Cenas Vivas*, teve como primeiro título *O esplendor da língua*, passando ainda as seções por blocos temáticos¹⁰ que dividem o livro em grandes campos: 1. Natureza; 2. O Teatro; 3. Os Livros, naquilo que, por si só, poderia ser considerado um esquema do campo semântico brandoniano.

Ao revisitar, trinta anos depois, o poema “Grafia 1”, Fiama talvez tenha concluído que água não seria uma tradução justa para ave, ou que esse giro metafórico¹¹ atrapalha a comunicação, sendo a prova de que, na juventude, não soube como escrever usando um sistema novo de símbolos. Não à toa, como já dissemos, a autora chama o verso de um “erro pictográfico”. Ora, o que se chama de “pictográfico” é a notação de um sistema gráfico que ainda não se tornou escrita, sendo a mensagem comunicada através de rudimentares desenhos, e não de letras. A tradução precisa do real ainda estaria para

9 Conferir nota de advertência à *Obra Breve* (edições de 1991 a 2017).

10 A anotação de Fiama está no espólio e pode ser vista na separata FFHPB/UI 01.53.

11 Ver Octávio Paz, *Signos em rotação, O arco e a lira*, 2014.

ser cumprida, por meio da discursividade mais direta, a qual Fiama passou a valorizar mais firmemente a partir da segunda metade de sua obra, quando passa a valorizar o conteúdo mínimo das imagens que estão mais ao seu redor, imediatas.

Em conclusão, diríamos com Jorge Fernandes da Silveira (2011b, p. 87) que muito do sentido do texto “está no cruzamento entre linhas descendentes (regressivas) e ascendentes (progressivas). Em suma, entre a herança, o imaginário cultural (...) e a errância”, e acrescentaríamos, entre passado e presente, tendo o futuro em jogo, faz-se a urdidura dos versos. Ao escrever agora, Fiama altera o passado, mata o pássaro “ontem” com a pedra que encontrou hoje. Num texto que se torna, na verdade, uma exposição do arquivo do próprio crítico, quando se queria aproximar do espólio de Fiama Hasse Pais Brandão, Jorge Fernandes da Silveira revela uma carta que a poeta lhe enviara, na qual estaria a gênese do título da sua maior obra. Diz Fiama, em carta de junho de 98: “Agora mando-te 3 poemas de um futuro livro, chamado O Esplendor da Língua, que só sairá no fim do ano, creio” (*apud* Silveira, 2011b, p. 86). Tempos depois, a partir de um texto que Silveira escreve sobre a sua poesia, Fiama abandona sua primeira ideia para ver o título se transmutar no conhecido *Cenas Vivas*. Aqui passamos a confirmar que “um arquivo não representa o passado, mas o constrói” (Dassie; Gandolfi, 2021, p. 7).

Em 2011, quando Silveira escreveu “O Espólio de Fiama Hasse Pais Brandão”, em *Poesia 61 Hoje*, o arquivo da autora ainda não tinha sido adquirido pela universidade que era sua *alma mater*. Sintomaticamente, dez anos depois, um número da revista *e-Lyra*, dedicado a pensar relações entre poesia e arquivo, trouxe, em seu prefácio, a seguinte argumentação: “As formas de arquivamento e de seleção falam a respeito da construção desse passado, em um processo no qual a integridade e a fixação dos textos não se confundem necessariamente com sua imobilidade” (Dassie; Gandolfi, 2021, p. 7). *Maior*

mutabilidade da pedra, menor mutabilidade da grafia, poderia dizer a autora de “O texto de Joao Zorro”¹².

Com esses apontamentos iniciais, procuramos dar notícia de parte do conteúdo do espólio de Fiama Hasse Pais Brandão. Buscamos, também, salientar a urgência de uma análise ampla e aprofundada dos acréscimos e despojos encontrados nesta documentação, como método para nos encontrarmos em uma obra poética com tantas bifurcações possíveis. Por último, desejamos que seja dada a devida valorização desse riquíssimo arquivo literário, para que sejam mais legíveis as mudanças no caminho entre o manuscrito, o datiloscrito e a versão editada da obra de Fiama.

RECEBIDO: 31/03/2023 APROVADO: 21/06/2023

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Eugénio de, [Correspondência], Destinatário: Fiama Hasse Pais Brandão. Foz do Douro, 3 mar. 1997. 1 carta

ANDRADE, Eugénio de, [Correspondência], Destinatário: Fiama Hasse Pais Brandão. Foz do Douro, 15 set. 1997. 1 postal.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Obra breve*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. Carta a Jorge Fernandes da Silveira (s.p.). *Metamorfoses - Revista de Literatura*, Rio de Janeiro/ Lisboa: UFRJ e Caminho, n. 6, 2005.

CORTEZ, António. “Poesia 61” hoje: uma necessária heterodoxia. *Revista Colóquio/Letras* 177, maio-ago. 2011. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011 p. 28-45.

CRUZ, Gastão, [Correspondência], Destinatário: Fiama Hasse Pais Brandão. Faro, 29 ago. 1989. 2 cartões postais e 1 carta.

12 O poema de 1974 segue a coordenada lógica/material mais corriqueira: “O movimento da escrita e da leitura/ exerce-se a partir da menor mutabilidade aparente da pedra/ e da maior mutabilidade da grafia” (Brandão, 2006, p. 173, grifo nosso).

DASSIE, Franklin Alves; GANDOLFI, Leonardo. Apresentação: Poesia e arquivo. *e-Lyra – revista da rede internacional lyracompoetics*, n. 18, p. 7-9, 2021. DOI: <https://doi.org/10.21747/2182-8954/ely18>. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/395>. Acesso em: 3 mar. 2023.

JESUS, Alilderson Cardoso de. *A poesia de Luís Miguel Nava enquanto secreta religião*. 2010. Tese [Doutorado em Letras Vernáculas] – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

LARANJEIRA, Caio. Fiama, do húmus ao uno. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da; MAFFEI, Luis (orgs.). *Poesia 61 Hoje*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2011.

MARTELO, Rosa Maria. *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*. Porto: Campo das Letras, 1998.

OLIVEIRA, Carlos. *Trabalho poético*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

PAZ, Octavio. Signos em rotação. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ROSA, António Ramos, [Correspondência], Destinatário: Fiama Hasse Pais Brandão. Faro, 29 ago. 1989. 2 postais e 1 carta.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Grafia, epigrafia, GRAFIAMAS. *Pessoa*, CML, Lisboa, n. 02, p. 14-25, 01 mar. 2011a.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. O espólio de Fiama Hasse Pais Brandão. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da; MAFFEI, Luis (orgs.). *Poesia 61 Hoje*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2011b.

SOUSA, Carlos Mendes de. Âmago: o mar. *Pessoa*, CML, Lisboa, n. 02, p. 116-119, 01 mar. 2011.

DISCURSO histórico de Silvio Almeida na posse como ministro dos Direitos Humanos (íntegra). [S.l.; s. n.], 04 jan. 2023. 1 vídeo (41 min 19 s). Publicado pelo canal TV Fórum. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=a_K22W7R1Gs. Acesso em: 29 mar. 2023.

PORTUGAL, país de poetas. Direção: Luís Osório. Portugal: RTP Arquivos, 30 jun. 1998. 1 vídeo (26 min 51 s). Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/portugal-pais-de-poetas/>. Acesso em: 29 mar. 2023.

MINICURRÍCULO

FERNANDA DRUMMOND é doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e foi pesquisadora visitante da Universidade de Lisboa (2019/2020), onde conduz pesquisa no espólio de Fiama Hasse Pais Brandão. Ministra formações em literatura portuguesa, concentrando-se principalmente na literatura de autoria feminina. Atua como revisora e tradutora.

**Em busca de uma “anestesia verbal suficiente”
– sobrevoando a gênese de *Finisterra, Paisagem
e Povoamento*, de Carlos de Oliveira**

*The quest for an “adequate verbal sedation” – overflying
the genesis of Carlos de Oliveira’s Finisterra, Paisagem e
Povoamento*

Ricardo Namora
Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n50a534>

RESUMO

Este ensaio centra-se em quatro objetos materiais definidos que se encontram nos arquivos do espólio do escritor Carlos de Oliveira (1921-1981), presentemente ao cuidado do Museu do Neo-Realismo em Vila Franca de Xira, Portugal. Trata-se de três cadernos manuscritos, dois deles anteriores à publicação de *Finisterra, Paisagem e Povoamento* (romance de 1978), e um posterior; e um conjunto de 5 folhas dispersas datilografadas, datadas de 1970, com o título “Cosmogonia”. Nos dois cadernos anteriores à data de publicação, o autor esboça aquilo a que chama “apontamentos” e “esquemas”, para além de uma série de considerações sobre o ofício da escrita. No terceiro, Carlos de Oliveira responde a “uma leitora curiosa” do romance, explicando detalhes e referências e insurgindo-se contra a crítica que, nas suas palavras, “não entendeu” a lógica intrínseca da narrativa. A “Cosmogonia”, por seu lado, representa uma justificação “filosófica” para o romance. De um modo enfático, essas 27 páginas manuscritas permitem recuperar, em movimento contínuo e progressivo, tanto a anterioridade do romance como uma parte – crucial – da sua posteridade.

PALAVRAS-CHAVE: Arquivo; Espólio; Gênese; Crítica.

ABSTRACT

The following essay focuses on four specific material objects, found at the archives belonging to the set of literary papers left by Portuguese author Carlos de Oliveira (1921-1981), presently under the care of Museu do Neo-Realismo, in Vila Franca de Xira, Portugal. It consists of three handwritten notebooks, two of them penned before the publication of *Finisterra, Paisagem e Povoamento* (novel, 1978), and one after; and also on a set of 5 loose typed sheets, dated 1970 and titled “Cosmogony”. In the two notebooks written prior to publication date, the author sketches “notes” and “schemes”, appending a series of remarks about the craft of writing. In the third one, Carlos de Oliveira replies to a “curious female reader” of the novel, explaining details and references, and resenting the critics who, by his own words, “failed to understand” the inner logic of the narrative. “Cosmogony”, on its part, represents the “philosophical” rationale of the novel. Thus, emphatically, the 27 handwritten pages on the three notebooks allow us to retrieve – in a continuous, progressive survey – both the pre-existence of the novel and, also, a crucial part of its posterity.

KEYWORDS: Archive; Literary Estate; Genetics; Criticism.

1. PREÂMBULO

No contexto do Projeto de Investigação “Carlos de Oliveira: a parte submersa do ‘icebergue’”, levado a cabo entre 2014 e 2017 por uma equipa de investigadores do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra e coordenada pelo Professor Doutor Osvaldo M. Silvestre, os pesquisadores tiveram acesso aos materiais constantes do espólio do escritor Carlos de Oliveira. Tal aconteceu, quer através de visitas pontuais ao Museu do Neo-Realismo, em que os investigadores contataram fisicamente com os documentos em questão, quer através da generosa disponibilização dos mesmos documentos em formatos digitais pelas funcionárias do referido museu. A pesquisa e o tratamento dos materiais deram origem a uma exposição, com o mesmo nome do projeto, patente no mencionado museu de 18 de março a 29 de outubro de 2017, bem como uma série

de outras iniciativas culturais e acadêmicas que culminaram na celebração do centenário de Carlos de Oliveira, ocorrido em 2021. No espólio, encontra-se um total de 161 documentos inequivocamente relacionados com o processo de composição da última obra publicada por Carlos de Oliveira, o romance *Finisterra – Paisagem e Povoamento* (1978). A tipologia dos documentos é a seguinte: Cosmogonia 1970 (5 páginas); Versões da “Nota Final” de *Finisterra* (3 páginas); Variações sobre os peregrinos (9 páginas); Versões 68-70 (6 páginas); Versões 70-71 (2 páginas); Caderno sem capa / Cadernos pretos manuscritos (27 páginas); Provas corrigidas de *Finisterra* (8 páginas); Apontamentos sobre Cesário Verde (9 páginas); Estudo sobre Cesário Verde (12 páginas); Listas de palavras usadas por Cesário Verde (16 páginas); Notas 61, 67, 68 (59 páginas); Versões 64-68, 70-71 (4 páginas); Versões de uma cena sobre o “espólio de família” (5 páginas); Varia (3 páginas). Destes, serão tratados neste ensaio a “Cosmogonia de 1970”, o caderno sem capa e os dois cadernos pretos, e a versão definitiva da “Nota Final” que veio a fazer parte do romance.

2. DE BELÉM DO PARÁ AO FIM DA TERRA

Carlos de Oliveira nasceu em Belém do Pará em 10 de agosto de 1921. A estadia na ponta setentrional da América do Sul, no entanto, dura apenas pouco mais de dois anos, e a família regressa a Portugal, fixando-se na vila de Febres, concelho de Cantanhede, distrito de Coimbra. O pai de Carlos de Oliveira, médico de profissão, palmilha a região da Gândara prestando auxílio aos desvalidos, levando muitas vezes consigo o futuro escritor. A paisagem gandraesa, ao mesmo tempo exuberante e inóspita, lunar e frondosa, deixa uma marca tremenda em Carlos de Oliveira. Num sentido importante, a sua demanda enquanto autor passa muito por descobrir o *mot juste* para redesenhar essa paisagem, que lhe nutre a infância e parte da adolescência. Tal desiderato leva-lhe a vida toda, nas centenas de correções, rasuras e substituições que impõe sobre

os seus papéis. O ofício de “médico de província” ajusta-se à vida das gentes naquele ambiente soturno, encapsulado, de ruralidade primitiva: é uma profissão dura, cuja fortuna literária é extensa no Portugal do século XX (com Fernando Namora e Miguel Torga, só para citarmos os mais eminentes).

Aos doze anos, Carlos de Oliveira segue para Coimbra, cidade universitária por excelência do Portugal de então, a fim de se instruir e preparar o acesso a uma formação superior. Contata, pela primeira vez, com a estética Neorrealista que emerge na Europa de entre guerras, e também no Brasil, embora com diferentes tonalidades. Em França e em Itália, o Neorrealismo é sobretudo cinematográfico: nos anos de 1930, com Jean Vigo e Jean Renoir, no primeiro caso; no pós-guerra com Visconti, Rossellini e de Sica, no segundo. No Brasil e em Portugal, ele é maioritariamente literário: inaugura-se com *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, no primeiro caso, seguindo uma doutrina firme que desemboca finalmente em Jorge Amado; e com *Gaibéus* (1939), de Alves Redol, no segundo caso, a que se seguiu, de modo fulgurante, uma geração de escritores que inclui Soeiro Pereira Gomes, Mário Dionísio, Sidónio Muralha, João José Cochofel e o próprio Carlos de Oliveira, entre outros. O Neorrealismo português é inspirado pelo romance social americano de John dos Passos, Horace McCoy e do primeiro Hemingway; e pelo romance regionalista brasileiro, retomando a tradição que veio do século XIX (com Bernardo Guimarães e José de Alencar) para desembocar já em pleno século XX na obra de José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e do já citado Jorge Amado. Carlos de Oliveira dedica mesmo ao Neorrealismo a tese final da licenciatura em Ciências Histórico-Filosóficas, em 1947, na Universidade de Coimbra. Antes de concluir o curso, já publicou quatro livros: duas colecções de poesia (*Turismo*, em 1942, e *Mãe Pobre*, em 1945) e dois romances (*Casa na Duna*, em 1943, e *Alcateia*, no ano seguinte). Segue depois para

Lisboa, onde se fixa definitivamente com a mulher, Ângela, em 1948, contribuindo pontualmente para periódicos e publicações de crítica literária e de artes. Volta espaçadamente à Gândara, onde chega a fazer várias reportagens fotográficas centradas nos modos de vida da gente comum. Trabalha extensamente na sua obra poética e romanesca, publicando de forma intensa: oito livros de poesia (entre os quais os incontornáveis *Micropaisagem* e *Sobre o Lado Esquerdo, o Lado do Coração*, ambos de 1968); dois romances (entre os quais o aclamado *Uma Abelha na Chuva*, de 1953, transposto para o cinema em 1971 pelo realizador Fernando Lopes e lançado comercialmente no ano seguinte); e um livro de crónicas, *O Aprendiz de Feiticeiro*, publicado em 1971. Dá à estampa, pois, quatro romances num período (relativamente curto) de dez anos (1943-1953). No entanto, espera vinte e cinco para publicar o seguinte, aquela que viria a ser a sua obra derradeira e o seu testamento literário: *Finisterra – Paisagem e Povoamento*.

3. OS “PAPÉIS DISPERSOS” E UMA NOTA FINAL

Na primeira edição de *Finisterra*, publicada em 1978 pela Editora Sá da Costa, e já depois do desenlace do romance, Carlos de Oliveira oferece ao leitor, em três parágrafos, um arremedo de guia de leitura (ou de não-leitura) a que chama “Nota Final” – e da qual existem várias versões corrigidas no espólio do autor. Vale a pena transcrever a nota (quase) na íntegra:

Imitando um dos narradores deste livro (coincidência e necessidade), também o autor coligiu numa única pasta velhos papéis dispersos: alguns, dactilografados; outros, manuscritos e às vezes (quase) ilegíveis. Decifrou a letra emaranhada, reconstituiu lacunas, ordenou tudo pelas diferenças caligráficas, a cor da tinta, os caracteres (mais ou menos nítidos) da máquina: sinais dum trabalho intermitente. Em seguida (clarificado o material), nova ordenação, cortes, e acabamentos necessários (aliás, muito breves).

Aqui está o romance (um dos romances) escrito e anunciado há anos, sem garantia de terem aparecido todos os papéis (Oliveira, 1978, p. 185).

Foram as últimas linhas publicadas em vida pelo autor e constituem aquilo que poderíamos interpretar como o seu “testamento literário”. Os documentos encontrados no espólio que se relacionam com o processo de composição de *Finisterra* retroagem, assim, de forma especialmente incisiva, com esta “Nota Final” apensa pelo autor à primeira edição do romance. Nela, como se viu, Carlos de Oliveira afirma ter coligido “numa única pasta velhos papéis dispersos” de natureza diferente (manuscritos, dactiloscritos e outros), “às vezes (quase) ilegíveis”, denotando ter exercido sobre os materiais (presumivelmente deixados em repouso durante vários anos) um trabalho ulterior de recomposição, reescrita e, sobretudo, edição. A conclusão é a de que, depois de todo este trabalho de bricolage, aquilo que aparece como um romance-objeto de literatura não é “o” romance “escrito e anunciado há anos”, mas antes uma versão composta do mesmo ou, melhor, de “um dos romances” que poderiam ter emergido da copiosa coleção documental que o(s) precedeu – uma vez que não há, por admissão própria do autor, “garantia de terem aparecido todos os papéis”.

4. CESÁRIO VERDE, DUAS FAMÍLIAS BURGUESAS E DOIS SUICÍDIOS

Esses papéis permitem, contudo, produzir uma reconstituição hipotética do processo genético e composicional que deu origem àquilo que veio a ser o romance publicado. Tal como o autor, também o editor do espólio “[d]ecifrou a letra emaranhada, reconstituiu lacunas, ordenou tudo pelas diferenças caligráficas, a cor da tinta, os caracteres (mais ou menos nítidos) da máquina” (Oliveira, 1978, p. 185), num processo de reordenação de tentativa e erro. Os documentos mais antigos são, com alto grau de probabilidade, os que se referem

a Cesário Verde. Trata-se de um conjunto de cinco estudos que incidem primordialmente sobre Cesário (listas de estrangeirismos, tabelas com instâncias rimáticas e apontamentos sobre alguns tópicos essenciais da poesia daquele, a que se acrescentam pequenas notas sobre outros autores como Camões, Camilo Pessanha, Baudelaire, Fernando Pessoa, Sá-Carneiro, Garrett, José Duro, Raúl Brandão e Borges). O estudo, que abarca toda a obra de Cesário, excedendo, por isso, o célebre *Livro de Cesário Verde*, cumpre três funções principais, a saber: i) um meticuloso exercício de crítica literária e textual; ii) a elaboração de uma intrincada rede de relações entre tópicos e palavras ou expressões, por um lado; e personagens de um romance (ou novela) projetada e elaborada nos anos 1960 – e que não viria a ser publicada; iii) uma “viagem” entre realidade e ficção, pela qual uma das listas sobre Cesário aparece nesse tal romance não publicado como sendo obra de uma das personagens principais (Beth Larkins), e que regressa às mãos do próprio Carlos de Oliveira – instituído como narrador intermitente da trama e personagem secundário.

Existem ainda dois interessantes conjuntos sobre dois tópicos que vieram a ser cruciais para *Finisterra*: o pioneirismo dos peregrinos (a espécie de pecado original do povoamento que, no limite, é a razão para o declínio e a extinção de comunidades e, por extensão, de modos de vida particulares); e a cena do “espólio de família”, que veio a ser utilizada na versão publicada do romance e de que existem 4 versões corrigidas mais um plano detalhado; a que se acrescentam duas versões soltas do capítulo I e um início provisório para o capítulo XV (ambos do romance publicado). As Versões 68-70, 70-71, 64-68 e 70-71 apresentam, respetivamente, os seguintes materiais: variações sobre os capítulos XIX e XXIII; um ensaio sobre imagem e cinema, e um plano (no qual se alerta que a ordenação final é diferente da ordenação dos papéis); apontamentos geo-morfológicos e biológicos que vieram a fazer parte inequívoca de *Finisterra*; e os

já mencionados documentos referentes ao “espólio de família” e ao “jardim familiar”.

A pasta mais volumosa (“Notas 61, 67 e 68”) possui 59 documentos e instaura um módico de perplexidade que retroage decisivamente sobre o resto do espólio, sobretudo pela descoberta do tal romance (ou novela) mencionado acima, e pela presença daqueles que podem ser considerados os planos iniciais de *Finisterra* (que datarão, eventualmente, do início dos anos 1960). Resumidamente, o romance não publicado possui semelhanças compositivas e narrativas substanciais com o romance que viria a ser publicado em 1978 sob o título *Finisterra – Paisagem e Povoamento*; passa-se num espaço indeterminado algures na Gândara, presumivelmente na sua parte mais a norte, já no distrito de Aveiro; trata-se de um romance de costumes, de feição realista, utilizando um narrador onisciente que, de modo pontual, participa na narrativa, e que se consubstancia apenas enquanto personagem acessória; conta a história de duas famílias, uma portuguesa e outra inglesa; as personagens principais da narrativa são as duas filhas (cujas idades se compreendem entre os 24 e os 28 anos, mais ou menos) dessas famílias, Laura Vagos e Elizabeth (Beth) Larkins; descreve as relações (sempre equívocas e opacas) entre as personagens Laura e Beth, os pais – Ernesto e Irene Vagos, John Larkins e Mrs. Larkins –, o pretendente da primeira – Álvaro Veiga –, e o marido da segunda – João Louceiro –, que constituem o “core” da narrativa; existe no romance (tanto nos planos como nos trechos completos, nos vários eventos e diálogos que foram encontrados no espólio) um grau bastante elevado de sofisticação, de estrutura e de concatenação dos episódios; pode presumir-se, com alguma certeza, que o final, climático, inclui o suicídio de Beth Larkins e uma subida ascética aos céus de Laura Vagos (outro suicídio?), que havia sido interna, na juventude, num colégio de freiras em Lisboa, onde a sua leitura preferida eram os livros de Santa Teresa de Ávila.

Esta expressiva materialidade do espólio, no que toca ao processo de composição de *Finisterra*, é múltipla, complexa e perturbadora, constituindo-se como uma ferramenta crucial para uma radiografia possível da génese de um dos romances mais ásperos e inclassificáveis do século XX português. Aparentemente, Carlos de Oliveira terá começado por trabalhar em profundidade alguns autores maiores da literatura portuguesa (entre eles, e de forma quase omnívora, Cesário Verde); no início dos anos 1960, terá tido a ideia de um romance, cujos planos possuem desde logo um grau de sofisticação assinalável; começa a escrever um romance/novela de costumes sobre duas famílias burguesas no Portugal da década de 1960; abdica dessa narrativa abortada e substitui-a, no início da década seguinte, por uma espécie peculiar de *nouveau roman* críptico e exigente, que se tornou na sua última obra publicada.

5. “COSMOGONIA”, “ESQUEMAS” E “APONTAMENTOS”: OS ALICERCES DA NARRATIVA

Existe, então, um conjunto de documentos do início da década de 1970 (1970, 1972) e do período pós-publicação de *Finisterra – Paisagem e Povoamento*, a saber: i) cinco folhas datilografadas com o título “Cosmogonia”; ii) um caderno pequeno sem capa, manuscrito, com 8 páginas e encabeçado por uma folha em cuja entrada se pode ler “Finisterra – Apontamentos”; iii) dois cadernos de capa preta, também manuscritos: um com “esquemas” do romance (personagens, referências extra-textuais, planos temporais, etc.), e o outro com explicações do romance e da sua cosmogonia dirigidas a “uma leitora curiosa” e à crítica que, de acordo com Carlos de Oliveira, não teria entendido o livro – ou, pelo menos, o seu “esqueleto” filosófico.

Nos vulgares dicionários, uma “cosmogonia” é geralmente descrita como uma ou mais teorias acerca da origem da formação do universo. Embora exista um previsível consenso em relação à cate-

goria “universo”, no entanto, é igualmente admissível que ela possa transitar entre um sentido literal (ou científico) e um sentido metafórico (ou narrativo). Deste ponto de vista, “universalizar” também quer dizer amplificar ou exponenciar, e traduzir uma teoria acerca do princípio do “universo”, ou do todo, implica estratégias de retroversão hesitantes cuja gênese é tudo menos natural. O fim da terra começa pois, para Carlos de Oliveira, por estipulação ou por *fiat*. O sítio físico é uma casa, um quarto de criança, uma sala, corredores: um trânsito de gente em permanente latência. Dentro destes, uma maquete, sobre a qual elementos naturais e artificiais são dispostos com objetivos claros, deliberados e intencionais¹:

Primeira experiência: dar o dom da fala aos grãos de areia que tenho sobre a mesa. Embora seja um simples teste, nunca mais se calam. Sustos, abusos, sobressaltos, por culpa do vento. Acorda-os alta noite, transforma-os em grandes penedias (ocas, felizmente) e atira-os contra as vidraças da criança. O demônio numa teologia arenosa. Esta primeira experiência altera a prática da escrita, iniciando um processo de metamorfoses que vou utilizar e controlar. Verbos (e ações) minuciosos. Por comodidade, passo à descrição naturalista da paisagem. (Cos, 1970, p. 1)²

¹ De aqui em diante, as transcrições das páginas respeitantes à “Cosmogonia” serão denotadas pela abreviatura “Cos”, seguida da data (1970) e do número da página; o caderno com os “Esquemas” será denotado pela sigla “CPE”; o caderno com os “Apontamentos” pela sigla “CPA”; e o caderno escrito após a publicação do romance em resposta à “leitora curiosa” é denotado pela abreviatura “CPP”.

² De todos os materiais aqui apresentados, a “Cosmogonia” (que se encontra com outros papéis de datas anteriores, na pasta A.25) é o único que possui uma data precisa, escrita pelo punho do autor. Todos os outros se encontram por datar, embora se presuma que o caderno no qual se responde à “leitora curiosa” seja o único com data posterior a 1978, ano da publicação do romance, sendo todos os outros anteriores.

A cosmogonia de *Finisterra* é, então, várias coisas ao mesmo tempo: um modelo em escala reduzida que instancia a replicação de elementos físicos (presente aos olhos não só de uma criança mas também de um agente adulto que se transformará em “um dos narradores” do romance); um meio de animização da natureza; um mó-dico de desdobramento dos elementos que parece ser ontológico e substantivo; e uma remissão enfática e inescapável para o elemento primordial da própria cosmogonia: os grãos de areia que, fazendo as vezes dos átomos, são o berço de toda a criação – “a areia, sim, é essencial” (Cos, 1970, p.1). A camada inaugural dos grãos de areia é, pois, o momento iniciático e central. A partir dele, diz-nos Carlos de Oliveira, “Prossigo o meu trabalho e, concluída a maquete, recuo três ou quatro passos: o conjunto não me desagrada” (Cos, 1970, p. 1). A criança, no entanto, não tem lugar nesta fabricação: ela foi proibida pelo pai de “entrar” (presumivelmente, na sala onde a maquete foi construída) “quando as imagens tomavam forma e corpo (quer dizer, aparência)” (Cos, 1970, p. 1). Mas, mesmo impedida de manejar a construção, a criança parece radicalmente consciente das implicações da mesma e, “sem nenhum auxílio” – ou seja, sem interferência adulta –, “propôs hipóteses”, partindo dos elementos pré-existentes e acrescentando-lhe outros, como “cuvetes, papel sensível, chapas” (Cos, 1970, p.1). Ironicamente, Carlos de Oliveira afirma, de forma perentória, que “Toda a imaginação é permitida” (referindo-se, presumivelmente, à criança), mas coloca-se de lado, assumindo um papel de mero escriba que aponta e anota as transformações: “o aparecimento da luz, a nova metamorfose dos grãos” (Cos, 1970, p. 2). Coloca-se, no limite, na cómoda posição de testemunha indireta de uma mutação material que envolve tanto a criança quanto os adultos que a rodeiam.

Não obstante, o seu papel auto-atribuído de observador inócuo é traído por uma sensação ativa de insuficiência material: o modelo

reduzido do cosmos-paisagem é, por natureza, dinâmico e imperfeito e, como tal, vulnerável à mudança:

Reparo então (à terceira vez não é demais, dada a grandeza do enigma) que falta qualquer coisa neste universo. A maquete espera (com impaciência) os seus corpos celestes. Continuar, portanto, a história das transformações: fazer, de grãos rugosos e irregulares, esferas perfeitas; levitar alguns; organizá-los num sistema (como os astros). Erguer a cúpula da criação (Cos, 1970, p.2).

