



54

Cultura e
cancelamento

julho - dezembro de 2025

Convergência
Lusíada



Polo de Pesquisas
Luso-Brasileiras



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 54:

RAFAEL SANTANA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ)

VINÍCIUS CARVALHO PEREIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO - UFMT)

REVISÃO

KARINE TRONCOSO

TRADUÇÃO

REBECCA ATKINSON

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

A PARTIR DE 2025, APOIO DO CONSELHO DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO (CNPQ), COM RECURSOS OBTIDOS ATRAVÉS DA CHAMADA CNPQ Nº 30/2023 - PROGRAMA EDITORIAL, PROCESSO N. 401624/2024-2.

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

C766 Convergência Lusíada / Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura.— v.1
n. 1 (1976) - . — Rio de Janeiro : Real Gabinete Português de Leitura, 1976.
v. il.

Semestral — 2011-

Periodicidade irregular — 1976-2010

A partir do número 25 de 2011, a publicação passa a ser somente online.

ISSN 2316-6134 (online) - ISSN 1414-0381 (impresso, até o nº 24/2007)

1. Literatura. 2. Literatura Portuguesa. I. Real Gabinete Português de Leitura.

CDD 821.134.3(051)

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

CONVERGÊNCIA LUSÍADA

EDITORES CONVIDADOS

RAFAEL SANTANA

VINÍCIUS CARVALHO PEREIRA

CONVERGÊNCIA LUSÍADA, RIO DE JANEIRO,
NÚMERO 54 - CULTURA E CANCELAMENTO

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 Pará

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

Número 54

Cultura e cancelamento

Sumário

Apresentação	6
RAFAEL SANTANA	
VINÍCIUS CARVALHO PEREIRA	
Introduction	6
RAFAEL SANTANA	
VINÍCIUS CARVALHO PEREIRA	
DOSSIÊ	
A sociedade do cancelamento ou a literatura como o incancelável	19
LUÍS MAFFEI	
O processo de marginalização de António Botto: poesia, homoerotismo e hostilidade crítica	40
OSCAR JOSÉ DE PAULA NETO	
Judith Navarro (1910-1987): uma voz silenciada/ cancelada(?)	72
JORGE VICENTE VALENTIM	
Entre Literatura e Política: o jovem Fernando Pessoa e os seus descontentes	112
MARCELO ALVES DA SILVA	
O cancelamento do romance: uma reflexão crítica sobre leitura e censura	132
GERMANA ARAÚJO SALLES E JENIFFER JESUS DA SILVA	

Isabela Figueiredo: revolucionária ou reacionária?	161
--	-----

JOAQUIM MAMEDE DE CARVALHO E SILVA NETO

Joaquim Manuel Magalhães: 50 anos da mais radical poética da destruição	182
---	-----

TEREZA TAVARES

VÁRIA

Castilho e a Geração de 70: um “cancelamento” a ser revisto	199
---	-----

ANA CRISTINA COMANDULLI

IDA ALVES

Gândavo e a História da Província de Santa Cruz	237
---	-----

PAULO FERREIRA

A construção de uma nova versificação portuguesa, 1777-1784	249
---	-----

BRUNO GOMES RODRIGUES

Fernando Lemos em coleção: entre a poética da imagem sobreposta e o manejo da forma	264
---	-----

LUCAS ELBER DE SOUZA CAVALCANTI

RESENHAS

O que há num nome: estudos sobre a obra de Ana Luísa Amaral	289
---	-----

MARLON AUGUSTO BARBOSA

JOÃO VICTOR SANCHES DA MATTA MACHADO

Autobiografia não escrita de Martha Freud	298
---	-----

RODRIGO FELIPE VELOSO

Le Livre de L’Inde de Duarte Barbosa	307
--------------------------------------	-----

LUÍS ANDRÉ NEPOMUCENO

Apresentação

Doi

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n54a1393>

Eleita em 2019 como a palavra do ano pelo dicionário *Macquaire Dictionary*, a *cancel culture*, ou cultura do cancelamento, é definida pela publicação como

(a)s atitudes dentro de uma comunidade que exigem ou provocam a retirada de apoio a uma figura pública – como o cancelamento de um papel como ator, a proibição de tocar a música de um artista, a remoção das redes sociais etc. – geralmente em resposta a uma acusação de uma ação ou comentário socialmente inaceitável (Macquaire Dictionary, 2019, tradução nossa).

Além da atualidade e relevância da discussão, sublinhada pela eleição do termo como palavra do ano pelo prestigioso compêndio australiano, cumpre destacar alguns elementos de sua definição. Em primeiro lugar, a cultura do cancelamento se dá “dentro de uma comunidade”, o que impõe pensá-la não como um processo de juízos individuais, mas sim como um fenômeno em que coletividades fortalecem seus laços sociais a partir do julgamento e da execução de figuras públicas – ou mesmo de anônimos que da noite para o dia se veem execrados. Em tempos em que a experiência do comum vem sendo largamente sequestrada por grandes corporações nas di-

tas “comunidades” de redes sociais (ou arremedos de comunidades formadas por *likes*, compartilhamentos e comentários superficiais), é também nessas plataformas que a cultura do cancelamento mais rapidamente ganha impulso.

Fama e infâmia são igualmente meteóricas em espaços desse cariz, nos quais o cancelamento pode se dar “em resposta a uma acusação de uma *ação* ou *comentário* socialmente inaceitável”, retomando a definição do Macquaire Dictionary (2019). Ação e comentário, ou fazer e dizer, são aqui duas formas de agência no mundo que estão sujeitas aos julgamentos coletivos e aos linchamentos ou canonizações virtuais que deles sucedem de modo mais rápido do que a reflexão crítica pode dar conta. Num contexto que interessa mais imediatamente aos estudiosos da área de Letras, para quem todo fazer é também um dizer, e vice-versa, chama atenção o crescente ataque da chamada *cultura do cancelamento* não apenas a figuras públicas e/ou midiáticas de circuitos massivos, mas também a autores de literatura, cinema e artes em geral.

Cancelados por eventos de suas biografias, posicionamentos públicos ou mesmo pelo conteúdo ou expressão de suas obras, muitos desses criadores vêm deixando de ser estudados, ou têm suas obras reduzidas à leitura por um único viés. O empobrecimento de perspectivas de onde mirar os produtos culturais e artísticos produzidos por esses sujeitos acaba por engessar a reflexão crítica, limitando as possibilidades de partilha do sensível (Rancière, 2009) – e, portanto, da própria experiência estética e política que nos pode oferecer a arte.

Sob tal paradigma, o que a Internet prometera nos anos 90 como uma “inteligência coletiva” (Lévy, 2003), em que o conhecimento em rede traria grandes avanços à humanidade, torna-se uma “mentalidade de enxame” (Han, 2018), ou lógica de manada, segundo a qual quaisquer manifestações de apreço ou despreço podem viralizar perigosamente, sem reflexão mais detida. Por esse motivo, a cultura do cancelamento é, para muitos pesquisadores, uma radica-

lização da cultura da indignação, ou *outrage culture*, passando-se da opinião à massificação, ao julgamento público e à aplicação sumária de sanções em questão de poucos cliques e com potenciais resultados nefastos.

Esse fenômeno, que se parece haver tornado quase que uma norma no nosso tempo histórico, vem intrigando pensadores renomados, tais como Christian Dunker e Maria Rita Kehl em suas mais recentes entrevistas para o *YouTube*, que apontam, com profunda inquietação, para os perigos inerentes à banalização desse tipo de conduta. Consoante suas reflexões, a interrogação a ser feita no que tange à *cultura do cancelamento* no âmbito das Letras é a de até que ponto questões intrínsecas ao “eu” atual seriam capazes de transcender a História das Artes e justificar o abandono de certos textos literários, se considerarmos o inegável legado cultural epitomado nos temas antiquíssimos, alguns deles até mesmo milenares, das grandes obras do passado.

A obra, enquanto produção humana, vai sempre além do “eu” de cada autor ou cada leitor. Conforme a premissa barthesiana da morte do autor, pouco importa quem produz: a obra de arte sempre estará, a um só tempo, para além do “eu” e para alguém do “eu”. Frente a essa encruzilhada, o autor empírico é, por assim dizer, apenas uma pequena conta, não mais que uma diminuta esfera no extenso rosário da humanidade. Desse modo, tudo o que escreve se torna absolutamente maior do que sua própria história. Em suma, quando o autor compõe e sua obra vai para o mundo, ela (a obra) estará a provocar algo de potencialmente magnífico, que é todo um jogo de revisitações e reinterpretações em diferentes tempos e espaços, conforme aquele que se dispõe à leitura.

E embora a modernidade tardia ou a pós-modernidade tenha voltado a idealizar a figura do criador, é preciso assinalar que o humano, que o autor propriamente dito, é ainda muito pouco perto da magnificência lúdica da criação, que clama permanentemente por

análise e reflexão literária e cultural. Porém, na lógica da cultura do cancelamento, a obra de um autor é desabonada pelas escolhas e ações do sujeito empírico, em vez de ser relida por novos paradigmas teórico-metodológicos que surgem com as mudanças culturais.

Dada a urgência dessas discussões em um mundo hipermidiático em que artistas ganham proeminência e ostracismo com igual velocidade na mídia massiva, esta edição da *Convergência Lusíada* debruça-se sobre o tema *cultura e cancelamento*, com especial enfoque no cânone da Literatura Portuguesa, em diálogo com outras literaturas e culturas lusófonas.

Abrindo este volume, o texto “A sociedade do cancelamento ou a literatura como o incancelável”, de Luis Maffei, discute como a ideia de cancelamento, antes restrita a eventos (como em cancelar uma aula, uma celebração etc.), tornou-se aplicável também a pessoas (cancelar um artista, um “influenciador” etc.). Em seu argumento, o pesquisador enfatiza que tal transformação é indissociável da digitalização das relações sociais, sobretudo via internet, que se torna um espaço em que a cultura, desde sempre uma arena de sentidos disputados por sujeitos e identidades, torna-se constrangida por um identitarismo que pode silenciar ou “cancelar” o debate. No campo da Literatura, o autor cita que, “[q]uando a prática do cancelamento atinge a Literatura, tende a, além de constranger debates que podem ter lugar, ferir a igualdade que o texto literário propõe entre quem escreve e quem lê. A Literatura, com sua superação do esquema forma/conteúdo, aposta num devir que o cancelamento constrange, ainda que conteúdos abjetos em obras literárias sempre possam ser deplorados”.

O artigo “O processo de marginalização de António Botto: poesia, homoerotismo e hostilidade crítica”, de Oscar José de Paula Neto, dá continuação a esse debate na forma de um estudo de caso da Literatura Portuguesa do início do século XX. Entre outros autores do período que abordaram práticas sexuais desviantes da cis-hetero-

normatividade, o artigo se detém sobre a produção de Botto e seu “cancelamento” pelo meio cultural e a crítica literária de seu tempo, fortemente marcados por uma orientação católica. Relatando um fenômeno do sistema literário português de mais de um século atrás, midiaticizado sobretudo em periódicos impressos de grande circulação à época, o artigo nos lembra que a cultura do cancelamento em muito precede as redes sociais digitais e já estava presente em formas como o boicote, o ostracismo e toda e qualquer prática de detratção pública.

Também pensando antecedentes da cultura do cancelamento no âmbito da Literatura Portuguesa, Jorge Vicente Valentim, no artigo “Judith Navarro (1910-1987): uma voz silenciada/cancelada(?)”, aproxima as ideias de cancelamento e silenciamento para pensar como a autora de *A Azinhaga dos Besouros*, entre outras escritoras portuguesas, foi vítima de invisibilização pela crítica literária hegemônica (de seu tempo e a *posteriori*), sobretudo no que concerne à sua identificação com a escola neorrealista.

O articulista destaca que tal invisibilidade, no caso da autora em questão, não se deve a outra forma de cancelamento, ou patrulhamento violento de seus dias: a censura. Apesar dos aparelhos ideológicos do Estado Novo português, os textos de Judith Navarro não chegaram a ser alvo da censura salazarista, o que reforça a leitura de que a produção literária da autora foi tão invisibilizada que nem mesmo se destacou aos olhos da PIDE.

Marcelo Alves da Silva, no artigo “Entre Literatura e Política: o jovem Fernando Pessoa e os seus descontentes”, segue a mesma proposta de refletir sobre o cancelamento, no âmbito da Literatura Portuguesa, em um tempo histórico anterior ao das redes sociais. No entanto, sua análise não versa sobre um autor invisibilizado/cancelado, e sim sobre um escritor que, em seus textos, cancela (ou “detrata”, em um léxico mais comum à área de Letras) terceiros. Mais especificamente, trata-se de uma leitura dos mecanismos de vili-

pêndio usados por Pessoa em seus juízos sobre manifestações culturais e literárias da Primeira República portuguesa e da *Belle Époque* francesa. Os ajuizamentos literários pessoanos são aqui lidos também como posicionamentos políticos seus, nos quais as cláusulas do contrato social são violadas, tais como na cultura do cancelamento, conforme a hipótese do pesquisador.

Discutindo práticas de controle e vigilância no campo literário de hoje e do século XIX, Germana Araújo Sales e Jeniffer Jesus da Silva, em “O cancelamento do romance: uma reflexão crítica sobre leitura e censura”, analisam como segmentos da sociedade brasileira de diferentes épocas desenvolveram posturas de desconfiança frente ao gênero romance, ou mesmo discursos de apologia à sua censura. Não obstante as diferenças ao longo dos séculos, tais posturas são reações ao fato de que o romance, ou a prosa ficcional *lato sensu*, subverte ou põe a nu pautas sociais polêmicas, suscitando respostas de conservadores que invocam o pretexto da moral para ações de patrulhamento ideológico, a exemplo do cancelamento de sujeitos em redes sociais, ou do cancelamento de certos títulos literários em ambientes escolares. Nesse segundo caso, as pesquisadoras chamam a atenção para o fato de que as obras em questão são canceladas por políticos, profissionais da educação ou pais de alunos com agendas que vão de “valores morais até questões de representação política, ambas se valendo de posições ideológicas conservadoras quanto ao poder de influência dos livros em alunos, crianças ou adolescentes”.

Também em um recorte contemporâneo aos nossos dias, o artigo “Isabela Figueiredo: revolucionária ou reacionária?”, de Joaquim Mamede de Carvalho e Silva Neto, provoca-nos desde o título a ler a obra da ficcionista portuguesa de modo ambivalente no que concerne a temáticas polêmicas como a do colonialismo, da sexualidade feminina, ou da parentalidade edípica, a despeito de qualquer risco de boicote ou censura. Em seu texto, o pesquisador propõe que *Caderno de memórias coloniais* (2009), *A gorda* (2016) e *Um cão no*

meio do caminho (2022) são romances que refratam qualquer leitura dicotômica com relação a esses temas, valendo-se tanto de evidências internas aos textos quanto de falas da escritora sobre sua obra, a exemplo de uma participação no podcast *Podfest*, em que afirma não dar a mínima importância para o risco de cancelamento. Conforme consta no artigo, para Isabela Figueiredo, “a Literatura reflete a complexidade da experiência humana, expondo tanto virtudes quanto falhas, e, nesse sentido, não cabe ao escritor censurar suas criações, mas retratar a diversidade da natureza humana, incluindo aqueles que não são moralmente irrepreensíveis”.

Tratando de importante poeta e crítico português da segunda metade do século XX e início do século XXI, Tereza Tavares, no texto “Joaquim Manuel Magalhães: 50 anos da mais radical poética da destruição”, discute as particularidades de sua obra, marcada por uma “poética da destruição”. O artigo dedica-se à análise desse fenômeno, identificando-o, no plano do enunciado, em uma série de manifestações na poesia do escritor, a exemplo de imagens da ruína, da decadência e da degradação, que metaforizam seu posicionamento crítico frente à contemporaneidade. Já no plano da enunciação, a poética da destruição é analisada pela pesquisadora no que concerne ao inusitado modo de produção da obra *Um toldo em vermelho*, de 2010. Nesse livro, o escritor reúne fragmentos de alguns poemas seus, publicados nos seus então 36 anos progressos de carreira literária, declarando todo o restante de sua obra eliminado – ou (por que não?), em alguma medida, *cancelado*, se expandirmos o escopo semântico do termo. A completa operação de transformação e aniquilação, radicalidade sem precedente na Literatura Portuguesa, foi ainda repetida pelo autor em 2018 com o livro *Para comigo* e, em 2021, com a edição de *Canoagem*, conforme discutido em detalhes no artigo.

Para além do dossiê sobre cultura e cancelamento, em contexto contemporâneo, este volume da *Convergência Lusíada* também con-

grega potentes artigos na seção *Vária*, os quais apresentam resultados de pesquisas recentes sobre a Literatura Portuguesa, como descrito a seguir.

Como texto de abertura, escolhemos o artigo “Castilho e a Geração de 70: um ‘cancelamento’ a ser revisto”, em que Ana Cristina Comandulli e Ida Alves evidenciam o que já foi mencionado por diversas vezes ao longo do dossiê, mas que ainda não foi devidamente representado em nenhum texto que porventura viesse a abordar o século XIX. Com efeito, se por *cancelamento* entendemos não apenas o que está restrito aos fenômenos de mídia massiva de hoje, destacando, por exemplo, as tentativas de silenciamento, de apagamento, de ostracismo, de esquecimento, de rasura e de censura como *formas outras de cancelar*, então o escritor oitocentista António Feliciano de Castilho é, no século XIX, um alvo exemplar desses procedimentos. Autor que desfrutou de largo sucesso na primeira metade do século XIX, foi duramente criticado, execrado, enfim, *cancelado* por parte de artistas mais novos que ele, como pedagogo que foi, também ajudara a formar. As autoras do estudo ponderam que, no século XIX, “ocorria a desvalorização de escritores e outras figuras públicas pelo não reconhecimento de sua ação, pela crítica negativa em jornais e revistas, até mesmo com o uso de caricaturas e outros ataques que menosprezavam a produção da pessoa visada”. Foi o caso desse escritor que sofreu um processo de apagamento imposto pelos artistas mais jovens e afamados da chamada Geração de 70. Processo radical e, questionam Comandulli e Alves, injusto, já que Castilho foi um homem que sempre primou pela defesa da educação popular e, mais do que isso, sempre se preocupou a fundo com o advento do escritor profissional (uma invenção do século XIX – é bom lembrar). Seu conjunto de obra, com diferentes entradas, reflete uma preocupação justa: que a Literatura apoiasse o projeto de educação da novíssima sociedade (a sociedade burguesa oitocentista), por outras palavras, que a Literatura se convertesse ela também numa via a um só tempo

pedagógica e educativa. Eis por que Castilho apoiou e incentivou fortemente o trabalho de escritoras que somente na atualidade estão sendo reconhecidas por pesquisadores. A esse respeito, dizem as articulistas: “quando jovem, Castilho participou dos salões da Marquesa de Alorna e de Francisca Passolo da Costa, as quais contribuíram para que ele viesse a ser um defensor da presença feminina na Literatura Portuguesa do seu tempo”. Discordando, pois, de que o apagamento radical de Castilho teria sido merecido, o artigo ressalta, questionando a fixidez de valores impostos pela história literária e pela crítica, que o seu “cancelamento” na Literatura Portuguesa oitocentista, situação de menosprezo que perdura até hoje, precisa ser reavaliado para, pelo menos, compreender melhor o defensor da educação pública em larga escala e “o empreendedor das letras”.

O artigo seguinte, “Gândavo e a *História da província Santa Cruz*”, de Paulo Pereira, centra-se na primeira publicação portuguesa inteiramente dedicada ao Brasil, *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, de Pero de Magalhães de Gândavo, datada de 1576. O estudo recupera a história desta obra e suas edições, tanto em língua portuguesa quanto em suas traduções, e destaca que a demora de mais de sete décadas entre a chegada dos europeus ao Brasil e a publicação de Gândavo é evidência da pouca atenção dada pelos portugueses a este território frente à promessa de riquezas no Oriente. Além disso, o trabalho destaca que a obra tem viés: historiográfico, cobrindo da descoberta do Brasil à sua divisão em dois governos-gerais após a morte de Mem de Sá; geográfico, detalhando o clima, a geografia e os recursos naturais; antropológico, descrevendo os indígenas e alguns de seus elementos culturais; e também propagandístico, indicando a América portuguesa como de potencial interesse e lucro para aqueles que viessem a ocupá-la.

Na sequência, “A construção de uma nova versificação portuguesa, 1777-1784”, de Bruno Gomes Rodrigues, propõe uma leitura de três tratados de versificação publicados no último quartel do sécu-

lo XVIII: *Regras da versificação portuguesa* (1777), de Francisco José Freire; *Tratado da versificação portuguesa* (1777), de Pedro José da Fonseca; e *Tratado da versificação portuguesa* (1784), de Miguel do Couto Guerreiro. O fio condutor da análise é a premissa de que, sob forte influência da cena cultural pós-pombalina, tais trabalhos propõem uma construção de uma nova versificação portuguesa, baseada nas *Luzes da poesia descobertas no oriente de Apollo* (1724), de Manoel da Fonseca Borralho. Para além das distinções entre os três tratados, o articulista chama a atenção para a desvinculação, em todos eles, entre tema, métrica e ritmo, o que, em sua análise, “parecia prover mais do desenvolvimento poético do que de um desejo normativo”, abrindo espaço para novas formas de experimentação na poesia lusófona.

Já num recorte temporal do século XX, o ensaio “Fernando Lemos em coleção: entre a poética da imagem sobreposta e o manejo da forma”, de Lucas Elber de Souza Cavalcanti, analisa as temáticas, as linguagens e as materialidades constituintes da obra intermediática do fotógrafo, designer, publicitário e poeta luso-brasileiro, o qual transitou entre o surrealismo e o abstracionismo. A discussão parte de um resgate da biografia e obra do artista para, tomando como *corpus* seis de seus trabalhos na coleção particular do casal Maria Eugénia e Francisco Garcia (que documenta parte significativa das belas artes no modernismo português), discutir “os encontros e partidas do fotógrafo surrealista e a potência de sua obra, que não se limitou a uma linguagem”. Para além de uma discussão das seis obras em si, o artigo explicita em que medida a coleção pessoal do casal se torna também um dispositivo interpretativo, convidando a uma certa leitura de Fernando Lemos dentro da curadoria pessoal e afetiva feita pelos colecionadores.

Encerrando este número da *Convergência Lusíada*, três resenhas nos dão notícias de recentes publicações acadêmicas acerca da Lite-

ratura Portuguesa, indicando importantes contribuições ao campo por pesquisadores nacionais e internacionais.

Em “O que há num nome, Ana Luísa Amaral?”, Marlon Augusto Barbosa e João Victor Sanches da Matta Machado fazem uma apreciação do livro *O que há num nome: estudos sobre a obra de Ana Luísa Amaral*, organizado por Tatiana Pequeno, Monica Figueiredo e Ida Alves. Em sua análise crítica, os resenhistas sublinham o que, de uma escritora, permanece após sua morte: em última instância, as leituras daquela autora, ou as leituras em segunda mão, feita por leitoras daquela autora, como as que este livro oferece em homenagem à poeta portuguesa. Inspirado em reflexões de Derrida e Flávia Trocoli, o texto destaca que a morte não anula a palavra do outro, mas fá-la persistir, e que os leitores, ao citarem e analisarem a obra, acabam por oferecer à autora uma espécie de segunda vida.

Por sua vez, Rodrigo Felipe Veloso apresenta em sua resenha a *Autobiografia não escrita de Martha Freud*, de Teolinda Gersão, um romance que é também “um jogo entre ficção e realidade, em que a vida de Martha se torna um espaço para a escritora discutir questões de gênero, identidade e a própria função da escrita”, nas palavras do resenhista. A fim de dar voz à esposa de Freud, a obra parte de material real, como as cartas trocadas entre Martha e o esposo, para fabular um diário relato íntimo dessa personagem. Em tal relato íntimo, Martha se defronta com as questões da vida de uma mulher burguesa em uma sociedade europeia patriarcal enquanto seu marido entrava para os anais da história por sua abordagem revolucionária do inconsciente. Entre outros pontos, a resenha destaca o trabalho arguto com a linguagem em uma ficção de escrita de si; a estrutura não linear do texto, como a memória de uma mulher ao fim da vida; e os significativos silêncios da narrativa.

Por fim, Luís André Nepomuceno nos apresenta a *Le Livre de L’Inde de Duarte Barbosa*, com tradução, introdução e notas de Michèle Guéret-Laferté e Rafael Afonso Gonçalves, que corrigem erros fac-

tuais, omissões e problemas de outras edições e traduções da obra. A resenha destaca não só a qualidade do trabalho de Guéret-Laferté e Gonçalves, mas também a relevância do *Livro de Duarte Barbosa* (como ficou mais conhecido) enquanto “o mais rico e fascinante acervo de informações sobre o Oriente” no âmbito da expansão marítima portuguesa do século XVI. Ademais, Nepomuceno pontua em sua apresentação alguns dos principais eventos da biografia de Duarte Barbosa e da história de diferentes edições da obra, com sucessivos erros, correções e cotejos.

Deixamos nosso convite aos leitores e leitoras para que aproveitem o rico conjunto de textos críticos desta edição, que reúne olhares diversos e aprofundados sobre diferentes aspectos da Literatura Portuguesa em sua relação com outras literaturas lusófonas. As contribuições presentes não apenas iluminam aspectos fundamentais dos fenômenos e obras analisados, mas também instigam novas perguntas, abrindo caminhos para investigações futuras na área.

Rafael Santana

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Vinícius Carvalho Pereira

Universidade Federal de Mato Grosso

REFERÊNCIAS

HAN, Byung-Chul. *No enxame: perspectivas do digital*. Petrópolis: Vozes, 2018.

LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. São Paulo: Loyola, 2003.

MACQUAIRE DICTIONARY. The Macquarie Dictionary Word of the Year shortlist for 2019. 2 dez. 2019. Disponível em: <https://www.macquariedictionary.com.au/the-macquarie-dictionary-word-of-the-year-shortlist-for-2019/>. Acesso em: 03 jun. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

Introduction

Doi

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n54a1393>

Elected Macquaire Dictionary's word of the year in 2019, "cancel culture" is defined in this publication as

the attitudes within a community which call for or bring about the withdrawal of support from a public figure, such as cancellation of an acting role, a ban on playing an artist's music, removal from social media, etc., usually in response to an accusation of a socially unacceptable action or comment (Macquaire Dictionary, 2019).

Not only is this a timely and important topic of discussion, as denoted by the choice of the term as word of the year by the prestigious Australian compendium, but its definition encapsulates some elements that deserve special mention. First, cancel culture occurs "within a community", which requires us to think of it not as a process of individual judgments, but as a phenomenon whereby communities strengthen their social ties through the judgment and execration of public figures – or even anonymous individuals, who find themselves reviled overnight. At a time when much of our experience of the common good has been hijacked by big corporations in social media "communities" (or mock communities

based on likes, shares and superficial comments), it is also on these platforms that cancel culture gains momentum most quickly.

Fame and infamy are equally meteoric in spaces of this ilk, where cancellation can occur “in response to an accusation of a socially unacceptable *action* or *comment*”, to quote the definition in the Macquaire Dictionary (2019). Action and comment, doing and saying, are two forms of agency in the world that are subject to collective judgments and virtual canonizations or lynchings, which occur at a speed that outpaces any capacity for critical reflection. Of more immediate interest to scholars of literature, for whom every act is also speech, and vice versa, is the way cancel culture is being increasingly exercised not just against public and/or mainstream media figures, but also against writers, filmmakers and figures from the arts in general.

Cancelled due to events in their lives, their stances on public issues or even the content or expression of their works, many of these creators are no longer being studied, or else their works have been narrowed down to a single interpretation. The impoverishment of perspectives on the cultural and artistic output of these individuals ends up stifling critical reflection, limiting the potential for the “distribution of the sensible” (Rancière, 2009) – and therefore the aesthetic and political experiences that only art can offer.

Under this paradigm, rather than fostering “collective intelligence” (Lévy, 2003), as promised in the 1990s, offering humanity great opportunities for progress through networked knowledge, the internet has come to engender a “swarm mentality” (Han, 2018), or herd mentality, allowing any expression of approval or disapproval to go dangerously viral without a second thought. For this reason, many researchers see cancel culture as a radical extension of outrage culture, in which opinion transitions to massification, public judgment and the summary imposition of sanctions in a matter of a few clicks, triggering potentially disastrous results.

This phenomenon, which seems to have become almost the norm in our historical time, has intrigued some leading contemporary thinkers, including Christian Dunker and Maria Rita Kehl in their most recent interviews on YouTube, in which they highlight, with deep concern, the dangers inherent to trivializing this type of behaviour. These reflections then beg a question concerning cancel culture in the field of literature, namely, the extent to which issues intrinsic to the current-day “self” transcend the history of the arts and therefore justify the decision to shun certain works of literature, particularly if we consider the undeniable cultural legacy epitomized in the classic themes, some of which are millennial, in the great works from the past.