Em rigor, então, o movimento é duplo: trata-se de reduzir a escala dos elementos geológicos e físicos que constituem a paisagem real para depois, aperfeiçoando-os, eles regressarem ao seu “habitat” em formas perfeitas, exponenciadas, que reescrevam de alguma maneira a história da própria paisagem – e, com isso, todo o cosmos. Porque, se a paisagem puder ser um sistema tão perfeito quanto o sistema astral e celestial, parece certo que a angústia existencial da sua imperfeição desaparecerá, por fim. No entanto, o ajuste material dos elementos, sobretudo, os “grãos de areia”, não é levado a cabo apenas através da maquete e da sua ordenação elementar: cada grão, enquanto elemento primordial da criação, precisa de ir além de si mesmo, refletindo a realidade através de um curioso, e precioso, jogo de luz e cores, reflexos e tonalidades. Pois, segundo Carlos de Oliveira, existe em *Finisterra* uma “teoria das cores”, que é “anterior à cosmogonia” e que “perturba e ordena o romance” (Cos, 1970, p. 2). Trata-se de um “jogo de identidades” (Cos, 1970, p.2), através do qual cada grão de areia, agora perfeitamente esférico e organizado numa hierarquia cósmica, se abre ao reflexo da luz e da cor, assumindo uma alteridade particular induzida por estímulos exteriores. É, talvez, a passagem da potência ao ato, já depois da retroversão idealizada – uma possibilidade dinâmica de flutuação propiciada por uma espécie de inseminação colorida:

Adoptar as tonalidades, prever um ritmo de alternância. Consigo deste modo formas esféricas e rotativas (na aparência). Movimento real de cores: acelerando-o, gera a uniformidade e a dupla ilusão de óptica. É quanto basta. Registro as metamorfoses (antes que me esqueça) (Cos, 1970, p.2).

Cada grão (ou, na pior das hipóteses, um conjunto limitado de grãos) tem a capacidade de, logo que a sua superfície esteja plenamente polida e o seu lugar na arquitetura do cosmos-maqueta encontrado, refletir espectralmente cores e tonalidades em perpétua alternância – como uma bola de espelhos.³ A conclusão é a de que o esforço original está cumprido com o acréscimo da cor.⁴ Assim, “os grãos de areia alcançam (finalmente) o estatuto de astros. Alguns, apenas” (Cos, 1970, p. 3). O universo está criado, *ab ovo*, e nele está inscrita a palavra, móbil real do romance:

3 Carlos de Oliveira refere um pouco mais à frente ter descoberto “duas ou três linhas de Jorge Luís Borges” com uma esfera “enganadoramente parecida” (Cos, 1970, p. 2). No entanto, a esfera de Borges é uma ilusão: apenas reflete, não possuindo, por isso, capacidade criadora. Ela é, nas palavras de Oliveira, uma coincidência superficial, uma “tangente”, sem qualquer possibilidade ou pretensão cósmica.

4 Neste ponto, Carlos de Oliveira introduz uma referência expressiva a Paul Klee (1879-1940), pintor germano-suíço, e especialmente a uma aguarela (“Lugar de eleição”) de 1927. O argumento de Oliveira é o de que Klee “está antes e depois, cria do nada, salta a metamorfose real, propõe a decantação das formas, reorganiza-as.” (Cos, 1970, p. 4). Faz surgir, por assim dizer, uma instância de duplicação da paisagem, criando um universo extra, paralelo, que é proto-material e ante-romance: “Vi o quadro de Klee há anos, antes de viver neste quarto, de me terem surgido pela primeira vez o nevoeiro, a lua, as casas, exactamente nestas circunstâncias. Quer dizer, a realidade imita (agora) a paisagem do quadro.” (Cos, 1970, p. 4). “Lugar de eleição” é, desse modo, o modelo para o potencial transformativo inscrito na paisagem. A “sombra de Klee” (Cos, 1970, p. 4) perpassa os “dois céus previstos da cosmogonia.” (Cos, 1970, p.4).

Dou à palavra esplendor (por todo o horizonte) uma dureza de minério e, ao mesmo tempo, a transparência da névoa (do vidro). O mundo nasce, na sua geometria extrema, sem caos nem confusão. (...) Os astros estão criados: eles, a sua luz. Falta organizá-los e criar o céu (Cos, 1970, p.3).

A maquete assume, então, um papel premonitório pelo qual elementos atômicos da paisagem exterior se aperfeiçoam a ponto de refletirem espasmodicamente a luz e as cores que projetam o tríptico imaginário/real/universal a ponto de se recriarem de novo, a partir do (quase) nada. A cosmogonia descrita é, assim, isso mesmo e nada mais que isso (sendo que o “isso”, neste caso, pode ser tudo): um alinhamento hesitante do caos que, na ante-terra, cria as condições póstumias da finis-terra.

A cosmogonia, como se percebe, é uma instância robusta de repúdio do caos. Como moldura, ela funciona tanto de dentro do romance para o exterior como ao contrário. Por isso, ela tem de ser mantida sob pressão constante, através de um elenco de expedientes narrativos que são fornecidos por Carlos de Oliveira sob a designação geral (e ampla) de “apontamentos”. Esses “apontamentos”, incluídos num caderno com 8 páginas manuscritas não datadas, produzem uma série de efeitos associativos cruciais, especialmente tendo em conta a “Cosmogonia” parcialmente descrita até aqui. Além disso, perfazem um trânsito amplificador – brusco e contínuo ao mesmo tempo – entre o modelo em escala reduzida da paisagem, simbolizada pela maquete, e a paisagem real que circunda a casa do(s) narrador(es) e, em sequência, a excede. O tiro de partida é dado através da recuperação de uma figura de que Carlos de Oliveira se serve esporadicamente na sua obra poética do final dos anos 1960 e início da década seguinte, o “inventor de jogos”. Funcionando como uma espécie de consciência poética *hors* corpo, o “inventor de jogos” é, ao mesmo tempo, um amigo e um instigador, ao qual Carlos de Oliveira recorre

sempre que sente necessidade de um duplo com quem dialogar. É, aliás, esse mesmo amigo que escreve a Carlos de Oliveira, proporcionando-lhe a mais sincera e crua descrição de si mesmo e do ofício de escrever:

Escrever é talvez a única experiência que tentaste com (...) perseverança. Mas não creio que gostes de escrever. Tu próprio dizes: pouca facilidade de expressão (...), o ritmo sempre fugidio, etc. Conseguir uma frase leve e densa ao mesmo tempo? Sem dúvida, mas cansas-te depressa. Procuras descampados, dunas, aridez, tropeçar no tojo (...) ou nos vocábulos inúteis e continuar pacientemente até ao esgotamento, até à náusea? (...) Encontrarás por certo, aqui, ali, um afloramento de júbilo. Não se confunde porém com o gosto superficial de escrever. O que é então? (CPA, sem data, p. 1).

O diagnóstico é tanto certo quanto curioso: representa, em rigor, um auto-exame em segunda mão, verbalizado por uma personagem indistinta recuperada de uma obra poética antecedente. O “inventor de jogos” (que pode ser tanto um “grillo parlante” operando fora da consciência do autor, quanto o próprio Carlos de Oliveira quando se transmuta em artífice das palavras – o que é a poesia se não um jogo?), aparece por via postal e por decreto: as suas sentenças não deixam margem para dúvidas. O que Carlos de Oliveira busca incessantemente são “névoas” – uma “fábrica do silêncio e do lodo que tens aí à mão” –, “algum musgo, algum tempo” e “certas torres” (CPA, sem data, p. 2) que cintilam quando carregadas de água.

A intromissão deste “amigo”, no entanto, é interrompida pelo narrador-a-vir de *Finisterra – Paisagem e Povoamento* (Carlos de Oliveira ele-mesmo, obviamente, no desdobramento fragmentado que veio a ser característico do romance, e que explica no caderno de “Esquemas”, como se verá mais à frente). É o romance a insinuar-se, e, com ele, a paisagem (outrora exuberante, agora decadente), trazem-

do os seus elementos decantados, depurados, dissecados a um ponto extremo, quase obsessivo:

Sentado num osso de baleia. Para ser mais exacto: na secção média da espinha dorsal de uma baleia. Quase circular nos topos, cinquenta centímetros de diâmetro, trinta e tal de altura. Duas vértebras abrem-se como pás (ou asas) duma hélice, bastante afastadas (...) Não se compara ao conforto de um cadeirão, mas enfim, com a prancha de pinho sobre os joelhos, consegue-se escrever. O jardim familiar peorou [sic] bastante. Montões de silvas. (...) Urtigas, flores selvagens. As palmeiras de metro e meio incharam de humidade e penso sem querer em anões velhos, duendes. O osso de baleia tem uma cor de cinza. Talvez um pouco mais azul. (CPA, sem data, p. 2-3).

O regresso à casa de infância está, pois, completo, na sua imensa desolação: o escritor volta à casa de partida, tentando descrever um tempo passado que não existe mais. A extrema decadência é irreversível. O caminho para o fim da terra (o fim de tudo?) só se torna um pouco mais lento pela ação do escritor-narrador. Ao mesmo tempo, porém, o ritmo do caderno de “Apontamentos” acelera.

A descrição da paisagem (posteriormente replicada no romance) é subitamente interrompida por uma consulta médica. A hipocondria é evidente: fala-se de um “lipoma” localizado “sobre a rótula”, diagnósticos e luzes de candeias de hospital. Tudo é assético e trémulo, mesmo as segundas opiniões e a espiral de segundas opiniões. A patologia (vimos a sabê-lo depois) é afinal mental, e não física. Será que uma coisa levou à outra? A conclusão da consulta é-nos dada pelo próprio narrador da cena: “Creio que podemos reduzir este incidente a um abalo psíquico de pouca duração e índice muito fraco. Talvez não valha a pena consignar-lhe o resíduo na minha já tão pesada ficha psiquiátrica. Que diz, doutor?” (CPA, sem data, p. 4). O diligente médico, porém, não responde: o fio da meada é interrom-

pedido (de novo) pela carta do “inventor de jogos meu amigo” (neste caso, a sua “continuação”). A interrupção, traduzida na recuperação da voz do amigo-“grillo parlante” é absolutamente central, uma vez que produz uma instância de expansão desmesurada da leitura raio-x levada a cabo na primeira parte da carta. Aliás, neste particular, a missiva do “inventor de jogos” começa a assemelhar-se subitamente à consulta médica: ambas funcionam como momentos de diagnóstico, nos quais o espectador (aparentemente) passivo é Carlos de Oliveira, o cidadão e o escritor. Os últimos parágrafos da carta são, pois, ao mesmo tempo, uma aula de teoria literária, um receituário de escrita criativa e uma indagação minuciosa das angústias de qualquer autor em fase de maturidade:

Poesia? Prosa? Nenhuma preferência especial. Vistas do lado de quem escreve não parecem tão compartimentadas como se diz. Existem, claro, diferenças exteriores de género. Mas a matéria de todo o trabalho literário é a mesma: palavras. Também a organização profunda dos impulsos vocabulares se assemelha bastante numa e noutra. Não é preciso inventar nenhum jogo especial para compreender isto. Há uma consciência cada vez maior de que os géneros se vão misturando e indiferenciando gradualmente. Quanto ao teu último problema: se conseguires uma anestesia verbal suficiente descobrirás, como queres, a fórmula do frio. Gostava de saber o que farás com ela (CPA, sem data, p. 4-5).

Chegamos, pois, ao fim de um ciclo (ou será antes o início de outro?): o escritor, em plena fase de maturidade artística, saturado da constante experimentação e do trânsito ininterrupto entre o verso e a narrativa, coloca na pena do amigo o seu objetivo real. Elevar, assim, o romance-a-vir à condição de ícone de uma “anestesia verbal suficiente” é, pois, o fim da linha para o autor.

Mas a nova interrupção epistolar produz um efeito imediato também no narrador de *Finisterra*: ele se recolhe ao interior da casa,

uma vez que “a chuva expulsou-me do jardim” (CPA, sem data, p. 5). De dentro, deixa-se levar pela complacência pachorrenha de “avaliar a superfície exterior exposta à chuva e os seus pontos mais frágeis: janelas, portas e postigos” (CPA, sem data, p. 5). Procede, em seguida, a um moroso inventário da mobília interior, que inclui cálculos de distâncias, volumes e trajetos. O propósito é simples e de uma domesticidade perturbadora: “para poder andar de noite, numa emergência qualquer, sem acender a luz nem tropeçar nas coisas.” (CPA, sem data, p.6). A disposição dos objetos no interior é, no fundo, a recriação amadurecida, em escala real, das impressões de uma criança que deixou de habitar a casa – ou, pelo menos, uma ideia minimal, em escala reduzida, de todas as antigas relações de contiguidade ou contraste que aconteceram no âmago da habitação e que, simplesmente, se evaporaram. A criança-narrador é, desse ponto de vista, uma entidade auto-contida e em balanço pendular: pasma-se ao encontrar relações em segunda mão entre objetos que conheceu em tempos, uma vez que, na sua lembrança de tempos idos, tanto a casa como o seu ponto de vista eram bastante diferentes. Uma vez mais, porém, o choque entre ideia e realidade é suspenso por uma nova intromissão do “inventor de jogos”, que regressa com uma segunda carta. Desta vez, a missiva introduz uma figura que é crucial para Carlos de Oliveira e para *Finisterra – Paisagem e Povoamento*: o Padre Rezende:⁵

⁵ Nascido numa aldeia perto de Ílhavo, em 1881, João Vieira Rezende foi apanhador de moliço antes de ser ordenado padre em Dezembro de 1906. Exerceu depois o seu ministério em Vagos até ser enviado para a recém-criada paróquia vizinha da Gafanha da Encarnação, onde esteve durante vinte anos. Publicou, em 1938, a *Monografia da Gafanha*, dedicada a essa faixa de território tão particular, e que inclui hoje as Gafanhas da Nazaré, da Encarnação, do Carmo e da Boa Hora. Na obra, o Padre Rezende descobre uma série de afinidades em relação à origem, à fisicalidade espacial e geográfica e aos modos de vida e costumes

Achei no meu alfarrabista habitual uma monografia do Padre João Rezende que fala desses sítios. Aqui te mando alguns apontamentos geológicos, usando com frequência a linguagem do padre, entrelaçada num ou noutra comentário meu. (...) Os terrenos hoje agricultados, onde ergueste a casa de adubos, eram outrora maninhos, eriçados de felga, ervas, feno, junco, etc. Chamavam-se crastas. Em tempos ainda mais recuados, uma flora gigantesca cobriu a região. (...) Dormes sobre florestas de pedra sepultadas e púrpura. (...) Houve talvez um enorme entumescimento do solo, que voltou a descer arrastando-as com ele. (...) Terríveis ventos provocando o recuo do mar e assoreando as árvores sob o peso das dunas quando estas sossegaram (CPA, sem data, p. 6-7).

É, então, a figura do pároco João Rezende que, através de um peculiar processo indireto de enunciação (no qual, uma vez mais, o “inventor de jogos” emerge como portador da mensagem), fornece o léxico e as condições de enunciação de um dos tópicos maiores de *Finisterra* – a paisagem.⁶ Mas embora seja o antigo sacerdote a mola

na região, para além de lhe traçar limites topográficos precisos. A obra do Padre Rezende alicerça pronunciadamente as referências geológicas e paisagísticas que o autor utiliza em *Finisterra*, na sua minúcia material e na fenomenologia evolutiva da paisagem, providenciando o catálogo (um índice) terminológico e histórico que permite a Carlos de Oliveira descrever a mesma paisagem em todas as suas dimensões e camadas de instanciação.

⁶ A segunda fonte de referência central, no que diz respeito à sub-camada “Paisagem”, é uma dissertação de Doutoramento de Alfredo Fernandes Martins, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 1949 e, posteriormente, publicada em livro. O título completo da tese era *Maciço Calcáreo Estremenho: contribuição para um estudo de Geografia Física*. É muito evidente que algumas das descrições de Carlos de Oliveira em *Finisterra*, abundantes de detalhes morfológicos e paisagísticos, tiveram neste texto uma fonte importante (em alternância com a *Monografia* de Rezende) – apesar da discrepância regional, uma vez que a Estremadura e a Gândara não são geograficamente contíguas. A obra de Fernandes Martins, no entanto, não é referida em nenhum dos

real de uma certa ideia de paisagem, é o “inventor” que acrescenta a crosta decisiva, em mais um diagnóstico preciso e potencial, projetado sobre o próprio Carlos de Oliveira-narrador e consciência do romance. É este último que, no fim de contas, preenche as lacunas da História e da interpretação da natureza:

O Padre Rezende fala ainda de mais fósseis: caracóis, berbigões, búzios, raízes de cana, folhas de churrasqueiro (sobrepostas e soldadas em bloco, com o desenho das nervuras tão nítido que se pode identificar por ele o arbusto original). (...) E as pérolas? Como o Padre Rezende não fala delas, imagino facilmente o jogo memorial das marés com as pérolas cintilando na água, arrastadas de vertente em vertente, cada vez mais para o fundo, até se apagarem. Os teus prodígios caseiros (infância, móveis de família, sons de quartos velhos) fazem-me sorrir. O litoral recua ainda sob os

documentos tratados neste ensaio, embora seja mencionada em documentos pertencentes ao espólio, mas constantes de outras pastas. O mesmo acontece com a obra de referência da sub-camada “Povoamento”, *Palheiros de Mira – Formação e Declínio de um Aglomerado de Pescadores*, publicado por Raquel Soeiro de Brito em 1960. Trata-se de uma obra que recupera, como o título indica, a fixação e o estabelecimento da comunidade piscatória de Mira (distrito de Coimbra), entre 1860 e 1870, suportada pela construção de casas de madeira cobertas por uma espécie de palha, numa zona litoral entre as dunas e o mar. Em 1948, os Serviços de Urbanização iniciaram o Plano de Urbanização, definindo a arquitetura das casas como inadequada e o quadro de construção insalubre, numa manobra para promover o turismo e o tráfego sazonal de pessoas. Cinco anos depois, em 1953, a Câmara Municipal de Mira proíbe os restauros nas casas de madeira e procede a uma relocação dos pescadores, dando, assim, o golpe de misericórdia naquela comunidade. A possibilidade de o Estado proceder a um reordenamento do território significou, na prática, a extinção de um modo de vida sedimentado durante décadas. É de admitir que Carlos de Oliveira tenha encontrado nesta narrativa um suplemento decisivo para a construção da dinâmica povoamento/despovoamento e da noção de pioneirismo, dois tópicos centrais de *Finisterra*, que aparecem assim já nos planos inaugurais de 1961 (encontrados noutras pastas no espólio), mas não transitaram para a “Cosmogonia” nem para os três cadernos que aqui se descrevem.

teus pés e há outras dunas prontas a mover-se. Basta um pouco de vento (CPA, sem data, p. 7-8).

O “inventor de jogos” sorri, então, consciente de que o novelo de lã que é a construção dos espaços em *Finisterra* (um espaço paisagístico e outro doméstico, como se percebe) não passam disso mesmo: construções. Ao mesmo tempo, porém, garante ao autor-narrador a potencialidade cataclísmica de um abalo decisivo, mas paradoxalmente suave: basta “um pouco de vento” para fazer deflagrar mais uma transformação natural.

Toda a tensão entre os universos doméstico e natural, e entre as várias escalas descritivas da realidade exterior (a maquete com os seus grãos de areia, o jardim, as dunas à beira-mar, a disposição interna da mobília), produz uma dispersão fracionada que precisa de ser resolvida, encaixada num “modelo” narrativo coerente. Este exercício de conformação assume a forma de uma espécie de *script* cinematográfico.⁷ Carlos de Oliveira chama-lhe “Esquemas de ‘Finisterra’” e dedica-lhe 9 páginas de um caderno. A ordenação sistemática e interna faz jus ao epíteto: tudo é esquemático e ordenado. As referências são quase cénicas, como se arquitetadas para figurarem numa película. O tiro de partida é dado pelas “Personagens”. Estas subdividem-se em três tipos, embora em rigor só exista uma sub-divisão no caderno: por um lado, existem as personagens que poderíamos considerar como principais: “a) O homem”, “b) A criança”, “c) A mãe da criança” e “d) A mulher do protagonista”; depois, segue-se um longo

7 De referir que Carlos de Oliveira ocupou uma boa parte da segunda metade dos anos 1960 a trabalhar com o cineasta Fernando Lopes na adaptação para filme do seu romance de 1953 *Uma Abelha na Chuva*. O filme homónimo iniciou o processo de rodagem em 1968 (terminando no ano seguinte) e, depois de vários meses de montagem, começou a ser exibido comercialmente em 1972, tornando-se logo num dos marcos do “Cinema Novo” português.

elenco de intervenientes secundários, acessórios ou ausentes: “e) O pai da criança (já morto (...)); “f) O tio da criança”, “g) O amigo da família”, “h) O executor fiscal”, “i) O técnico-amador de hipotecas”, “j) A criada velha”; e, por fim,

l) personagens que podem ser tidos como ‘imaginários’ (embora o autor discorde: num livro em que tudo tende para a ‘indiferenciação’, estes personagens, apesar de surgirem num desenho infantil, numa representação ‘artificial’ da paisagem, devem ter o mesmo estatuto narrativo dos outros): são os peregrinos e o seu gado (para não falar dos grãos de areia que também pronunciam algumas palavras no romance: e isto explica mais tarde a sua metamorfose semi-voluntária em astros, em sistema planetário com uma espécie de inteligência obscura) (CPE, sem data, p. 3).

Seguem-se os “Narradores” (a saber, quatro: o “homem”, o “narrador clássico”, um “meta-narrador” e “Ela” – a mulher do narrador, que conta apenas “parte do capítulo XVII”); e um esquema de “Planos temporais”: “a) Tempo actual”, “b) Tempo passado”, “c) Estratos do tempo” e “Tempo indiferenciado”. A esquematização retroage de forma especialmente nítida com a “Cosmogonia”, trocando em miúdos, de forma especialmente auto-consciente, as referências à casa e à paisagem que se encontram no caderno de “Apontamentos”.

6. POST-SCRIPTUM: “QUERO QUE O LEITOR SE SINTA INTRIGADO”

Mas estas páginas de esquemas, escritas em 1972, contêm igualmente uma importante nota que Carlos de Oliveira acrescentou em 1978, já depois de o romance ter sido publicado – e mal entendido pela crítica. “Alguns críticos”, diz ele, levantaram e adotaram hipóteses erradas, e confundiram bastante certos narradores e personagens. Por isso, sente necessidade de agregar alguns considerandos mais detalhados e precisos aos (ainda) desfocados planos iniciais, já depois de o romance ter sido “publicado, criticado, espiolhado” (CPE,

sem data, p. 7). Regressa, então, de forma condensada, ao argumento central da “Nota Final” de *Finisterra*, erradicando quaisquer dúvidas quanto ao ponto preciso da gênese: “Este esboço para a montagem de ‘Finisterra’ (havia *outros* planos, *outras* opções possíveis, e o autor hesitou muito antes de chegar a uma conclusão definitiva) foi delimitado [sic] e escrito em 1972” (CPE, sem data, p. 8).⁸E, na página seguinte, resume sob a entrada “*Algumas considerações*” tudo (ou quase tudo) o que há a saber sobre *Finisterra – Paisagem e Povoamento*:

Os esquemas anteriores serviram para a montagem definitiva do romance e obrigaram a pôr de parte certos capítulos (que vinham perturbá-la), aproveitando outros que não se integravam em montagens precedentes. Creio ter construído assim um “labirinto doméstico” donde pode sair-se com facilidade e por várias portas. Quero que o leitor se sinta intrigado ou mesmo perturbado (para que serve um livro, se não o conseguir?)... (CPE, sem data, p. 9).

O leitor parece ser, então, o recetáculo eventual da “luta incerta e sem tréguas” (CPP, sem data, p. 10) do escritor. Embora, como vimos, a resposta à crítica seja privada e levada a cabo através de um exercício mínimo de acrescento e clarificação dos planos iniciais, a réplica aos leitores – mais especificamente a “uma leitora curiosa” que o indaga diretamente (CPP, sem data, p. 1) – é, ao mesmo tempo, mais extensa, ordenada e benévola. Também é, por outro lado, mais íntima, desnudada, privada de artifícios inúteis:

Digo-lhe a verdade toda: em regra, é o escritor que perde (falo apenas por mim) e ao citar-lhe duas exceções, que calculo ter ga-

⁸ Esta referência condensada confirma definitivamente o caráter fragmentário do romance e valida uma noção de “montagem” composicional que se escora em exercícios de auto-edição e bricolage (uma ideia já amplamente aceite através da anteriormente mencionada “Nota Final”). Carlos de Oliveira era, aliás, famoso pelo seu trabalho incessante de recomposição, reescrita e revisão.

nho, não quero enganá-la. Na complicada estratégia das palavras, certos recursos táticos parecem vitórias do escritor (mas podem não ser). Aliás mostrei-lhe honestamente os estratagemas destas escaramuças e mostrei-lhos numa prova de auto-ironia. Para sugerir a outra ironia que percorre o livro (julgo eu) (CPP, sem data, p. 10).

Esmiuçando a “Cosmogonia”, as referências a Klee, Borges, a maquete e os grãos de areia, a influência das cores e das tonalidades, a refração dos narradores e seus diferentes pontos de vista, Carlos de Oliveira acredita ter esclarecido a sua leitora (e, por extensão, talvez, todos os seus leitores-a-vir): o escritor é um estratega que, no fim de contas, gasta todos os seus recursos numa luta insana com as palavras, que só lhe trazem, afinal, meia dúzia de “vitórias de Pirro” e muita incompreensão. “Assim se vingam as palavras” (CPP, sem data, p. 10), e essa vingança é fria e por vezes cruel (como nos romances). Não sabemos se a tal “leitora curiosa” terá recebido algum dia esta explicação definitiva. Se sim, teria ela ficado satisfeita e pacificada? Terá porventura relido o romance, com outros olhos?

7. O QUE SOBRA DO ARQUIVO?

Finisterra – Paisagem e Povoamento é, indiscutivelmente, um dos objetos literários mais ásperos e inclassificáveis do século XX português. Apesar de premiado, e recebido com aclamação por alguns setores da sociedade, permanece uma “pedra no sapato” na crítica literária portuguesa, e uma espécie de “primo esquisito” e distante que só se convida para jantar quando algum comensal falta em cima da hora. É, paralelamente, um romance singular e fulgurante, carregado de ambiguidades e interrogações exasperantes que instigam a leituras repetidas. O esforço de recuperar algumas das circunstâncias que presidiram à gênese de *Finisterra* é, igualmente, exasperante e cansativo. Mas talvez produza a recompensa (momentânea e

vaporosa) de reposicionar leituras futuras do romance e multiplicar os seus leitores. E talvez eu venha, um dia, a receber também uma carta de uma “leitora curiosa”, ansiosa por saber quem ganhou, afinal, a peleja com o espólio (e as tantas palavras) de Carlos de Oliveira: se ele, se eu.

RECEBIDO: 27/03/2023 APROVADO: 27/04/2023

REFERÊNCIAS

OLIVEIRA, Carlos de. *Finisterra – Paisagem e Povoamento*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

Espólio de Carlos de Oliveira (Museu do Neo-Realismo): Pasta A.25, Caderno Pequeno, Cadernos Pretos, Caixa 23.

MINICURRÍCULO

RICARDO NAMORA é doutorado em Teoria da Literatura pela Universidade de Lisboa. Ensinou nas universidades de Coimbra e Estocolmo (Suécia), e é autor de *40 Anos de Teoria da Literatura em Portugal* (2011), *Teoria da Literatura e Interpretação: o Século XX em Três Argumentos* (2014), *Before the Trenches: a Mapping of Problems in Literary Interpretation* (2017) e *Uma Coisa Chamada Hermenêutica* (2018).

Que delícia de nação! A comunidade imaginada por Carlos Malheiro Dias no final do Oitocentos

What a delight of a nation! The community imagined by Carlos Malheiro Dias at the end of the 19th century

Andreia Alves Monteiro de Castro
Universidade do Estado do Rio de Janeiro/PLLB-RGPL

Nicole Christine Costa Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro/PLLB-RGPL

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n50a530>

RESUMO

O artigo tem por objetivo analisar as razões do apagamento do romance *A Mulata* (1896), de Carlos Malheiro Dias (1875-1941), com produção, circulação e consumo no Brasil. O escritor português, ao representar, a seu modo, o Brasil através da recorrente imagem estereotipada vinculada às mestiças, acabou por contradizer um projeto de nação “imaginado” por políticos, intelectuais e artistas no final do século XIX. A controvérsia atraiu tanto a atenção dos leitores, fazendo com que o romance fosse reeditado poucos meses após a sua primeira publicação, quanto da crítica, que fez com que o “romance de fogo” fosse maldito nas páginas dos jornais. Como o romance e o autor encontram-se bastante obliterados, a pesquisa na Coleção Malheiro Dias/RGPL é incontornável para as análises pretendidas.

PALAVRAS-CHAVE: memórias; Coleção Malheiro Dias/RGPL; identidade; literatura oitocentista; mestiçagem.

ABSTRACT

The article aims to analyze the reasons for the deletion of the novel *A Mulata* (1896), by Carlos Malheiro Dias (1875-1941), with production, circulation, and consumption in Brazil. The Portuguese writer, by representing, in his own way, Brazil through the recurrent stereotyped image conveyed to mestizos, ended up contradicting a project of nation “imagined” by politicians, intellectuals and artists at the end of the 19th century. The controversy garnered so much attention from readers, causing the pit novel to be reprinted a few months after its first publication, which caused the “fire novel” to be pit cursed in the newspapers. As the romance and the author are quite obliterated, research at the Malheiro Dias/RGPL Collection is indispensable for the intended analyses.

KEYWORDS: Memories; Malheiro Dias/RGPL Collection; identity; 19th century literature; miscegenation.

Mesmo que tenha alcançado tido, no final do século XIX, um êxito absoluto de público, sendo reeditado e adaptado para texto dramático poucos meses após a sua primeira publicação¹, *A Mulata* (1896), de Carlos Malheiro Dias (1875-1941), é atualmente um romance quase esquecido de um autor bastante obliterado. Situação, no mínimo, intrigante, ainda mais se considerarmos não apenas a atuação do autor como jornalista, cronista, romancista, contista, político e historiador, mas também a sua proeminência na política e na cultura luso-brasileira no início do século XX.