Any work of literature, as a product of human creativity, will always transcend the “self” of its author or reader. According to Barthes’ premise of the death of the author, it matters little who produces it: a work of art will always be simultaneously greater and lesser than the “self”. Faced with this dilemma, the empirical author is, so to speak, no more than a small bead, a tiny sphere, in the vast rosary of humanity. Thus, everything they write becomes greater than their own story. Essentially, when an author’s work goes out into the world, it (the work) catalyses something potentially magnificent in response to all the revisitings and reinterpretations that occur in different times and spaces, depending on who is willing to read it.

And although late modernity or postmodernity is again idealizing the creative figure, the human being – the author themselves – is still always one step removed from the delightful magnificence of creation itself, which eternally attracts literary and cultural analysis and reflection. Yet according to the logic that drives cancel culture, an author’s work can be discredited by the choices and actions of the empirical subject, rather than being reinterpreted under new theoretical and methodological paradigms that emerge as cultural change occurs.

Given the urgency of these discussions in a hypermediatized world, where artists can be aggrandized or ostracized with equal speed in the mass media, this edition of *Convergência Lusíada* focuses on the issue of *culture and cancellation*, with a special focus on the canon of Portuguese literature, in dialogue with other Portuguese-language literatures and cultures.

Opening this volume is “A sociedade do cancelamento ou a literatura como o incancelável” (“Cancel society, or literature as uncancellable”), by Luis Maffei, which discusses how the idea of cancellation, previously applicable only to events (e.g., cancelling a class, a celebration, etc.), is now applied to people (cancelling an artist, an “influencer”, etc.). Maffei stresses in his argument that this transformation is inseparable from the digitalization of social relations, especially via the internet, which has become a space where culture – always an arena where meanings have been disputed by subjects and identities – is constrained by an identitarianism capable of silencing or “cancelling” debate. In the field of literature, he argues, “[w]hen cancelling reaches literature, not only does it tend to curb debate, but it also undermines the equality that literary texts propose between writer and reader. The becoming proposed by literature, having overcome the form/content dichotomy, is impeded by cancellation, even while offensive content in literary works can always be deplored.”

In the article “O processo de marginalização de António Botto: poesia, homoerotismo e hostilidade crítica” (“The marginalization of António Botto: poetry, homoeroticism and critical hostility”), Oscar José de Paula Neto continues this debate in the form of a case study of early twentieth-century Portuguese literature. While discussing the work of other contemporary authors who addressed non-cis-heteronormative sexual practices, the article focuses on Botto’s work and its “cancellation” by the cultural milieu and literary critics of his day, with their strong Catholic overtones. While reporting on a phenomenon from the Portuguese literary system over a century

ago, brought into the public arena in the mainstream press, the article reminds us that cancel culture long predates digital social media, taking the form of boycotts, ostracism and all manner of public vilification.

Also reflecting on the antecedents of cancel culture in Portuguese literature is “Judith Navarro (1910–1987): uma voz silenciada/cancelada(?)” (“Judith Navarro (1910–1987): a cancelled/silenced voice(?)”). In it, Jorge Vicente Valentim brings together the ideas of cancelling and silencing to consider how the author of *A Azinhaga dos Besouros* was, like other Portuguese writers, rendered invisible in hegemonic literary criticism both during her lifetime and after her death, especially concerning her identification with the neo-realist school. Valentim points out that in the case of Navarro, this invisibility was not rendered by another form of cancelling or brutal policing of her daily life: censorship. Indeed, despite the ideological apparatus of the authoritarian Estado Novo regime, Judith Navarro’s texts were never targeted by President Salazar’s censors, which just goes to show how invisible her work was, in that it did not even attract the attention of the state police force.

In the article “Entre Literatura e Política: o jovem Fernando Pessoa e os seus descontentes” (“Between literature and politics: the young Fernando Pessoa and his discontents”), Marcelo Alves da Silva takes a similar approach to the issue of cancellation, addressing a period in Portuguese literature prior to the existence of social media. However, his analysis does not deal with an author who was silenced or cancelled, but with one who, in his texts, cancelled (or, to use a lexicon more common in the field of literature, “discredited”) others. More specifically, it investigates the mechanisms of vilification Pessoa used in his value judgments of cultural and literary expression in Portugal’s First Republic and France’s *belle époque*. Silva interprets Pessoa’s literary judgments as political stances that violated the clauses of the social contract, as occurs in cancel culture.

“O cancelamento do romance: uma reflexão crítica sobre leitura e censura” (“The cancellation of the novel: a critical reflection on reading and censorship”), by Germana Araújo Sales and Jeniffer Jesus da Silva, discusses control and surveillance in the field of literature today and in the 1800s. Specifically, it analyses how, at different times, different segments of Brazilian society developed a mistrust of the novel as a genre or even argued for its censorship. Whatever guise they may take over the centuries, attitudes of this kind are always a reaction to something in the novel or work of fiction that subverts or lays bare controversial aspects of society. The responses they elicit from conservatives invoke morality as a pretext for ideological surveillance, just like individuals are cancelled on social media or certain works of literature are cancelled from school curricula. In the latter case, the researchers note, the actors responsible for the cancelling are politicians, education professionals, or parents of students with agendas ranging from “moral values to issues of political representation, in both cases taking conservative ideological positions regarding the power of books to influence students, children, or adolescents”.

Also addressing contemporary literature, “Isabela Figueiredo: revolucionária ou reacionária?” (“Isabela Figueiredo: revolutionary or reactionary?”), by Joaquim Mamede de Carvalho e Silva Neto, provokes us even in its title to take an ambivalent stance when reading the work of this Portuguese fiction writer, who addressed such controversial topics as colonialism, female sexuality and Oedipal parenthood, notwithstanding any risk of boycott or censorship. In his text, Silva Neto proposes that the novels *Caderno de memórias coloniais* (2009), *A gorda* (2016) and *Um cão no meio do caminho* (2022) deflect any dichotomous reading of these topics, for which he draws on both analysis of the texts themselves and the writer’s own comments on her work, as in the podcast *Podfest*, when she stated that she couldn’t care less about the risk of being

cancelled. As Silva Neto argues, for Isabela Figueiredo “literature reflects the complexity of human experience, exposing both merits and flaws, so it is not up to the writer to censor their creations, but to portray the diversity of human nature, including those who are not morally irreprehensible”.

In “Joaquim Manuel Magalhães: 50 anos da mais radical poética da destruição” (“Joaquim Manuel Magalhães: 50 years of the most radical poetics of destruction”), Tereza Tavares discusses the work of the important Portuguese poet and critic, whose career spanned from the mid-1900s to the early 2000s. Discussing the particularities of his output, Tavares analyses what she calls his “poetics of destruction”, which she identifies in different aspects of his poetry, such as the images of debris, decay and degradation he uses as metaphors to express his criticism of contemporary times. At the level of utterance, Tavares analyses this poetics of destruction in the unusual way he produced his 2010 work *Um toldo em vermelho* (A Red Awning). In the book, which compiles fragments of some of the poems published during his (then) 36-year literary career, Magalhães declares all the rest of his work to be eliminated – or (why not?) *cancelled*, to expand the semantic scope of the term. This operation of transformation and annihilation, quite unprecedented in Portuguese literature, was one he repeated in 2018 (in *Para comigo* (To with me)) and 2021 (in the edition of *Canoagem* (Canoeing)), as discussed in detail in the article.

In addition to the dossier on culture and cancellation in the contemporary context, this volume of *Convergência Lusíada* also brings together powerful articles in the miscellaneous (*Vária*) section, which present the results of recent research on Portuguese literature, as described below.

The text we chose to open this section was “Castilho e a Geração de 70: um ‘cancelamento’ a ser revisto” (“Castilho and the 70s generation: a ‘cancellation’ worth revisiting”), in which Ana Cristina

Comandulli and Ida Alves highlight something mentioned several times elsewhere in the dossier, but not in the context of nineteenth-century literature. Indeed, if we understand cancelling not just as the mass media phenomenon witnessed today, but as taking *other forms*, such as attempts to silence, deface, ostracize, oblivate, delete and censor, then the nineteenth-century writer António Feliciano de Castilho is a prime target of this procedure. After enjoying widespread success in the first half of the nineteenth century, he was harshly criticized, reviled and ultimately *cancelled* by younger writers whom he, as an educator, had helped to train. The authors of the study argue that in the 1800s “writers and other public figures were undervalued through a lack of recognition of their work, negative criticism in newspapers and magazines, and even the use of caricatures and other attacks to belittle the work of the person in question”. Such was the case of Castilho, who suffered a process of erasure imposed by younger and better-known artists from the so-called 70s Generation. This was both radical and, as Comandulli and Alves argue, unjust, since Castilho was a man who always stood for popular education and, more importantly, was always deeply concerned about the advent of the professional writer (which was, we might recall, a nineteenth-century invention). His body of work, with its different influences, reflects a just concern: that literature should underpin the education of the new society that had emerged (that of the nineteenth-century bourgeoisie), making it a vehicle of education and pedagogy. This is why Castilho was so committed to supporting and encouraging the work of female writers, who researchers are only now beginning to unearth. In this regard, Comandulli and Alves write: “as a youth, Castilho frequented the salons held by the Marquise of Alorna and Francisca Passolo da Costa, which were instrumental in his advocacy of women in the Portuguese literary milieu of his day”. Disagreeing with the view that Castilho’s radical erasure was in any way deserved, the article

questions the perennity of values imposed by literary history and criticism to argue that his “cancellation” in nineteenth-century Portuguese literature – a disregard for his work that continues to this day – should be reappraised, at the very least to gain a better understanding of this defender of public education for the masses and “entrepreneur of letters”.

The following article, “Gândavo e a *História da província Santa Cruz*” (“Gândavo and the *History of the Province of Santa Cruz*”), by Paulo Pereira, focuses on the first Portuguese publication entirely dedicated to Brazil, entitled “History of the Province of Santa Cruz which we Commonly Call Brazil”, by Pero de Magalhães de Gândavo, dated 1576. The study retraces the history of this work and its editions, both in Portuguese and in translation, observing that the more than seven-decade lag between the arrival of Europeans in Brazil and the publication of *Gândavo* is evidence of the little regard the Portuguese paid to this territory in light of the promise of riches from the Orient. The study also highlights the different orientations in the work: historiographical, covering the discovery of Brazil to its division into two general governments after the death of Mem de Sá; geographical, detailing its climate, geography and natural resources; anthropological, describing the indigenous people and some aspects of their cultures; and propagandistic, indicating how Portuguese America could be a potential source of interest and profit for those who came to occupy it.

Following this is an article by Bruno Gomes Rodrigues titled “A construção de uma nova versificação portuguesa, 1777–1784” (“The construction of a new Portuguese versification, 1777–1784”). In it, Rodrigues presents three treatises on versification published in the last quarter of the eighteenth century: *Regras da versificação portuguesa* (Rules of Portuguese versification) (1777), by Francisco José Freire; *Tratado da versificação portuguesa* (Treatise on Portuguese versification) (1777), by Pedro José da Fonseca;

and *Tratado da versificação portuguesa* (Treatise on Portuguese versification) (1784), by Miguel do Couto Guerreiro. Underlying the analysis is the premise that, under the strong influence of the post-Pombal cultural scene, these works proposed a new form of Portuguese versification based on Manoel da Fonseca Borralho's *Luzes da poesia descobertas no oriente de Apollo* (Lights of poetry discovered in Apollo's East) (1724). Beyond the distinctions between the three treatises, the author draws attention to the disconnect between theme, meter and rhythm in them all, which, he suggests, "seemed to provide more room for poetic development than for a normative desire", making way for new forms of experimentation in Portuguese-language poetry.

The next article brings us forward to the twentieth century with the essay "Fernando Lemos em coleção: entre a poética da imagem sobreposta e o manejo da forma" ("Fernando Lemos in collection: between the poetics of superimposed images and the handling of form"). In it, Lucas Elber de Souza Cavalcanti analyses the themes, language and materialities in the multimodal career of the Portuguese–Brazilian photographer, designer, publicist and poet Fernando Lemos, whose work straddled surrealism and abstractionism. The discussion, which begins with a review of Lemos' biography and work, takes as its corpus six of his works in the private collection of Maria Eugénia and Francisco Garcia, which represents a significant portion of the fine arts in Portuguese modernism. Based on this corpus, it discusses "the convergences and departures of the surrealist photographer and the power of his work, which was not limited to one language". Beyond discussing the six works themselves, the article also reveals how the Garcias' personal collection is itself a source of interpretation in that it invites a certain reading of Fernando Lemos under their personal, affective curatorial gaze.

Completing this issue of *Convergência Lusíada* are three reviews bringing news of recent academic publications on Portuguese literature, highlighting important contributions to the field by researchers from Brazil and elsewhere.

In “O que há num nome, Ana Luísa Amaral?” (“What’s in a name, Ana Luísa Amaral?”), Marlon Augusto Barbosa and João Victor Sanches da Matta Machado review *O que há num nome: estudos sobre a obra de Ana Luísa Amaral* (What’s in a name: studies on the work of Ana Luísa Amaral), edited by Tatiana Pequeno, Monica Figueiredo and Ida Alves. In their critical analysis, the reviewers emphasize what remains of a writer after their death: ultimately, readings of that author’s work, or second-hand readings of the kind presented in this book in homage to the Portuguese poet. Inspired by reflections by Derrida and Flávia Trocoli, the text argues that death does not annul the words of the other but allows them to live on, and that when readers quote and analyse a work they end up giving the author a kind of second life.

The second review, by Rodrigo Felipe Veloso, is of *Autobiografia não escrita de Martha Freud* (Unwritten autobiography of Martha Freud), by Teolinda Gersão, a novel that is also “a cross between fiction and reality, in which Martha’s life becomes a space for the writer to discuss issues of gender, identity and the very function of writing”. In order to give voice to Freud’s wife, the work draws on real material, such as letters between herself and Sigmund, to fabricate a personal diary account of this character. In this account, Martha grapples with the reality of life as a bourgeois woman in patriarchal Europe, while her husband enters the annals of history for his revolutionary approach to the unconscious. Among other things, the review highlights the astute use of language in a fictional work of self-writing; the text’s non-linear structure, like the memory of a woman nearing the end of her life; and the meaning-laden silences in the narrative.

The author of the third review, Luís André Nepomuceno presents *Le Livre de L'Inde de Duarte Barbosa* [*Le Livre de L'Inde* by Duarte Barbosa], translated, introduced, and annotated by Michèle Guéret-Laferté and Rafael Afonso Gonçalves, who correct factual errors, omissions and other issues they identified in other editions and translations of the work. The review highlights not only the quality of Guéret-Laferté and Gonçalves' work but also the importance of Duarte Barbosa's book (as it became better known) as “the richest and most fascinating trove of information on the East” in the context of Portugal's sixteenth-century maritime expansion. Nepomuceno's review also features some of the key events in Duarte Barbosa's life, as well as the history of different editions of the work, with their successive errors, corrections and comparisons.

We hope our readers enjoy the rich collection of critical texts this issue offers, with their diversity and depth of perspectives on different aspects of Portuguese literature in relation to other Portuguese-language literatures. The works in this volume not only shed light on some fundamental aspects of the phenomena and works analysed but also raise new questions, paving the way for future research in the field.

Rafael Santana

Federal University of Rio de Janeiro

Vinícius Carvalho Pereira

Federal University of Mato Grosso

REFERENCES

HAN, Byung-Chul. *No exame: perspectivas do digital*. Petrópolis: Vozes, 2018.

LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. São Paulo: Loyola, 2003.

MACQUAIRE DICTIONARY. The Macquarie Dictionary Word of the Year shortlist for 2019. 2 dez. 2019. Disponível em: <https://www.macquariedictionary.com.au/the-macquarie-dictionary-word-of-the-year-shortlist-for-2019/>. Acesso em: 03 jun. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

A sociedade do cancelamento ou a literatura como o incancelável

The canceling society or literature as the incancelable

Luis Maffei

Universidade Federal Fluminense/ CNPq

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n54a1375>

RESUMO

Pensar a problemática do cancelamento nos convida a abrir um leque reflexivo, pois muitas pontas se juntam nesse fenômeno. A noção, punitiva desde a etimologia, foi deslocada do universo dos eventos (“cancelar uma festa”) para o das relações humanas (“cancelar uma pessoa”). A questão se liga ao processo de digitalização do mundo, pois a internet é mola e palco da lógica do cancelamento. A web provoca uma sensível redução da linguagem, o que facilita uma mentalidade vigorosa de extrema direita. Membros de grupos historicamente marginalizados sempre tiveram componentes identitários como motores de identificação e resistência, acionando-os para o convívio entre diferenças e ações transformadoras. Contudo, uma militância predominantemente online acaba por replicar práticas do novo populismo autoritário, que, por sua vez, também se aproveita da identidade, mas vaga e performaticamente, como mantra segregacionista. O resultado disso é a assunção, por pessoas mais ou menos próximas ao que se entende como esquerda, de uma ideia de superioridade moral, que rege exercícios de vigilância e anulação de diversas divergências – majoritariamente no espaço, pouquíssimo aberto ao debate, da internet, que nos propulsa a um espetáculo individualista desejoso de ganhos simbólicos (curtidas, breves elogios). Quando a prática do can-

cancelamento atinge a Literatura, tende a, além de constranger debates que podem ter lugar, ferir a igualdade que o texto literário propõe entre quem escreve e quem lê. A Literatura, com sua superação do esquema forma/conteúdo, aposta num devir que o cancelamento constrange, ainda que conteúdos abjetos em obras literárias sempre possam ser deplorados.

PALAVRAS-CHAVE: Cancelamento; Internet; Identidade; Literatura; Devir.

ABSTRACT

Thinking about the issue of canceling invites us to open a reflective range, because many dots build this phenomenon. The notion, punitive from its etymology, has shifted from the universe of events (“cancel a party”) to human relations (“cancel a person”). This problem is linked to the process of digitalization of the world, because internet is source and stage for canceling. The web causes a noticeable reduction in language, which facilitates a vigorous far-right mentality. Members of historically marginalized groups have always had identity components as drivers of identification and resistance, using them for living together in differences and for transformative actions. However, a predominantly online activism replicates practices of the new authoritarian populism, which, in turn, also takes advantage of identity, but vaguely and performatively, as a segregationist mantra. It causes the assumption, by people more or less close to the left, of an idea of moral superiority, which governs exercises of surveillance and annulment of various divergences – mostly in the space, close for real debates, of internet, which propels us to an individualistic spectacle eager for symbolic gains (likes, brief compliments). When canceling reaches literature, it tends to, in addition to constraining debates, harm the equality that literary text proposes between writer and reader. Literature overcomes form/content scheme, bets on a becoming that canceling constrains, although abject contents in literary works can always be deplored.

KEYWORDS: Canceling; Internet; Identity; Literature; Becoming.

Cada palavra possui sua história. A história dos vocábulos se recheia de encontros, permanências, alterações, recuperações. A palavra “cancelamento” é um exemplo curioso desse dinamismo. Durante muito tempo, na minha vivência mais cotidiana e ordinária, a palavra “cancelamento” e seu respectivo verbo “cancelar” diziam respeito tão somente a situações que aconteceriam, especialmente o que se pode chamar de evento, e, por alguma razão, não poderiam mais acontecer – um espetáculo foi cancelado porque alguém do elenco adoeceu, ou uma festa, em virtude de uma morte inesperada. Sempre me chamou a atenção a diferença entre cancelamento e adiamento. É como se algumas situações fossem adiáveis, não canceláveis. Por exemplo, se chover, uma partida de tênis é adiada, não cancelada. Isso causa algum transtorno para quem joga ou assiste, mas o *match* acontece, infalivelmente, porque não se cancela um torneio antes de seu final – e, se ele chega ao final, não terá havido cancelamento, no máximo adiamentos.

Mas eu pensava na história da palavra; segundo o Dicionário Houaiss, cancelamento vem do latim “*cancéllo, as, ávi, átum, áre*”, que significa “cobrir com grades, riscar, inutilizar (riscando), anular” (Cancelamento, 2001). O vocábulo latino, à primeira vista, não se presta a pessoas, sim a coisas ou lugares, mas passa a se prestar a pessoas se, digamos, um nome próprio for riscado. Não houve tempo na história da humanidade em que não se praticasse algum tipo de *ostracismo*, formal ou informal. Num período ainda recente, *ostracismo* tinha/tem alguma coisa a ver com moda ou modismo, não necessariamente no universo do vestuário, mas de um ordenamento ainda baseado na velha cultura de massas, ou em algum resto dela.

Próximas ao cancelamento assim como o temos visto estão a anulação e a eliminação. Cancelar pessoas (ou obras, mas sempre com vistas à pessoa) é também uma espécie de moda. Na cultura de massas, até outro dia, relegava-se ao *ostracismo* alguém que tinha saído

de moda, por motivo, em geral, mais comercial que qualquer outro. Isso acontecia com atrizes e atores de novela (ou mesmo de cinema), cantoras e cantores de popularidade efêmera que participavam do Chacrinha, do Sílvio Santos ou quejandos. Em contextos menos imediatistas, mais críticos, da vida intelectual, ainda que fosse possível o ostracismo se abater sobre alguma autoria, era menos óbvio *exilar* alguém do convívio, em virtude da capacidade crítica desses espaços¹, capazes de refletir, inclusive, acerca da mesma lógica maciça que organiza modas e exclusões, pondo-as em causa.

Atualmente, ainda são lançadas e sepultadas modas e figuras no contexto da televisão e de outros veículos da cultura de massas, mas a prática do cancelamento é bastante pródiga no terreno pantanoso da internet. A televisão mantém esse hábito, mais que em programas de auditório², nos assim chamados *reality shows*. Há certo princípio nesses espetáculos que se encontra claramente com a prática que medra nas redes, e que as redes fazem medrar: a eliminação. Essa palavra é bastante frequente em campeonatos esportivos, nos quais atletas ou equipes vão se eliminando umas às outras até que uma seja declarada campeã. As regras, tanto do esporte em geral como do torneio em particular, costumam ser bastante claras. Eliminar um oponente indica uma superioridade (temporária, na maioria das vezes) sobre o rival, mas dentro das propostas da modalidade. É claro que o esporte recolhe da cultura em que se situa muito da moral (das morais) que a rege(m), mas o jogo se joga dentro de uma moral própria. O resultado de uma contenda se situa num determinado

¹ O que escrevi é um tanto genérico e não quer dizer que não houvesse, em meios altamente intelectualizados, estratégias de “cancelamento” antes da nossa época, muitas vezes em razão de posicionamento político.

² Esses programas, nalguma medida, têm se esforçado para replicar ações fermentadas na internet.

momento do tempo e da história daquele jogo, e não ultrapassa so-
bejamente as fronteiras do mesmo jogo – John McEnroe foi melhor
que Carlos Alberto Kirmayr jogando tênis, mas isso não significa
que McEnroe tenha sido mais virtuoso, generoso ou belo (predica-
dos de grande relatividade) que Kirmayr³.

Como se *elimina* alguém num *reality show*? Que regras orientam
a escolha da audiência? Aquela gente encerrada num estúdio televi-
sivo perversamente chamado de “casa” não obedece a regras claras
para tentar ganhar a bolada em disputa. Após a explosão dos progra-
mas denominados Big Brother, com todo o deboche de uma apro-
priação como essa, pode haver shows baseados em eliminação em
inúmeras áreas de atuação humana, da culinária à narração esporti-
va. Mas o famigerado Big Brother continua aí, mantendo sua dinâ-
mica, mas com uma alteração importante: atualmente, os princípios
que regem a escolha de quem fica ou sai (o que não renuncia a certo
sadismo)⁴ baseiam-se em questões que ultrapassam a docilidade, a
simpatia ou o bom-humor.

O que acontece nesses espetáculos se assemelha ao que se pratica
na internet, pois a rede provocou um fenômeno que gosto de chamar
de digitalização do mundo. A alteração existencial e comportamen-
tal provocada pela internet é das mais agudas que a humanidade

³ É claro que o esporte, por ser um produtor de mitologias desde muito antes de
Barthes (2001), no final dos anos de 1950, dedicar-se a esse problema (na verdade,
desde os gregos), transborda para fora de seu território. Os mitos esportistas
atendem a demandas que vão da exploração capitalista a versões mais ou menos
apressadas de nacionalidade (uma não nega a outra, pelo contrário, elas se
retroalimentam), e geralmente têm grande dificuldade de se afastar de lugares-
comuns, como o heroísmo. Uma época como a nossa faz o heroísmo se colar à
publicidade, sem que se perca o culto ao indivíduo.

⁴ Sade, désolé.

sofreu nas últimas décadas, quicá séculos, e não podemos pensar nas práticas de cancelamento sem levarmos em conta o digital. De acordo com Antoinette Rouvroy e Thomas Berns, “as redes sociais (...) produzem ‘hipersujeitos’” (Rouvroy; Berns, 2018, p. 122). É claro que o individualismo é um dos produtos mais bem acabados do capitalismo avançado, e a internet agarrou esse bastão, não o inventou. Mas a intensificação dessa hipersubjetividade tem tudo a ver com um universo que convida os sujeitos a se mostrarem indefinidamente, premiando-os sempre que algum aspecto identitário se afirma.

Basta olharmos, rapidamente, uma rede social qualquer para vermos uma *comoditização* do comportamento, atualizada de modo infrene, para usar expressão consagrada por Paula Sibilia, em *shows do eu* (2016). As pessoas encenam o que lhes pode valer recompensas sociais, vindas, especialmente, de grupos afins. É cada vez mais frequente que uma ida ao cinema seja ilustrada por uma foto com o cartaz do filme, ou a presença no estádio nos imponha registrar, em pose mais ou menos apaixonada, que gostamos mesmo do nosso clube. Tudo vai para as redes imediatamente, enquanto aguardamos, não sem ansiedade, confirmações do que esperamos receber como moedinha legitimadora ou identitária – curtidas, comentários (“adorei esse filme”) ou aplausos (“nosso time é o melhor”). Então, os “hipersujeitos” se constroem enquanto se reforçam variegadas facetas identitárias, e é importante que elas sejam garantidas por certo grupo.

O processo de digitalização do mundo é contemporâneo de um momento importante para diversas lutas por direito e reconhecimento. Em poucas palavras, aspectos identitários, além de nos permitirem demarcar nosso lugar no mundo na inesgotável relação com outras pessoas e identidades, sempre foram usados por diferentes agentes do poder para justificar incontáveis práticas opressivas. Nesse sentido, a afirmação da identidade, sobretudo por grupos historicamente oprimidos, foi, e é, imprescindível para a conquista,

muitas vezes sangrenta, de direitos e igualdade. Ou seja, para que almejemos alguma igualdade real, é preciso discutirmos todo tipo de desigualdade, sem que caiamos na ilusão de que o universalismo nos dará as respostas que ele nunca deu. A afirmação da identidade é imprescindível para que, nalgum futuro, possamos ultrapassar segregações históricas que ainda vigem no presente.

Mas, como eu escrevi, precisamos observar o quanto a internet é mediadora de quase tudo o que acontece atualmente. Quando a rede mundial se popularizou, houve quem pensasse numa democratização da informação, das lutas e das relações humanas. Não é o que testemunhamos. A web propicia um sem número de facilidades, especialmente práticas, e algum resto da velha esperança persiste – um celular pode inibir uma específica prática de violência policial, uma campanha online pode ajudar alguém, você está lendo este texto porque ele está disponível na rede. Porém, há um aspecto que precisa ser levado cada vez mais em conta, que é a moldagem maquínica do comportamento humano que a internet, por ter se tornado um espaço total, totalitário e poderoso, leva a cabo. O sonho democratizante esbarrou em um cenário problemático, pois a rede mundial, ao invés de descentralizar, por exemplo, a informação, foi controlada por agentes do capital que, hoje em dia, ameaçam inclusive a soberania de nações.

Num estudo central para entendermos esse estado de coisas, Letícia Cesarino entende que “o usuário humano não é o agente, mas o *ambiente* para a agência de sistemas não humanos” (Cesarino, 2022, p. 89). A antiga distinção entre sujeito e objeto, à qual a filosofia (e outras áreas do pensamento humano) reage há muito tempo, volta à baila de maneira muito estranha – o sujeito do conhecimento, que possui consciência de si e do mundo, identificado à pessoa humana, agora se encontra em posição de objeto de um empreendimento descentrado, dotado, contudo, de alguns centros de poder. Não con-

sidero apenas as corporações que controlam muito do que a internet nos impõe, mas uma dinâmica própria do contexto digital. Cesarino escreve:

[...] no caso de um sistema em crise ou longe do equilíbrio, como o nosso, se não se chega a (um) ponto de bifurcação ou ruptura definitivo, o estado de liminaridade vai se prologando. Nessa situação paradoxal de crise permanente, há o colapso das diferenciações que organizavam o sistema anterior, sem que uma nova síntese estável tenha emergido. [...] A hierarquia entre os extremos que outrora organizavam a forma global do sistema (por exemplo, público-privado, fato-ficção) se desestabiliza e os polos vão se reorganizando em novas combinações (Cesarino, 2022, p. 67).