Além de seu “romance de fogo”, muitas das obras de Malheiro Dias obtiveram uma fervorosa recepção no Brasil, tais como os romances *O Filho das Ervas* (1900), *Os Teles de Albergaria* (1901), *A Paixão de Maria do Céu* (1902), o volume de *A Vencida* (1907), o conjunto de

¹ DIAS, Carlos Malheiro. *Corações de todos*: drama em 5 atos. Lisboa, Imp. Libânio da Silva, 1897.

crônicas *A Verdade Nua* (1911) e os três volumes da *História da Colonização Portuguesa do Brasil* (1921-1924), elaborados sob a sua coordenação. Malheiro Dias também colaborou, dirigiu e fundou periódicos de grande circulação no país, entre eles se destacam *A Revista da Semana* (1900-1959) e *O Cruzeiro* (1928-1975).

A influência de Malheiro Dias nessas mídias teria lhe garantido a admiração e o respeito de jornalistas e proprietários de periódicos brasileiros. Uma fotografia publicada na *Revista da Semana*, em agosto de 1920, evidencia, por exemplo, a ligação do escritor com Vasco Lima, Aureliano Machado e Irineu Marinho, que, na época, estava à frente do vespertino carioca *A Noite*, poucos anos antes da criação do jornal *O Globo*. Notícias desses encontros podem comprovar que o fundador do maior grupo de mídia e comunicação no país, com frequência, buscava a interlocução com o escritor português conhecido por inovações e por ter a simpatia de artistas e políticos influentes.

Figura 1 – Malheiro Dias, Roque Gameiro, Helena Gameiro, Irineu Marinho, Vasco Lima e Aureliano Machado.



Fonte: *Revista da Semana* (1920).

Desde que Malheiro Dias assumiu a direção da *Revista da Semana*, em fevereiro de 1914, o periódico passou por uma grande reformulação. Sem perder o cariz político e noticioso, a *Revista da Semana*

investiu em capas mais arrojadas e no incremento de textos literários – incluindo a produção de seu grande amigo João do Rio –, de ilustrações, fotos e caricaturas.

Figura 2 – Capas da *Revista da Semana*.



Fonte: *Revista da Semana* – à esquerda, 14 ago. 1920; à direita, 20 jan.1917; e ao centro, 24 mar.1917.

Figura 3 – Publicação de um excerto da peça *Encontro*, de João do Rio.



Fonte: *Revista da Semana* (1915, p. 33).

Aliás, a amizade e a parceria entre Malheiro Dias e João do Rio (Paulo Barreto) estão eternizadas em imagens de encontros, confraternizações e banquetes, como as fotografias encontradas em um álbum que integra a Coleção Carlos Malheiro Dias, parte do acervo do Real Gabinete Português de Leitura:

Figura 4 – Montagem de fotografias do banquete em homenagem a Malheiro Dias, em 29 de junho de 1918, no salão da Associação dos Empregados do Comércio – João do Rio, à esquerda, e Malheiro Dias, à direita.



Fonte: Coleção Carlos Malheiro Dias – RGPL.

A *Revista da Semana* passou também a publicar seções mais voltadas ao público feminino, como “Jornal das Famílias”, na qual eram abordados temas estritamente domésticos, como bordados, costura, receitas, higiene e educação; e “Consultório da Mulher”, assinada pela “especialista diplomada e internacionalmente conhecida” Selda Potocka², que respondia às curiosidades

² A escritora polonesa veio ao Brasil para fundar o Instituto de Madame Selda Potocka, no Rio de Janeiro, e para viver maritalmente com Carlos Malheiro Dias. Dedicou-se tanto às letras quanto à produção e ao comércio de preparados,

sobre tratamentos de beleza, comentando e indicando produtos cosméticos às leitoras. Já em “Cartas de Mulher”, o foco é o debate sobre as mudanças do comportamento feminino no início do século XX, com destaque aos elogios e às polêmicas causadas pelos conselhos e opiniões progressistas de Iracema, pseudônimo do próprio Malheiro Dias.

Interessante perceber que, como a correspondência recebida por Iracema³ indica, sem saber verdadeiramente quem escrevia os textos, muitos de seus leitores acreditavam, talvez movidos pela memória identitária ligada ao nome, que a colunista era, de fato, uma mulher brasileira, de tal forma que um de seus textos com maior repercussão, “Carta ao meu filho”⁴, fora republicado repetidas vezes e sempre atribuído à Júlia Lopes de Almeida, que escreveu ao diretor da revista pedindo que ele desfizesse o equívoco.

tônicos, cremes, loções, pó de arroz, sabonetes e xampus. Defensora da emancipação feminina e vivendo uma relação socialmente reconhecida, mas bastante reprovada pelos mais conservadores, Selda também enfrentou ataques e críticas de detratores de Malheiro Dias.

³ As cartas dos leitores integram a Coleção Carlos Malheiro Dias, parte do acervo do Real Gabinete Português de Leitura. Algumas dessas missivas também foram publicadas na *Revista da Semana*.

⁴ O próprio Malheiro Dias documentou a polêmica sobre a autoria da carta, a sua atribuição à Júlia Lopes de Almeida e a carta remetida pela escritora em um álbum da Coleção Carlos Malheiro Dias, parte do acervo do Real Gabinete Português de Leitura.

Figura 5 – Publicação do desmentido e do pedido de Júlia Lopes de Almeida.



Fonte: *Revista da Semana* (1918, p. 20).

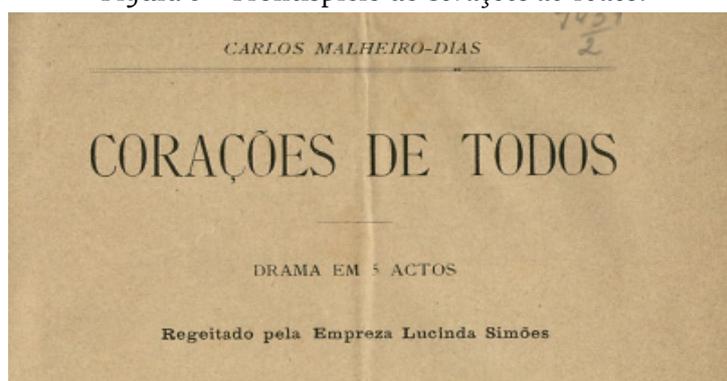
No entanto, o seu único romance com ambientação, produção, publicação, circulação e consumo no Brasil parece ter sido mesmo *A Mulata*. A narrativa, para além de conquistar a atenção dos leitores comuns, despertou o furor da crítica especializada. Ao encarnar a nação no corpo acobreado, bravo e sensual de Honorina, o escritor experimentou “a mais violenta das hostilidades, a tal ponto que ele achou por bem não só retornar às pressas a Portugal como se abster de mencionar a narrativa na lista das suas obras publicadas” (Torres, 1975, p. 11):

A pele, quase branca no rosto, devia cobrear-se no corpo, desde a garganta às pernas... E tudo nela era bravo, respirava a sertão, lembrava o animal da mata. Edmundo contemplava-a enquanto ela comia, e um ódio enorme enchia-o, um ódio por aqueles

peignoirs que não traíam do corpo nem a pequenez dos seios, que deviam ser rijos como frutas verdes (Dias, 1975, p. 121).

Mesmo que tenha arcado com o custo de ter sido acusado de infamar a mulher e a família brasileira com seu obscuro e antipatriótico romance, na verdade, Malheiro Dias amealhou uma pequena fortuna ao vender os direitos de *A Mulata* ao seu editor Pedro da Silva Quaresma. Além da bagatela de um conto e meio de réis, o escritor, ao verter a obra para o texto teatral, intitulado-o de *Corações de todos: drama em 5 atos*, conseguiu ganhar mais algum dinheiro e atrair muita atenção. A empresa teatral Lucinda Simões teria se recusado a encenar a peça, pois “os reservados para as atrizes Lucinda Simões e Lucília Simões (Honorina e Emília), [eram] bastante perigosos para a apresentação no nosso meio ainda muito pouco preparado para se lhe desenrolarem quadros de tão real nudez” (Sousa apud Dias, 1897, p. 6). A publicação em livro do texto dramático traz a informação sobre a tal recusa no frontispício e a carta de Cristiano de Sousa, diretor da companhia juntamente com as irmãs Simões.

Figura 6 – Frontispício de *Corações de Todos*.



Fonte: Dias (1897).

Analisando o contexto estético, político e cultural oitocentista, é fácil perceber que essa representação ou corporificação da nação,

por si só, não era novidade. Muitos ilustradores, pintores e escritores construíram, difundiram, discutiram a identidade da mestiça brasileira como um ser dotado de malícia e de permissividade, um corpo posto sempre à disposição, pronto para consumo.

Na cozinha e na cama, a brasileira era dita imbatível. Cozinhar e amar, duas atividades complementares, tornaram-se sinônimas e eram exploradas em toda sua complexidade e ambiguidade nos textos verbais ou puramente iconográficos. Nesse verdadeiro “império dos sentidos”, os corpos das mestiças brasileiras eram amplamente descritos, em narrativas estrangeiras e nacionais, a partir de cores fortes, aromas inebriantes e gostos exóticos de frutas, ervas, bebidas e temperos. A representação artística e literária destas ardentes “morenas”, “pardas” ou “mulatas”, trazendo à baila toda a carga significativa subjacente a estes termos, teria contribuído, e muito, para consolidação e para difusão desta visão que acabou servindo de base para a estigmatização, a inferiorização e a marginalização social dessas mulheres.

Fossem cor de jambo, de canela ou de trigo maduro, a menção às diferentes tonalidades de pele resultantes da miscigenação, com frequência, estava aliada à descrição estereotipada do corpo das brasileiras em geral: seios rijos, cintura fina, quadris largos, glúteos avantajados e pernas bem-torneadas. Todo este conjunto de atributos físicos, por sua vez, determinaria movimentos peculiares apresentados, quase sempre, como gestos e requebros atraentes e lascivos, sobretudo, quando cantam e dançam os ritmos de seu povo.

Na ficção, bem como na realidade, visão e tato também se separavam dos sentidos no que tange à percepção do corpo feminino pelo homem. Ainda que simplório, este apelo multissensorial e sinestésico já estava presente em um texto publicado por Almeida Garrett, em 1845, nas páginas do periódico *A Ilustração*. O escritor português, aparentemente influenciado pelo poema épico do frei Santa Rita Durão, tornava pública uma carta remetida por um brasileiro

que vivia em Lisboa à sua noiva, a cabocla Moema. O remetente retrata a destinatária como uma sensual morena, tratando-a por epítetos curiosos, como “caju da minha vida”, “banana da minha alma” e “maracujá-açu do meu coração”. A despedida que encerra a estranha epístola assinalada pelo exotismo também tem este mesmo cariz: “Limonada refrigerante dos meus ardentes desejos, eu te bebo com o pensamento de cá desta aridez da velha Europa” (Garrett, 1845, p. 53).

A representação da brasileira como uma mulher que é, ao mesmo tempo, sensualíssima, artilosa e amoral também está presente, por exemplo, no romance *Coração, Cabeça e Estômago* (1862), do escritor português Camilo Castelo Branco. Nesta obra, a bela cozinheira que tinha a cor trigueira e exalava o cheiro de seu apetitoso tempero, naturalmente, usa todos os seus atributos físicos e intelectuais para seduzir e, depois, quando lhe convém, abandonar o protagonista da trama, Silvestre da Silva, que era amante da dona do estabelecimento no qual a morena trabalhava. Tupinyoyo é a figuração de um corpo feminino que não apenas sabe, mas gosta de ter e de dar prazer, sem nenhum embaraço ou questão existencial. O narrador/personagem emprega expressões como “inferno de devorante lascívia” e “choque da pilha galvânica” para apresentar fisicamente a sua cozinheira, mas, no final do caso amoroso e, coincidentemente, no final do capítulo, a esperteza e a malícia são os qualificadores destacados, como se para o português, mais uma vez, não houvesse escolha a não ser ceder à sedução da brasileira.

Não há como tratar desse tema sem pensar na Iracema de Alencar. A “virgem dos lábios de mel”, cujo sorriso era mais doce do que o “favo da jati” e o hálito mais perfumado do que a baunilha dos bosques, também era uma morena astuta e exuberante que, segundo palavras do narrador, dedicava a Martim, branco europeu, amores ardentes. Em aparente contraposição à noção de pureza evocada pela caracterização da personagem e pela repetição do termo virgem atribuído à Índia, a menção a amores ardentes é, de fato, um eufe-

mismo para um desejo físico, que, de tão urgente, leva a sacerdotisa a oferecer ao amado o vinho de Tupã, uma bebida com efeitos alucinógenos, com a intenção de vencer a resistência do rapaz ao ato sexual fora dos laços sagrados do matrimônio:

Quando Iracema foi de volta, já o Pajé não estava na cabana; tirou a virgem do seio o vaso que ali trazia oculto sob a carioba de algodão entretecida de penas. Martim lho arrebatou das mãos, e libou as gotas do verde e amargo licor.

Agora podia viver com Iracema, e colher em seus lábios o beijo, que ali viçava entre sorrisos, como o fruto na corola da flor. Podia amá-la, e sugar desse amor o mel e o perfume, sem deixar veneno no seio da virgem (Alencar, 1967, p. 280).

Quase uma década mais tarde, o artista plástico Rafael Bordalo Pinheiro, em um relato das suas impressões sobre o Rio de Janeiro e os seus habitantes, publicado na revista brasileira *O Mosquito*, também não deixou de registrar a sua visão sobre as “esplêndidas mulheres brasileiras”. Na ilustração, de acordo com as vestimentas usadas por cada uma delas, é possível perceber que a mulata, muito mais decorada, enfeitada e sorridente, foi retratada com um cariz muito mais sensual e exuberante do que as mulheres brancas.

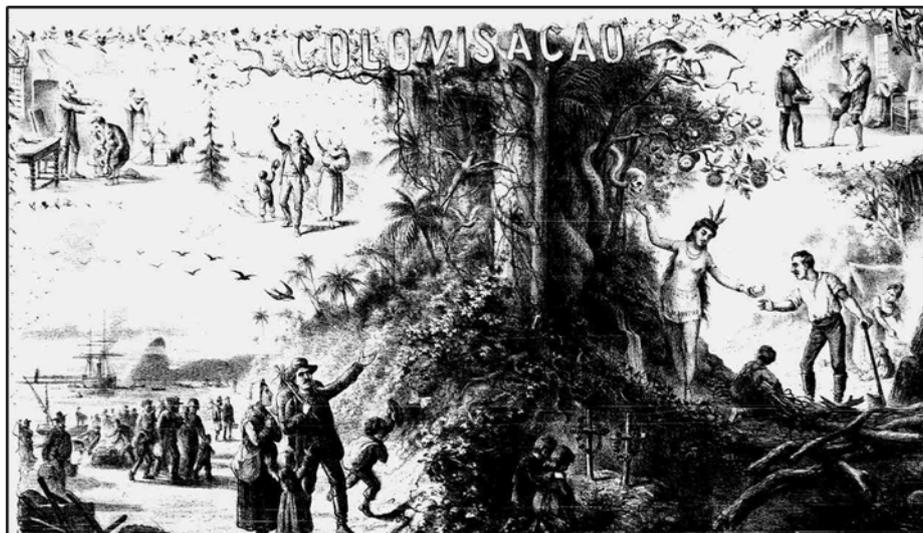
Figura 7 – Mas, em compensação, que mulheres!!! Esplêndida!!!



Fonte: Pinheiro (1875, p. 3).

Na *Revista Ilustrada*, o desenhista ítalo-brasileiro Ângelo Agostini, para retratar as epidemias que assolavam “a abençoada cidade do Rio de Janeiro” no ano de 1876, corporifica a capital na imagem de uma cabocla de seios desnudos, que, tal como Eva, oferece um pomo fatal ao colono europeu, que se deixa seduzir enquanto a sua esposa, furiosa, assiste à cena. A narrativa conta, através de ilustrações, a saga de uma família de imigrantes termina com as crianças chorando próximas à lápide do pai.

Figura 8 – Sequência de imagem que alegorizam as pestes que vitimavam os imigrantes.



Fonte: Agostini (1876, p. 4-6).

Esse corpo marcado pela sexualidade também está em *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. Rita Baiana é, ao mesmo tempo, “açúcar gostoso” e “veneno”, “sapoti mais doce que o mel” e “castanha do caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo” (Azevedo, 2015, p. 82). Provar seu café temperado com parati, ouvir a sua “música crioula” (Azevedo, 2015, p. 79), querer se deixar levar nos seus requebros e rebolados era o caminho mais curto e certo para uma verdadeira metamorfose antropofágica. A transformação experimentada por

Jerônimo passa por todos os sentidos, mas, definitivamente, ela começa na mesa antes de chegar na cama.

A “mistura” incentivada, desejada e banalizada é tema discutido em *Rosaura, a enjeitada* (1883), de Bernardo Guimarães. Rosaura, uma jovem de “lábios carnudos e voluptuoso” e com a “tez do rosto e das mãos era de um moreno algum tanto carregado”, tem a origem resumida pelos versos: “Jabuticaba, ela viveu somente / Como a jabuticaba; / Foi comida e deixou só a semente: / Assim tudo se acaba” (Guimarães, 1883, p. 42).

No final desse “canibalismo amoroso”, só restava a semente, símbolo de um porvir cada vez mais branco. A “mulher-fruto”, a “mulher-refeição” e, finalmente, a “mulher-presa” remetem aos estudos de Affonso Romano de Sant’Anna, que trabalha o tema na perspectiva do canibalismo amoroso, principalmente no que concerne às relações entre o homem branco e a mulher negra ou mulata. Naquele momento, para muitos, essa era a realização de uma promessa de redenção.

No projeto etnocida e biopolítico da nação, a mestiçagem visava o embranquecimento do povo brasileiro. Como afirma Munanga, a mestiçagem tanto biológica quanto cultural teria, entre outras consequências, a destruição da identidade racial e étnica dos grupos dominados, “uma ponte para o destino final: o branqueamento do povo brasileiro” (1999, p. 112).

Ideário, desejo e propaganda explicitados, postos em cena, na tela *A Redenção de Cam*, do pintor espanhol Modesto Brocos. O quadro fez sucesso na Europa acompanhado da legenda: “o negro se torna branco, na terceira geração, por efeito do cruzamento de raças”.

O poeta Olavo Bilac, assinando como “Fantasio”, também deixou seu contributo saudando a obra de Brocos na *Gazeta de Notícias* com os seguintes dizeres:

Na sua grande tela belíssima, já a filha da velha preta está meio lavada da maldição secular: já não tem na pele a lúgubre cor da noite, mas a cor indecisa de um crepúsculo. (...) Vede a aurora-criança como sorri e fulgura, no colo da mulata, aurora filha do dilúculo, neta da noite... Cam está redimido!... (Fantasio, 1895, p. 1).

Figura 9 – A Redenção de Cam, 1895.



Fonte: Brocos (1895).

Malheiro Dias parece contrariar, justamente, essa construção identitária coletiva, essa imaginação visual e discursiva sobre o futuro do Brasil em *A Mulata*. O autor, problematizando o desejo pela tal “aurora-criança”, desvela a atuação de um sistema escravagista, patriarcal e racista que se perpetuava, precisamente, porque não se deixava, de fato, compreender nem criticar. O romance desvela a ação das elites que faziam questão de ignorar as contradições do processo de embranquecimento para manterem suas prerrogativas, não poupando os intelectuais. Situação que teria enfurecido jornalistas e escritores brasileiros de prestígio, alguns mencionados nominalmente no romance. Não por acaso, Bilac encabeça essa lista.

O estonteante e mestiço Rio de Janeiro encarnado no corpo de Honorina, tão brasileiro quanto português, era justamente a cidade com feições coloniais que Bilac queria modificar e, anos depois, adorou ver ruir pela ação das “picaretas regeneradoras” de Rodrigues Alves e Pereira Passos. Em suas crônicas, o “príncipe dos poetas” descrevia a paisagem urbana, criticando, com frequência, o antigo frente ao novo, com o intuito de legitimar, a qualquer custo, a transformação do Rio de Janeiro em uma moderna metrópole afrancesada e cosmopolita.

Fazendo uso de todo o seu reconhecido talento retórico e estilístico, Bilac traduzia, por meio de imagens, sentimentos e sensações, os ideais das classes dominantes: o saudável e seguro padrão estabelecido pela Paris do barão de Haussmann não tolerava as enoveladas, estreitas e escuras vias de “Sebastianópolis”⁵. As majestosas, coloridas e arrojadas feições citadinas ditadas pela *Belle Époque* em tudo superavam o semblante cansado, antiquado e decadente do casario colonial carioca.

O príncipe dos poetas também chegou a corporificar a cidade para comprovar que ela era vertiginosa, mas não por suas belezas sinuosas. Bilac, com muita plasticidade imagética, afirma que um passeio de “rua em rua, de bairro em bairro” no Rio de Janeiro se tornava um divertido, mas nada tranquilizador, espetáculo de casas que se desequilibravam e dançavam como coristas: umas, “numa atitude de reverência”, curvavam-se para diante, saudando quem passava; outras se torciam nas cintas e inclinavam “o busto para a direita ou para a esquerda, numa pose canalha de cantora de taverna” (Bilac, 1897, p. 1).

⁵ Em várias de suas crônicas publicadas na *Gazeta de Notícias*, entre 1897 e 1908, Bilac se refere à cidade do Rio de Janeiro como “Sebastianópolis”.

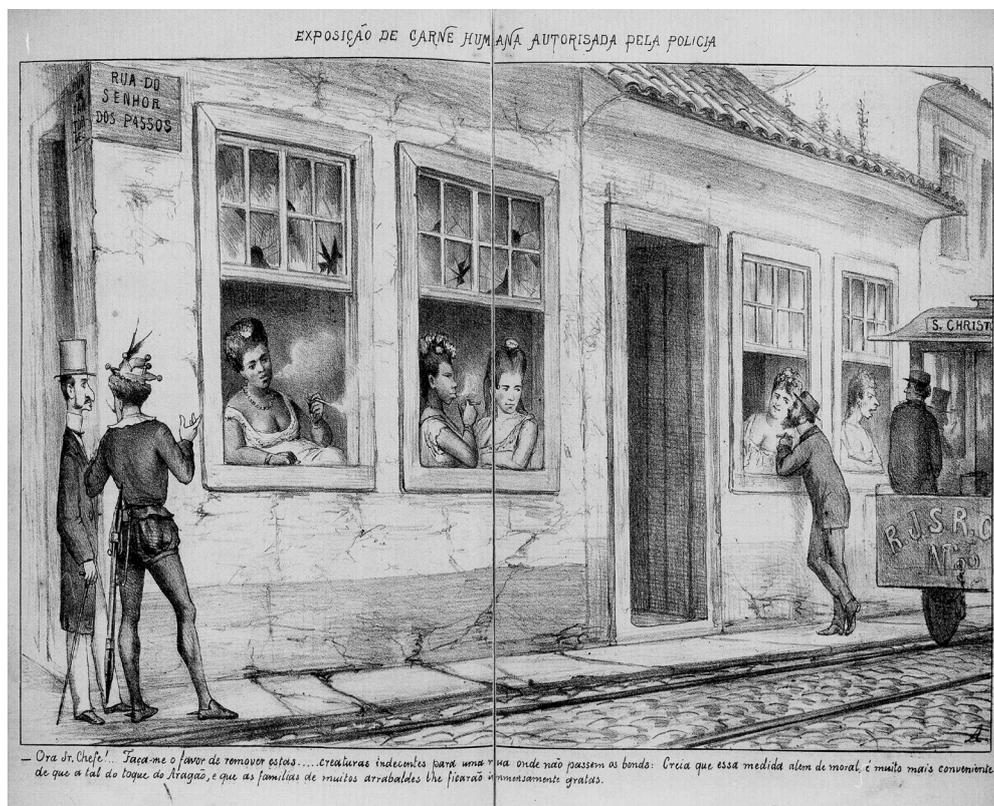
Em oposição ao furor reformista difundido por Bilac, Malheiro Dias, em *A Mulata*, parece defender que somente o conhecimento e a preservação da história luso-brasileira poderiam garantir um futuro ao país. Essa ideia toma corpo através de um triângulo amoroso bastante peculiar. O passado colonial é representado pelo marido de Honorina, um português rústico e viril; a nação brasileira, por Honorina, a mestiça a quem o título faz menção, e a elite branca e letrada que comandava o Brasil no final do século, pelo apático e impotente Edmundo:

Pensa um pouco o que será da pátria daqui a uns anos, entregue aos nossos braços de positivistas e de materiais, todos nós que vemos a alma através duma definição de filosofia materialista, incapazes de um belo esforço para o ideal, raça degenerada, carregando com um país virgem que se nos entregou como uma índia nua, a alma embalada de amor e olhos cegos de fantasia... (Dias, 1975, p. 40).

Cabe ressaltar que, embora Honorina seja fisicamente representada através da tradicional imagem da mulata, “cor fulva do bronze, os cabelos sedosos e negros como um abismo, os olhos ensopados num fluido que arrastava, os seus modos de bacante languida, as suas ventas de gata brava” (Dias, 1975, p. 171), a personagem também é descrita como uma mulher ativa e capaz de ter empatia por suas companheiras de prostíbulo, refletindo com melancolia a respeito da exploração, da miséria e da crueldade experienciada cotidianamente por todas, rompendo, ainda que brevemente, a negação de subjetividade tradicionalmente conferida às mulheres de sua condição:

Honorina fitava-as, trêmula, tentando em vão surpreender-lhes o grande inferno que ardia dentro delas, adivinhando-as desesperadas e cravadas de chagas, vendo-as reles, caminhando descuidosas para a Santa Casa e para a vala comum do Caju, disfarçando a sua amedrontada miragem do futuro [...] (Dias, 1975, p. 349).

Figura 10 – Exposição de carne humana autorizada pela polícia.



Fonte: *O Mosquito* (1873, p. 4).

A prostituição era uma questão premente na capital brasileira do século XIX, figurando não apenas como o subtexto melindroso da Sebastianópolis, mas também como objeto de estudos acadêmicos, a exemplo da tese apresentada à Faculdade de Medicina por Herculano Augusto Cunha em 1845, *Dissertação sobre a prostituição em particular na cidade do Rio de Janeiro*, que propunha uma hierarquização cientificista do meretrício carioca, o mesmo olhar que lhe era conferido pela mídia do período, como podemos ver na ilustração da revista *O Mosquito*, que criticava a visibilidade da prostituição na cidade. Nesse contexto em que as prostitutas eram tratadas à luz do dia como nada além de um inconveniente urbano, social e sanitário, *A Mulata* traz uma nova e curiosa perspectiva sobre essas mulheres através de Honorina e seus pensamentos.

Já Edmundo é um jovem entristecido, adoecido, dotado de uma passividade que o afasta totalmente do comportamento esperado para um homem, não consegue sequer ter êxito na profissão que escolhera, sobrevivendo das glórias de um sucesso pretérito e do dinheiro enviado pela mãe.

A pobre criança era um produto mórbido e irresponsável de um atavismo nevropata. A sua passividade era apenas o resultado do seu temperamento anêmico; era a sujeição à lei científica: ‘o temperamento linfático ou passivo, o temperamento sanguíneo ou ativo’ (Dias, 1975, p. 58).

Também cabe destacar que, se, nas narrativas de José de Alencar e de Aluísio Azevedo, são as mulheres brasileiras as responsáveis por preparar bebidas como um expediente facilitador ao encontro sexual ou com efeitos afrodisíacos – Iracema prepara a bebida de Tupã e Rita Baiana, o café com Parati –, no romance de Malheiro Dias, Edmundo é quem prepara “um *punch*” para esses mesmos fins, roubando da parceira, como a própria Honorina se queixa, o espaço do feminino:

Ele mesmo preparou um punch, com conhaque, chá, passas de Alicante, açúcar e sumo de limão. Ela despia a camisa quando ele deitou fogo à beberagem, e Honorina, nua, deitada na cama, toda iluminada pela labareda (Dias, 1975, p. 148).

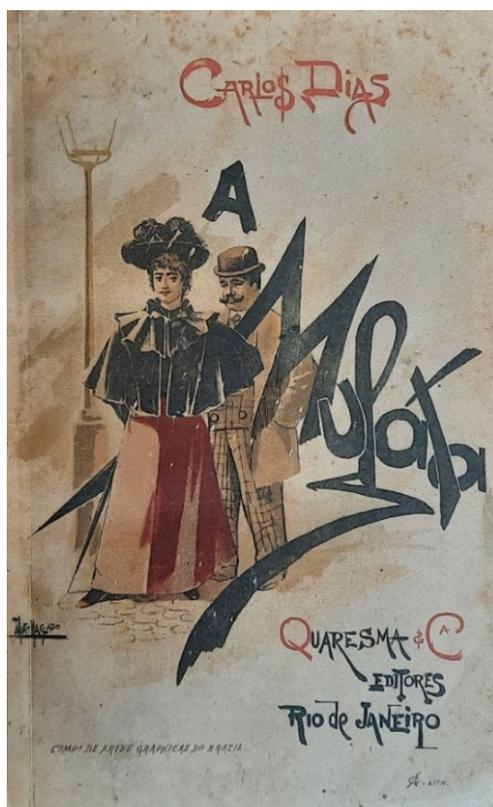
Cansara-se depressa do seu amor passivo, dos seus beijos quentes e longos, arrastados por todo o rosto, num eterno fanatismo, e dos seus olhares tímidos em êxtase que a tinham alvoroçado a princípio, mas já fatigavam a fêmea bravia, com precisão de predomínio, com a sede feminil da inferioridade... A leoa larga o leão que a não morder...

Edmundo roubara-lhe o que ela tinha de mais cioso: a passividade da mulher (Dias, 1975, p. 161).

Curiosamente, a assimetria e a desestabilização das diferenças de gênero determinadas pelos padrões sociais vigentes na época são

muito bem apresentadas na ilustração estampada na capa das duas primeiras edições do romance. Honorina é representada como uma mulher firme e segura, seu olhar “de rainha” mira o olhar do observador, além de estar à frente de Edmundo, que, de olhos baixos e semblante triste, a segue apequenado e humilhado.

Figura 11 – Capa da 2ª edição de *A Mulata*.



Fonte: Dias (1896).

Na narrativa de Malheiro Dias, os homens da geração de Edmundo parecem ser consumidos por uma doença silenciosa, corporificada na própria enfermidade de Edmundo, que, de certa forma, instaura uma contagem regressiva desde as primeiras páginas:

Uma garotada de assobio que malandra às portas do Londres e Café do Rio, cobiçosa, imprestável, sempre de dentes à mostra...

Quanta doença a precisar de cura, quanta calúnia a precisar chicote, quanto vagabundo a precisar trabalho!... (Dias, 1975, p. 66).

Percepção que se comprova na descrição dos amigos de Edmundo Julião, “quintanista de Medicina”, embora fosse intelectualmente e profissionalmente mais bem-sucedido, era fisicamente tão debilitado quanto o protagonista:

Magro, tisonado pelo sol do Norte, meio curvado pelo vício constante do estudo e pelo peso da miséria, Julião não pagava quarto desde que salvara duma angina a filha do senhorio, uma criança de quatro anos, raquítica e loura, de olhos azuis... (Dias, 1975, p. 81).

No silêncio mortuário da rua deserta falavam da mísera vaidade humana, e compreendiam-se bem os dois, sentindo-se irmãos na desgraça, camaradas no sofrimento (Dias, 1975, p. 83).

O estudante, além da aparência nada atraente e desleixada, também não tinha traquejo na aproximação com o sexo oposto, só fazia ideia do que fosse mulher pelos cadáveres frios que dissecava:

Mas bem do íntimo, esse nortista sonhava como os outros, uma saia fazia-o estremecer, e sentindo-se incapaz de ser amado, acontecia-lhe às vezes ficar triste ante um cadáver de mulher, saído das geleiras. Onde o seu escalpelo tantas vezes trabalhara, nunca ele pousara os lábios sequiosos... Tinha vergonha de confessar essa verdade abominável, mas aquele materialista nunca gozara o prazer de uma mulher, nunca, nunca... (Dias, 1975, p. 111-112).

Mesmo Emílio de Alcântara, “um rapaz janota, perfumado, correto, de olhos verdes e frios”, dono de um porte atlético, “forte e sanguíneo”, não é construído como personagem interessado em gerar descendência, não seria o ideal de pai da “criança-aurora” redentora do povo brasileiro, como apontara Bilac. Muito interessado na leitura do *Barão de Lavos*, de Abel Botelho, e na cultura greco-latina, ele buscava no *bas-fond* da cidade do Rio de Janeiro um efebo:

– Achei o que me faltava!... Tu, que gostas do antigo, vê-me agora um Horácio que ainda há-de escrever odes... Tenho o meu Ligu-rino!

– Oh! Emílio!

Mas ele entusiasmava-se. Era a única beleza, o efebo, de carnes tenras como as de um Apolo, peito branco e macio como o das vir-gens impúberes, olhos azuis como águas do golfo de Salamina... Ao menos ali não havia mentira, não existia a porcaria escondida sob a folha de parreira do amor... (Dias, 1975, p. 317).

Considerando a representação dessas três personagens mascu-linas, é possível afirmar que o romance de Malheiro Dias parece subverter um dos elementos recorrentes da representação literária da mulata, a esterilidade. Conforme Conceição Evaristo pontua, em “Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face”, no discurs-o literário, mata-se a sua prole, ou melhor, na ficção elas surgem como mulheres infecundas e, portanto, perigosas. Contudo, em *A Mulata*, são imputadas também aos homens a impossibilidade ou a negação da geração de descendência. Dessa forma, Malheiro Dias não apenas descartava a possibilidade da tão sonhada “aurora” da sociedade brasileira, redimida por meio da mestiçagem embran-quecedora, como também atribuía a culpa desse fracasso às elites que comandavam a nação.

Evidentemente, não podemos ignorar que, para além da descrição de Honorina, o autor não renunciou aos discursos que estavam em voga na época com a sua afirmação de que dos efeitos das barbáries impetradas durante a vigência da escravidão não deixaram de existir somente com a assinatura da Lei Áurea: “A África trazia-nos o seu sangue em fermento, mas a raça negra algemada, feita escrava, de-generou-se no sofrimento. Vingou-se assim dos brancos, dando-lhe, quando livre, um sangue terrivelmente mau, em que escorria ódio, cobardia e perversidade” (Dias, 1975, p. 148).

Entretanto, essas questões não ressoam na narrativa com a mesma intensidade que a fraqueza e o ridículo da classe representada por Edmundo e seus pares, e isso pode ser verificado justamente pela reação da crítica ao romance. Fosse ele apenas mais uma condenação da população negra do Brasil, uma mera perpetuação dos estereótipos da mulata, ele muito provavelmente teria sido incluso, à época, na louvada bibliografia de Malheiro Dias – mas não o foi. Antes, pelo contrário, mesmo vinte anos após a sua publicação, *A Mulata* continuava a causar polêmicas (vide a série de ataques liderados por Antônio Torres na *Gazeta de Notícias*, em 1918, quando Malheiro Dias já era um dos escritores mais respeitados da luso-brasilidade), sendo, por fim, deixado à parte da lista de obras do autor como “um romance a esquecer” (Chorão, 1992, p. 25).

Enfim, foram diversas as críticas acerca d’*A Mulata*: era um romance pornográfico, desrespeitoso com a mulher e a família brasileira, “um romance para homens escrito por uma criança” (TORRES, 1918, s/p). Porém, através de material encontrado no acervo e de um novo olhar sobre a obra, pudemos observar como essa não era uma obra incômoda simplesmente por esses aspectos: era uma obra incômoda porque expunha as contradições da elite intelectual brasileira e a impotência de seus planos para a nação brasileira.

RECEBIDO: 26/01/2023 APROVADO: 24/04/2023

REFERÊNCIAS

- AGOSTINI, Ângelo. *Revista Ilustrada*, 18 mar. 1876, ano I, n. 12, p. 4-6.
- ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Rio de Janeiro: Ática, 2009.
- BILAC, Olavo. Fantasio na Exposição. II – A Redenção de Cam. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 05 set. 1895, p. 1.
- BILAC, Olavo. Crônica. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 03 out. 1897, p. 1.

BROCOS, Modesto. *A redenção de Cam*. 1895. Óleo sobre tela, 199 cm x 166 cm. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3281/a-redencao-de-cam>. Acesso em: 04 mar. 2022.

CASTELO BRANCO, Camilo. Coração, cabeça e estômago. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras seletas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

CHORÃO, João Bigotte. *Carlos Malheiro Dias na ficção e na história*. 1. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Divisão de Publicações, 1992.

CUNHA, Herculano Augusto Lassance. *Dissertação sobre a prostituição em particular na cidade do Rio de Janeiro. Tese apresentada à Faculdade de Medicina*. Tipografia Imparcial de Francisco de Paula Brito, Rio de Janeiro, 1845.

DIAS, Carlos Malheiro. *A mulata*: romance. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, Quaresma & C., 1896.

DIAS, Carlos Malheiro. *Corações de Todos*: drama em 5 atos. Lisboa: Imp. Libânio da Silva, 1897.

DIAS, Carlos Malheiro. *A Mulata*. 1ª ed. Lisboa: Editora Arcádia, 1975.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade, diáspora*. João Pessoa: Ideia: Editora Universitária - UFPB, 2005, p. 201-212.

GARRET, Almeida. O brasileiro em Lisboa. *A Ilustração*, Lisboa, v. I, n. 4, p. 53-54, 1845.

GUIMARÃES, Bernardo. *Rosaura, a enfeitada*. Rio de Janeiro: Garnier, 1883.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1999.

O MOSQUITO, 23 ago. 1873, ano V, n. 206, p. 4.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O Mosquito*. 11 set. 1875, ano VII, n. 313, p. 3.

REVISTA da Semana. 15 set. 1915, Ano XVI, n. 31, p. 33. Recorte presente na Coleção Malheiro Dias/RGPL.

REVISTA da Semana. 27 abr. 1918, Ano XIX, n. 12, p. 20. Recorte presente na Coleção Malheiro Dias/RGPL.

REVISTA da Semana. 08 jul. 1920, Ano XXI, s/ n. Recorte presente na Coleção Malheiro Dias/RGPL.

REVISTA da Semana 14 ago. 1920, Ano XX, s/ n. Rio de Janeiro: Editora Americana.

REVISTA da Semana 20 jan. 1917, Ano XVIII, n. 50. Rio de Janeiro: Editora Americana.

REVISTA da Semana 24 mar. 1917, Ano XVIII, n. 07. Rio de Janeiro: Editora Americana

SANTANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SOUSA, Cristiano de. In: DIAS, Carlos Malheiro. *Corações de Todos*. Lisboa: Imp. Libânio da Silva, 1897, p. 6.

TORRES, Alexandre Pinheiro. Prefácio. In: DIAS, Carlos Malheiro. *A Mulata*. 1ª ed. Lisboa: Editora Arcádia, 1975.

MINICURRÍCULO

ANDREIA ALVES MONTEIRO DE 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 Estadual do Rio de Janeiro (2017). Mestra em Literatura Portuguesa pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2010). Graduada em Letras-Português e Literaturas de Língua Portuguesa - pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007). Co-líder do grupo Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura. Membro associado ao Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

NICOLE CHRISTINE COSTA FERREIRA é Graduanda em Letras-Português e Francês pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista de Iniciação Científica (CNPq) no projeto “Brasil, Nação Mulata: Memória, Corpo e Identidade”, coordenado pela Prof.^a Andreia Castro. Membro do grupo Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras, sediado no Real Gabinete Português de Leitura.

**A narrativa fantástica dos Carvalhal:
aproximações literárias entre “A casa negra” e
“Os canibais”, apagamentos e ressoamentos**

*The Carvalhal’s fantastic narrative: literary approaches
between “A casa negra” and “Os canibais”, erasures and
resonances*

Mayara Gonçalves
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Elisabeth Fernandes Martini
Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras - RGPL

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n50a535>

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo realizar uma análise comparada entre os contos “A casa negra”, de Efigênia do Carvalhal, e “Os canibais”, de Álvaro do Carvalhal, buscando identificar as estratégias utilizadas pelos dois primos no fazer literário, as convergências e as singularidades. Além disso, também buscaremos provocar indagações sobre os motivos que levaram à desvalorização da obra e subsequente apagamento de Efigênia enquanto escritora, ao passo que Álvaro do Carvalhal se tornou um autor prestigiado, ressoando, sobretudo, com a obra “Os canibais” até os dias atuais, sendo recorte de estudo no que concerne à inovação formal e temática na literatura portuguesa oitocentista.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura comparada; Portugal; Efigênia do Carvalhal; Álvaro do Carvalhal.

ABSTRACT

This article aims to perform a comparative analysis between the short stories “A casa negra”, by Efigênia do Carvalho, and “Os canibais”, by Álvaro do Carvalho, seeking to identify the similarities in the literary strategies used by the two cousins in the literary work. In addition, we will also seek to provoke questions about the reasons that led Efigênia to erasure and devaluation, while Álvaro do Carvalho became a prestigious author, resonating, above all, with the work “Os canibais”, to the present day, being part of a study regarding formal and thematic innovation in nineteenth-century Portuguese literature.

KEYWORDS: Comparative literature; Portugal; Efigênia do Carvalho; Álvaro do Carvalho.

INTRODUÇÃO GERAL

O século XIX, no contexto histórico-social de Portugal, é muito rico e importante para a compreensão do fazer literário. O país certamente foi palco para muitas mudanças e revoluções neste momento, o que contribuiu para movimentar os intelectuais, cujo resultado mais evidente seria a abundante participação em jornais e periódicos, na segunda metade dos Oitocentos. Entretanto, a presença feminina, nesse contexto, permanece uma questão problemática, por manter-se a reboque dos costumes de uma sociedade patriarcal e conservadora.

Ainda que houvesse grupos de mulheres leitoras e escritoras, deve-se levar em consideração a seletividade socioeconômica preestabelecida. Diante disso, em sua predominância, as mulheres que possuíam o direito ao fazer literário eram oriundas de famílias da aristocracia portuguesa, letradas e com redes de sociabilidade consolidadas, muitas vezes, a partir da própria família.

Também vale destacar que, como a mulher, durante o período oitocentista, não possuía direito à educação escolar formal, as famílias

de maior poder aquisitivo contratavam educadoras para o ensino de diversas aplicações de ordem prática, entre as quais: música, costura, artes, boas maneiras etc. A criação da menina, portanto, visava prepará-la para os papéis futuros de senhora do lar, esposa e mãe. No entanto, várias mulheres conseguiram escapar ao cerco que lhes era imposto pela sociedade patriarcal, expandindo os horizontes por meio da Literatura e angariando, em seu tempo, uma boa reputação como escritoras.

Diante disso, a pesquisa que ora empreendemos possui um caráter essencialmente exploratório, por meio de uma abordagem bibliográfica para reunir documentos coletados no acervo do Real Gabinete Português de Leitura (RGPL).

Após uma breve apresentação de Efigênia do Carvalhal e de Álvaro do Carvalhal, os quais, mais que os laços de sangue, enveredaram pelos meandros da literatura, tencionamos desvelar as desigualdades várias que ultrapassam o âmbito literário, levantando hipóteses sobre o virtual apagamento e a desvalorização da autora, em contraponto com o prestígio social e literário conquistado pelo autor, cuja obra, até nossos dias, é objeto de estudo.

Em seguida, propomos uma leitura dos contos “A casa negra”, de Efigênia do Carvalhal, e “Os canibais”, de Álvaro do Carvalhal, tendo em vista uma melhor compreensão do período, vindo a relacioná-lo com o fazer literário de ambos. Dessa forma, entendemos, será possível visualizar as estratégias narrativas utilizadas tanto por Efigênia, quanto por Álvaro na produção dos contos. De posse dessas informações, veremos que, apesar da diferença da recepção literária, há semelhanças narrativas que oportunizam a convergência entre os dois autores, expondo, conseqüentemente, a desigualdade de gênero na sociedade oitocentista portuguesa.

Com base em tais evidências, há que tecer questionamentos sobre o contraste entre a carreira literária de Efigênia e Álvaro do Carvalho, resultando no apagamento da escritora, em contraponto à re-verberação da carreira do escritor transmuntano.

INVISIBILIDADE DE EFIGÊNIA DO CARVALHAL X RESSOAMENTO LITERÁRIO DE ÁLVARO DO CARVALHAL

A respeito do universo literário em Portugal, no período oitocentista, sabe-se que o predomínio era masculino, principalmente quando havia a intenção dos ingressantes em seguir uma carreira lucrativa com as produções. Entretanto, para Efigênia do Carvalho, as barreiras foram muito além do gênero, como veremos a seguir, através de uma breve apresentação biográfica da autora.

Efigênia do Carvalho de Sousa Teles Pimentel nasceu em 16 de março de 1839, em uma freguesia chamada Veiga de Lila, município de Valpaços. A autora é oriunda de uma típica família da aristocracia portuguesa, sendo filha de Júlio do Carvalho de Sousa Silveira Teles Pereira e Menezes — o qual teve grande notabilidade em sua carreira militar e política — e D. Maria da Piedade Ferreira Sarmiento Pimentel de Lacerda e Lemos. Vale ressaltar que Efigênia teve quatro irmãos, sendo a primogênita da família.

O ano de 1876 foi turbulento para a família Carvalho, devido ao falecimento do patriarca, em 8 de junho. Efigênia herda a casa e o vínculo de Nossa Senhora dos Remédios, também localizada em Veiga de Lila, e se casa com o “morgado do Rio Torto”, Francisco de Moraes Teixeira Pimentel. No entanto, não deixa herdeiros, pois os dois filhos do casal faleceram ainda muito jovens.¹

¹ Conforme informações da família Carvalho não restaram descendentes diretos. (Gonçalves; Martini, 2022, p. 107).

No decorrer de sua jornada literária, Efigênia apresentou diversas colaborações em periódicos portugueses, entre os quais: *A Crisálida: Jornal de Literatura* (1863-1864), editado por Teófilo Braga e J. Simões Dias, *A Esperança, semanário de recreio literário dedicado às damas* (1865-1866) e o prestigiado *Almanaque das Senhoras* (1854-1932), organizado por Guiomar Torresão e inspirado no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* cujo principal objetivo era propagar, através da literatura, instrução e passatempo para o público feminino.

Apesar de o presente estudo focalizar a prosa dos Carvalhal, especificamente no que concerne ao gênero textual conto, vale ressaltar que a autora também publicou romances originais, traduções e poesias na imprensa periódica lusa.²

Com 93 anos, Efigênia vem a falecer em 22 de janeiro de 1932, em Veiga de Lilo, e sua sobrinha Umbelina do Carvalhal herda o vínculo de Nossa Senhora dos Remédios, tendo em vista dar prosseguimento à linhagem familiar. Entretanto, nos dias atuais, a sociedade da casa e o vínculo estão praticamente fora do domínio da família Carvalhal.

Em um curto espaço de tempo, Efigênia obteve prestígio como autora, por publicitar suas obras em meios de veiculação renomados e de alto alcance. No entanto, o fato de ser moradora de uma aldeia, no interior de Portugal, distanciou-a do polo de difusão cultural, impedindo-a de frequentar amiúde os salões literários lisboenses. Por conseguinte, o enfraquecimento da rede de sociabilidade levou a um gradativo apagamento da escritora. Mesmo com vida longa,

² Na página dedicada à apresentação da autora, relacionamos os romances *Clotilde* e *Carlos e Laura* publicados em capítulos no semanário *A Esperança*, entre 1865 e 1866, assim como o conto “A casa negra”, que analisamos no presente artigo (Gonçalves; Martini, 2022, p. 107-108).

sequer uma foto ou pintura suas foram preservadas, como informado por sua família.

Seu primo, Álvaro do Carvalhal Sousa Teles, nasceu em uma freguesia do concelho de Valpaços, no ano de 1844. Faleceu aos 24 anos de idade, não restando outros feitos de monta, além do pendor para a escrita. Seu pai, Antônio do Carvalhal, também teve uma breve aspiração literária, escrevendo um romance. Percebe-se, portanto, a influência do ambiente familiar letrado no desenvolvimento do jovem escritor:

Provavelmente terá sido muito favorecido e incentivado pelo próprio meio familiar que o cercava. Tanto seu pai, Antônio do Carvalhal, autor de um romance inédito, como sua prima e companheira de infância, Ifigênia do Carvalhal, amante de poesia romântica e sentimental e futura colaboradora do *Almanaque das Senhoras*, poderão ter marcado eficazmente o destino literário do jovem Carvalhal (Carneiro, 1992, p. 34).

Em 1862, aos 18 anos, o jovem autor estreia no meio literário, em Braga, com o drama “O Castigo da Vingança!”. Em 1864, ingressa na Universidade de Coimbra para cursar Direito, e é nesse período que cria laços com acadêmicos que aspiram inovações no universo literário luso. Como observa Maria do Nascimento Oliveira Carneiro:

Para além desta vibração emocional com o grupo coimbrão, considere-se ainda que por esta mesma altura o juvenil escritor partilha com Antero de Quental e Teófilo Braga algumas páginas das revistas de Coimbra, facto que permite entrever a permeabilização de Carvalhal ao seu tempo e que, se não fosse a inevitável doença de que sofria, teria certamente actuado com mais realce no evoluir da polémica que nesse momento se erguia em Portugal (Carneiro, 1992, p. 38).

A polémica a que se refere Maria do Nascimento Oliveira Carneiro passaria à história como a *Questão Coimbrã*, que está no nascedouro

do Realismo em Portugal, estando Álvaro alinhado a tempo e a hora com seus postulados. Eternizados foram também os seus expoentes — Antero de Quental, Teófilo Braga e Eça de Queirós –, o que contribuiu sobremaneira para que o nome e a obra de Álvaro do Carvalho permanecessem em cena, mesmo após o seu passamento.

Em 14 de março de 1868, Álvaro do Carvalho faleceu em decorrência de um aneurisma. O jovem autor não chegou a ver seus contos publicados em volume. Diante disso, “será graças aos cuidados de seu amigo J. Simões Dias que todos os seus contos serão publicados em 1868” (Carneiro, 1992, p. 39), pois, a princípio, sua produção escrita fora divulgada exclusivamente na imprensa periódica.

Entre suas contribuições para a cena literária, destacam-se “O castigo da vingança!” (1862), “O punhal de Rosaura” (1866), “Os canibais” (1866) — seu *chef-d’œuvre* —, “A febre do jogo” (1867), “Honra antiga” (1867) e “A vestal” (1867). Sabendo que sua produção literária possui influências do gótico e do grotesco, sofrendo interferências de Edgar Allan Poe e Baudelaire, por exemplo, “Álvaro do Carvalho ficará conhecido, sobretudo na História da Literatura Portuguesa, como autor de contos singulares com incursões no reino do fantástico” (Carneiro, 1992, p. 38).

Apesar de ter construído uma breve carreira em decorrência de sua doença, Álvaro do Carvalho continua ecoando nos estudos de Literatura Portuguesa do século XIX, ainda que não tão prestigiado em comparação com o cânone literário dessa época. Entretanto, se compararmos o lugar que ora ocupa no panteão de escritores oitocentistas com o que foi destinado à sua prima, Efigênia do Carvalho, que veio a falecer aos 93 anos, sem alçar reconhecimento como escritora ou sequer ter a memória preservada, o contraste entre os autores torna-se evidente. Ao passo que Álvaro criou uma rede de apoio na Universidade de Coimbra, com os principais nomes da literatura que deram ressonância à sua obra, Efigênia con-

tinuou distante dos salões literários e das redes de sociabilidade que, até então, eram indispensáveis para quem se dispusesse a ingressar no espaço literário.

Como ambos os autores utilizavam recursos narrativos afins, como a introdução de elementos fantásticos com tendências realistas em seus textos, cabe-nos analisar as similaridades, de modo a verificar os pontos de ambas as narrativas que aproximam um autor prestigiado e uma autora invisibilizada, ainda que oriundos da mesma família.

“A CASA NEGRA” E “OS CANIBAIS”: SIMILITUDES E DESSEMELHANÇAS ENTRE AMBAS AS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS

Os contos “A casa negra”, de Efigênia do Carvalhal, e “Os canibais”, de Álvaro do Carvalhal, possuem muitos pontos em comum, apesar de produzidos em condições diversas — homem, autor da cidade urbana e próximo do cânone literário *versus* mulher, aldeã, desprovida de uma rede de sociabilidade consistente e distanciada dos polos de difusão.

No conto “A casa negra” (1866), publicado no jornal *A Esperança*, a narrativa já se inicia com um clima de mistério que envolve a referida casa, através da introdução de elementos obscuros e góticos à ambientação. Assim, o enredo se desdobra à medida que moradores da aldeia dão suas versões sobre o mistério que ronda a casa negra, que ganhara com o passar dos anos a pecha de mal-assombrada.

Em tempos idos, uma bela jovem teria fugido com o amado e abandonado o seu pai, deixando-o perecer de tristeza em sua residência. O mistério do imóvel se consolida à medida que os dias passam e a casa continua abandonada na pacata aldeia. Diante desse acontecimento trágico, as hipóteses sobre a maldição que cerca a casa negra começam a entrar em circulação, e cria-se a tradição entre as mu-

lheres da aldeia de transmitir oralmente as histórias construídas em torno desse mistério.³

É interessante perceber que, nas conversas entre os aldeões, a autora utiliza elementos que marcam a natureza sobrenatural da casa, com menções a demônios, bruxas e espíritos, com o diálogo entre as locais a ilustrar a presença desses elementos fantásticos:

— Eu fiquei *parba* de medo, e *oubi* gritos e gemidos que saíam dessa casa amaldiçoada, e a estes gritos, e a estes gemidos, respondiam outras vozes, se aquilo 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 fantasma não se *mobia* da *jinela*, 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 ele que eram *homes*) que passeavam no mais espesso do bosque que rodeia a casa negra, ele faz-se acercando deles 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!! (Carvalho, 2022, p. 113).

Entretanto, o enredo começa a tomar novos rumos com a entrada de dois personagens a interpelarem as mulheres crentes nos mistérios sobrenaturais da casa: uma jovem e o senhor Antoninho. As duas figuras, cétricas diante do assunto, discordam dos demais aldeões, por não acreditarem nas histórias perpetuadas pela tradição local. Na tentativa de convencer a moça, a senhora Brígida começa

³ Discorremos sobre o ato de contar histórias sobre mulheres que contam histórias, o que resulta em um metatexto, no artigo “A potência invisibilizada de Efigênia do Carvalho: novas perspectivas sobre a escrita feminina através do conto ‘A casa negra’” (Gonçalves; Martini, 2023, p. 154).

a descrever o episódio em que ela própria acredita ter se deparado com as ditas criaturas macabras. Apesar da insistência da aldeã, a jovem demonstra ceticismo diante dos relatos descritos e passa a ser alvo da ira da interlocutora:

— Riste, grandessíssima tola? — procurou a sr.^a Brizida. — Pois eu te conto *outra* 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 bale do *rio pardo*, e eu quando *binha* para casa passei naquela encruzilhada que *bós* sabeis, e *bi* um rebanho de patas a sapatearem, e a grasnarem... Arrepíaram-se-me os cabelos, e *desbiei-me* do caminho; mas de repente, as bruxas deixaram de dançar, *lebantaram boo*, passaram junto de mim, e era tal o bento que faziam que me ergueu 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 *bale* 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 saco de areia com doze *binténs* dentro.

— E que dizes a isto, *Jabel*? — procuraram as atentas ouvintes da sr.^a Brizida.

— Eu o que digo — respondeu a rapariga — é que a sr. Brizida adormeceu no *val do rio pardo* e sonhou que se tinha vindo para casa, e que vira patas ou bruxas (Carvalho, 2022, p.115).

Quando a narrativa já se encaminha para o final, o senhor Antãozinho decide ver com seus próprios olhos o que realmente se passava dentro da casa, acompanhado por alguns moradores. Entretanto, devido à macabra reputação que a casa possuía, todos desistiram de continuar na marcha, restando o destemido senhor a insistir no seu intento. Ao final da narrativa, ocorre a quebra de expectativa, no momento em que Antônio elucida o mistério. O segredo por detrás da casa era, simplesmente, a produção de moeda falsa acobertada pela história fantasmagórica:

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 duma das salas se abria uma porta falsa! Essa porta estava cuidadosamente fechada. Após alguma resistência cedeu, e todos se precipitaram em turbilhão no interior duma sala espaçosa bastante, e à qual dava unicamente luz uma clara-boia. Nessa sala viram dispersos, e em desordem... Ora adivinhem o quê?...

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

Esclareceu-se então a verdade; explicou-se o mistério (Carvalho, 2022, p. 118).

Diante de um breve resumo do conto “A casa negra”, pode-se perceber que a autora constrói estrategicamente uma narrativa rica e com diversas camadas. A partir da introdução de elementos fantásticos e macabros influenciados pelo *roman noir*, faz-se possível estabelecer e alimentar o sobrenatural, com forte apelo à cultura popular e à transmissão oral. Com o final voltado para uma tendência mais realista, a expectativa é quebrada e torna-se possível identificar certas críticas, implícitas ou não, como a referente à falsificação de moedas, usual nos dois lados do Atlântico. Tanto que pululam na imprensa luso-brasileira, no correr do século XIX, denúncias afins, evidenciando “os esforços diplomáticos entre Brasil e Portugal para reprimir a falsificação, culminando na assinatura de uma convenção em 12 de janeiro de 1855, visando a punir e reprimir o crime de moeda falsa praticado nos dois países” (Arruda; Seabra; Ribeiro, 2018, p. 146).

O desfecho do conto, além de ser totalmente dissociado do plano sobrenatural, dialoga de maneira significativa com a sociedade portuguesa oitocentista, expandindo-se gradualmente. Desse modo, ao dispor de representações que remetem ao insólito ficcional, acaba por transpor uma linha tênue, dando lugar à figuração realista ao

entretecer a narrativa com uma visão crítica a respeito da prática de crimes corriqueiros, naquele momento, em Portugal.

O conto “Os canibais” (1868), do autor Álvaro do Carvalho, por sua vez, é ambientado dentro dos prestigiosos salões da aristocracia portuguesa, oferecendo um recorte da sociedade lusa em espaço urbano. O enredo narra um trágico triângulo amoroso entre a jovem Margarida, o misterioso e recém-chegado visconde de Aveleda e o ciumento e maquiavélico D. João. Quando o visconde chega à cidade, rouba a atenção de Margarida e de outras jovens, fazendo-a se apaixonar pelo enigmático homem. A chegada dele proporciona um clima de tensão na narrativa. Sua postura, sua personalidade e seu andar são pontos de foco do narrador para introduzir o fantástico e o macabro, deixando o leitor intrigado com os possíveis mistérios que o personagem traz consigo. Esse momento é evidenciado no seguinte trecho:

Avançou pausado e grave pelo meio da multidão fascinada. Mas naquele momento notava-se um esforço dissimulado; parecia um movimento mecânico, automático. E seus passos soavam no pavimento, a despeito dos finos tapetes, com extraordinário ruído (Carvalho, 2004, p. 227).

Apesar da misteriosa postura do visconde, Margarida tem seu amor correspondido e logo se casam. Já na cerimônia de seu casamento, D. João, totalmente transtornado pelo ciúme, chega à conclusão que irá matar o marido de sua amada, assim que possível. Entretanto, durante a madrugada de núpcias, o enredo toma outros rumos e o horror ganha espaço no conto.

O visconde de Aveleda assume a sua verdadeira forma diante de Margarida, que é tomada pelo pavor assim que o homem revela sua natureza sobrenatural. Durante o ato, o visconde começa a se desintegrar e seus membros são lançados diretamente à lareira, quei-

mando totalmente a sua carne em um ato suicida. A recém-casada, instável em decorrência da cena que presencia, lança-se pela janela do quarto e morre instantaneamente.

Nesse momento, o fantástico toma espaço dentro do conto e se desenvolve plenamente. O mistério revela-se e a narrativa campeia para o sobrenatural. O choque dos personagens diante da revelação leva-os a tomar medidas extremas:

Fez um movimento. Ressoaram estalos como de molas. Horror! Sobre a poltrona caiu um corpo mutilado, disforme, monstruoso. Pernas, braços, os próprios dentes do visconde, brancos como formosos fios de pérolas, tombaram sobre os felpudos tapetes da Turquia, e perderam-se nas dobras de seu robe de chambre, que naturalmente se lhe desprende dos ombros. O infeliz era um fenómeno, um aborto estupendo, que, em nossos dias valeria muito dinheiro a quem quisesse especular (Carvalho, 2004, p. 252).