É ingênuo supor que a internet, apesar de ser resultado de um complexo conjunto de fatores (tecnológicos, sociais, históricos) que a propiciou, apenas recolhe para si o que aconteceria, de uma maneira ou de outra, fora dela. Se a dinâmica intrínseca à rede bagunça a “hierarquia entre (...) extremos” e se o sistema se encontra sempre em crise⁵, a internet não é um espaço propício para o debate político. Pelo contrário, a web, sobretudo nas mídias sociais, provoca um pseudodebate que não raro exige que renunciemos a ferramentas importantes do pensar – uma delas diz respeito ao tempo: as redes e os aplicativos de troca de mensagens impõem uma temporalidade que não favorece reflexões cuidadosas. A vertigem por *reagir* e *responder* cria um cenário que Bérengère Viennot assim comenta, pensando em práticas que Donald Trump metonimiza há anos:

no Twitter, paixões costumam irromper mas os debates raramente têm profundidade filosófica. O formato não se presta à reflexão

⁵ Como o capitalismo, aliás, que, como nos ensinou Marx, baseia sua força justamente em sua condição de crise constante.

intelectual: presta-se ao diálogo superficial e ao aforismo fácil. No caso de Trump, trata-se de um monólogo que serve para justificar suas escolhas e protruções, e fazer uma verdadeira propaganda com pequenos cliques e slogans de louvor à sua glória e à de seu governo (Viennot, 2020, p. 55).

Há, mais uma vez, o outro lado da moeda: não é impossível que reflexões interessantes surjam no Facebook ou em outra rede qualquer. Eu mesmo, que acompanho alguma gente que me interessa, já li textos seus cuidadosos e pensantes. Mas agir assim nas redes, além de não hegemônico, não é o que elas querem, pois seu sistema (recupero o sentido adotado por Cesarino) não ajuda esse tipo de ação. Os algoritmos tendem a priorizar e promover mensagens raivosas, e uma das razões para isso, entre outras, é econômica: expressões agressivas geram mais *engajamento* e, conseqüentemente, mais lucro para as companhias que possuem as redes.

Esse cenário, como sabemos, é um admirável propulsor para o crescimento do populismo de extrema direita, aqui e noutras partes do mundo. Pensando em sua versão brasileira, escreve Cesarino (2022, p. 151): “enquanto fenômeno fractal, o bolsonarismo não imprimiu uma substância política unificada e programática às demandas de seus seguidores. [...] esse movimento é ao mesmo tempo vazio de conteúdos e altamente performático”. A internet facilita um tipo de mobilização com mais forma que conteúdo – mais palavras de ordem que propostas, mais escândalo que debate, mais agressividade que divergência. A política jamais foi desprovida de um grau elevado de emotividade e performatividade, desde a Grécia. Não obstante, ideias políticas não se furtam completamente a uma “substância”, a um programa, pois é desejável que seu conteúdo, justo para ser político, não seja “vazio”.

A extrema direita que ruga e pleiteia o poder é, obviamente, a que ocupa uma parcela mais significativa do espaço digital, e não poderia ser diferente: uma discussão mais aprofundada, proposta pela esquerda ou mesmo pela direita tradicional⁶, não tem força para vicejar como a barulheira do bolsonarismo ou do trumpismo. Isso silencia a direita, que não consegue mais se posicionar no espectro ideológico, e leva a esquerda a gestos que acabam se voltando contra ela. Um deles é passar a maior parte do tempo rebatendo pautas propostas pela extrema direita, submetendo-se a uma posição subalterna na arena política. Além disso, o que talvez possamos chamar de neofascismo é fortemente identitário, ainda que sua ação seja performática e seu discurso, no limite, vazio. Esses populismos cresceram reagindo, por um lado, a diversas conquistas de grupos historicamente marginalizados, e, por outro, a um vazio deixado pela chamada democracia representativa, ao qual a esquerda teve grande dificuldade, a partir, especialmente, do final da primeira década deste século, em responder. Contudo, ao assumir o protagonismo num mundo digitalizado, a extrema direita que capturou a fala – que, afinal, não é exatamente uma fala, mas uma produção ruidosa de emoções e irracionalidade.

A identidade é fundamental para esse tipo de intervenção pseudo-política. Não é casual que assistamos à apropriação de símbolos nacionais e a uma iracunda oposição entre certo *nós* (patriotas, cidadãos de bem) e um imenso *eles*, que engloba tudo o que não se encaixe no malajambrado primeiro grupo. O uso de uma imagética nacionalista para que um agrupamento, opondo-se aos demais, aproprie-se de uma simbólica nacionalidade única recupera estratégia dos fascismos do século XX. Além disso, existe um encontro entre a lógica indivi-

⁶ A extrema direita tem sido tão operante que conseguiu roubar para si o nome de “direita”, obrigando-me a usar um adjunto adnominal para me referir à direita como *sói*.

dualista do neoliberalismo e a extrema direita, que insiste, sempre de modo mais ou menos vago, na liberdade individual contra princípios que almejem uma transformação social e comunitária. Os cidadãos de bem, já que o são, possuem uma superioridade moral sobre quaisquer coletivos (estrangeiros, homossexuais, feministas, entre tantos outros) ou indivíduos que não caibam na ideia deles. Isso favorece, inclusive, certo fundamentalismo religioso de que o conservadorismo radical se alimenta e que alimenta o conservadorismo radical – afinal, não é nada incomum, historicamente, que uma coletividade se julgue superior a outras por se julgar *certa* (no sentido religioso de *justa*), enquanto as demais são *ímpias*.

Esse “ambiente” criou uma deriva estranha para as lutas por direitos e igualdade, que levam em conta, com toda a razão, as identidades, considerando suas especificidades, diferenças e necessárias articulações. Essas pautas sempre estiveram próximas à esquerda, que procura, ainda hoje, vinculá-las a uma questão de fundo insubornável, que é a redução da desigualdade material. Todavia, como o palco de uma suposta ação política é a internet, que nos compulsa à rapidez e a um combate imediato e não mediado, e como é a extrema direita que distribui as cartas, quem a enfrenta acaba por, de um modo ou de outro, imitar seus princípios.

Então, o problema não é propriamente a identidade de um grupo específico, tampouco a subjetividade de cada membro desse grupo, que pode se afirmar num profícuo reconhecimento identitário. Começo a tentar esboçar o que seja o problema citando Jonathan Crary, segundo quem “a política identitária tem sido fundamental para as estratégias das elites neoliberais ‘progressistas’ – para garantir que uma maioria potencialmente poderosa não seja capaz de se reconhecer, de modo que se divida em facções separadas e rivais” (Crary, 2023, p. 27). As “elites neoliberais progressistas” são um problema mais flagrante no país de Crary, os Estados Unidos, que no Brasil,

ou mesmo em Portugal. Não existe, *na autoproclamada “land of the free and home of the brave”*, propriamente uma esquerda, malgrado o trabalho de gente como Bernie Sanders, mas uma polarização entre um capitalismo menos desatento ao social, representado pelo Partido Democrata (de Sanders e Obama), e um mais conservador e brutalmente neoliberal, representado pelo Partido Republicano⁷. Mas me interessa considerar o fomento de “facções separadas e rivais”, que cindem um imenso conjunto social que tem muitos interesses em comum.

Para refletir melhor, observo um caso específico. Em 2020, num artigo para a *Folha de S. Paulo*, a antropóloga e historiadora Lilia Schwarcz comenta um trabalho da estrela pop estadunidense Beyoncé, *Black is king*. Em seu artigo, Schwarcz refere-se ao álbum visual, que encena uma África distante de estereótipos estabelecidos pela branquitude hegemônica, elogiosamente, entendendo-o como uma “viagem de ida e volta, rumo a um passado silenciado e ausente, caracterizando uma ‘elegia da procura’” (*apud* Prado; Allegretti; Giovannini, 2021, p. 228). Por outro lado, pondera a articulista, “como nada na obra de Beyoncé cabe só numa caixinha, causa estranheza, nesses tempos agitados do presente, que a cantora recorra a imagens tão estereotipadas e crie uma África caricata e perdida no tempo das savanas isoladas”, e remata: “quem sabe seja hora de Beyoncé sair um pouco da sua sala de jantar e deixar a história começar outra vez, e em outro sentido” (*apud* Prado; Allegretti; Giovannini, 2021, p. 229). Houve uma chuva de respostas ao texto de Schwarcz. Entre elas, destaco a da cantora Iza: **“Lilia Schwarcz (...), preciso entender que privilégio é esse que te faz pensar que você tem uma autorida-**

⁷ O progressivo apagamento de um conservadorismo que não seja de extrema direita tem na apropriação do Partido Republicano por Donald Trump um exemplo insofismável.

de para ensinar uma mulher negra como ela deve, ou não, falar sobre seu povo. Se eu fosse você (valeu Deus) estaria com vergonha agora. MELHORE!” (*apud* Leite, 2020). Após a virulência das reações (tomo a palavra no sentido mais digital do termo), restou à pensadora pedir desculpas – via Twitter.

Não posso comentar o álbum visual em questão, a que eu sequer assisti, tampouco, obviamente, pôr-me em acordo ou desacordo com Schwarcz acerca desse trabalho de Beyoncé. Pensando em cancelamento, o que me importa é comentar a específica postagem de Iza, feita, claro, numa rede social. A questão premente das breves linhas é a de **“autoridade”**. **De onde ela poderá vir?** Certamente da identidade, pois Schwarcz, malgrado ser uma importante historiadora brasileira, não tem autoridade para comentar *Black is king*, pois não é “uma mulher negra”, portanto não pode “ensinar uma mulher negra como ela deve, ou não, falar sobre seu povo”. A pílula textual de Iza acaba por torcer o texto que a provocou: se há um período em que Lilia Schwarcz parece aconselhar a estrela estadunidense – “Quem sabe seja hora de Beyoncé [...]” –, há outros abertos a receber os signos postos em cena no filme, e o recorte de apenas um, o mais rebatível, o menos cuidadoso, é o que possibilita a existência de uma postagem breve, raivosa e viralizável.

Esse tipo de cancelamento não pretende apenas “cobrir com grades, riscar, inutilizar (riscando), anular” a pessoa (não algum evento) cancelada, mas projetar quem o pratica, o que não deixa de ser marketing pessoal. Para ambos os efeitos, o que conta é uma expressão indignada, o que transforma a internet, segundo João Freire Filho, num tribunal de emoções (Freire Filho, 2017). Iza, portanto, não argumenta contra os argumentos de Schwarcz, nem é o caso de fazê-lo, pois o que vale na prática do cancelamento é o tom belicoso – acompanhado, sempre que possível, de palavras de ordem como

“valeu Deus” ou “melhore”, esta última em caixa alta e seguida de ponto de exclamação.

Claro que o debate não se aprofundou, e, na internet, dificilmente poderia ter-se aprofundado. Uma reação como a da Iza renuncia, inclusive, a questionamentos de outra sorte, pois é perfeitamente questionável o artigo da historiadora. Num caso como esse, semelhante a tantos outros, a identidade, inclusive, despe as personagens da complexidade que as caracteriza. Lilia Schwarcz, por exemplo, torna-se apenas uma mulher branca, e Beyoncé, tão somente uma mulher negra. Perde-se de vista, logo, um montão de aspectos que caracterizam o trabalho intelectual de Schwarcz, e tantos outros que marcam a personagem Beyoncé, tais como sua condição de milionária e sua posição de destaque na indústria da música pop, o que lhe confere, inegavelmente, certa posição de poder. Perde-se de vista também a gama de afinidades entre Lilia Schwarcz e Iza, como o declarado antibolsonarismo de ambas.

O cancelamento, portanto, ainda que em muitos casos seja praticado por pessoas que pretendem lutar por justiça, direitos ou outra causa próxima à esquerda, inevitavelmente recupera estratégias de extrema direita. Uma delas é a suposição de uma superioridade moral, que não escapa a certo essencialismo. Não custa voltar ao esporte, produtor constante de frestas de legibilidade para muitos fenômenos. Maria Esther Bueno foi mais brilhante que Sally Moore, mas só podemos afirmar isso relativamente ao tênis, pois dificilmente poderemos dizer quem, entre as duas, é mais bondosa, interessante ou bem-humorada – ou seja, a superioridade da paulistana sobre a colega nada tem de moral.

A superioridade moral (base das escolhas de quem fica ou sai do fascista Big Brother) se baseia numa suposta essência, não em ações, e uma essência muito simplificada, que normalmente se reduz a pouquíssimos traços da identidade, sempre complexa, de um sujei-

to. Parece que a resposta mais rápida (e havemos de ser rápidos na internet) de que dispomos para enfrentar a extrema direita é pôr em cena uma espécie de contramoralismo que, evidentemente, não deixa de ser também moralista. A última palavra do comentário de Iza acerca de Lilia Schwarcz é exemplar: “melhore”. Caberia perguntar: a historiadora deveria melhorar sua escrita, sua reflexão? Certamente não; deveria ela melhorar, simplesmente, como um imperativo, não de pensamento, mas de moralidade. Por ser *melhor*, por não ser Schwarcz, Iza agradece: “valeu Deus”. Se Maria Esther Bueno escrevesse “melhore” a Sally Moore, certamente estaria sugerindo à colega estadunidense aprimorar seu tênis, nada mais.

As práticas de cancelamento, de eliminação, são formas de justificação, em tudo semelhantes ao linchamento – não é despropositada a expressão “linchamento moral” para muitos casos de que temos notícia. A palavra “linchamento” se origina da nefanda Lei de Lynch, estabelecida por certo William Lynch, poderoso fazendeiro do estado da Virgínia, nos EUA, que, no final do século XVIII, estabeleceu um tribunal privado em suas terras. Lynch julgava e, majoritariamente, condenava em rito sumário, sem oferecer defesa, quem era pego em flagrante cometendo algum crime – a maioria dos justicados era gente negra, cujo crime era apenas, em tempos de sórdida escravatura, buscar algum alimento para saciar a fome. O justicamento é o contrário da justiça. Cada ato de cancelar, eliminar, celebra a memória de William Lynch e transforma a pessoa coberta com grades, riscada, inutilizada, anulada, em criminosa, com pouco direito à defesa.

*

Escreveu Leticia Cesarino que os movimentos de extrema direita na internet têm pouquíssimo conteúdo e alta performance. Como entender o cancelamento em assuntos literários? A Literatura, sabemos, não é uma tensão entre forma e conteúdo, mas um investi-

mento de linguagem no qual não faz sentido delimitar conteúdo e forma. Em outras palavras, obras literárias comunicam, mas de maneira inagarrável, pois os sentidos bailam, escapam, iludem, logram. Silvina Rodrigues Lopes escreve, pensando em autoria:

enquanto experiência, que nada tem de pessoal, nem de impessoal, a literatura ignora os limites estritos da unicidade do sujeito e dá à experiência a natureza de uma multiplicidade incontrolável, em devir. Podemos dizer que sempre que há obra literária há essa coragem do pensamento e do dizer que vai além do possível enquanto intenção de autor (Lopes, 2003, p. 31).