Quando o enredo começa a enveredar para o final do conto, é reproduzida a cena que dá nome ao título do livro. Logo pela manhã, o sr. Urbano Solar, pai da noiva, e os irmãos vão à procura de Margarida. Entretanto, conformados com a sua ausência, eles decidem satisfazer seu apetite com a carne assada encontrada nos aposentos do casal desaparecido. Após comê-la com bastante agrado, vão ao jardim e se deparam com D. João que, ao presenciar a gritaria da madrugada e a visão da jovem, já morta, ao chão, desferiu uma bala em seu próprio peito na tentativa de se suicidar. Ao interrogar o rapaz em seus últimos minutos de vida, o sr. Urbano fica a par dos acontecimentos trágicos durante a noite. D. João esclarece também a origem da carne que fora encontrada na lareira do quarto. Nesse momento, o terror se apodera das personagens:

— Perdi-a... a minha Margarida, a filha querida da minha alma... E como a perdi eu, e quando, e em que lugar!... De que me serviu a elevada crença na sublime bondade de Deus, desse Espírito, tão

poderoso como tirânico, que despecha cego toda a sua cólera sobre um pobre velho piedoso e honrado? Porque me não escuta, ao menos, quando lhe peço a morte? Implorei-a do fundo da alma com fé, com amor, e desprezou-me os rogos. Profere blasfêmias. Serão breves as minhas. Filhos, meus filhos, um último abraço. Vou morrer.

— Morrer!

— Necessito descanso. Suicido-me

— Havemos de acompanhá-lo, meu pai, diz enfático, erguendo-se o mais novo (Carvalho, 2004, p. 265).

Entretanto, o conto finaliza com uma sutil e sarcástica crítica, rompendo com o jogo de horror que vinha se estabelecendo desde o início da trama. Após receberem a notícia de que o falecido visconde era milionário e não teria nenhum parente identificado para receber a sua herança, pai e filhos logo se recompõem e ignoram toda a cena que protagonizaram, para fruir a herança que chegaria até eles brevemente. Desse modo, o desfecho final se desdobra em um curtíssimo diálogo, já nos últimos parágrafos:

— Uma palavra, diz o magistrado com solene gesto.

— Breve.

— O visconde de Aveleda era milionário.

— Que mais?

— Não sei de parentes mais chegados do que nós.

— Mas...

— Somos seus legítimos herdeiros.

— Nós!

— Oh!

Calaram-se. Nesse curto espaço de silêncio observou o magnânimo doutor que as fraternas e paternas feições iam resplandecendo pouco e pouco, como se um sol esperançoso acabasse de rasgar tempestuosas nuvens.

— Glória a Deus! Clamam ambos. Estamos salvos! Bendito sejas tu, que nos salvaste!

E encanizaram-se no magistrado, como molossos esfaimados num couro rijo de pernil de Lamego (Carvalho, 2004, p. 266).

O autor também utiliza essa imagem simbólica para trazer um caráter denunciativo e expositivo à sua produção literária. Portanto, através do canibalismo representado no conto, vê-se uma “narrativa que é também uma denúncia da sociedade burguesa, imoral e materialista, lançada sem escrúpulos na corrida para o dinheiro” (Carneiro, 1992, p. 58).

Também é possível perceber, ao longo do texto e, principalmente, ao final de “Os canibais”, que o autor carrega as tintas ao esquisar as reações dos personagens, produzindo pela via do excesso uma dramatização que chega às raias da caricatura. Desse modo, reverbera uma crítica aos excessos do modelo ultrarromântico português. Assim,

[...] o próprio final de ‘Os Canibais’, em vez de promover o triunfo da ambiguidade ou a hipótese do mistério (sólido ponto de apoio do fantástico), instala-nos na banal e abjecta realidade humana. Sob o signo da dimensão satírica, Carvalho reduz os acontecimentos narrados a uma pura alegoria quando intenta demonstrar que todo o homem é um bicho selvático entregue ao frenesi da devoração de seus semelhantes (Carneiro, 1992, p. 82).

Visto isso, pode-se notar que o conto possui uma ambientação tomada pelo macabro e grotesco, sustentando a dúvida do leitor quanto à natureza do visconde de Aveleda até o clímax da narrativa. Desse modo, a interferência do fantástico mostra-se evidente. Entretanto, o desfecho final aponta o caráter realista e denunciativo que a obra sustenta, a partir do canibalismo simbólico que remete à sociedade burguesa capitalista dos Oitocentos.

Como “A casa negra”, de Efigênia, “Os canibais” é um metatexto. Entretanto, ao passo que Efigênia cria uma história sobre mulheres

que contam histórias, Álvaro do Carvalho projeta uma narrativa que dialoga diretamente com o leitor sobre o próprio fazer literário.

Quando comparamos e analisamos as duas produções literárias, vemos as nítidas semelhanças e estratégias narrativas usadas pelos autores. Sabendo que o fantástico, de acordo com Todorov (1975, p. 31), é “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural”, Efigênia e Álvaro do Carvalho utilizam elementos fantásticos para garantir e alimentar o mistério dentro da cena literária. Não despreziosamente, a atmosfera cercada por bosques, montanhas e florestas já sugere um cenário gótico e macabro.

Porém, em “A casa negra”, o suposto sobrenatural, ao final, apresentará uma revelação realista e dentro da racionalidade humana como estratégia narrativa em seu caráter denunciativo. Desse modo, pode-se notar uma possível aproximação com a definição do fantástico-estranho, formulada por Todorov. Essa denominação — entre o estranho-puro e o fantástico — consiste na construção do fantástico e sua invalidação a partir de um desfecho que condiz com a realidade humana concebível, e é explicada no seguinte trecho:

Comecemos pelo fantástico. Acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem por muito tempo uma explicação racional. Se esses acontecimentos por muito tempo levaram a personagem e o leitor a acreditar na intervenção do sobrenatural, é porque tinham um caráter insólito (Todorov, 1975, p. 51).

Efigênia alega, no prólogo que antecede “A casa negra”, que escreveu o conto dois anos antes dele vir a lume no semanário *A Esperança*, em junho de 1866. Por sua vez, Álvaro do Carvalho publicara o conto “A estátua viva”, em 1865, na *Revista de Coimbra*, o qual, com

o adendo final, integrou a obra póstuma *Contos* (1868), com o novo título: “Os canibais”, como salienta Gianluca Miraglia (2004, p. 280).

A sucessão de datas das produções leva a crer que houve uma troca profícua entre os membros da família Carvalhal, em um período particularmente efervescente da Literatura Portuguesa. No entanto, mesmo vindo a falecer com 93 anos, em contraste com seu primo que partiu precocemente, a autora seguiu invisível no espaço literário, tendo seu curto período de visibilidade no período em que atuou como colaboradora junto ao periodismo oitocentista português.

Ao se referir a Álvaro do Carvalhal, Carneiro sustenta que “talvez nenhum outro autor português, movendo-se familiarmente por entre as malhas da fantasmagoria, tenha sabido com tanta audácia, bom humor e persistência desconstruir os próprios efeitos de mistério que selecionou” (1992, p. 66). Cabe, no entanto, observar, após a leitura atenta dos referidos contos, que, assim como Álvaro, Efigênia também se aventurou por esse caminho, produzindo uma obra de relevo que, livre das amarras do pensamento patriarcal que por anos tem minorado a atuação feminina na cena literária lusa, há de ser resgatada do fosso do esquecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando o disposto ao longo deste trabalho, entendemos que foi possível analisar e comparar de maneira mais clara o caminho desses dois escritores que, apesar de oriundos da mesma genealogia, traçaram rotas diferentes em decorrência de diversos fatores que surgem a partir da condição de gênero. No entanto, salientamos também que sua prosa ficcional converge em pontos específicos, haja vista os elementos do fantástico que introduzem nos respectivos contos.

Sem restringir o fazer literário de ambos unicamente a esse quesito, percebemos que o pendor realista já se manifestava, a partir

das críticas voltadas para algum recorte social, como a devoração da burguesia, em “Os canibais”, e a prática de falsificação de moedas em “A casa negra”. A ambientação de ambos os textos – enriquecida por bosques, montanhas, florestas e um clima *noir* onipresente – também funciona perfeitamente como um importante recurso do fantástico para transmitir o clima sombrio que permeia as tramas.

Baseando-se nos princípios usados por Todorov para distinguir as vertentes do fantástico, também foi possível identificar que o conto “A casa negra” se encaixa no subgênero do fantástico-estranho, cindindo com efeito sobrenatural em seu desfecho. Diante disso, convém salientar o uso de imagens simbólicas para agregar o caráter denunciativo e expositivo à obra de Efigênia enquanto recurso estratégico também usado por Álvaro, ao cultivar a dúvida no leitor no que concerne à natureza da casa negra e à origem de seu proprietário, com uma explicação racional no encerramento da trama.

Ainda que tenha se mostrado uma escritora proficiente e inspirado e/ou se inspirado no percurso do primo, correligionário ele próprio da Geração de 70, nada impediu o virtual apagamento de Efigênia do Carvalho da cena literária portuguesa, na passagem do século XIX para o XX. A autora não teve tantas oportunidades de reconhecimento pelo seu trabalho se comparada a Álvaro, que passou a marginalizar o cânone literário, nas últimas décadas dos Oitocentos.

É meritório o reconhecimento que o nome e a obra de Álvaro do Carvalho arrebanham até os nossos dias, eternizado que foi o autor pela coletânea de contos póstumos, dando “provas de ter mergulhado com sucesso na *ars* da literatura negra e de terror, pondo-nos em contacto com o fantástico e com o grotesco de uma forma tal que não teve continuadores em Portugal”, como afirma Marisa das Neves Henriques (c2016). Pelo contrário, sua presença perdura rediviva, haja vista a transformação de “Os canibais” em filme-ópera, pelas mãos de Manoel de Oliveira, em 1988.

No entanto, o silêncio a que Efigênia do Carvalhal foi votada, assim como tantas escritoras que publicaram na imprensa periódica oitocentista e tiveram suas aptidões e talentos desmerecidos por mais de um século, não deveria passar impune. Isso porque o conto que por ora analisamos dá mostras abundantes da valoração que a autora dá à oralidade, ao fazer um registro *ipsis litteris* do modo de falar transmontano. Ela própria, com humildade, haveria justificar a criação

(d)essa história, lenda, ou o que lhe quiserem chamar (...) Escrevi-a e atirei com ela para o fundo duma gaveta da minha secretária. Lembrei-me de lhe dar publicidade, não pelo merecimento do escrito que nenhum encerra, mas sim para tornar mais conhecida a rude singeleza que caracteriza ainda os aldeões de Trás-os-Montes (Carvalhal, 2022, p. 109).

Efigênia não visava tão somente publicitar uma obra de sua autoria. Ela queria também referenciar, por meio da ficção, a cultura vicejante, evidenciando a expressão oral e a forma de pensar dos habitantes de Trás-os-Montes e Alto Douro. Queria também, por meio dos seus escritos, pôr em primeiro plano a voz das mulheres do povo, contadoras de história por excelência, a compartilharem saberes e crenças, de geração para geração.

Ao invés de enveredar por temáticas leves e românticas, como seria de se esperar em se tratando da escrita feminina à época, cujo modelo romântico já dava mostras de exaustão, Efigênia do Carvalhal tomou para si o registro da cor local e tornou-se uma perscrutadora da realidade circundante, plasmando-a em sua narrativa.

Assim, é preciso reforçar que o resgate da literatura feminina oitocentista possibilita o reconhecimento de autoras que, mesmo afinadas com o mesmo estilo de produção literária de certos autores renomados, não foram capazes de ressoar nos séculos posteriores devido às barreiras impostas pela sociedade oitocentista.

Observando a aproximação entre Efigênia e Álvaro do Carvalho em suas produções escritas, assim como a distância social estabelecida entre ambos, pode-se entender que, em um espaço em que os homens sempre levam créditos pelas supostas originalidades e inovações literárias, também resistem escritoras silenciadas e desvalorizadas por fazerem o mesmo trabalho, como Efigênia do Carvalho opera em “A casa negra”.

RECEBIDO: 27/03/2023 APROVADO: 01/05/2023

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Rogério Pereira de; SEABRA, Elizabeth Aparecida Duque; RIBEIRO, Ednalma Leticya Santiago Vial. O crime de moeda falsa e sua abordagem pelo jornal Diário do Rio de Janeiro, 1840-1869. *Revista Aedos*, v. 10, n. 22, p. 140-165, ago. 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/79170>. Acesso em: 21 mai 2023.

CARNEIRO, Maria do Nascimento Oliveira. *O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1992.

CARVALHAL, Álvaro do. *Contos*. Posfácio de Gianluca Miraglia. Editora: Assírio & Alvim, 2004.

CARVALHAL, Efigênia do. “A casa negra”. In: CASTRO, Andreia Alves Monteiro de; CRUZ, Eduardo da. (Org.) *Ao Raiar da Aurora: antologia de narrativas breves de escritoras portuguesas oitocentistas*. São Paulo: Liber Ars, v.1, 2022.

CARVALHAL, Ephigenia do. “A casa negra (lenda)”. In: AMARAL, Antonio Peixoto do. *A Esperança: semanario de recreio litterario dedicado ás damas*. v. II, p.193-196;201-203;209-210;218-220,1866. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/periodicos/aesperanca/1866/1866_master/AEsperanca_1866.pdf Acesso em 01 mai 2023.

GONÇALVES, Mayara; MARTINI, Elisabeth Fernandes. “A potência invisibilizada de Efigênia do Carvalho: novas perspectivas sobre a escrita feminina através do conto ‘A casa negra’.” *Convergência Lusíada*, v. 34, n. 49, p. 142-163, 29 jun. 2023. Disponível em: <https://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/522>. DOI: <https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n49a522>. Acesso em: 29 jun 2023.

GONÇALVES, Mayara; MARTINI, Elisabeth Fernandes. “Efigênia do Carvalhal.” In: CASTRO, Andreia Alves Monteiro de; CRUZ, Eduardo da. (Org.) *Ao Raiar da Aurora: antologia de narrativas breves de escritoras portuguesas oitocentistas*. São Paulo: Liber Ars, v. 1, 2022.

HENRIQUES, Marisa das Neves. “Álvaro do Carvalhal” (verbete). *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*. Universidade de Coimbra, Portugal, 2016. Disponível em: <http://dp.uc.pt/conteudos/corpus-de-ficcionistas-a-a-z/item/514-carvalhal-alvaro-do>. Acesso em: 21 mai 2023.

MIRAGLIA, Gianluca. “Álvaro do Carvalhal.” In: CARVALHAL, Álvaro do. *Contos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 269-326.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. 4. ed. Editora Perspectiva, 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, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atua como professora da rede municipal do Rio de Janeiro, desde 1988. É membro do grupo 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.

**A modista Aurélia e a costureira Virgínia:
o trabalho feminino no conto “Batalhas da
vida (excerto de um romance inédito)”, de
Guiomar Torresão**

*Dressmaker Aurélia and seamstress Virgínia: female work
in the tale “Batalhas da vida (excerto de um romance
inédito)”, by Guiomar Torresão*

Bianca Gomes Borges Macedo
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n50a613>

RESUMO

O presente trabalho é parte de uma pesquisa de mestrado em andamento. Ele tem por objetivo a discussão de algumas questões femininas que permeavam a vida das mulheres no século XIX em Portugal. Partindo da condição social feminina conservadora e patriarcal no país, da escrita e do modelo de trajetória de vida da escritora portuguesa Guiomar Torresão (1844-1898), defensora da emancipação feminina, analisamos as personagens Aurélia e Virgínia do conto “Batalhas da vida (excerto de um romance inédito)”, publicado no volume *As Batalhas da Vida* em 1892. Os ofícios de modista e costureira destas personagens femininas serão pontos norteadores para a nossa busca em entender quem eram as mulheres “com uma agulha entre os dedos” (Perrot, 2007) e discutir a moda, importante nas movimentações culturais, sociais e políticas do momento, sob o viés da história social do trabalho e do gênero. A partir dos pressupostos teóricos de Irene Vaquinhas (2011), Michelle Perrot (1988 e 2007) e Pierre Bourdieu (2014),

desenvolvemos uma reflexão a respeito da história das mulheres, da divisão entre os sexos, do patriarcado e do trabalho para as mulheres no grande século da moda. O teórico Marshall Berman (2007) nos conduzirá no pensamento acerca da modernidade e do comportamento da sociedade burguesa no período.

PALAVRAS-CHAVE: Conto; Trabalho feminino; Personagens femininas oitocentistas.

ABSTRACT

This article is part of a master's research in progress. It aims to discuss some female issues that permeated the lives of women in the 19th century in Portugal. Starting from the conservative and patriarchal female social condition in the country, from the writing and life trajectory model of the Portuguese writer Guiomar Torresão (1844-1898), defender of female emancipation, we analyze the characters Aurélia and Virgínia from the short story “Batalhas da vida (excerpt of an unpublished novel)”, published in the volume *As Batalhas da Vida* in 1892. The professions of dressmaker and seamstress of these female characters will be guiding points for our quest to understand who were the women “with a needle between their fingers” (Perrot, 2007) and discuss fashion, important in the cultural, social and political movements of the moment, from the perspective of the social history of work and gender. Based on the theoretical assumptions of Irene Vaquinhas (2011), Michelle Perrot (1988 and 2007) and Pierre Bourdieu (2014), we developed a reflection on the history of women, the division between the sexes, patriarchy and work for women in the great century of fashion. The theorist Marshall Berman (2007) will lead us in thinking about modernity and the behavior of bourgeois society in the period.

KEYWORDS: Tale; Women's work; Nineteenth-century female characters.

INTRODUÇÃO

Cabe ao homem o papel ativo de dirigir; pertence à mulher a obra utilíssima, embora passiva, de melhorar (Torresão, 1886, p. 355).¹

Em seu artigo “A mulher do século XIX”, reunido no volume *Idílio à inglesa (Contos Modernos)*, publicado em 1886, Guiomar Torresão reconhece a definição dos papéis atribuídos aos homens e às mulheres do seu tempo. Muito embora o feminino estivesse delimitado ao lugar passivo estabelecido pelo patriarcado, a escritora não considerava menor a função da mulher na sociedade, e percebemos o entendimento da grandeza dos deveres das mulheres em sua afirmação. A escritora compreendia que a capacidade de melhoria era das mulheres e, nesse sentido, vemos que o seu pensamento reverbera uma alegoria das possíveis transformações alcançáveis pelo feminino. Torresão adensa a reflexão a respeito do valor de igualdade entre o masculino e o feminino no texto:

Nesta partilha de deveres comuns e de aptidões diversas, são igualmente elevados e absolutamente irmãos os destinos do homem e da mulher: ele, educado à luz radiosa de uma civilização que repele a brutalidade tirânica da idade média; ela, emancipada pelo século, eminentemente liberal, que aniquilou todas as escravidões (Torresão, 1886, p. 355-356).

Em um quadro no qual define homens e mulheres dentro das novas circunstâncias socioculturais decorrentes do liberalismo, Torresão trouxe a defesa da liberdade feminina e incutiu em seus leitores a ideia de que a mudança moderna não seria completa sem uma alteração no *status* das mulheres.

¹ Optamos por atualizar as citações, para melhor aproximar a escritora do público contemporâneo.

Guiomar Delfina de Noronha Torresão (Lisboa, 1844-1898) era burguesa, mas precisou dar lições de instrução primária e de francês para prover a sua subsistência após o falecimento prematuro do pai. Detentora de elevada inteligência, ela começou a sua trajetória na escrita com notável sucesso assinalado por muitos pares masculinos, conforme pontua Teresa Leitão de Barros (1898-1983) em seu livro *Escritoras de Portugal* (1924):

Tomás Ribeiro, Júlio César Machado e Camilo, prefaciando-lhe três obras – ‘Rosas Pálidas’ (contos), ‘Uma alma de mulher’ (romance) e ‘No Teatro e na Sala’ (teatro e crônicas) – subscreveram palavras elogiosas para a escritora e para a mulher, as quais também não escasseiam nas cartas particulares que muitos intelectuais de nomeada, como Herculano, Castilho, Fialho, João de Deus e tantos outros, lhe dirigiram e que foram publicadas, em 1910, num opúsculo precedido dum panegírico ditado pela saudosa amizade do sr. Dr. Armelim Júnior (Barros, 1924, p. 209).

Contudo, a escritora também encontrava espinhos em seu caminho profissional:

[...] posta à margem da sociedade burguesa pela sua situação de mulher independente e de chefe de família, acossada pelo ridículo com que a visava e se entretinha o impertinente mau gosto de noticiaristas burlescos e de caricaturistas demolidores, que não tiveram a generosidade de respeitar o seu esforço de trabalhadora e a sua justa reputação de filha e de irmã extremosíssima (Barros, 1924, p. 207-208).

Talvez o incômodo viesse no modo como conduzia a sua linguagem e a sua prosa, pois, ainda de acordo com Barros, “a sua linguagem é o espelho do que tinha de muito afetado a sociedade ‘fim de século’; a sua prosa parece fugir, propositadamente, à singeleza, e ter a preocupação de manifestar um vigor másculo, uma ironia contundente e superior” (1924, p. 208). E, na leitura das suas obras, percebe-

mos o grande engenho do vigor feminino que ocupou uma posição dita masculina e buscou uma ruptura com os moldes patriarcais e conservadores impostos às mulheres na sociedade oitocentista dentro das limitações às quais era exposta. Guiomar desviou das farpas que lhe foram atiradas.

Seu primeiro romance – *Uma alma de mulher* – foi publicado na revista *A Voz Feminina* e, posteriormente, em livro, no ano de 1869. Como uma assídua colaboradora de periódicos em Portugal e no Brasil, trabalhou para *O Liberal do Pará*, *Ilustração Portuguesa*, *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* entre outros. Fundou o *Almanaque das Senhoras* em 1871, cuja distribuição abrangia não somente Portugal, mas também o Brasil, as colônias portuguesas, e, a partir de 1879, a Espanha. Utilizou revistas, jornais e suas próprias publicações em livro como fontes da sua luta pelo feminino e chegou ao título de “operária das letras” (Barros, 1924, p. 210).

A trajetória de vida da escritora era um exemplo que conduzia o feminino para a libertação da ignorância e para o caminho da independência. Dessa forma, ela movia o seu discurso, como vemos no texto “A Instrução Feminina”, reunido no volume *As batalhas da vida* (1892):

E quando a instrução não prevaleça sobre o temperamento, ela será ainda a nossa misteriosa força, a nossa íntima e suave alegria, o nosso orgulho, a nossa conselheira e inspiradora, que nos defenderá contra todos os desalentos, que nos dará a paz inalterável, a bondade indulgente, o desdém salutar, que nos procurará, em resumo, a maior e mais perdurável felicidade que a mulher pode encontrar na terra, – a independência! (Torresão, 1892, p. 183-184).

Notamos que Torresão torna possível às mulheres pensar outro destino na medida em que se mantenha um equilíbrio entre os traços determinados ao sexo e à instrução. Ao invés do casamento como “única opção” (Perrot, 2007, p. 46) colocada à frente das mulheres,

ela revela caminhos mais autônomos que admitem uma realização pessoal através da independência, uma vez que ela não vincula a felicidade feminina ao matrimônio.

Ao observarmos como a escritora se debruçou sobre as discussões acerca das atribuições impostas ao feminino e se levantou em defesa da instrução e das ideias de emancipação das mulheres, identificamos em sua escrita contista alguns exemplos de personagens femininos que rompiam com os paradigmas do tempo decorrido. Elas demonstram certa autonomia através dos pensamentos, da criatividade ou do exercício do trabalho. Tal fato não nos causa surpresa, uma vez que podemos pensar na observação da vida de muitas mulheres daquela sociedade, também na experiência da própria Guiomar Torresão. O vasto trabalho nos chama a atenção e nos dá a percepção de como a escritora traz a possibilidade de as suas leitoras terem acesso a outras representações de mulheres na sociedade.

Nas palavras da historiadora Michelle Perrot presentes no texto *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*, entendemos o contexto no qual Torresão vivia:

O século XIX levou a divisão das tarefas e a segregação sexual dos espaços ao seu ponto mais alto. Seu racionalismo procurou definir estritamente o lugar de cada um. Lugar das mulheres: a Maternidade e a Casa cercam-na por inteiro. A participação feminina no trabalho assalariado é temporária, cadenciada pelas necessidades da família, a qual comanda, remunerada com um salário de trocados, confinada às tarefas ditas não-qualificadas, subordinadas e tecnologicamente específicas. ‘Ao homem, a madeira e os metais. À mulher, a família e os tecidos’ diz um texto operário (1867). A lista dos ‘trabalhos de mulheres’ é codificada e limitada. A iconografia, a pintura reproduzem à sociedade essa imagem reconfortante da mulher sentada, à sua janela ou sob a lâmpada, eterna Penélope, costurando interminavelmente. Rendeira ou remendeira, são os arquétipos femininos. [...] (Perrot, 1988, p. 186-187).

Neste sentido, abordamos o universo feminino do conto “Batalhas da vida (excerto de um romance inédito)”, publicado no volume *As batalhas da vida* em 1892. Nele, analisamos as personagens Aurélia, a modista, e Virgínia, a costureira, de modo a perceber como Torresão questionava ou mesmo buscava uma ruptura com os moldes patriarcais e conservadores impostos às mulheres na sociedade oitocentista.

A narrativa retrata o cotidiano da sociedade portuguesa em torno do capitalismo e da sedução das mulheres pela moda, de grande influência francesa. O pensamento do vestuário como símbolo de ascensão social, *status* e poder tinha grande importância na época. Falar do tema da moda com as suas leitoras era de suma relevância para a escritora que, por sinal, dizia fazer questão de escrever para as mulheres. No texto “Narcisa Amália”, publicado no volume *Meteoros* em 1875, a escritora esclarece aos leitores do sexo masculino:

Aqui está porque não escrevo para ti.

O que te havia de dizer, que tu não soubesses já de cor, absor-to nos teus grandes trabalhos ou adormecido nos teus grandes ócios? Depois, tu tens poetas, romancistas, folhetinistas, que são absolutamente teus; e ela, a *Oprimida*, como lhe chama Gomes Leal, ninguém escreve para ela; deram-lhe os jornais de modas cuidando que lhe davam tudo! (Torresão, 1875, p. 102-103).

A crítica é contundente e aponta para uma visão de mundo atrasada. As modificações sociais em torno do período mostravam a necessidade de novos pensamentos, entretanto, os poderes delimitados a cada sexo ainda era: “Um modelo que tendo surgido como uma componente de ideologia burguesa vitoriana, viria a ganhar vigor ao longo do século XIX, apoiando-se nas novas descobertas da medicina e da biologia, e ao qual o positivismo daria fundamentação teórica” (Vaquinhas, 2011, p. 36).

Em “Batalhas da vida”, temos um narrador atento às personagens que nos apresenta a loja do Teixeira como o espaço da “moderna divindade, a Moda” (Torresão, 1892, p. 93). É importante observarmos o lugar dado à “Moda” na escrita. O termo tem a sua letra inicial maiúscula assim como em “Deus”. Também destacamos a oposição entre as palavras “moderna” e “divindade” considerando um jogo discursivo elaborado com elementos do sagrado e do mundo moderno no qual as personagens estavam dispostas a ostentar um novo estilo de vida mesmo ele não correspondendo à realidade de algumas delas.

Em torno desse tema, segundo discorre Marshall Berman na obra *Tudo que é sólido desmancha no ar* (2007) encontramos em Karl Marx o pensamento de que “o capitalismo tende a destruir essa modalidade de experiência, em todos: ‘tudo o que é sagrado é profanado’; ninguém é intocável, a vida se torna inteiramente dessantificada” (Berman, 2007, p. 112). Para Marx, a moderna burguesia nunca atingirá a ascensão espiritual que havia nas classes dominantes anteriores.

Acerca desta temática, encontramos no artigo “Na primavera”, publicado no volume *Meteoros* em 1875, a orientação da escritora para as suas leitoras:

Não imaginem que pretendo indispor-las com a moda; Deus me defenda! Seria o mesmo que renunciar para sempre o seu afeto.

Ela é sedutora e feiticeira, devem-lhe muito bem sei, e se deixassem de querer-lhe perderiam a sua individualidade de mulher. Se até aquele sorumbático Young das *noites sombrias* se curva ao império da deusa e confessa, que se há maior louco do que aquele que segue as modas é aquele que delas foge!

Agora o que me parece é que não deve a tua fina inteligência de mulher elegante prostrar-se, escrava cega e humilde, perante os caprichos e as extravagâncias, por vezes ridículas, da moda! (...) (Torresão, 1875, p. 164-165).

Com a sutileza das suas palavras, Torresão alerta as suas leitoras quanto ao poder que a moda exerce na vida cotidiana. Ela não des-

carta a necessária atuação da moda na vida das mulheres, porém também atenta para o cuidado que elas devem ter com a magia da sedução que as envolve. Um toque de ponderação é o que pede as suas leitoras no sentido de não deixar que o efeito mágico da moda domine a sua sabedoria. Um efeito que sabemos ser visto como natural devido à “eternização do arbitrário”, conforme explica o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), em seu livro *A dominação masculina* (2014):

[...] A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, de mais que instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada de relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; [...] (Bourdieu, 2014, p. 56).

Percebemos que a orientação da escritora dialoga com a estética das coisas do mundo abordada por Pierre Bourdieu (2007), pois a moda possibilita uma representação e uma distinção dos indivíduos perante os demais. Uma representação estética que constitui um valor simbólico de homens e mulheres na realidade social em que vivem. Dessa forma, podemos refletir sobre as palavras da escritora de forma a considerar a sua tentativa de conduzir as mulheres para o rompimento com a violência simbólica instituída pela moda.

“Batalhas da vida” tem muitas personagens, e os movimentos que observamos na Loja do Teixeira adensam a crítica contundente que Guiomar Torresão faz sobre aquela sociedade através do gênero conto. A denúncia das contradições dos costumes sociais do seu tempo conta com o distanciamento e a frieza do seu olhar em relação às personagens.