Justamente numa altura em que os conteúdos se reduzem dramaticamente, diminuindo, assim, a potência da linguagem, reforçam-se agudamente os *eus* que se põem atrás dos textos, ou melhor, se hipertrofiam nos textos. Julgo que um *eu* muito grande tem a ver com o processo de digitalização do mundo, que nos exige uma autoperformance constante, sem intervalos. Um dos efeitos políticos disso é perda de uma dimensão efetivamente coletiva, ainda que um dos alicerces do coletivo seja a constituição identitária de cada pessoa e os pequenos agrupamentos que compõem o todo da sociedade. Há, sempre houve, um enorme perigo em se falar em universalismo, pois o universal de um indivíduo difere do de outro, inclusive por questões raciais, de gênero, sexualidade etc., assim como cada grupo experiencia versões distintas da história. Contudo, num momento em que já podemos desconfiar do universalismo, talvez tenhamos de construir possibilidades de novos universais que, ao invés de apagar aspectos identitários importantes e compositivos da comunidade, permitam que as causas se encontrem baseadas – por que não? – no velho princípio da igualdade. Ou seja, vale a pena que nós, que tanto desconfiamos, ainda bem, do universalismo, desconfiemos também de efeitos imprevistos do individualismo.

Um dos gestos políticos mais resistentes de obras literárias não tem a ver com essa ou aquela posição partidária (ainda que certas obras mais ou menos partidárias tenham força), mas com a igualdade que o texto literário permite entre quem escreve e quem lê. Um exemplo gritante é o de Fernando Pessoa, muito cioso do universo que criou, distribuidor das fichas de seu mundo, mas autor de um célebre verso que transforma a leitura em coprotagonista da escrita: “Sentir? Sinta quem lê” (Pessoa, 1993, p. 104). Essa democracia literária também se manifesta na impossibilidade de fecharmos os sentidos de uma obra, ainda que a leiamos vezes sem conta. É por isso que Silvina Lopes se refere a uma “experiência” cuja “natureza” é de uma “multiplicidade incontável, em devir”. Se reduzimos a complexidade de uma obra a apenas um de seus sentidos, violentamos tremendamente sua multiplicidade e acabamos cerrando os olhos (e a pele e os ouvidos) para o que vai além do pequeno conteúdo destacado.

Isso não quer dizer que poemas, contos, romances, crônicas não possam receber leituras que critiquem certos aspectos incômodos ou mesmo abjetos. Alguns, algumas colegas que, como eu, lecionam Literatura Portuguesa, têm se mostrado muito desconfortáveis quando vão falar d’*Os Lusíadas*, pois já enfrentaram, ou temem, reações, digamos, canceladoras em sala de aula. Mas, ora, notar um tom islamofóbico no poema não nos impede de perceber o quanto as verdades que Camões aciona são relativas, problemáticas, abertas ao devir, o que relativiza, inclusive, a islamofobia de certos fragmentos – relativiza, não apaga. O caso, então, não é defender a todo custo que Camões não tinha qualquer preconceito religioso contra o Islã, nem, ao contrário, meter o pau no poeta por reproduzir uma verdade de seu tempo e de seu lugar. O caso, penso, é perceber que, para além dos conteúdos que nos soam, atualmente, islamofóbicos, existe uma arquitetura de sentidos e um investimento na “experiência”

que apresentam uma “coragem do pensamento e do dizer que vai além do possível enquanto intenção de autor”⁸.

O literário é um dos espaços privilegiados, talvez o mais privilegiado, da desarticulação do eu. Sendo fato de linguagem, a Literatura já parte de um lugar comum, que lutamos para personalizar, mas que constantemente nos escapa. A linguagem cotidiana, da padaria, da pracinha, tem o condão de se naturalizar, ou fingir naturalidade, transformando sua condição de lugar comum em senso comum. Nessas situações, os fenômenos nos aparecem como fatos dados (eu, você, calor, grama, café) e parecem ser o que são, mesmo que expressos em palavras. Mas a Literatura, ao entender a linguagem com estranhamento, estranha o eu e o café, o matinho e o pão. Entendo, assim, o devir em Literatura: um ainda não que já é, ou um já é que ainda não pôde ter sido. Por isso, é, antes de tudo, redutor cancelar uma obra, um estilo, um gênero, uma autoria, pois há nas experiências escritas muito mais que os aviltamentos que possam nos provocar.

Cobrir um exemplar literário com grades⁹ é uma violência, no pior sentido da palavra. Digo isso sem negar a possibilidade de observarmos, por exemplo, que Pessoa elenca apenas duas mulheres na *Mensagem*, e ambas são elevadas à santidade – logo, rebaixadas, desvalorizadas, em muitos aspectos do feminino, inclusive a sexua-

⁸ Recomendo, a quem se interessar, meu ensaio “Camões e a coragem do dizer”, publicado na Revista *Camões* (Instituto Camões) n. 28, 2024, volume organizado por Margarida Calafate Ribeiro e Helder Macedo, intitulado “Luís de Camões: o futuro do passado”. É que, no texto, penso justamente em escorregões significativos que *Os Lusíadas* praticam, a partir de uma afirmação da verdade, ou melhor, de diferentes verdades, algumas inconvenientes.

⁹ É por isso que o título da “Antologia de poemas de resistência” publicada por Sophia de Mello Breyner Andresen em 1970, *Grades*, é tão impressionante.

lidade, que sempre intimidaram os homens. Mas se a *Mensagem* for limitada a isso, e se nos restringirmos a considerar Pessoa um machista torpe, perderemos não só todo o resto do (meta)poema, que é imenso, mas até a possibilidade de lermos com inteligência e olho crítico as representações femininas em Fernando Pessoa.

Escrevi que a Literatura produz uma espécie singular de igualdade. As demais artes também. A obra de arte não tem nicho de mercado, por exemplo – quem gosta de cinema aprecia filmes relevantes em qualquer gênero (especialmente os sem gênero), quem gosta de Literatura aprecia obras relevantes vindas de quem quer que seja. Já que a Literatura propõe uma igualdade (desigual, no sentido mais aberto do termo, pois a Literatura aprecia desequilíbrios), não cabe assumir uma fala a partir de qualquer identidade que nos franqueie uma superioridade moral sobre alguma autoria, pois isso fere de morte aquela política literária a que me referi há alguns parágrafos.

Isso não significa que uma mulher feminista não tenha, a partir de sua luta diária e da reflexão que a sustenta, algo a dizer acerca da violência sexual que um romance como *O apocalipse dos trabalhadores*, de Valter Hugo Mãe, ficciona. Obras de arte são debatíveis, alguns momentos de muitas delas, desprezíveis. Podemos sentir repugnância de muitas coisas – eu, por exemplo, sinto de algumas cantigas de escárnio e/ou maldizer, claramente violentas contra quem vive o que, a partir de dado momento, passamos a chamar de homossexualidade, ou de algumas cenas racistas do cinema de D. W. Griffith. Mas, se eu cancelar parte da lírica dos trovadores ou um cineasta importante do começo do cinema estadunidense, estarei, além de tudo, perdendo de vista o quanto a homofobia, em um heterossexual como eu, e o racismo, em um homem branco como eu, espreitam insidiosamente, esperando o momento para me atacar e me usar como arma de ataque. Não cancelar o que me incomoda implica,

para mim, não cancelar a atenção que tenho para não fazer o que fizeram quem eu poderia pensar em cancelar.

Mas a Literatura, a Literatura é como um *match* – incancelável.

RECEBIDO: 28/02/2025

APROVADO: 20/03/2025

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 11. ed. Tradução de Rita Buongiorno; Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CANCELAMENTO. *In: Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Manaus: Sonopress Rimo da Amazônia Indústria e Comércio Fonográfica; Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. CD-ROM.

CESARINO, Letícia. *O mundo do avesso – Verdade e política na era digital*. São Paulo: Ubu, 2022.

CRARY, Jonathan. *Terra arrasada – Além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista*. Tradução de Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu, 2023.

FREIRE FILHO, João. Correntes da felicidade: emoções, gênero e poder. *Revista MATRIZES*, v. 11., n. 1, jan./abr. 2017, São Paulo, p. 61-81.

LEITE, Bruno. “Errei e peço desculpas”, diz Lilia após repercussão negativa de crítica a Beyoncé. *Bahia Notícias*, 4 ago. 2020. Disponível em: <https://www.bahianoticias.com.br/cultura/noticia/38327-errei-e-peco-desculpas-diz-lilia-apos-repercussao-negativa-de-critica-a-beyonce>. Acesso em 22 fev. 2025.

LOPES, Silvina Rodrigues. A literatura como experiência. *In: LOPES, Silvina Rodrigues. Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003. p 11-58.

PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

PRADO, José Luiz Aidar; ALLEGRETTI, Bruna Luiza de Camilo; GIOVANNINI, Rafael. Controvérsia “Schwarcz/Beyoncé”: sociabilidades antagonistas e direito ao debate. *Revista Eco Pòs*, dossiê “Guerras culturais”, v. 24, n. 2, 2021, p. 226-251.

ROUVROY, Antoinette; BERNS, Thomas. Governamentalidade algorítmica e perspectivas de emancipação: o díspar como condição de individuação pela relação? Tradução de Pedro Henrique Andrade. *In:*

BRUNO, Fernanda *et. al.* (org.). *Tecnopolíticas da vigilância* - perspectivas da margem. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 107-139.

SIBILIA, Paula. *O show do eu* – a intimidade como espetáculo. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

VIENNOT, Bérengère. *A língua de Trump*. Tradução de Ana Martini. Belo Horizonte, Âyiné, 2020.

MINICURRÍCULO

LUIS MAFFEI é professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal Fluminense (UFF), bolsista em produtividade do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa “Pensar Camões”. Organizou, com Paulo Braz, edição de *Os Lusíadas*, anotada, que conta com dez ensaios, um sobre cada Canto do poema, escritos por pesquisadore(a)s brasileiro(a)s. Publicou, entre outros livros, *Coisas que juntas se acham – com Camões* (2025, Oficina Raquel), além de diversos ensaios em coletâneas e revistas. Finalizou, em 2024, doutorado em Comunicação e Cultura (ECO/ UFRJ), apresentando a tese *A sociedade do smartphone – uma leitura da digitalização do mundo*, de onde vem parte da reflexão teórica que sustenta este ensaio.

O processo de marginalização de António Botto: poesia, homoerotismo e hostilidade crítica

The marginalization process of António Botto: poetry, homoeroticism, and critical hostility

Oscar José de Paula Neto

Universidade Federal Fluminense

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n54a1374>

RESUMO

O presente artigo apresenta um recorte da trajetória do poeta António Botto e a maneira como ele precisou reagir constantemente contra um campo literário que buscou desqualificar o seu projeto poético, principalmente por causa do teor homoerótico de suas composições. Desde as polêmicas da Literatura de Sodoma no começo da década de 1920, o poeta sofreu com as consequências dos discursos homofóbicos e heterossexistas que marcavam o ambiente cultural português da primeira metade do século XX. Embora tenha sido um evento aparentemente efêmero, durando poucos meses entre 1922 e 1923, o escritor sofreu represálias contínuas que propagavam ressonâncias do ocorrido, mesmo que indiretamente. Para isso, analisaremos um conjunto de textos, em prosa e verso, que tematizaram a resistência de Botto frente a uma crítica hostil à sua poesia, desde os anos vinte até o período do seu exílio no Brasil, quando ainda era possível perceber uma certa indisposição crítica contra ele.

PALAVRAS-CHAVE: António Botto; Poesia Portuguesa; Crítica literária; Homoerotismo.

ABSTRACT

This article examines the career of poet António Botto and the ways in which he was constantly forced to respond to a literary field that sought to disqualify his poetic project, primarily due to the homoerotic content of his work. Since the *Literatura de Sodoma* controversies of the early 1920s, Botto endured the consequences of the homophobic and heterosexist discourses that shaped the Portuguese cultural landscape in the first half of the 20th century. Although the controversy itself was seemingly short-lived, lasting only a few months between 1922 and 1923, the poet faced ongoing reprisals that echoed its effects, even if indirectly. To this end, this study analyzes a selection of prose and verse texts that reflect Botto's resistance to hostile critiques of his poetry, from the 1920s to the period of his exile in Brazil, when traces of critical opposition to his work could still be observed.

KEYWORDS: António Botto; Portuguese poetry; Literary criticism; Homoeroticism.

Nos primeiros anos da década de 1920, membros notáveis da intelectualidade portuguesa se viram envolvidos nas discussões em torno do “maior escândalo erótico-social do século XX em Portugal”, como batizou o escritor Zetho Cunha Gonçalves em livro que reúne os principais textos que fomentaram os conflitos entre a retrógrada juventude católica e intelectuais como Fernando Pessoa, Raul Leal, Marcelo Caetano e Júlio Dantas. Entre 1922 e 1923, membros da Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa reagiram à disseminação do que foi nomeado de “*Literatura de Sodoma*”, produções literárias que transgrediam os costumes e as moralidades da época. Os livros atacados pela turba conservadora foram a segunda edição de *Canções*, de António Botto, publicada em 1922, um dos principais motivadores das discussões, *Sodoma Divinizada*, de Raul Leal, e *Decadência*, de Judith Teixeira, editados no ano seguinte. Além disso, Fernando Pessoa, uma das principais vozes e apologistas da polêmica, também foi confrontado pelos estudantes devido às suas defesas irônicas e

intransigentes em prol dos escritores censurados pelo aparato estatal. Foi o seu texto publicado na revista *Contemporânea*, “António Botto e o ideal estético em Portugal”, em defesa de *Canções*, que desencadeou toda a contenda, quando definiu Botto como o único poeta português a quem a designação de esteta caberia (Pessoa, 1922).

De uma forma geral, tais livros afirmavam a existência de sexualidades desviantes e fissuras nas políticas de gênero do país, toleradas enquanto se mantivessem nas frinchas obscuras da sociedade, assujeitados aos seus lugares de párias sociais, atrelados aos estigmas de doença e de degeneração propostos pelos discursos científicos e religiosos vigentes. Botto, por exemplo, mais do que os outros autores perseguidos, apresentava em sua poesia um modo franco, despojado e ousado, sem subterfúgios ou disfarces, de representar as vivências e os desejos homoeróticos. A ausência de filtros de suas composições, voltadas ao consumo de um grande público e não restritas às tertúlias e outros espaços onde circulavam produções pornográficas e homoeróticas, foi pioneira no meio português, única no tratamento tão explícito até o alvorecer das transformações surgidas com a abertura pós-ditatorial.

A perseguição às obras apreendidas evidenciava pungentemente a existência de uma subcultura homossexual consolidada em Lisboa nas primeiras décadas do século XX. Essa subcultura se caracterizava tanto pela afirmação de um estilo de vida considerado excêntrico quanto pela reivindicação do direito à existência, como demonstram as múltiplas referências à emergência do indivíduo homossexual¹,

¹ Segundo os postulados de Michel Foucault em *História da Sexualidade* (2014), a identidade homossexual é uma construção histórica. Antes do século XIX, a homossexualidade era compreendida principalmente como um conjunto de atos e não como uma identidade fixa. No entanto, com o avanço da medicina, da psiquiatria e da sexologia – instâncias responsáveis pelo controle e norma-

aos espaços de homosociabilidade e às práticas compartilhadas entre os integrantes do grupo (Curopos, 2021). A recepção negativa dessas publicações deve-se à explícita homoeroticidade retratada, que intensificava temores acerca de uma suposta degeneração da raça e dos costumes, um debate central no discurso reacionário finissecurar. Portanto, as tentativas de silenciamento dessas obras se inseriam em um embate que ultrapassava a esfera literária, revelando um conflito mais amplo em torno das normas políticas, sociais e culturais da época².

Assim, os livros referidos, sintomas da decadência que se instalara na sociedade portuguesa, foram duramente criticados por parte da

tização dos corpos – passou-se a conceber o “homossexual” como um sujeito distinto, definido essencialmente por sua sexualidade. No início do século XX, essa identidade foi fortemente influenciada por discursos médicos, jurídicos, religiosos e psiquiátricos, que a distorceram ao associá-la a muitas concepções errôneas ou inconclusas, impactando o imaginário social e moldando as percepções e relações entre os diferentes grupos. Assim, apesar de haver sujeitos que se relacionavam afetivamente e sexualmente com outros do mesmo sexo biológico na primeira metade do século XX, esses relacionamentos não indicavam uma marca identitária, o que só ocorre, de fato, após os desdobramentos da revolta de Stonewall, na década de 1960.

² No mesmo período, outro episódio desafiador das normas morais estabelecidas revelou as mudanças culturais que tais manifestações conservadoras buscavam conter. Em fevereiro de 1923, durante o carnaval daquele ano, um baile realizado no bairro da Graça, região popular de Lisboa, gerou alguma comoção ao expor práticas desviantes. Um grupo de homens, cujo número variava entre quatorze e dezesseis conforme os registros, foi detido e multado por participar do evento trajados em vestes femininas. Embora a cobertura midiática tenha sido escassa e pautada pelo tom jocoso e pela ridicularização, o caso contribuiu para o acirramento das repressões contra manifestações consideradas transgressoras e destabilizadoras da ordem social. O baile, somado às outras expressões literárias combatidas, expunha um clima de liberalização da rigidez dos costumes, o que perturbava os setores conservadores.

ala conservadora estudantil, com o apoio de jornais de grande circulação como *A Capital* e *O Século*, chegando a ser apreendidos das livrarias de Lisboa por ordem do major Viriato Lobo, o governador civil da cidade no período. Futuramente, algumas das principais lideranças envolvidas na campanha moralizadora exerceram cargos de importância no regime salazarista, como Pedro Teotónio Pereira, ocupante de vários postos governamentais e diplomáticos, e Marcelo Caetano, figura política que sucedeu o ditador António Oliveira Salazar até ser deposto pela Revolução dos Cravos. De certa maneira, o combate contra as transgressoras obras literárias antecede o ambiente autoritário e protofascista que viria a se consolidar em Portugal e em toda a Europa nas décadas seguintes. Após o primeiro momento, substanciado na voz do estudante Álvaro Maia no início da contenda, em 1926, às vésperas do golpe que pôs fim à Primeira República e deu origem à ditadura militar que iria descambar no Estado Novo, Marcelo Caetano tenta requestrar a polêmica num artigo da revista católica *Ordem Nova*, intitulado “Arte sem moral nenhuma”, atacando novamente Raul Leal, António Botto e Judith Teixeira, bodes expiatórios da tentativa de lançar as bases para a “censura prévia” que seria instalada pouco depois e duraria até 1974 (Gonçalves, 2014, p. 47-48).

Em decorrência das discussões incendiárias da Literatura de Sodoma, os três autores atacados saíram chamuscados dos conflitos que se desenrolaram nos principais periódicos da época e nos panfletos que circularam nos meios intelectuais. Judith Teixeira, devido à sua condição feminina, não obteve o mesmo tratamento e apoio do campo literário progressista desprendido aos homens vilipendiados pelos estudantes. Conquanto tenha tentado resistir, dando continuidade à publicação de novos livros de poesia e prosa e no empenho de editar a revista modernista *Europa*, com apenas três volumes publicados em 1925, a poetisa desapareceu da vida pública poucos anos

depois do ocorrido. Raul Leal, um dos mais combativos dentre os atacados nas discussões em defesa das obras consideradas imorais, foi escarnecido e incompreendido nos anos seguintes, chegando a ser processado por “atentado ao pudor” na velhice. Em carta enviada a Jorge de Sena em 1958, o escritor acusa Pedro Teotónio Pereira, naquela altura um importante membro do regime salazarista, de persegui-lo, imputando-lhe acusações de “actos absolutamente injustificados de homossexualidade”, numa aventada perseguição política que se arrastou pelos anos (Leal; Sena, 2010, p. 83-86).

Por sua vez, António Botto, embora também tenha sido impactado pela polémica, transformou toda a exposição adquirida em matéria-prima para a criação de sua aura de celebridade literária, tornando-se um dos autores mais lidos, debatidos e comentados até o início dos anos quarenta. Durante o período, o poeta sustentou a provocativa performance de dândi pelas ruas de Lisboa, um esteta responsável por ostentar sua personalidade “desarmariada” na sociedade portuguesa, afinal a sua sexualidade era elemento sobejamente conhecido nos meios artísticos. Um relato de 1929 publicado no *Repórter X*, jornal sensacionalista de grande sucesso, dá amostras da popularidade de Botto, devido, sobretudo, à sua pose desafiadora, um tanto feminil, motivo de escândalo e de ridicularização por vários segmentos sociais:

conheço António Botto desde os primeiros versos; das primeiras tentativas de triunfo na vida. Mas toda a gente conhece, afinal, o Botto. Ele é um personagem marcante do desfile lisboeta. Quando ele passa, notam-no; apontam-no; cochicham o seu nome. Mesmo fora de Lisboa evocam-no, repetem ‘blagues’, por vezes caluniosas, pelo prazer de fazer rir os parceiros mesmo ao preço duma calúnia... Já o meteram numa revista... Os jornais humorísticos picam-no de ‘charges’... E ele, indiferente quando a sua popularidade se torna grosseira; disfarça uma ponte de vaidade quando se sente discutido, popularizado, notado, saliente na lisu-

ra monótona da vida portuguesa. (...) Magro, diáfano, louro umas vezes, outras moreno – Botto já pintou os cabelos, por capricho, eternamente efebo recordando um pajem florentino, movendo-se ao ‘ralanti’ numa lassa expressão de cansaço, abrindo muito os olhos redondos e apertando a boca num coração de carta de jogar, desconcertante nas suas teorias e misterioso propositadamente – ele criou só para si um tipo de beleza estilizada masculina, uma estética moderna rimando como nos versos, a sua pessoa, os seus fatos e a sua vida. (...) Ambicioso e pobre – quis vencer; quis que o seu talento fosse temperado pelo ouro da glória e lhe desse celebridade e uma existência cômoda. Conseguiu-o – embora para isso sacrificasse muito do seu amor próprio; embora se tivesse de tornar em herói das mil anedotas que correm a seu respeito... No fundo os que julgam desfrutá-lo, troçá-lo – são troçados e desfrutados por ele que ele tem muito mais talento do que os outros... (A tragédia (...), 1929, p. 1 e 3).

Entretanto, com o decorrer do tempo, do avanço do conservadorismo político e da censura, Botto sofreu retaliações diversas que marcaram a sua trajetória pessoal e literária, apesar de ele ser simpático ao salazarismo e outras instâncias conservadoras. Tais represálias perseguiram-no até o fim da vida, quando foi atropelado por um caminhão das forças militares brasileiras numa noite de março de 1959 em Copacabana. Naquele momento, o poeta vivia em extrema precariedade econômica e com a saúde sensivelmente debilitada, amargando o involuntário ostracismo resultante do enfraquecimento de suas redes literárias, ocasionado por sua personalidade errática, responsável por afastá-lo dos principais aliados do mundo literário, e do exílio no Brasil, iniciado em 1947. Desde o advento da Literatura de Sodoma, Botto continuamente precisou reafirmar o seu próprio talento literário, necessitando recorrer a variadas estratégias de validação do seu conjunto poético e outras facetas de suas criações. Por sorte, contou com a aprovação de vultos importantes

da Literatura Portuguesa, que ratificaram a modernidade de sua poesia, como Fernando Pessoa, José Régio e outros críticos da *presença*, além de despertar o interesse de um público ávido por transgressões literárias ou em busca das ricas ligações com o consumo cultural que existiam em suas composições, como a relação com a estética do fado, ou das expressões da poética popular ibérica, com o uso recorrente de quadras, vilancetes e redondilhas.

Desse modo, pode-se afirmar que António Botto, juntamente com os outros escritores atacados, sofreu uma espécie de “cancelamento” *avant la lettre*, onde foi combatido veementemente pelos setores mais retrógrados da sociedade portuguesa, assim como por muitas personalidades progressistas. Além da perseguição dos conservadores religiosos à sua descarada homossexualidade, Botto também foi alvo de ataques de diversos membros do campo literário português, afinal uma parcela considerável dos críticos e escritores coetâneos o desprezavam não apenas por seu estilo de escrita, lida por muitos como simplória ou exagerada, mas também por sua personalidade extravagante e as suas origens populares, além de sua baixa escolaridade e capital cultural. Por conseguinte, o caso do autor permite-nos refletir o cancelamento como um fenômeno histórico de longa duração, percebendo o seu impacto duradouro em determinados indivíduos em diferentes contextos sociais, orquestrado por instituições e normas sociais rígidas, que silenciaram e marginalizaram certas vozes destoantes do coro uníssono dos agentes sociais que detinham maior poder na época. Embora a poesia bottiana tenha tido uma boa acolhida crítica e de público inicialmente, a sua recepção oscilante, com o decorrer do tempo, revela as nuances das dinâmicas de rejeição, censura e exclusão que sentenciou o autor a um lugar menor no cânone literário. O projeto poético bottiano, com o desenrolar das novas preocupações literárias, estéticas e sociais, foi sendo continuamente apagado da memória cultural portuguesa, retomado apenas

no instante da emergência de interesses renovados e busca de reconhecimento de escritores que ousaram desafiar as regras da sociedade heterossexista e homofóbica.

Diferentemente de Raul Leal, a participação de Botto na Literatura de Sodoma foi bastante pequena, contando apenas com um simples panfleto no auge das discussões. Em “O meu manifesto a toda a gente”, o único posicionamento circulante do poeta no conflito em 1923, Botto demonstra uma certa indiferença performática com o furor causado pela sua poesia, numa atitude que demonstrava certo desprezo e fingido desinteresse pelo conteúdo das críticas e da apreensão do seu livro:

apreenderam o meu livro *Canções* porque nele canto, em forma elegantemente notável, os encantos do meu corpo e as sensações da minha alma. Sim, apreenderam esse livro que é um raro ensinamento de beleza e uma grande lição de estética a todas as mocidades.

Alguns dos altos espíritos que me acompanham, e que são os mais altos espíritos do meu tempo, dizem-me, de vez em quando, que as minhas *Canções* de Renascença são constantemente insultadas, e que o meu nome de Artista é diariamente agredido. Assim pode ser, mas custa-me a acreditar. Eu vivo tanto nas garras da minha Arte – a quem me entrego mais e mais – que nada ouço, nem poderia, dos uivos da vilanagem.

... E um só pensamento em uma só vontade, dissei-me, não será viver? (Botto, 2010, p. 129-130).

De acordo com António Fernando Cascais, o manifesto de Botto trazia um metadiscorso sobre sua própria obra, onde o poeta optou por não assumir “qualquer postura ético-política de autodefesa contra a homofobia omnipresente de que era objeto” (Cascais, 2023, p. 15), resguardando o seu posicionamento para ser anunciado, direta ou indiretamente, no corpus poético. Por sua vez, Anna Klobucka cha-

ma atenção ao poema “Palavras dum avestruz todo gris”, publicado pelo autor na revista *Contemporânea* em dezembro de 1922, que reúne elementos que aludem ao conflito que começava a se desenrolar em páginas da imprensa, antes de tomar a proporção dos meses seguintes (Klobucka, 2018, p. 115-116). Segundo a pesquisadora, o texto não é lembrado como parte das discussões sobre a Literatura de Sodoma, mesmo sendo inegável associá-lo a uma “intervenção do sujeito-pretexto” à medida que o debate passava a tomar um rumo mais intenso:

Arrancaram-me as penas
E eu sofro sem dizer nada:
– Sou ave
Bem educada.

E, se quisesse,
Podia
Morder-lhes as mãos morenas,
A esses
Que sem piedade
Me roubaram estas penas que me cobrem;

E, no entanto,
Sem o mais breve gemido,
O meu corpo
Vai ficando
Desguarnecido...

E elas,
Aquelas
Que se enfeitam, doidamente,
Com estas penas formosas
– Que são minhas!
Passam por mim, desdenhosas,
Em gargalhadas mesquinhas.

Sim, eu sofro sem dizer nada:

– Sou ave

Bem educada.

(Botto, 1922, p. 112).

A imagem do avestruz silenciado e violentado em detrimento de suas penas arrancadas pode ser lida como resultado das críticas sofridas por *Canções* desde o seu lançamento no mercado literário português em 1921, quando é publicada a primeira edição da obra. Embora não tenha alcançado a mesma comoção da segunda edição realizada pela editora de Fernando Pessoa, ela causou um notável burburinho dentre alguns críticos, o qual gerou opiniões positivas e comentários elogiosos de escritores como Teixeira de Paschoaes e Manuel Gomes Teixeira. O animal retratado no poema parece remeter à resignação do escritor em reagir aos seus adversários, de maior relevo nas assimétricas relações de poder que marcava a sociedade portuguesa, ao mesmo tempo em que demonstra um certo triunfo e orgulho em saber que suas penas, ou seja, suas criações literárias e estéticas, são utilizadas por aqueles que o perseguem, reafirmando a relevância de seus escritos. Até o final da vida, no material édito e inédito, a questão ocupará um número considerável de poemas que assumirão uma postura contínua de embate do escritor na defesa do seu projeto literário.