Neste conto, o narrador nos permite o acesso à consciência das personagens e aprofunda, a partir da sua onisciência, os aspectos realistas da narrativa. Assim, vemos o gesto que o professor Carlos Reis explica no livro *História da Literatura Portuguesa. O Realismo e o Naturalismo* (2001) quando define o “típico narrador naturalista” como “o narrador heterodiegético e onisciente, que apresenta claramente os males denunciados e aponta, implícita ou explicitamente, o caminho para a sua cura” (Reis, 2001, p. 10).

Em um trecho do artigo “A forma conto e a sua importância”, encontramos um breve resumo do surgimento desse gênero na Literatura Portuguesa:

[...] Embora no Romantismo, já o conto apareça cultivado por Camilo Castelo Branco e Júlio Dinis, o fato é que a forma ainda não se tinha individualizado e não raro estabelecia-se o conto como o embrião de uma novela. Somente no realismo, com os contos de Eça de Queirós, Fialho de Almeida, Trindade Coelho, Abel Botelho, Teixeira de Queirós, Conde de Arnoso e Teixeira Gomes, a forma vai adquirir ‘status’, aperfeiçoando-se. Aliás, curiosamente, note-se que a produção contística na época do Realismo em Portugal é em quantidade indiscutivelmente comparável ao romance (de Eça de Queirós no Realismo e Abel Botelho no Naturalismo). Pode-se dizer que no Realismo em Portugal, a forma conto se desliga da novela, a que esteve ligado no Romantismo e se torna mesmo uma forma nobre. (Décio, 2001, p. 48).

Entendemos que essa também pode ser uma forma de dizer que a escrita contista torresiana ocupa um lugar de prestígio.

“BATALHAS DA VIDA (EXCERTO DE UM ROMANCE INÉDITO)”

A abertura do conto tem a apresentação do espaço e da protagonista da narrativa:

O inverno, com as suas largas exigências de ostentação, trouxera à loja do Teixeira um número de encomendas, verdadeiramente estonteador.

Aurélia tinha invectivas amargas, furores concentrados que a devoravam toda, cobrindo-lhe a cara magra de uma palidez biliosa, com depressões nos ângulos que se alastravam em manchas lívidas. Os serões prolongavam-se até a meia-noite. O Teixeira superintendia infatigável no áspero conflito do trabalho, na avidez inquieta de aproveitar a crise, a febre do luxo que atraía as mulheres palpitantes, fascinadas, rendidas à sedução tantálica da montre, exibindo, em uma apoteose triunfal, a moderna divindade, a Moda (Torresão, 1892, p. 93-94).

O narrador traz uma descrição do ambiente e relata a frieza do inverno com uma ruptura do estilo romântico, no que tange aos elementos da natureza e ao sentimentalismo, além de destacar o ambiente urbano como marca da modernidade em que viviam:

O mês de fevereiro apresentara-se tempestuoso; os dias sucediam-se lamacentos, encarvoados, trespassados de umidade; às cinco horas da tarde a noite cerrava-se e começava o degelo, chovendo torrentuosamente. O gás estremecia, refulgindo do espesso negrume que se condensava, como uma pupila incandescente. No asfalto, a lama estendia uma massa escura e viscosa que chapinhava, aderindo às solas das botas. Os trens passavam, vincando o macadame, e na sobra gotejante de pingos d'água, os mostradores das lojas do Chiado, raios como pequeninos tabernáculos, ressaltavam violentamente, lançando na desolante melancólica das noites de inverno o seu estridente *hallali* (Torresão, 1892, p. 95).

A cidade é retratada em meio a um dia chuvoso de inverno e nos conduz a uma percepção do espaço com os nossos sentidos. Dessa forma, tentamos entender significados possíveis que o ambiente projeta. Nesta conjunção, retomamos as palavras do professor Mas-saud Moisés (1928-2018) no livro *A criação literária* (2006), pois ele

afirma que se constitui no conto “a realidade concreta e viva” (p. 52), haja vista que o seu campo de ação foge do introspectivo. Desse modo, também podemos pensar a apresentação da cidade nos concentrando nas impressões, sensações e movimentos que as personagens demonstram, como Aurélia tendo contato com os tecidos, Virgínia tremendo de frio ou Laura queixando-se da chuva.

Aurélia é a modista responsável por dar conta das demandas que o inverno traz à loja do Teixeira, juntamente com as costureiras. Além de proprietário de uma loja, Teixeira tem uma equipe de trabalho. Para a nossa reflexão em relação ao patrão da narrativa, escolhemos a obra *O Capital* (2013), do filósofo, historiador e revolucionário socialista alemão Karl Marx (1818-1883):

[...] A quantidade de capital constante consumida num dado tempo por uma dada quantidade de trabalho apresenta um crescimento proporcional ao da força produtiva do trabalho em decorrência da divisão deste último. O aumento crescente do volume mínimo de capital em mãos de capitalistas individuais ou a transformação crescente dos meios sociais de subsistência e dos meios de produção em capital é, assim, uma lei decorrente do caráter técnico da manufatura.

Na manufatura, tal como no regime de cooperação simples, o corpo de trabalho em funcionamento é uma forma de existência do capital. O mecanismo social de produção integrado por muitos trabalhadores parciais individuais pertence ao capitalista. Por isso, a força produtiva que nasce da combinação dos trabalhos aparece como força produtiva do capital. A manufatura propriamente dita não só submete ao comando e à disciplina do capital o trabalhador antes independente como também cria uma estrutura hierárquica entre os próprios trabalhadores. Enquanto a cooperação simples deixa praticamente intocado o modo de trabalho dos indivíduos, a manufatura o revoluciona desde seus fundamentos e se apodera da força individual de trabalho em suas raízes. Ela aleija o trabalhador, converte-o numa aberração, promovendo ar-

tificalmente sua habilidade detalhista por meio da repressão de um mundo de impulsos e capacidades produtivas, (...) (Marx, 2013, p. 539).

Acompanhando os movimentos do Capitalismo, a loja do Teixeira tem o capital controlando o trabalho. O ritmo da força produtiva do atelier tem mãos femininas empenhadas na execução das atividades laborais. O patrão burguês vê a produção do capital através dos corpos que explora. Ele é o detentor do poder e a sua grosseria e opressão causam medo nas subalternas.

Virgínia é a única das costureiras descritas: “[...]. Virgínia, sentada em uma cadeira baixa, exilada das companheiras, acantoadada em um ângulo escuro, situado no fundo do ateliê, tremia de frio; a agulha caía-lhe dos dedos inteiriçados, que procurava aquecer, bafejando-os” (Torresão, 1892, p. 96). A moça era “esguia como um espargo na sua magreza esquelética” (Torresão, 1892, p. 102) e tinha a “cara muito pálida, devorada pelos olhos grandes e tristes” (Torresão, 1892, p. 103).

Percebemos que a representação de Aurélia e Virgínia é uma desmistificação da mulher ideal presente no Romantismo. Neste olhar para o sujeito feminino do seu tempo, observamos que Torresão se distancia do estilo romântico e passa a se aproximar de uma escrita realista-naturalista. Para contribuir com a nossa reflexão acerca do assunto, contamos com as palavras do professor Carlos Reis:

[...] a categoria personagem assume uma importância que permite, pela mediação da ficção literária, uma reflexão crítica sobre o homem e os seus problemas concretos; na narrativa, a categoria personagem pode, para mais, ser elaborada em conjugação com componentes profissionais, psicológicos, culturais e económicos, de modo que ela seja entendida como tipo. Assim se estabelece uma conexão estreita ainda com o mundo real que em primeira instância preocupa o escritor realista [...] (Reis, 2001, p. 19-20).

Desse modo, temos a modista Aurélia e a costureira Virgínia como exemplos do tipo profissional do ramo da costura. Elas são representantes realistas de mulheres singulares na narrativa. Nesse sentido, é importante falarmos um pouco do meio profissional das personagens:

A costura foi um imenso viveiro de empregos, de ofícios, de qualificações para as mulheres, e isso durante séculos. Está ligada à importância do vestuário e da roupa íntima em nossa cultura, nesse estágio do desenvolvimento das sociedades ocidentais. O luxo, na corte, na cidade, se traduz em jabôs de renda, galões e debruns de seda. A Primeira Revolução Industrial é a do têxtil. No século XIX ainda há mais trabalho nesse setor. É o grande século da roupa de cama, das anáguas e da *lingerie*, da moda (Perrot, 2007, p. 121-122).

Na hierarquia laboral, Aurélia, Virgínia e as outras costureiras eram ferramentas na batalha produtiva da “febre do luxo que atraía as mulheres palpitantes da *montre*” (Torresão, 1892, p. 93). Vale lembrarmos de que o ofício podia ser executado em domicílio e, por isso, o ambiente era propício às mulheres. Segundo a historiadora Gerda Lerner, no livro *A criação da consciência feminista: a luta de 1.200 anos das mulheres para libertar suas mentes do pensamento patriarcal* (2022),

várias vezes encontramos mulheres direcionadas ao tear, à costura, à roca de fiar e ao bastidor do bordado em vez de à pena. Muitas delas atenderam a esses chamados: os tecidos artísticos, as colchas magníficas, os bordados ricamente variados, as peças que decoravam igrejas e lares, tudo atesta a criatividade feminina florescente (Lerner, 2022, p. 217).

Além de filhas, mães ou esposas, as mulheres mostravam qualidades com habilidades no domínio de uma atividade profissional.

Cabe aqui explicarmos a distinção entre as tarefas das profissões de modista e de costureira no período em estudo. Recolhemos as informações da dissertação de mestrado intitulada *Costureiras de Lisboa: Artesãs da Moda (1890-1914)*, de Carla Marina Machado Ferreira:

O Dicionário de Antonio de Moraes Silva, de 1891, define modista como ‘pessoa que tem por ofício fazer vestidos, chapéus, e em geral todos os objetos pertencentes ao vestuário de uma senhora, seguindo a moda, no corte e feitio desses objetos’. No mesmo dicionário, mas no primeiro volume, de 1890, costureira era a ‘mulher que sabe de costura, e que a exerce por ofício. § A que trabalha em obra de alfaiate, alfaiata’ (Silva, 1891, p. 363; Silva, 1890, p. 558 *apud* Ferreira, 2014, p. 23).

Uma nova definição para as funções surge em 1913:

[...] Cândido de Figueiredo, no seu Novo Dicionário, determina que modista é a ‘mulher que tem por ofício fazer vestuários de senhoras e crianças, ou que dirige a feitura deles’. Como curiosidade, no mesmo dicionário consta o masculino da palavra, modisto, classificado como neologismo, que era o marido ou companheiro da modista. Já a definição de costureira era mais sucinta, ‘mulher que se emprega em trabalhos de costura’ (Cândido de Figueiredo, 1913, p. 171 e p. 467 *apud* Ferreira, 2014, p. 23).

A modista, as costureiras e outras personagens femininas de várias classes e diferentes tipos, com mais ou menos dinheiro, circulam na loja do Teixeira. Na narrativa, a marca da condição econômica mostra que, na classe mais elevada, as mulheres ainda encaravam o casamento como único destino, enquanto as mulheres das classes populares foram rapidamente empurradas para o trabalho. Estas eram exploradas e ganhavam pouco.

Conforme a historiadora Michelle Perrot, o trabalho de tear era considerado “pouco qualificado, monótono, reduzido a gestos simples e repetitivos” (2007, p. 120). As modistas, por outro lado, pode-

riam reproduzir os modelos importados de Paris ou mesmo criar algo, como Aurélia parecia fazer em alguns momentos. Ela não tinha boas condições de trabalho na loja do Teixeira, mas o seu conhecimento e a sua capacidade criativa permitiam que a modista sonhasse com uma posição mais elevada, tornando-se ela própria mais uma a explorar o trabalho alheio.

As fábricas e as oficinas daquele século tinham pouco conforto e higiene para os trabalhadores que passavam muitas horas do seu tempo nesses lugares. Muitos trabalhavam em condições precárias com remuneração baixa. Isso nos faz entender que Torresão traz ao conto uma personagem que compara o seu exercício ao de uma escrava quando diz: “[...] longos e intermináveis anos de escravidão em que trabalhara como uma negra, perdendo as noites, esfalfando-se, rasgando os dedos, gastando a mocidade [...]” (Torresão, 1892, p. 99). A fala da modista aponta não só a exploração da sua força de trabalho, mas também indica a sua inserção em um mercado que tolhia a liberdade do sujeito. Para ampliar o nosso pensamento acerca do regime de trabalho de Aurélia na loja do Teixeira, encontramos suporte nas palavras da professora Heleieth Saffioti (1934-2010):

O escravo, o servo e o trabalhador assalariado reproduzem constantemente seu próprio fundo de trabalho, isto é, produzem e reproduzem sua força de trabalho repetidamente, ao lado de criarem, com seu trabalho excedente, um valor de que se apropria o senhor de escravo, o senhor feudal ou o empresário capitalista (Saffioti, 2013, p. 28).

No modo de produção capitalista em que vive, Aurélia faz da força de trabalho a mercadoria para a sua sobrevivência. Na loja do Teixeira, ela é a produtora imediata de um trabalho excedente que ela não quer deixar nas mãos do seu patrão eternamente.

Na narrativa fica evidente que Aurélia é uma mulher superior, e podemos entender esse fato devido ao cargo que ela ocupa em relação às outras mulheres com quem trabalha porque, no início do século XIX, as primeiras modistas que atuaram em Portugal eram estrangeiras e brancas. A função da costureira chegava a ser exercida por escravizadas, o que contribuiu para a precarização da mão de obra, como explica Reis:

Ainda que as mulheres escravizadas constituíssem um grande número de costureiras que prestavam serviços para as Casas de moda das francesas e para famílias, elas não eram as únicas. Além de haver negras libertas e forras que exerciam tal atividade, tinham ainda mulheres – em sua maioria, brancas desafortunadas e/ou negras livres – que se ocupavam nesse modelo de trabalho (Reis, 2021, p. 7).

Podemos entender que a supressão da capacidade de pensar e a subalternação desses indivíduos tiveram como contribuição a utilização da zoomorfização. De concepção naturalista, esse processo foi influenciado pelo Darwinismo e levantou a ideia de que o homem não passava de um ser instintivo e condicionado pelo meio que vive. Segundo o crítico e historiador de literatura Antonio Cândido (1918-2017), em seu artigo “De cortiço a cortiço”, esse processo acontece quando “o que é próprio do homem se estende ao animal e permite, por simetria, que o que é próprio do animal se estenda ao homem” (1991, p. 114), equiparando-os.

Por isso, ao observarmos as reflexões do narrador quanto ao tratamento dispensado à Virgínia pelo patrão, inferimos que os padrões impostos na sociedade nos conduzem a pensar sobre a exclusão e a marginalização dessas personagens, levando o zoomorfismo para a questão social. Nossa reflexão se adensa quando descobrimos que o “respeito” que Teixeira tem em relação à indústria parisiense era igual ao de um “sacerdote” quando “abre a custódia e extrai a partí-

cula” (Torresão, 1892, p. 94-95), pois o valor atribuído ao ganho vem sobrepor às relações humanas.

Ao obedecer a uma ordem da modista, Virgínia dirigiu-se ao patrão para fazer uma pergunta, mas a simples presença da funcionária o irritava: “Teixeira encolerizou-se; o aspecto miserável de pelintra da rapariga, a sua humildade de *pobre de Lausperenne*, como ele lhe chamava, irritavam-no, exasperavam-no” (Torresão, 1892, p. 102). Em outro momento, o patrão manda a costureira atar o sapato da Frutuoso, a esposa do conselheiro:

A conselheira de pé, oscilante nas martas que lhe avivavam o pescoço suíno, aceitava do alto da sua grandeza de pessoa bem comida e bem tratada esse pequeno serviço prestado por uma reles costureirinha, um bichinho da terra, cuja aproximação não deixava de repugnar-lhe, receosa de sujar o seu rico vestido de veludo no contato da lã cinzenta debruada de chocas (Torresão, 1892, p. 103).

Nas colocações do narrador, temos nítida a condição desigual entre as personagens, representando o intuito daquela sociedade de garantir a manutenção do poder de uma classe sobre a outra. Notamos que o comportamento do Teixeira expõe a desigualdade na sua relação com a costureira Virgínia e que denuncia, por meio da sua posição de superioridade, o preconceito presente naquela sociedade.

Essa relação de poder também pode ser vista na situação de desespero que muitas mulheres sofriam preocupadas de se vestirem bem e conseguirem movimentar-se nos círculos sociais. A aparência era, e ainda é, fator relevante e decisivo quando se trata do feminino, conforme aponta Perrot:

A beleza é um capital na troca amorosa ou na conquista matrimonial. Uma troca desigual em que o homem se reserva o papel de sedutor ativo, enquanto sua parceira deve contentar-se em ser o objeto da sedução, embora seja bastante engenhosa em sua pretensa passividade. A Marianne de Marivaux sabe perfeitamente

armar suas tramas com graça. As feias caem em desgraça, até que o século XX as resgate: todas as mulheres podem ser belas. E uma questão de maquiagem e de cosméticos, dizem as revistas femininas. De vestuário também, daí a importância da moda, que, num misto de prazer e tirania, transforma modelando as aparências. Questão de vontade, segundo Marcelle Auclair da revista *Mane Claire*. Em suma, ninguém tem o direito de ser feia. A estética é uma ética (Perrot, 2007, p. 50).

Na loja do Teixeira, a personagem Laura se encanta por um tecido de cetim azul. Trazemos a descrição da chegada da personagem:

A segunda-feira amanhecera chuvosa: às 2 horas da tarde, na ocasião em que caía um forte aguaceiro fustigado pelo sudoeste que varria as ruas, afugentando os transeuntes, Laura apeou-se do *Ripet* e entrou na loja do Teixeira, seguida da criada, uma saloia de Loures submetida à burlesca contrafação de senhora fina, chapéu atado por baixo do queixo e túnica apanhada em bambinela. Laura parou à porta, sacudindo o guarda-chuva e esfregando os pés; em um rápido olhar, onde transluzia uma secreta preocupação, investigou a loja (Torresão, 1892, p. 95-96).

Laura precisava de uma *toilette* para ir ao casamento de Gabriela, mas o Teixeira verificou em sua conta um “ativo de 45\$000 réis” (Torresão, 1892, p. 95), uma dívida que ele não cobraria a sua fiadora, a condessa de Alvidrar, pois “como um fiel burguês conservador, educado no tradicional respeito da nobreza decorativa, falava sempre a Sua Excelência de cabeça curva, rendido à sonora inflexão do título” (Torresão, 1892, p. 97). Tanto nas atitudes do dono da loja quanto nas de Laura, a personagem endividada, que ostentava dispor de uma criada, temos representadas a valorização das aparências no mundo burguês.

De certo, era realmente desesperador para uma mulher portuguesa da burguesia não ter o financiamento de um vestido, haja vista que,

no período, elas eram enfeitadas pelas “últimas novidades importadas de Paris”, que eram exaltadas pelas modistas nas “tresloucadas fantasias dos jornais de modas” (Torresão, 1892, p. 95). É claro que nesse contexto temos a percepção do ser feminino e a sua exposição objetificada no olhar e no discurso dos outros, segundo Bourdieu (2014, p. 96):

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (*esse*) é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis.

Dessa forma, vemos que Torresão materializa o seu discurso crítico nas atitudes e anseios de Laura para a aquisição de um vestido. Na representação da personagem, a contista demonstra a sua denúncia do modo extremo de “alienação simbólica” (Bourdieu, 2014, p. 97) em torno da moda na vida das mulheres burguesas. É importante destacarmos que as mulheres buscavam pela beleza, porque eram condicionadas a isso, afinal, enquanto um determinante da política, a beleza movimentava (e ainda movimenta) a economia. O reflexo disso atinge as formas de comportamento na divisão entre os sexos, segundo explica a escritora Naomi Wolf (1962) na obra *O mito da beleza* (2021):

A qualidade chamada ‘beleza’ existe de forma objetiva e universal. As mulheres devem querer encarná-la, e os homens devem querer possuir mulheres que a encarnem. Encarnar a beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens, situação esta necessária e natural por ser biológica, sexual e evolutiva (Wolf, 2021, p. 18).

Laura dependia do vestido para ter futuro, mesmo que fosse com Anatólio:

[...] Ambicionava um marido, que lhe pertencesse sem partilhas, a quem ela pudesse dar-se sem restrições; um homem que a conduzisse palpitante no seu véu branco de noiva, coroada de flor de laranja, a uma igreja cheia de gente, que se agruparia no adro, instigada pela curiosidade, vagamente mordida de inveja, ao vê-la subir para a carruagem, seguida do noivo, radiante de felicidade. Desejava um protetor, pelo braço do qual percorresse os passeios, os teatros, os bailes, desafiando o olhar cobiçoso das donzelonas preteridas, afrontando o riso irônico dos homens que a tinham deixado com desaparecimentos inexplicados; apetecia, em resumo, um editor responsável, capaz de satisfazer-lhe um capricho de garridice, que lhe fizesse surpresas, abrindo inesperadamente, diante do seu olhar deslumbrado, estojos de pelúcia constelados de joias fosforescentes... Uma expectativa de 28 anos começava a parecer-lhe demasiada. Malograda nas suas altas aspirações, Laura aceitara, por último, a corte de Anatólio, uma corte reles, sem exaltações romanescas e sem a base positiva de uma solução futura (Torresão, 1892, p. 101).

Laura não só tinha a falta do poder aquisitivo para a compra do vestido, mas também o avanço da idade para a conquista de um pretendente. No seu desejo da ascensão social através do casamento, a personagem também nos permite enxergar a manutenção do *status* social da ideologia conservadora e patriarcal dentro do modelo do pensamento da mulher com função no projeto familiar da sociedade oitocentista.

Nesse universo, Aurélia é a personagem que não tem o desejo do matrimônio. Ao contrário, a modista sonha em prosperar na vida profissional e, para isso, ela fazia a roda do capitalismo girar “estimulando os apetites” e “multiplicando as tentações” das freguesas. Não era só com o seu trabalho manual que ela produzia. A tarefa começava ainda antes de pegar no tecido ou na tesoura, posto que a modista se reinventava e se transformava em uma pessoa “riso-

nha, humilde, servilmente amável para as senhoras que a consultavam”. Aurélia era também uma negociante. O seu comportamento, fundamental para a captação de mais clientes, retrata uma personagem com atitudes que correspondiam as de uma mulher confiante, que tinha autonomia na liderança de uma equipe e na conquista de clientes através da sua capacidade profissional, apesar de ligada a uma atividade considerada feminina. O ofício de Aurélia exigia muitas horas de expediente, porém não deixa transparecer “um surdo rancor” que ela sentia. O narrador nos declara que a personagem tinha “uma sede de tudo que as outras possuíam” e isso “queimava-lhe as entranhas” (Torresão, 1892, p. 95).

O campo profissional de Aurélia também nos oferece uma proposta de autonomia se pensamos no desejo e nos planos que a personagem faz em torno do casamento da Gabriela. Ela “somava nos dedos os dias que faltavam, fazia contas de cabeça (...). Pagaria com dinheiro à vista e adquiriria assim os saldos de estação, que venderia depois pelo quádruplo” (Torresão, 1892, p. 98). Se lembrarmos de que ainda havia impedimentos que impossibilitavam as mulheres de acessar as ciências exatas, Aurélia ia bem porque tinha visão empreendedora e administrava o seu próprio dinheiro. A personagem deseja ter um espaço, “uma grande casa de modas, povoada de um batalhão de costureiras” (Torresão, 1892, p. 98). Ela entende que este “vasto e elegante atelier (...) a sua firma comercial, deveria elevá-la a uma posição independente, a uma posição respeitável” (p. 98-99).

Outra questão que entendemos pertinente na narrativa é a atitude de Aurélia com os tecidos, e a descrição dos objetos do cotidiano profissional da modista feita pelo narrador adensa a nossa percepção:

Os veludos, os cetins, as rendas, as flores, as franjas, executavam sob os seus dedos toda a estridente sinfonia da cor, matizada de ligeiras *floritures*, serpenteando em uma ronda aérea. Broches esquisitos e quiméricos, leques de uma transparência de asa de

mosca, abrindo em um fundo casto e doce de plumas brancas, arfando como um ninho de pomba sob a vibração ardente do setim escarlata, lançado em largas pregas de uma ondulação trágica; lenços vaporosos como flocos de espuma; uma nuvem de tule envolvendo um pequenino chapéu parisiense; um lago de pelúcia granada salpicado de delicadas *fanfreluches*, acendendo-se o cristal e o níquel a golpes de luz e mordendo os finos estofos, cheios de espelhamentos (Torresão, 1892, p. 94).

No relato do narrador, ocorre uma caracterização animalizada dos objetos os quais Aurélia tem contato. É interessante percebermos o poder místico que os tecidos exercem quando são tocados pelos dedos da modista. O narrador continua:

As mãos de Aurélia demoravam-se afagando as pelúcias e os veludos, fazendo-os dobrarem-se na pressão ávida dos seus dedos aduncos, obrigando-os a viverem, a terem atitudes e inflexões, a pronunciarem a pérfida e sedutora frase de Mefistófeles no jardim de Margarida... (Torresão, 1892, p. 94).

Nesse momento, o envolvimento de Aurélia com os tecidos é mais íntimo. O toque demorado que fazia os dedos dobrarem e provocarem uma pressão ávida causava sensações que nos aponta o erotismo na escrita torresiana. O escritor francês Georges Bataille (1897-1962), no livro *O erotismo*, menciona que “[...] o olfato, a audição, a visão, mesmo o gosto percebem signos objetivos, distintos da atividade que eles determinarão. São signos anunciadores da crise. Nos limites humanos, esses signos anunciadores têm um valor erótico intenso” (1987, p. 85) e, nesse caminho, reparamos que o tato de Aurélia nos tecidos tem o mesmo fim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No contexto social do século XIX, a função do feminino associada ao espaço privado e à esfera doméstica contribuía “para a exclu-

são das mulheres da publicação e da narrativa da História Literária” (Anastácio, 2022, p. 32-33). Por isso, o resgate das obras de Guiomar Torresão é uma tentativa de ultrapassagem da invisibilidade do nome da escritora portuguesa na história literária e uma contribuição para os estudos de autoria feminina nos dias atuais.

Embora com uma escrita cerceada pelo discurso histórico-literário patriarcal do seu tempo, Torresão fez história no Mundo das Letras com a sua vasta contribuição jornalística e literária atenta às questões sociais e com a sua voz em defesa da instrução e da emancipação feminina.

Em “Batalhas da vida (excerto de um romance inédito)”, Guiomar Torresão trata o tema do cotidiano burguês com olhar arguto, conduzindo o leitor mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão e que oportuniza uma imensa quantidade de sentimentos, visões e noções a partir do recorte de um fragmento da realidade oitocentista. Ao explorar os componentes profissionais e psicológicos nas personagens Aurélia e Virgínia com o mundo que lhes rodeiam, a contística torresiana faz os indivíduos ficcionais assumirem uma importância que permite uma reflexão crítica sobre a sociedade capitalista e os seus problemas concretos pela mediação da ficção literária na medida em que categoriza essas profissionais de modo que elas sejam entendidas como personagens-tipo na narrativa.

Através dessas personagens representadas por meio das suas funções na sociedade, Torresão traz uma reflexão sobre opções de vida para as mulheres da sua época, quando nos oferece uma representação feminina como a modista Aurélia que tem a capacidade do cálculo, visão empreendedora e capacidade de gerir o seu próprio dinheiro. Em contraponto, a contista demonstra, na representação da personagem Laura, o desejo pelo matrimônio e a força da tradição portuguesa patriarcal imposta às mulheres. Concluímos que, a partir da escrita das batalhas das vidas de Aurélia, Virgínia e Laura,

Guiomar Torresão apresenta um estudo atento sobre seu gênero e sobre as condições sociais do capitalismo na Lisboa oitocentista.

RECEBIDO: 30/04/2023 APROVADO: 28/06/2023

REFERÊNCIAS

ANASTÁCIO, Vanda. (2022). Onde estão as mulheres? Um percurso didático pela história da literatura portuguesa. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 33, n. 48, p. 12-38, nov. 2022. DOI: <https://doi.org/10.37508/rcl.2022.n48a513>. Disponível em: <https://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/513>. Acesso em: 20 de abril de 2023.

BARROS, Thereza Leitão de. *Escritoras de Portugal*. Lisboa: Tipografia de António O. Artur, 1924, v. II.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kuhner. 1ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

CÂNDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. *Novos Estudos – CEBRAP*. São Paulo, n. 30, p. 111-129, julho de 1991.

DÉCIO, J. A forma conto e a sua importância. *ALFA: Revista de Linguística*, São Paulo, v. 22, 2001, p. 45-61. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3585>. Acesso em: 28 abr. 2023.

FERREIRA, Carla Marina Machado. *Costureiras de Lisboa: Artesãs da Moda (1890-1914)*. 2014. Dissertação (Mestrado em História Moderna e Contemporânea) – Departamento de História, Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2014. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/10147>. Acesso em: 23 abr. 2023.

LERNER, Gerda. *A criação da consciência feminista: a luta de 1.200 anos das mulheres para libertar suas mentes do pensamento patriarcal*. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Editora Cultrix, 2022.

MARX, Karl. *O Capital - Livro I – crítica da economia política: O processo de produção do capital*. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013. Disponível em <https://www.gepec.ufscar.br/publicacoes/livros-e-colecoes/marx-e-engels/o-capital-livro-1.pdf/view>. Acesso em: 20 de abril de 2023.

MASSAUD, Moisés. *A criação literária: prosa 1*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Editora Paz e Terra, 1988.

REIS, Carlos. O Realismo e o Naturalismo: ideologia, temática, estratégias. In: REIS, Carlos (dir.). *História da Literatura Portuguesa. O Realismo e o Naturalismo*, Lisboa, Publicações Alfa, 2001, p. 15-25, v. V.

SAFFIOTI, Heleieth. *A mulher na sociedade de classes*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

TORRESÃO, Guiomar. A Mulher no século XIX. In: TORRESÃO, Guiomar. *Idílio à inglesa (Contos Modernos)*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1886, p. 353-356.

TORRESÃO, Guiomar. Batalhas da vida (excerto de um romance inédito). In: TORRESÃO, Guiomar. *As Batalhas da Vida*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1892, p. 91-106.

TORRESÃO, Guiomar. Instrução Feminina. In TORRESÃO, Guiomar. *As batalhas da vida*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1892, p. 177-184.

TORRESÃO, Guiomar. Na Primavera. In: TORRESÃO, Guiomar. *Meteoros*. Lisboa: Typ. de Christovão A. Rodrigues, 1875, p. 163-169.

TORRESÃO, Guiomar. Narciza Amalia. In: TORRESÃO, Guiomar. *Meteoros*. Lisboa: Typ. de Christovão A. Rodrigues, 1875, p. 101-106.

VAQUINHAS, Irene. “*Senhoras e Mulheres*” na Sociedade Portuguesa do Século XIX. Lisboa: Edições Colibri, 2011.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.

MINICURRÍCULO

BIANCA GOMES BORGES MACEDO é mestranda em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sob a orientação do Professor Dr. Carlos Eduardo Soares da Cruz (UERJ). Possui Pós-graduação Lato Sensu em Literatura Portuguesa pela UERJ. Participou do projeto “Escritoras portuguesas e a difusão cultural na colônia imigrante” do Real Gabinete Português de Leitura (RGPL). Atua como professora de línguas portuguesa e inglesa no Ensino Básico.

A relação da poesia de Judith Teixeira com a de Charles Baudelaire

The relationship between Judith Teixeira's and Charles Baudelaire's poetry

Fabio Mario da Silva
Universidade Federal Rural de Pernambuco/PROGEL

Cátia Canêdo
Universidade de Brasília

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n50a844>

RESUMO

Temos a intenção de demonstrar a correspondência que a poesia Judith Teixeira mantém com a de Charles Baudelaire. Para cumprir nossos objetivos, iremos comparar alguns versos, bem como referenciar, de maneira muito breve, algumas considerações sobre o Decadentismo-Simbolismo. Refletiremos, sucintamente, sobre o conceito de poetas “malditos”, associando aos nossos autores.

PALAVRAS-CHAVE: Judith Teixeira; Charles Baudelaire; Decadentismo-Simbolismo.

ABSTRACT

We aim in this article to demonstrate the relationship that exists between the poetics of Judith Teixeira and those of Charles Baudelaire. To do this, we compare some extracts from their poetry, against the background of the more pertinent aspects of decadentism-symbolism. We conclude by briefly reflecting on whether or not Judith Teixeira, too, deserves a place among the *poètes maudits*.

KEYWORDS: Judith Teixeira; Charles Baudelaire; decadentism-symbolism.

A aproximação entre os poetas Charles Baudelaire (1821- 1867) e Judith Teixeira (1880-1959) parece constituir uma quase unanimidade entre os críticos, apesar de não encontrarmos nenhum artigo que aprofunde, especificamente, essa relação. Por exemplo, Maria do Carmo Mendes observa que a antropomorfização da natureza recorda a “teoria baudelairiana das correspondências”, e encontra em Judith Teixeira uma representação exemplar na composição ‘O Anão da Máscara Verde’” (2017, p. 298). Por seu turno, Fernando Cascais já identificou uma espécie de filiação nietzscheana no último programa de Teixeira, contudo, revela que a sua substância é claramente reconhecível em Charles Baudelaire e, sobretudo, em Oscar Wilde:

Com efeito, juntamente com Baudelaire, Wilde é um dos expoentes doutrinários da ‘ars gratia artis’ que sintetiza o processo de autonomização da esfera do estético-expressivo possibilitador da emergência, por um lado, da arte como forma de vida que deixava de estar reduzida a ilustrar verdades exteriores a ela, e, por outro, da figura do artista emancipado dos constrangimentos morais, livre para pautar a sua conduta por critérios estéticos e perseguir formas de vida indispensáveis a uma arte voltada a explorar possíveis, tão estéticos quanto cognitivos (Cascais, 2017, p. 87).

Este conceito teleológico da arte, expresso no aforismo “ars gratia artis”, coloca os movimentos decadentista e simbolista bem afastados da estética realista e naturalista, apostada na dimensão interventiva e empenhada do objeto artístico – literário e pictórico, para dar dois exemplos relevantes.

Recordemos que a obra-prima do poeta francês, *As flores do mal*, é publicada dentro de um contexto de uma cidade em plena industrialização, Paris, crescente de uma burguesia com acesso a bens materiais que uma grande parte considerada marginália social não tinha acesso. Sendo assim, vários tipos execrados pela elite apare-

cem nos versos de Baudelaire.¹ E, na sua obra, os críticos apontam características de várias estéticas, como o Modernismo, o Decadentismo-Simbolismo e o Expressionismo, que vão influenciar, durante várias décadas, uma série de escritores e escritoras, reavaliando conceitos de belo e da nossa própria condição social, nessas novas cidades industrializadas que começavam a surgir:

Les grandes affirmations de ce décadentisme reprenaient, en les poussant presque jusqu'au ridicule, les principes qu'avait posés Gautier dans sa préface aux *Fleurs du Mal* et qu'il avait illustrées dans ses adroites nouvelles, trop rarement lues aujourd'hui: le naturel est détestable et seul l'artificiel est source de Beauté; la dépravation est le propre de l'homme, car elle est inconnue de l'animal, aveuglément et bêtement conduit par un immuable instinct; la ville, artificielle, nauséabonde, bannissant 'le végétal irrégulier' comme le fait Baudelaire dans son 'Rêve parisien', avec ses appartements calfeutrés, est pour les modernes la détentrice de toute Beauté (Peyre, 1976, p. 89-90).²

A primeira edição d'*As flores do mal* é de 1857 e é composta por 100 poemas, mas a segunda edição, em 1860, após a condenação jurídica

1 Segundo Anna Balakian, o processo de criação poética de Baudelaire acontece da seguinte forma: “o estímulo afeta os sentidos, os sentidos afetam a mente; o resultado é a linguagem, produzida por uma vigilância super-racional da mente. O poema emerge como um todo sem que o poeta o tenha conscientemente formado” (1985, p. 37).

2 Tradução: “As grandes afirmações desse decadentismo retomavam, levando-as quase ao ridículo, os princípios que Gautier havia estabelecido no prefácio de *As Flores do Mal* e que ilustrou em seus contos hábeis, raramente lidos hoje: o natural é detestável e só o artificial é fonte de Beleza; a depravação é peculiar ao homem (pois é desconhecida do animal), cega e estupidamente conduzida por um instinto imutável; a cidade, artificial, nauseante, banindo a ‘vegetação irregular’ como faz Baudelaire em seu ‘Sonho Parisiense’, com seus apartamentos calafetados, é para os modernos a detentora de toda Beleza.”

de atentado à moral pública, omitirá os poemas “Lesbos”, “As joias”, “O Letes”, “A que está sempre alegre”, “Mulheres condenadas” e “As metamorfoses do vampiro”, onde surgem, justamente, questões socialmente censuráveis, como, por exemplo, o lesbianismo.

Lembremo-nos também que Judith Teixeira terá a sua obra de estreia condenada por referir o desejo e o amor sáfico³ e essa obra, *Decadência*, será recolhida das livrarias, juntamente com as de António Botto, *Canções*, e Raul Leal, *Sodoma divinizada*, em 1923, consideradas imorais. A própria autora se defende dessas condenações em uma entrevista publicada no *Diário de Lisboa*, no dia 6 de março de 1923, num texto intitulado “A Polícia e as Letras. O caso da apreensão dos livros e o que nos afirma D. Judith Teixeira”, e revela que sua intenção na publicação de seus primeiros versos foi meramente artística, afirmando que ela não seria a última pessoa injustiçada pelos homens. A autora afirma que, na sua obra *Decadência*, há “qualquer nota decadente, uma ou outra mancha de côr sensual, mais rubra, além da meta dos preconceitos, mas também lá se encontra muita ansiedade, muita dôr, muita alma – e tudo é méra atitude literária” (Teixeira, 1923, p. 5).⁴ Aliás, Maria Lúcia Dal Farra já identificou na poesia judithiana, num verbete publicado no *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*, essas mesmas características: “um fundo decadentista com *décor* próprio de sedas, coxins, flores, tapeçarias, quadros, espelhos, fausto oriental, estofos, painéis, mármore, vitrais, enfim, um espaço de alcova, de intimidade, de fechamento, de calidez artificial, de fuga à luz e à natureza” (2010, p. 846).

³ Para uma leitura mais aprofundada sobre o amor sáfico na poética de Judith Teixeira, consultar o trabalho de Henrique Marques Samyn e Lina Arao (2017).

⁴ Entrevista disponível para consulta no seguinte endereço eletrônico: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05740.004.00865#!5>. Acesso em: 17 maio 2023.

As observações de Maria Lúcia Dal Farra expõem claramente o excesso que define toda a estética decadentista, bem como o fascínio pelo exotismo oriental, que também define esse movimento.

Ou seja, percebe-se que ambos os autores se enquadram na concepção de “escritores malditos”, herdeiros do Decadentismo-Simbolismo, visto que “não se submetem, aos ditames oficiais, que não respeita os cânones nem a tradição, que tende a fazer frente à opinião comum e à *doxa* dos seus contemporâneos” (George, 2013, p. 59). O que Baudelaire e Judith propõem é um comportamento assumidamente em contracorrente com a moral vigente, dispendo-se ambos a suportarem as consequências desse inconformismo com ditames socialmente impostos.

Recordemos que o conceito de “maldição” apresenta o problema da relação entre os poetas e a sociedade (*doxa*), normalmente marcados pela moral e a religião (caso, por exemplo, do Cavaleiro de Oliveira, queimado em efígie), e tem como origem a obra *Os Poetas Maldito* (1884 com 2ª ed. ampliada em 1888), de Paul Verlaine, que apresenta uma série de esboços biográficos de “escritores malditos”, como Tristan Corbière, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé (1884) e Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l’Isle-Adam e Pauvre Lelian (anagrama de Paul Verlaine).

Isto quer dizer que o conceito de “maldito” já existia, mas, em Portugal, foi popularizado somente no século XX. No entanto, desde o início do Oitocentos que “a produção discursiva dos intelectuais e escritoras portuguesas, tanto nas obras literárias como nos jornais, deixava antever o lento desabrochar dos postulados em que assenta a ideia do escritor maldito” (George, 2013, p. 142), influência, por certo, da literatura francesa com Baudelaire.

Outro aspecto importante a assinalar é a predileção da escritora pela cultura francesa. Como já referido, Judith se inspira, na moda

e na cultura da França, como, por exemplo, “nos espetáculos dos cabarés tradicionais franceses, tendo como o mais expoente deles o Moulin Rouge, construído em 1889 e com as suas dançarinas trajadas da cor avermelhada” (Silva, 2022, p. 1). Em entrevista a José Dias-Sancho, concedida em 24 de março de 1923, a autora revela o seu apreço por alguns artistas franceses como o músico Claude Debussy, o escultor Antoine Bourdelle e o poeta Verlaine e, apesar de não citar Baudelaire, é notória a sua interlocução com esse expoente máximo da poesia francesa. Chega-se mesmo a cogitar a influência de Emilé Zola, com a obra *Nana* (1880), que inspirou “os seus versos com a imagem da prostituta e da cor vermelha” (Silva, 2022, p. 2). A atração de Judith pela cultura francesa não é, certamente, alheia ao fascínio que ela exerceu nos escritores portugueses da segunda metade do século XIX (vejam-se os casos de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, e, posteriormente, de António Nobre, um dos mais relevantes poetas do Simbolismo português *fin-de-siècle*).

Sobre a estética decadentista-simbolista, é corrente considerá-la pós-romântica, sendo que o Simbolismo se sobressai, a partir dos seguintes pressupostos:

o Decadentismo vê-se superado pelo Simbolismo, que com ele partilha a atitude esteticista, aristocrática e cosmopolita, e a orientação antimimética, mas que se move para um plano de placidez originária ou de optimismo esotérico, atribui à poesia uma suprema e transracional função gnósica, e pressupõe uma constituição analógica do real, defluente da unidade primigénea e remanescente numa harmonia oculta, embora traduzível tão só pelo símbolo e pela música na estrutura textual e no verso livre (Pereira, 2019, p. 166).

É importante sublinhar, como se depreende do trecho citado, a dimensão de isolamento deliberadamente procurado pelos poetas decadentistas e simbolistas. No caso português, o título da coletâ-

nea poética de António Nobre, *Só*, é um exemplo paradigmático dessa busca do isolamento que, em última instância, representa a convicção do poeta como ser insulado e incompreendido por todos os que o rodeiam. O isolamento de Nobre naquela que o próprio designou como “Torre de Anto” aponta para essa solidão buscada (não imposta do exterior); já em Baudelaire, o poema “L’Albatros” representa essa condição do autoexilado: a metáfora do albatroz, ave solitária de grandes dimensões, é usada pelo sujeito poético para exprimir a condição do poeta decadentista, bem expressa nos versos: “O poeta se compara ao príncipe da altura / Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar; / Exilado no chão, em meio à turba escura, / As asas de gigante impedem-no de andar” (Baudelaire, 2011, p. 105). De modo exemplar, a comparação demonstra que o poeta rejeita a vulgaridade dos homens comuns (as multidões) e os considera inibidores da expressão artística, tal como um albatroz capturado é maltratado por marinheiros.

A verdade é que é ele (o Simbolismo) que se abre à estética da modernidade do início do século XX, mesmo defendendo contravalores do Positivismo e do Cientismo.⁵ Com uma postura antinaturalista e antiparnasiana, o Simbolismo apresenta laivos pessimistas agônicos, mórbidos e de sugestão verbo-musical. Na sua famosa *Art Poétique*, o simbolista francês Paul Verlaine defendeu a musicalidade que deve presidir à construção poética, desde o verso inaugural: “De la musique avant toute chose” (Verlaine, 1979, p. 45). Sustentou ainda que a poesia deve ser sugestão e harmonia de sons que faça sonhar. Com Verlaine, portanto, poesia tornou-se sinônimo de musicalidade e de sugestão (não de nomeação). Na senda verlainiana, a poética

⁵ Por isso, Seabra Pereira afirma que “o Decadentismo finissecular é manifestação languesciente ou mórbida da crise de questionamento desse paradigma cientista-progressista” (1990, p. 50).

simbolista desenvolveu um intenso diálogo entre poesia e música, tanto do ponto de vista temático quanto estrutural. Este aspecto será fundamental na obra da poetisa portuguesa e do poeta francês, apesar de, em Judith, às vezes, a métrica não ser tão rigorosa. Os simbolistas levam a linguagem aos seus limites ao fugir da descrição e da representação para dar conta de uma realidade subjetiva e musical, ressignificando toda a carga imagética do poema:

L'œuvre qui naît du symbole n'est qu'une froide allégorie; (...) condense en lui tout l'imaginaire qui porte le poème, engage la totalité de la signification du texte, et se confond avec les procédés même de l'écriture selon lequel le sens ne cesse de se déployer sans jamais se figer, toujours en quête, toujours inconnu de soi (Illouz, 2004, p. 37).⁶

Encontramos essa múltipla significação do poema, a partir de um imaginário, que evoca, por vezes, o onirismo, expressa nos versos dos nossos dois autores. Diz Baudelaire em “CXXVI – A Viagem”: “Os com aspirações a nuvens parecidas, / E que sonham, igual conscrito com o canhão, / Com volúpias imensas, móbeis, não sabidas, / Das quais a mente humana nunca tem noção!” (2011, p. 161); e Judith em “O Meu Chinês”: “E lá vamos! / Nem eu sei / para que alcovas orientais, / em que países distantes, / realizar/ as horas sensuais, / as horas delirantes / com que eu sonhei...” (2015, p. 48). Como se observa, as viagens acontecem a partir do recurso ao fantástico, como expressão transcendental e criativa interligada, em muitos poemas, ao desejo e à inconstância de um sujeito lírico à procura da realização erótica.

⁶ Tradução: “A obra que nasce do símbolo é apenas uma fria alegoria; (...) condensa em si toda a imaginação que carrega o poema, envolve a totalidade do sentido do texto e se funde com o próprio processo de escrita segundo o qual o sentido não para de se desdobrar sem nunca congelar, sempre em busca, sempre desconhecido de si mesmo.”

Por fim, sobre o Decadentismo em específico, Anna Balakian afirma que o poeta decadente não está envolvido necessariamente em questões de moralidade:

não é nem certo nem errado que morramos, e nossos atos, bons ou maus, não mudarão a situação. Ser poeta é simplesmente estar mais altamente consciente da crise espiritual em que estamos submergidos e expressar todas as coisas à luz desta verdade única e importante (1985, p. 127).

Sobre essa “crise espiritual” de que fala a crítica, será uma referência aquilo que na poética baudelairiana encontra-se como “contraste entre um impulso para o alto, em busca da idealidade, e a queda, que levaria à melancolia do *spleen*” (Faleiros, 2011, p. 12-13). Por isso, o poeta francês admite, no poema “I-Bênção”, que “Quando por decisão das potências supremas, / vem o poeta a este mundo, enfastiado,” (2011, p. 27). Esse cansaço, de um mundo estático e enfadonho, encontra-se logo num verso que serve de primeira epígrafe à obra de estreia de Judith, *Decadência*: “Eu ando tão cansada de sofrer / e tão difícil é a minha vida / nesta agonia lenta do viver, / tão sem ninguém, que já começo a crer / que a morte vai de mim já esquecida.” (2015, p. 42). Seguidamente, há outros poemas judithianos em que se fala dessa condição inerte que parece ser frequente: “Olho ainda o espelho / pálida e cansada...” (2015, p. 54)⁷; “Não sei há quanto tempo escureceu... / Adormeci... Eu ando tão cansada!...” (2015, p. 118)⁸; “Deixa-me tombar... Venho tão cansada!... / Quero dormir na sombra dos teus braços...” (2015, p. 189)⁹; “Minha Mãe! Minha Mãe! quero dor-

7 Em “O Anão da Máscara Verde”.

8 Em “Nostalgia”.

9 Em “Aos Pés da Cruz”.

mir – / e o vento não me deixa descansar...” (2015, p. 88)¹⁰. Os versos traduzem o sentido decadentista do *taedium vitae*, uma condição existencial de exaustão que, com muita frequência em Judith, conduzem a um desejo de morte.

De fato, a letargia parece ser condição do discurso poético dos autores, que sofrem desse estado de tristeza melancólica e de condição vil. Isso é uma herança baudelairiana expressa na poesia da nossa autora:

A auto-imagem do poeta decadentista como criatura incompreendida, aristocraticamente marginalizada, mas assumindo esse isolamento de modo voluntário, encontra-se modelarmente exposta no soneto baudelairiano ‘L’albatros’. É neste quadro histórico-cultural – a que conviria acrescentar ainda a filiação ao Primeiro Modernismo – que se situa a obra poética de Judith Teixeira (Mendes, 2017, p. 294).

Assim, a melancolia, que acaba por provocar uma angústia existencial, é, como vimos, um aspecto que interliga as poéticas dos nossos autores: “Desfilam lentamente em minha alma; a Esperança, / Vencida, chora, e a Angústia, atroz em seus horrores, / Sobre minha alma humilde o negro pálio lança”(Baudelaire, 2011, p. 94)¹¹; “No silêncio do morno entardecer, / bebi a angústia que me fez sofrer, / e se fundiu em pranto, diluída...” (Teixeira, 2015, p. 62)¹². Sobretudo, o estado melancólico está muito associado não apenas ao estado inerte do sujeito poético, mas também à relação com o espaço/ambiente, paisagem/natureza essa representada nas vozes dos eus líricos:

Harmonia da tarde

¹⁰ Em “Ansiedade”.

¹¹ Em “Spleen”.

¹² Em “Ressurgimento”.

Eis o tempo chegando em que na haste a vibrar
Como incensório vai-se evaporando a flor;
Os perfumes e os sons no ar da noite a girar;
Melancólica valsa e êxtase de langor!

(...)

E o céu é belo e triste ostensório infinito.
Foi-se o sol se afogando em sangue coagulado! (Baudelaire, 2011,
p. 67).

Da mesma forma, diz a poesia de Judith Teixeira:

Poente

Vai o sol desmaiando, entristecido,
na agonia sangrenta do poente...
O mar na praia vem enternecido
quebrar as onda preguiçosamente...

(...)

Sente-se a natureza soluçar... –
As ondas fogem roxas de Saudade
por entre as rendas brancas do luar!... (Teixeira, 2015, p. 108).

A natureza serve para ilustrar uma condição emocional e essas sensações, através de cores, aromas, sons, de ser claro ou escuro, modelam imagens de um mundo com as suas formas e situações que começam a ser compartilhadas pelo eu lírico nos dois poemas. E, apesar de o sol comparecer como maneira de demonstração eufórica, diferente da condição disfórica do eu lírico – diz Charles Baudelaire em “O pôr do sol romântico”: “Que bonito é o sol ao erguer-se em frescor, / Tal como uma explosão nos dando seu bom-dia! / - Muito feliz é quem pode com alegria / Seu ocaso saudar qual sonho de esplendor”.

dor!” (2011, p. 171); e fala Judith Teixeira em “Nostalgia”: “O Sol, fonte doirada e faiscante / incendiou os vidros da janela / e irradia na relva verdejante...” (2015, p. 118) –, a noite surge com várias propostas na poética de ambos, desde o espaço para a corrupção e o horror da cidade pela velocidade (em Baudelaire) até o espaço para a incitação erótica plena (em Teixeira). E, para ambos os autores, a noite é a altura em que o sofrimento e as agruras psíquicas mais atormentam:

O sino trincado

(...)

Eu, minha alma é fiel, se em tristezas perdida
Quer de cantos povoar das noites o ar gelado,
Acontece que às vezes sua voz combalida

Parece o estertor de um ferido largado
Junto a um lago de sangue, num monte de mortos,
E que morre, parado, em imensos esforços (Baudelaire, 2011, p. 91).

Inverno

A noite cai sobre a terra
e o vento no seu fadário
anda a cantar pela serra
como um louco solitário...

Foi a voz do meu tormento
soluçando em convulsões
juntar à canção do vento
as suas tristes canções!
(...) (Teixeira, 2015, p. 103).

Em ambos os poemas, a noite serve para se emitir cantos de agonias, vozes que se atenuam nesse ambiente noturno, onde geralmente o silêncio mais impera, tentando impor veracidade às suas canções de lamentos, como se pedissem socorro ou quisessem compartilhar ou atenuar o sofrimento, na medida em que a melodia conseguisse alcançar outros sujeitos. Isso acontece porque, ao longo dos séculos XIX e XX, “o sofrimento passou a ser um elemento constitutivo da identidade do escritor e tornou-se parte integrante do imaginário colectivo” (George, 2013, p. 27).

Dessa maneira, é comum encontramos poéticas de excessos nas quais perfumes – “Perfumes estonteantes, / atiram-me embriagada / sobre os cetins roçagantes / da minha colcha encarnada!” (Teixeira, 2015, p. 81)¹³ e “Há perfumes tão fortes que objeto qualquer / Lhes é poroso. Podem mesmo se meter” (Baudelaire, 2011, p. 67)¹⁴ – e cores – “sobre as sedas orientais / de cores luxuriantes!” (Teixeira, 2015, p. 60)¹⁵ e “Com seus vestidos ondulantes, nacarados, / Mesmo quando ela anda parece que dança” (Baudelaire, 2011, p. 49)¹⁶ – comparecem como maneira de transbordamento e para acentuar um certo estranhamento e erotismo. Por isso, o eu lírico se apaixona por uma “Bizarra deidade, escura como as noites, / Com perfume mesclado de musgo e de havana” (Baudelaire, 2011, p. 48)¹⁷ e se fala de coisas bizarras: “É bizarro o meu vestido! / Nas suas tintas de espanto / quantas coisas me vem ao pensamento” (Teixeira, 2015, p. 71)¹⁸.

13 Em “A minha colcha encarnada”.

14 Em “O frasco”.

15 Em “Perfis Decadentes”.

16 Em “XXVII”.

17 Em “XXVI – Sed non satiata”.

18 Em “O Meu Vestido”.

Essas imagens bizarras pelas quais o eu lírico sente atração servem como mote para se referir a um certo exotismo e, no caso da poética de Judith, o conceito de bizarro está atrelado à ideia de modernismo, da modernidade artística. Ou seja, como já referido em um artigo de Silva, publicado em 2019 e intitulado “As bizzarias na poesia de Judith Teixeira”, tudo aquilo que é bizarro na poética judithiana tem uma “função estimulante”, desencadeia diálogos e aponta a extravagância, resignificando esse conceito, pois ela se utiliza de uma subcategoria do feio, que é uma herança romântica, e opera em sua poesia um duplo uso do bizarro, quais sejam:

as comuns imagens de excentricidade, de estranhamento e até mesmo de horror, das quais surgem a percepção do belo também no que até então é concebido como feio e ii) imagens também de ‘estranhamento’, relativas, porém, não às categorias de sublime e grotesco românticos, mas, antes, ao moralismo conservador da época, que via na liberdade sexual, nomeadamente no existir-lésbico, algo extremamente execrável, abominoso e digno de desprezo. Nesse sentido, a concepção do erotismo lésbico em Judith Teixeira vale-se da ideia tradicional a respeito do *bizarro*: partindo desse conceito assentado no senso comum ocidental, a poetisa acaba por fazer da bizzaria humana uma grande metáfora cultural, pois pega emprestada a ideia romântica do bizarro e a transfere para um escopo erótico, imprimindo, em seus versos, a extrema beleza de uma sexualidade feminina lésbica, então concebida como algo odioso, execrável, feio e que, nos versos judithianos, encontra extrema formosura e beleza (Silva, 2019, p. 52).

Por fim, faremos um breve comentário sobre dois poemas com o mesmo título, “O Relógio”, na obra dos dois autores. Lembremo-nos de que o tempo é, na concepção modernista, uma noção que muda a percepção da vida e a relação com a sociedade, na esteira da invenção da rádio telefonia, do avião, do cinema, dos automóveis mais velozes; já para os simbolistas, o tempo representa a relação entre

passado e futuro, associando-se à memória e à construção ou evasão onírica com propensão à fuga da realidade. O tempo representa ainda no Decadentismo e no Simbolismo um sentido de fugacidade e de transitoriedade da condição humana. Lembremos, a este propósito, o título da coletânea poética daquele que é considerado o expoente do Decadentismo-Simbolismo em Portugal: *Clepsidra* (1920) de Camilo Pessanha: o relógio de água que dá título à obra poética simboliza essa consciência, que intensifica o sofrimento e conduz até o poeta aos “paraísos artificiais” baudelairianos, da efemeridade da condição humana. Baudelaire foi, de resto, um poeta que influenciou Pessanha e cuja presença é bem visível na *Clepsidra*.

Assim, tanto na poética de Teixeira quanto na de Baudelaire, o relógio representa uma metáfora eufemística ligada à efemeridade das coisas e à perda:

Recordai! O tempo é um jogador que vai
Ganhando sem roubar, toda mão! É assim.
O dia cai; a noite cresce, recordai!
O abismo sede tem; chega a clepsidra ao fim (Baudelaire, 2011, p. 100).

Por isso, o poema de Baudelaire recorda que o tempo é um “Deus sinistro espantoso” cujo dedo está nos ameaçando para recordarmos sempre a sua “voz sonora”, inalando a nossa vida: “Cada instante devora-te um pouco dos sabores/ A cada homem cedido por toda a estação” (Baudelaire, 2011, p. 100). Em Teixeira, o eu lírico fala de um “relógio antigo” que em ritmo “dolente” parece preso a um “castigo”, visto que trabalha incansavelmente. Também a ideia de tempo que esvai, tal como no poeta francês, comparece nos seus versos para apontar a efemeridade e desgraça da natureza humana:

Tic-tac e o momento vai, prossegue...
Dum som ao outro som que logo segue
quanta tragédia desigual se passa!

Quanta alegria nesse breve instante!
Quanta alma a evolar-se já distante...
E quantas vão nascendo p'ra desgraça! (Teixeira, 2015, p. 91).

Assim, o tempo faz parte da própria condição humana, como uma herança, releva a nossa decadência, a superficialidade da vida e a nossa natural situação que nos isola na existência: o tempo (o relógio que delimita a nossa sobrevivência) anuncia, a cada segundo, uma tragédia humana e o nosso fim que é unicamente a morte. Para esses poetas, o tempo gera insatisfação e um estado de ataraxia constante.

Como vimos, nessa breve panorâmica sobre a relação construída das influências de Baudelaire na poética de Teixeira, há também certas coincidências editoriais entre os autores, no que diz respeito a algum repúdio e à perseguição de suas obras, fazendo com que os seus detratores os enxergassem como párias sociais, como “imorais”. Verificamos que nenhum dos dois escritores se integrou nos padrões de moralidade determinados pelos seus contextos históricos; pelo contrário, ambos assumiram atitudes de provocação, de confronto e de hostilização dessa moralidade (dissimulada) e se dispuseram a pagar o preço dos seus comportamentos: o ostracismo social, a crítica verrinosa e o isolamento.

Comprovamos, nos poemas analisados, que há uma sintonia temática e estrutural entre os escritores, sobretudo no que diz respeito ao fracasso humano e à decadência como perda efetiva de padrões morais e de costumes, constituindo, assim, sujeitos inadaptados, melancólicos, muitas vezes em situações insólitas e extravagantes. Dessa forma, Judith Teixeira, como uma intelectual atenta à cultura francesa – basta observar a quantidade de autores franceses citados na conferência *De Mim* e na entrevista concedida a Dias-Sancho –, ressignifica os seus versos com laivos baudelairianos ao expressar uma ânsia poética centrada em conflitos existenciais que desembo-

cam em imagens telúricas, por um lado, e em isolamento e desejo de evasão, por outro. Contudo, é preciso frisar que, ao mesmo tempo, Judith também se afasta da lírica do poeta francês, através de algumas especificidades: um eu lírico com voz feminina que apresenta a sua forma de erotismo, por vezes, lésbica, bem como sua postura de enfrentamento a uma sociedade que se contrapõe ao desejo e à liberdade sexual e artística das mulheres.

RECEBIDO: 07/06/2023 APROVADO: 28/06/2023

REFERÊNCIAS

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Mário Laranjeira. Prefácio de Álvaro Faleiros. São Paulo: Martin Claret, 2011.

CASCAIS, Fernando. Uma leitura queer da Conferência “De mim” de Judite Teixeira. In: SILVA, Fabio Mario da; RITA, Annabela; DAL FARRA, Maria Lúcia; VILELA, Ana Luísa; OLIVEIRA, Ana Maria (orgs.). *Judith Teixeira: ensaios críticos no centenário do modernismo*. Lisboa, Viseu, Porto: Edições Esgotadas, 2017, p. 75-105.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Judith Teixeira. In: MARTINS, Fernando Cabral. *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010, p. 845-846.

DIAS-SANCHO, José; TEIXEIRA, Judith. A entrevista desta semana. A poetisa Judith Teixeira fala-nos da sua Arte e das suas intenções. In: FALCÃO, Victor (dir.). *Revista Portuguesa Literária*. n. 3, Lisboa, 24 de mar. 1923, p. 16.

FALEIROS, Álvaro. Brota uma nova flor no jardim de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Mário Laranjeira. Prefácio de Álvaro Faleiros. São Paulo: Martin Claret, 2011, p. 11-18.

GEORGE, João Pedro. *O que é um escritor maldito? Estudo de sociologia da literatura*. Lisboa: Verbo/Babel, 2013.

ILLOUZ, J. *Le Symbolisme*. Paris: Librairie Générale Française, 2004.

MENDES, Maria do Carmo. Cores ardentes: imagens decadentistas na poesia de Judith Teixeira. In: SILVA, Fabio Mario da; RITA, Annabela; DAL FARRA, Maria Lúcia; VILELA, Ana Luísa; OLIVEIRA, Ana Maria (orgs.). *Judith Teixeira: ensaios críticos no centenário do modernismo*. Lisboa, Viseu, Porto: Edições Esgotadas, 2017, p. 293-305.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *As literaturas em língua portuguesa (das origens aos dias atuais)*. Prefácio Carlos Ascenso André. Lisboa: Gradiva, 2019.

PEREIRA, José Carlos Seabra. A condição do Simbolismo em Portugal e o litígio das modernidades. *Nova Renascença*. v. 35-38, 1990, p. 149-151.

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. Coord. Carlos Reis. Edição de texto Barbara Spaggiari. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.

PEYRE, Henri. *La Littérature Symboliste*. Paris: Press Universitaires de France, 1976.

SAMYN, Henrique Marques; ARAO, Lina. Lesbianidade e resistência em Judith Teixeira: uma leitura de 'A minha amante'. In: SILVA, Fabio Mario; RITA, Annabela; DAL FARRA, Maria Lúcia; VILELA, Ana Luísa; OLIVEIRA, Ana Maria (orgs.). *Judith Teixeira: ensaios críticos no centenário do modernismo*. Lisboa, Viseu, Porto: Edições Esgotadas, 2017, p. 277-292.

SILVA, Fabio Mario da. As bizarras de Judith Teixeira. *Iberic@l*. n. 16. Paris: Sorbonne 2019, p. 45-54. Disponível em: <https://iberical.sorbonne-universite.fr/numeros/Iberic@l-no16-automne-2019.pdf>. Acesso em: 17 de maio 2023.

SILVA, Fabio Mario da. A figura da mulher de vermelho. Uma leitura do poema 'A Mulher do Vestido Encarnado', de Judith Teixeira. *Atlante. Revue d'études romanes*. n. 16. Lille: Université de Lille, 2022, p. 1-10. Disponível em: <http://journals.openedition.org/atlante/18735>. Acesso em: 23 abr. 2023.

TEIXEIRA, Judith. A Polícia e as Letras. O caso da apreensão dos livros e o que nos afirma D. Judith Teixeira. *Diário de Lisboa*. n. 586, Ano 2. Terça, 6 mar. 1923, Fundação Mário Soares / DRR - Documentos Ruella Ramos. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=05740.004.00865#!5>. Acesso em: 16 abr. 1926.

TEIXEIRA, Judith. *Poesia e Prosa*. Org. e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Dom Quixote, 2015.

VERLAINE, Paul. *Art poétique. Jadis e naguère*. Paris: Poésie Gallimard, 1979.

MINICURRÍCULO

FABIO MARIO DA SILVA é Professor de Literatura da Universidade Federal Rural de Pernambuco e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFRPE. É pós-doutor em Literatura Portuguesa (2016) pela Universidade de São Paulo, com bolsa da FAPESP e em Estudos Portugueses pela Universidade de Lisboa (2020). Também é pesquisador do ILCML (Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa) da Universidade do Porto e do CEC (Centro de Estudos Clássicos) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Também integra a equipe do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP) da Universidade Federal de Sergipe.

CÁTIA CANÊDO tem Graduação em Letras Português-Inglês e Respeccivas Literaturas pela Universidade Estadual do Tocantins (UNITINS). Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (POSLET) pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Defendeu a dissertação intitulada: *O truque republicano e a política da ilusão: reflexões sobre essência e aparência em oito contos de Lima Barreto*, sob a orientação do Prof. Dr. Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Doutoranda em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UNB) (2020).

**Rememoração no espaço artístico-literário
lusó-brasileiro: entrevista com Rosa Esteves,
museóloga e artista visual, sobrinha-neta de
Eunice Peregrina de Caldas**

*Remembrance in the Luso-Brazilian artistic-literary space:
interview with Rosa Esteves, museologist and visual artist,
great-niece of Eunice Peregrina de Caldas*

Julie Oliveira da Silva
Université Sorbonne Nouvelle – EA 172 (CERC)

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n50a849>

RESUMO

Eunice Peregrina de Caldas, figura pioneira do feminismo no Brasil, tendo atuado na fundação do Liceu Feminino Santista (Caputo, 2008, p. 21), foi também uma poetisa e autora de inúmeras obras, incluindo a antologia *Amphitrite* (1924). Seu nome, por outro lado, figura somente em um dicionário literário brasileiro: o primeiro volume da *Enciclopédia de Literatura Brasileira* (Coutinho et al, 2001). A pesquisadora Melissa Mendes Caputo conseguiu reunir diversos elementos biográficos desta escritora, mas sobressalta a dificuldade deste feito e denuncia a “ausência de uma mentalidade histórica e cultural de preservação” (Caputo, 2008, p. 21). Isto se trata de uma tendência repetida em diversos quadros transnacionais: no período que segue o fim da *Belle Époque*, gradualmente, uma parte da cena literária se enfraquece, especialmente a dos escritos homoeróticos e femininos, devido à repressão e aos movimentos de censura entre 1920-1930. Assim, atestamos um desaparecimento quase total de documentos de ordem primária relacionados a algumas dessas escritoras.

Em diversos níveis, o acesso aos espólios dessas autoras é, senão limitado, completamente inexistente. Numa perspectiva de reconstrução, a fim de preencher algumas lacunas biobibliográficas, o interesse deste trabalho é de abordar essa questão no espaço literário luso-brasileiro, a partir do caso de Eunice Caldas, abordando também os modos de rememoração no espaço artístico, por meio da entrevista com a artista Rosa Esteves.

PALAVRAS-CHAVE: Eunice Peregrina de Caldas; Arte; Lembrança; Resgate; *Scavenger methodology*.

ABSTRACT

Eunice Peregrina de Caldas, a pioneering figure of feminism in Brazil, having helped to found the *Liceu Feminino Santista* (Caputo, 2008, p. 21), was also a poet and author of numerous works, including the anthology *Amphitrite* (1924). Her name, on the other hand, only appears in one Brazilian literary dictionary: the first volume of the *Enciclopédia de Literatura Brasileira* (Coutinho et al, 2001). Researcher Melissa Mendes Caputo has managed to bring together various biographical elements of this writer, but she emphasises the difficulty of this feat and denounces the “absence of a historical and cultural mentality of preservation” (Caputo, 2008, p. 21). This is a process that repeats in various transnational frameworks: in the period following the end of the Belle Époque, part of the literary scene gradually weakened, especially homoerotic and women’s writing, due to repression and censorship movements between 1920-1930. As a result, primary documents relating to some of these writers have almost completely disappeared. At various levels, access to the collections of these authors is, if not limited, completely non-existent. In a perspective of reconstruction, in order to fill in some biobibliographical gaps, the interest of this work is to address this issue in the Luso-Brazilian literary space, starting with the case of Eunice Caldas, also addressing the modes of remembrance in the artistic space, through the interview with the artist Rosa Esteves.

KEYWORDS: Eunice Peregrina de Caldas; Art; Remembrance; Rescue; *Scavenger methodology*.

INTRODUÇÃO

Artista visual e museóloga, Rosa Esteves desenvolve sua produção na área de fotografia, gravura, objeto escultórico e performance. Ela questiona o universo feminino, por meio da exploração de arquétipos que dizem respeito ao corpo feminino na arte. Explora também as questões referentes aos efeitos do tempo sobre o corpo e à memória corporal, apresentando discussões sob um viés autobiográfico.

O trabalho de Rosa Esteves pode ser visto como uma arte orgânica e única, em que as obras são criadas uma a partir da outra, sem rompimentos, em um ato criativo contínuo, como uma espécie de investigação que se aprofunda, em que respostas geram novas perguntas, impedindo a paralisação da ação (Oliveira, 2013, s/p).

É formada em Artes Plásticas e Mestre em Museologia pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Vive e trabalha em São Paulo. Realizou 23 exposições individuais e mais de 70 exposições coletivas no Brasil e no exterior. Recebeu diversos prêmios, tem textos e catálogos publicados, bem como obras integrando não só coleções de importantes museus brasileiros, mas também coleções de museus internacionais.

De uma experiência de infância e das memórias que ficaram, Rosa Esteves produz imagens que aproximam distâncias, colocando em uma mesma cena espaços de diferentes lugares. Suas fotografias são ‘caleidoscópios oníricos que subvertem a realidade’ (Horta, 2018, s/p).

Diversas obras de Rosa Esteves são dedicadas à sua tia-bisavó, a escritora, pedagoga e pioneira do feminismo no Brasil, Eunice Peregrina de Caldas, completamente esquecida pela historiografia literária brasileira.

Somente duas dissertações, até hoje, foram dedicadas à memória de Eunice Caldas, sendo a dissertação de Melissa M. S. Caputo, “Eu-

nice Caldas: uma voz feminina no silêncio da história (1879-1967)” (Universidade Católica de Santos, 2008), voltada para seu papel de educadora; e a de Julie O. da Silva “Intertextualités, projections et réécritures de Sappho par des voix féminines et lesbiennes au XXe siècle. Une étude comparatiste de la poésie de Judith Teixeira et Eunice Caldas dans le sillage de Renée Vivien” (Sorbonne Nouvelle, 2023), voltada para a análise e tradução de seus poemas.

1- ENTREVISTA

Julie O. da Silva (JS): Tendo descoberto e percorrido a sua galeria virtual (rosaesteves.com), é inegável o eco *euniciano* nas suas obras, tais como *De todo o coração* (2013), *A casa da minha tia* (2014), *O Espírito Feminino* (2020), *Louca* (2020), e *Seu Retrato* (2012-2021). Você poderia fazer uma introdução sobre como você teve a ideia de fazer um levantamento biográfico e de começar a pesquisar a cronologia da sua tia-bisavó Eunice Peregrina de Caldas?

Rosa Esteves (RE): Tenho pensado muito no início deste trabalho, acho que foi a conjunção de alguns fatores. Em 2003, eu era diretora do Museu Vital Brazil, que fica em Campanha, Minas Gerais, e recebi de minha tia alguns livros que Eunice havia escrito. Como seria possível ela ter escrito tanta coisa? Naquele dia resolvi que eu iria resgatar a sua história. Resolvi criar, então, uma obra para a tia Nicinha. Desenvolvi a ideia em torno de uma série de corações que seriam feitos em porcelana. Fiz vários, mas me deparei com um problema, não sabia como finalizar o projeto. Me dei conta que eu não sabia quem era essa minha tia-bisavó.

Era alguém que tinha sido internada, uma “tia louca”, como diziam. Houve uma série de coincidências neste período, havia uma pesquisadora da cidade de Santos que estaria pesquisando, para o mestrado, a sua atuação como educadora. Entrei em contato com ela e começamos a trocar informações. Conversando com um amigo,

ele me indicou um livro da pesquisadora Maria Clementina Pereira Cunha sobre o sanatório do Juquery, onde Eunice foi internada pela primeira vez, em 1910. Mergulhei nesta leitura e, na página 151, deparei-me com ela e, assim, comecei a entrar no mundo silencioso de Eunice.

A partir deste momento, estabeleci algumas metas: realizar uma pesquisa bibliográfica e uma pesquisa documental, em busca de qualquer documento, foto, recorte de jornal, qualquer informação, por mínima que fosse, seria importante para traçar a sua cronologia e entender o que se passou com ela (não sei se seria possível, mas, de qualquer forma, naquele momento, pensei nesta possibilidade).

JS: Você poderia falar sobre as estratégias e metodologias de resgate que você utiliza nas diferentes fases de concepção e realização dessas obras?

RE: Desde o início da pesquisa, pretendia usar as informações coletadas para o desenvolvimento de algumas obras. O primeiro resultado, em poética visual, foi a exposição *de todo coração*, apresentada na Graphias – Casa da Gravura, em 2012. Nos nove anos que antecederam a mostra, elaborei várias obras, algumas a partir das fotografias que eu possuía de Eunice, e outras com os corações de porcelana.

A primeira coisa que fiz foi vasculhar no acervo familiar – correspondências, cartões postais, fotografias, dedicatórias, certidões e os livros de sua autoria –, procurando alguma informação que fosse útil. Iniciei uma pesquisa documental em busca de fontes primárias, realizada em vários arquivos públicos e privados. Este levantamento buscava informações sobre sua atuação profissional e pessoal. Foram mais de vinte mil documentos pesquisados. Paralelamente, iniciei uma pesquisa bibliográfica, em bibliotecas e em artigos científicos que pudessem ter novas informações sobre Eunice Caldas ou

auxiliar no entendimento e conhecimento do cenário cultural de época, abrangendo vários assuntos, como educação nas escolas no século XIX/XX, literatura feminina, loucura e outros.

Esse mergulho em busca de Eunice virou uma obsessão, e, conforme a sua vida começava a se delinear, foram surgindo ideias para a elaboração de algumas das obras. Acho difícil explicar como isso acontece... você fica mergulhado em um assunto e, quando menos espera, uma ideia surge. Foi o que aconteceu com um dos trabalhos que compõem a exposição *de todo coração*. Ao dormir me propus sonhar com algumas das fotografias que havia feito. Visualizei o momento da ação e me detive em algumas das imagens. Num segundo momento, imediatamente ao acordar, registrei os textos que estavam em meu pensamento. Ainda de olhos fechados, coloquei essas palavras no papel e utilizei na foto-instalação “Memórias submersas ou Prisioneira da passagem”.

Transcrevo aqui:

Figura 1



Fonte: Acervo pessoal de Rosa Esteves

18/10/2010 – Imagens que me vêm em camadas. Um silêncio como se estivesse embaixo d'água. Cenas sobrepostas, impressas em algo translúcido. Difícil saber o que é realidade. Talvez por estar tanto tempo dormindo, num vai e vem flutuante.

Imagens duram segundos, fluem indecisas, mas posso perceber que são muitas, aprisionadas pelo tempo, mas que estão lá desde o início. É tão bonito! São espessas e as ondas me confundem. Também me encantam e é tranquilo estar aqui. Será que, em alguma delas, eu encontro a camada certa? Será que um dia vou conseguir sair, ela vai me encontrar? Por enquanto só ouço a água...

Figura 2



Fonte: Acervo pessoal de Rosa Esteves

24/10/2010 – Cheiro de terra úmida. A única fonte de luz é a que entra pela abertura do teto. Uma réstia de sol do meio-dia, trêmula e muda a cada minuto. Está prestes a acabar, penetra como uma faca e fere meus olhos, habituados com a escuridão. O silêncio interno é quebrado pelo barulho do mato abafado que chega, um mundo de

pequenos ruídos. Ouço o rio lá embaixo. E eles estão lá como sempre, esperando por meu toque.

Figura 3



Fonte: Acervo pessoal de Rosa Esteves

24/10/2010 – Sonhos destruídos, desconstruídos, diluídos, deformados. Escorrem pelos meus dedos, meio derretidos, fluidos, líquidos como a água.

Figura 4



Fonte: Acervo pessoal de Rosa Esteves

26/10/2010 – Como segurar uma imagem que teima em fugir?

Os dedos esticam. Camadas de tecido fino, como teias de aranha, impedem o toque e arrepiam a pele ao contato. São tão encantadoras que nos forçam a tentar novamente.

A visão é turva, mesmo abrindo bem os olhos.

É muito difícil pensar em uma metodologia de trabalho quando se trata de uma poética visual, ela surge da necessidade de se expressar, de tornar “concreta” uma ideia. Muitas vezes é através da fotografia, outras da gravura ou de uma ação performática. Às vezes, essas mídias se contaminam. Quase sempre a reflexão sobre aquela obra vem depois dela finalizada, e encontramos textos que possam referenciá-la. No meu trabalho, essas obras muitas vezes se desdobram em outras e, assim, sucessivamente.

JS: Sobre a relação entre Eunice Caldas e a família: de que maneira esta última encarava e/ou comentava sobre as relações amorosas dela? Por outro lado, o que a família, com inúmeras figuras de destaque em diversas áreas, como ciência, educação e artes, vê/via no trabalho da Eunice?

RE: No momento que me interessei por Eunice, as pessoas que haviam convivido com ela já haviam falecido. Acredito que a vida particular dela não fosse comentada em família. Minha avó dizia que ela era uma mulher culta que tinha ido aos Estados Unidos participar de um congresso. As poucas coisas que ficaram na família são as fotografias que estão comigo, alguns cartões postais enviados de viagens e seus livros com dedicatória. Sua vida intelectual se desvaneceu no tempo. Não consigo imaginar como os familiares viam sua produção, ou se interessavam pelo que ela fazia, acredito que, de certa forma, eles apoiavam as suas conquistas.

JS: Você poderia comentar sobre a formação da Eunice, tanto no sentido de formação acadêmica como linguística e literária? Aparentemente ela também estudou línguas, como o francês...

RE: Acho difícil, minha área de expressão é outra, não tenho facilidade com a palavra nem com a escrita, e nem poderia ou saberia comentar algo neste sentido.

JS: Como descobrir esse processo de silenciamento, apagamento e desaparecimento da Eunice Caldas te impactou como membro da família, como mulher e artista? A que você atribuiria o apagamento de Eunice na historiografia literária?

Rosa Esteves: Sim, isso me marcou muito. Principalmente o momento em que é internada, em 1930. Ela tinha acabado de fazer 50 anos. Muitos dos meus trabalhos neste momento começaram a ser múltiplos, sempre eram 50. Cinquenta *Pupas*, *Ex-votos*, *Deusas* e assim por diante. Nesta época, provavelmente, estaria na menopausa e essa mudança hormonal deve ter influenciado no seu transtorno de humor que culminou com a sua internação.

O apagamento no começo foi circunstancial, pois ela tinha ido aos Estados Unidos, numa iniciativa da Associação Brasileira de Educação e da Fundação Carnigie. No documento de entrada, consta como parte do corpo diplomático brasileiro, imagino que esse evento tenha causado certo desconforto entre os outros integrantes do grupo, e ele foi abafado. Ela ficou internada alguns dias em um sanatório em Nova Iorque e depois foi enviada ao Brasil. Uma matéria do jornal, de março deste ano (1930), anunciava a volta do grupo de professores e comentava que quatro haviam ficado nos Estados Unidos para aperfeiçoarem os estudos, entre eles consta Eunice Caldas. Ela já estava internada no Pinel desde 21 de fevereiro...

Depois, com o passar do tempo, provavelmente, ela não se recuperou e acabou ficando internada. Minha avó comentava que, quando ia visitá-la, ela não a reconhecia...

JS: Tratando especificamente das tuas obras, de que maneira o jogo entre *ausência* e *presença* dessa figura (Eunice) se manifesta? Quais obras visuais mais te marcaram no processo de pesquisa e de execução?

RE: Quando penso em Eunice, vejo sempre a questão da *tensão e ruptura*. Essa instabilidade que se instala em uma situação limite, é esse instante que me interessa. O momento da sua imersão num universo paralelo, múltiplo e não regido pela razão. Nas fotos da série *Memórias submersas ou Prisioneira da passagem*, a ruptura se dá no contraste entre luz e sombra; outras vezes ela se dá quando retiro a imagem de Eunice do contexto da fotografia, como na série *seu retrato*.

O momento da criação acontece quando você rompe a barreira do racional, você se liberta do “aprendido”, do conhecimento e da técnica. Geralmente são momentos onde tudo o que você coletou aparece espontaneamente, sem pensar. É um momento de plenitude, quando você e sua produção são unidos. Dura pouco, e não é sempre que acontece, mas, quando se dá, me aproximo de Eunice.

JS: Em uma de suas obras, *Louca* (2020), você cita um trecho literário que é intimamente ligado à história de Eunice Caldas e, a partir disso, você cria o fotolivro da instalação “Migrantes”,

Estou de novo aqui, e isto é..... Por que não dizer? Dói. Será por que venho? – Estou no Hospício, deus. E hospício é este branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-nos de volta, e o recebemos: trêmulo, exangue – e sempre outro. Hospício são flores frias que se colam em nossas cabeças perdidas em

escadarias de mármore antigo, subitamente futuro – como o que não se pode ainda compreender. São mãos longas levando-nos para não sei onde – paradas bruscas, corpos sacudidos se elevando incomensuráveis: Hospício é não se sabe o quê, porque Hospício é deus (Cançado, 1991).

Considerando, de um lado, a faceta poética de Eunice Caldas, sua biografia, e, por outro lado, o trabalho de resgate documentário e artístico que você realiza, segundo você, qual o sentido (conceitual e pessoal) que você atribui à relação entre as manifestações poéticas e artísticas?

RE: Leitura de textos acadêmicos, romances, filmes, obras de outros artistas, poesia, dança e música muitas vezes têm um ponto de contato com o que estou fazendo. Quando encontro uma obra que me toca, muitas vezes a sensação que tenho é como se eu me dissolvesse nela, como se eu fizesse parte integrante da obra. É muito gratificante quando encontro eco em outra obra, é como entrar em sincronia com o autor, porque você entende imediatamente aquilo que está vendo, ouvindo ou lendo, como no caso da Maura. Quando li o livro dela, aquilo me fez sentir o aprisionamento de Eunice e imediatamente eu sobre como elaborar o livro *Louca*.

JS: Durante o nosso primeiro contato telefônico (24 mar. 2023), você falou sobre a forma de imaginar e reinserir a Eunice Caldas em seu próprio tempo-espaço-ambiente e da ambição de resgatá-la de maneira imagética por meio de formas, objetos e o próprio texto, talvez pela forma de um *diário*. Poderias falar mais sobre esse projeto?

RE: Tenho um projeto, ainda sem nome, onde pretendo recriar, a partir da minha pesquisa documental, a vida de Eunice. Serão seis:

1. Diário Minas/SP/Rio de Janeiro, 1879 a 1892;

2. Diário São Paulo/Santos – Diretora – 1892 a 1910;
3. Diário Juquery, 1910;
4. Diário Viagem a Europa, 1912;
5. Diário São Paulo, 1916/1924;
6. Diário Pinel, 1930/1967.

Tenho um ponto de partida, são esses períodos que estabeleci, que vão tomando forma à medida que mergulho nas informações que coletei sobre sua vida. Inicialmente, separo tudo o que tenho sobre aquele momento – fotos, documentos, textos, e toda a contextualização histórica do período, que vai criar o cenário em que se desenvolve o diário. Imagino os possíveis livros que ela tenha lido, notícias de jornais, festas, viagens, passeios, imagens de anúncios, capas de revistas e alguns dos seus textos também.

JS: Por fim, quais fatos da vida da Eunice você considera impactantes para ela e quais você considera importantes serem mencionados para que possamos conhecer Eunice Caldas nos dias de hoje?

RE: Eu trabalhei bastante com o ano de 1912, o ano em que ela foi para Paris. Acredito que estar no “centro do mundo” possa ter influenciado seu pensamento e a visão de mundo. Transcrevo aqui parte de um projeto, que não consegui realizar:

No dia 15 de março de 1912, Eunice parte para a Europa, a bordo do Vapor Migellan, seu destino é Paris. Viaja acompanhada de sua irmã, seu cunhado e sua sobrinha Vitalina que pretende aperfeiçoar seus estudos de piano. Desembarcam num centro efervescente de cultura, considerada naquele momento o

centro internacional das artes – pintura, dança, música, teatro e literatura. Abrigava as entidades médicas e científicas mais respeitadas do momento e as instalações fabris mais moder-

nas. A face do futuro podia ser vista na liderança parisiense em campos tão novos quanto o cinema, a produção de automóveis e a aviação.¹

A partir deste momento, posso imaginar o que se passou durante o tempo em que estiveram morando no exterior. São poucas as informações: algumas fotografias e os cartões enviados aos familiares no Brasil. Penso também no impacto que foi desembarcar em Paris e receber uma explosão de informações, ela recém-saída de uma internação e morando em São Paulo.

Através dos carimbos do correio, no verso dos cartões, estabeleci uma cronologia dos locais onde ela esteve. Depois me detive nas imagens destes cartões, nas mensagens e destinatários. Em nenhum dos cartões enviados, havia o seu endereço em Paris.

Oito anos antes, Vitalina, então com dez anos, morou em Paris com seus pais e irmãos menores durante um ano. Então me apropriei deste endereço e coloquei-os para morar no mesmo apartamento da Avenue Orleans n.º 85 no 14a. Assim obtive um ponto fixo central de onde partiram seus deslocamentos pela cidade, e, com os cartões postais, será possível refazer os roteiros das viagens e as visitas aos museus, cem anos depois.

À medida que encontrava alguma informação sobre sua estada em Paris, acrescida dos fatos históricos que as leituras proporcionavam, mais me envolvia com este período, e ideias foram surgindo. Foi possível, então, estabelecer a espinha dorsal que serviria para o desenvolvimento de um projeto de pesquisa e produção em arte: o território urbano, a errância e o caminhar, que me possibilitariam

¹ HOOBLER, Dorothy; HOOBLER, Thomas. *Os crimes de Paris – O roubo da Mona Lisa e o nascimento da criminologia moderna*. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

construir uma história-rota estética por Paris. A utilização das mídias locativas veio como consequência do questionamento sobre a comunicação hoje em relação à comunicação de cem anos atrás.

Aqui começo a desenvolver a ficção sobre os passos de Eunice:

Imagino-a à deriva por uma Paris efervescente, livrarias, museus, concertos, passeios, o movimento na rua, andar de Metrô. Novidades que logo foram incorporadas e assimiladas por ela. Este território lúdico é material bruto para seus contos e memórias. O caminhar sem rumo possibilitou o entendimento consciente, ou não, desta nova cultura, refletida posteriormente na novela “Sobre o Atlântico – Diário de Mariana Carolina” em 1904, escrita em 1928.

Em um de seus passeios, ela conhece, na Livraria Hachette, Oswald, jovem escritor brasileiro, que viaja também pela primeira vez para a Europa. Em encontros posteriores, ele sugere que Eunice se deixe flunar por Paris, circular pela cidade com prazer e aventura, observar sem ser vista para perceber detalhes da realidade não visível.

Esta trama de caminhos pela cidade era o meu roteiro para a Paris de hoje e o estopim para o desenvolvimento da proposta que pretende cruzar estes cem anos.

RECEBIDO: 06/06/2023 APROVADO: 25/07/2023

REFERÊNCIAS

CALDAS, Eunice. *Amphitrite*. São Paulo: Typ. Paulista, 1924.

CAPUTO, Melissa Mendes Serrão. *Eunice Caldas – uma voz feminina no silêncio da História (1879-1967)*. Dissertação de Mestrado em Educação. Santos: Universidade Católica de Santos, 2008.

CANÇADO, Maura Lopes. *O Hospício é deus*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991. ISBN-10 : 8533200102.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante (Dirs.). *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2. ed. / rev., ampl., atual. e il. sob a coordenação de Graça

Coutinho e Rita Moutinho. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro: Global, 2001.

ESTEVES Rosa. *De todo coração*, 2013. Disponível em: <https://www.rosaesteves.com/de-todo-cora%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em 24 mar. 2023.

ESTEVES Rosa. *A casa da minha tia*, 2014. Disponível em: <https://www.rosaesteves.com/a-casa-da-minha-tia>. Acesso em 24 mar. 2023.

ESTEVES Rosa. *O Espírito Feminino*, 2020. Disponível em: <https://www.rosaesteves.com/o-esp%C3%ADrito-feminino>. Acesso em 24 mar. 2023.

ESTEVES Rosa. *Louca*, 2020. Disponível em: <https://www.rosaesteves.com/louca-2020>. Acesso em 24 mar. 2023.

ESTEVES Rosa. *Eu e o mar*, 2020. Disponível em: <https://www.rosaesteves.com/eu-e-o-mar-2020>. Acesso em 24 mar. 2023.

HOUBLER, Dorothy; HOUBLER, Thomas. *Os crimes de Paris – O roubo da Mona Lisa e o nascimento da criminologia moderna*. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

HORTA, Vera. Apud: ESTEVES, Rosa. *Horizontes Internos*, 2019. Disponível em: <https://www.rosaesteves.com/horizontes-internos>. Acesso em 24 mar. 2023.

OLIVEIRA, Adrienne Firmo de. Apud: ESTEVES, Rosa, *Luz*, 2016. Disponível em: <https://www.rosaesteves.com/>. Acesso em 24 mar. 2023.

MINICURRÍCULO

JULIE OLIVEIRA DA SILVA é laureada de um contrato de doutorado em Literatura Francesa e Comparada na École Doctorale 120 da Université Sorbonne Nouvelle, onde é orientada por Mme. Claudine Le Blanc e co-orientada por M. Fernando Curopos. É membro do CERC - Centre d'Études et Recherches Comparatistes (EA 172). É mestre em Literatura Geral e Comparada pela mesma universidade. Sua pesquisa se concentra sobre escritoras e poetisas do final do século XIX e início do século XX em torno do tema sáfico. É graduada em Letras (Português/Francês) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), quando participou de projeto de Iniciação Científica sob orientação de Eduardo da Cruz.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0416-1632>.