Outro texto na seara de autodefesa indireta é o fragmento de abertura de *Cartas que me foram devolvidas* (1932), adicionado posteriormente às reedições subsequentes de *Canções*, onde alude de maneira tangenciada às perseguições sofridas e ao escárnio dos seus detraidores, numa dada interligação com o manifesto e o poema da década anterior. Porém, no texto, há a referência direta aos “inferiores” opositores, demonstrando uma posição mais ferrenha contra os que lhe condenam, um comportamento frequente a muitos dos escri-

tos preocupados em reformular as autoafirmações contra a parcela do campo literário e da intelectualidade que o menosprezava. No conjunto dos escritos contra a ação dos opositores de sua obra, Botto oscila entre uma espécie de resistência desinteressada e indiferente frente às diversas oposições e reprimendas sofridas, muitas vezes disfarçada numa atitude resignada e fragilizada, e uma marcada superioridade em relação aos seus antagonistas:

tenho direito às minhas ideias embora não tenha direito à minha vida. Das minhas *Canções*, da minha arte, muitíssima coisa se tem dito! E eu ainda nem sequer tentei explicar, publicamente, este ou aquele pormenor erradamente compreendidos. Mas, explicar, – para quê? Os inferiores têm outro entendimento e falam outra linguagem... Distante, escrevo os meus versos indiferente à sedução fácil e indiferente, também, àqueles que não sabem ou não podem compreendê-los. (...) (Botto, 2018, p. 310).

O fantasma do questionamento sobre a validade de sua poesia acompanhará a trajetória do escritor, iniciada no auge da carreira e perseguindo-o até a sua derrocada. Embora tenha contado com o apoio de figuras tutelares do mundo literário português da época, o descrédito crítico será um inimigo palpável, com quem terá de combater constantemente no intuito de defender a credibilidade de seu projeto poético e de sua posição de artista. Numa entrevista realizada em 1935 pelo *Diário de Lisboa*, Botto, assinalado como uma das “flores do mal” da Literatura Portuguesa, comparado ao francês André Gide, também um confesso homossexual, reafirma a legenda de autor polêmico sustentado por ele ao longo dos anos, por conta de ser “discutido, negado com veemência, mas também apaixonadamente admirado”. A apresentação do poeta, realizada pelo autor não identificado da reportagem, frisa a sua atitude provocativa e “inteligente malícia”, que, nos passeios orgulhosos por Lisboa, espalha as suas “ironias mais duras”, deixando atrás de si “um rastro sensa-

cional de escândalo”. Tal rastro reluz o “belo retrato do seu espírito”, marcado “talvez por uma certa pose, muito retoque de artifício”, num exato reflexo de sua personalidade de poeta, “tanto nas suas qualidades como nos seus defeitos”. No questionário, o entrevistador busca salientar a relação conflituosa do poeta com os agentes do campo literário português:

- O que diz dos seus adversários literários?
 - Imitam-me, copiam-me, e, depois, dizem mal de mim. Mas a culpa não é deles...
 - É caso para dizer: Benaventurados os pobres de espírito, porque deles é o reino dos céus...
- Botto, pouco cristão, insiste:
- Tenho dado de mamar a muitos e tenho inventado alguns; por conseguinte, é justo que lhes sofra as consequências. Agora com a publicação de um novo livro meu, originalíssimo, devem aparecer mais umas dezenas de imitadores e outras tantas de inimigos. Mas, estas coisas são assim mesmo... Ainda há pouco li um livro francês em que se chama plagiador a Anatole France; plagiador a Vitor Hugo; e poeta de trazer por casa a Verlaine. Já vê que cá e lá más fadas há. (...) (Dez (...), 1935, p. 5).

Porém, algumas vezes, Botto precisou recorrer a posicionamentos mais diretos sobre as críticas sofridas, sem a ironia ou a indiferença. Um dos pontos das inúmeras tentativas de descredibilização de sua obra, apontada na entrevista, era a frequente acusação de plágio que atravessa parte considerável das suas composições. Num dos textos mais contundentes sobre as observações contrárias aos seus escritos, “Uma página breve das minhas memórias”, publicado em 1938, no *Diário de Lisboa*, o poeta reage violentamente aos ataques dirigidos a ele e à sua obra, rompendo o silêncio que utilizava como arma contra seus opositores:

afinal, quebrei o juramento que eu a mim próprio fizera de não responder aos milhentos ataques dirigidos à minha obra de escritor e de poeta. Resolvo, aqui, responder-lhes. Sem rancor, sem azedume, sem ironia, mas com piedade – uma piedade cristã, aqui lhes dou a honra de mostrar que estou a par de todas essas infamiazinhas, de todo esse miserável arsenal de insinuações de que tem sido alvo a minha poesia, o meu teatro, e o mais que tenho publicado durante uns vinte e tantos anos. Agora, subi a plagiador. É esta a mais recente consagração que me foi dada. (...) Fingem não admitir nem aceitar que eu seja o desprezioso e humilde criador de uma nova escola poética onde a chamada ‘Poesia Moderna’, de há dezoito anos a esta parte, bebeu e bebe impulsos do seu alento espiritual, embora erradamente compreendidos! (...)

Alguns fazem parte de uma fauna de cretinos estropiados da mais sólida competência que não hesitam em proclamar as suas sentenças ‘irrefutáveis’ e os seus ‘direitos’ de pseudo-orientadores da sagrada opinião pública. Outros, andam aí em cardume pelas esquinas, pelos cafés, à porta das livrarias, e nos corredores dos teatros em noites de ‘première’! O que eles dizem ultrapassam todo o limite da insolência mascarada da mesma inveja doentia... (...) E nada escapa a esses meninos bonitos: retalha-se a vida particular da vítima de mistura com a obra; inventam-se histórias fantásticas e ‘blagues’ as mais torpes e inconcebíveis! As gargalhadas estoiram – larvadas, imbecis, sonoras... Triunfantes, despendem-se, por fim, uns dos outros, num tropel de quem teme vagamente o merecido castigo a tanta perversidade. Mas continuam no dia seguinte à mesma hora, e no outro dia, e ainda no outro, e sempre – sempre!, até que envelhecem ou morrem roídos pela própria inferioridade. (...) (Uma página (...), 1938, p. 1).

Embora não existam no texto referências diretas a críticos específicos, Botto parece ter direcionado seu texto à publicação de um livro de Amorim de Carvalho dedicado a destrinchar a falta de originali-

dade de sua poesia publicada naquele ano. Em *Através da obra do Sr. António Botto*, o crítico discorre acerca da sugestibilidade livresca na maioria da obra bottiana, oriunda quase sempre da literatura estrangeira, e da proximidade com a poética popular, reconhecida como um importante manancial para as composições do poeta, de onde o poeta reaproveita inúmeros motivos e criações. Carvalho, obstinado a questionar o lugar de destaque destinado a Botto por parte de muitos críticos relevantes do quadro crítico português, destaca a presença de aproximações possíveis entre textos adaptados pelo poeta nos poemas e narrativas de sua autoria. O analista afirma não pretender atacar ou defender o poeta, nem mesmo acusá-lo de plagiador, mas alertar a clara “mistificação” em torno do seu conjunto literário, sustentado por ideias estabelecidas de uma crítica pouco realista, viciada em promover autores que não conseguem sustentar as leituras e qualidades que lhes são imputadas (Carvalho, 1938, p. 72-73). Segundo o autor, numa leitura atenta, destinada a mapear as repetidas sugestibilidades exteriores, Botto utiliza de um mesmo estratagema ao longo das suas criações: a adaptação de textos e ideias de outrem, reescritos de forma mais ou menos livre, conforme o seu estilo esqualido e limitado, de pouca inteligência e arrojo criativo.

Conquanto apresente alguns versos que realmente podem ser lidos como alusões e referências a escritos conhecidos, muitas das comparações realizadas por Amorim de Carvalho parecem forçadas ou descabidas, por partirem de apontamentos de topos e imagens compartilhadas por uma gama incalculável de textos literários, não configurando necessariamente uma inspiração reaproveitada por Botto. Por exemplo, o analista sublinha a familiaridade de versos do poeta com um trecho de ensaio de Eça de Queirós, publicado em *Prosas Bárbaras* (1903), “[...] a chaga incurável do sol: *dela escorre luz*”, adaptado por Botto da seguinte maneira: “Os meus ombros florentinos /... Eram *chagas luminosas* / *Alumiando* o meu corpo...”, e

depois numa variante “Os meus ombros florentinos / ... Deixavam / *Escorrer* pelo meu corpo / *Uma luminosidade fria...*” (Carvalho, 1938, p. 49). Outra suposta proximidade existiria com o verso de Eugénio de Castro: “*Nos teus olhos há mãos* pálidas dizendo adeus”, repetida por Botto como “*Nos teus olhos /... Mãos* esquálidas rasgando /os bordões duma guitarra”. Os versos bottianos, “Como um barco sobre as águas / A tua carne inda range”, são comparados com o de Mário de Sá-Carneiro, “Ela dança, ela range”, e com o fragmento de Eça de Queirós, “... Corpo tisonado que rangia...”. De modo geral, muitas das aproximações do crítico não se sustentam, por desmerecerem e subestimarem a capacidade de Botto em criar imagens comuns tanto quanto outros escritores, além de enxergar proximidades discutíveis dele com autores canônicos. Apesar de considerar a presença de “contactos acidentais” entre diferentes escritores, o crítico levanta suspeitas apenas da conduta do poeta analisado. Segundo Carvalho, os paralelos entre os diferentes projetos literários citados apontam para “o imprevisto de certas expressões rebuscadas e de complexidades que contrastam com a imaginação pouco rica e o estilo pobre do Sr. Botto”, demonstrando o rebaixamento dirigido ao poeta (Carvalho, 1938, p. 49-51).

Certamente, como consequência das décadas de desqualificação de sua obra, uma tensão contra a crítica e outros detratores será frequentemente retomada na poesia da fase mais madura de Botto. À medida que foi perdendo espaço no mercado editorial, a pena do autor foi se tornando mais viperina e combativa contra seus opositores, o que levou ao seu gradual isolamento, compelindo-o a emigrar para o Brasil, e depois, já no país, ao ostracismo e esquecimento. Em “À luz das estrelas”, poema substancialmente confessional de *O livro do povo* (1944), o poeta externaliza a luta e a resistência frente à inegável hostilidade que afetava a sua recepção e suas relações com o mundo literário e intelectual português, reafirmando o embate con-

tra os preconceitos com que sempre teve de lidar. Naquela altura, a rede de sociabilidade de Botto estava francamente fragilizada, pois muitos dos laços com antigos colaboradores e apoiadores estavam rompidos ou enfraquecidos, causados sobretudo por questões pessoais. Também, como era habitual, os versos trazem a autoafirmação orgulhosa do autor, que autoproclama a força de sua poesia, onde tracejara “os novos rumos da beleza”:

Porque tenho inimigos, sim – não sei!...
 Mas são muitos e ainda os não contei.
 Poeta! Nunca fiz mal a ninguém
 E o bem-estar que me cabe nesta vida,
 Esse pouco que peço para mim,
 Reparto-o por quem pede o meu auxílio
 E nunca me lamento, – sou assim. (...)
 Posto à margem de todos os banquetes
 Nunca fui um conviva desejado.
 E é por isso que eu amo os infelizes
 E choro quando oiço a voz do fado. (...)
 Nunca soube trair uma afeição:
 Não intrigo, não roubo uma ideia,
 – Nem fico indiferente a dor alheia. (...)
 Quantos ao ler estes magoados versos
 Não dizem: –Mas que autêntico idiota
 A julgar que há um olhar que o tome a sério!
 Eu sei: eu sei, eu sei que sou odiado
 Como um caso sem norte ou um mistério
 Que floresce em poemas sem controle (...)
 À força de calúnias, – tanto ódio!
 Chego a pensar que valho e sou alguém!
 Apaixonado e frágil, nos meus livros
 Tracei os novos rumos da Beleza
 Na música da métrica sem peias
 Que foi de encontro a todas as medidas

E desafia o preconceito e a morte
De gente sem jogar as escondidas!
(Botto, 1944, p. 124-125).

Durante a década de 1940, Botto precisou enfrentar os evidentes sinais do desgaste de sua carreira e o início do seu declínio literário, apesar de ser um dos instantes mais prolíficos de criação. Neste período, o escritor publicou duas novas edições de *Canções*, bastante aumentadas em relação às anteriores, organizou a publicação da obra completa – poética narrativa e teatral –, e trabalhou no lançamento de dois novos livros que intentavam romper com a sua produção mais conhecida, *O livro do povo* e *Ódio e Amor* (1947), apresentando novas preocupações temáticas e formais, mais afeitas ao que era produzido pelos autores coetâneos. Entretanto, o resultado não foi o esperado e o poeta viu-se compelido a partir para o Brasil em busca de melhores condições de trabalho, recuperando, talvez, a retomada do seu alquebrado destaque literário. Desse modo, Botto deu início ao exílio, mais compulsório do que voluntário, já que, em Portugal, “a vida lhe foi tornada impossível” (Cascais, 2023, p. 38). A perda de espaço no campo literário português e o expurgo às sexualidades dissidentes colocadas em prática pelo poder estatal certamente impactaram negativamente os caminhos trilhados pelo poeta naqueles anos ao minarem as possibilidades de sua existência, compelindo-o a imigrar.

Numa demonstração nítida do desagravo causado pela figura conturbada de Botto ao regime salazarista, o poeta é atingido pela notícia de sua exoneração do cargo público em 1942. Depois de quase vinte anos de serviços prestados, o escritor foi exonerado, sem direito à pensão, de função desempenhada desde 1924, sob acusações homofóbicas, pelo fato de ter uma conduta abertamente homossexual no ambiente de trabalho. Segundo a publicação do *Diário do Governo*,

entre a acusação de desacatar uma ordem de transferência manifesta pelo diretor da repartição e outra de escrever versos e recitá-los durante o horário de expediente, o poeta era acusado de não manter a “devida compostura e aprumo”, ao dirigir galanteios e frases de “sentido equívoco” a um colega, expondo “tendências condenadas pela moral social” (Parecer, 1942, p. 5795). Nos primeiros anos do Estado Novo, o poeta fora vítima da perseguição aos desvios morais combatidos pelo regime, acompanhado por mulheres também listadas no documento oficial, acusadas e expurgadas do funcionalismo público devido aos indecorosos comportamentos, considerados imorais e incompatíveis com a moral vigente. Do grupo dos funcionários expostos a sanções naquela edição do documento oficial, com variados graus e tipos de infrações, apenas as mulheres e Botto, homossexual, foram exonerados dos cargos ocupados, pois as suas indisciplinas, todas da ordem dos costumes, feriam os “princípios de elementar moralidade” e do “indispensável decoro” que suas funções exigiam. Segundo Zetho Cunha Gonçalves, após a exoneração, Botto, num arremedo exibicionista, tão próprio de sua personalidade provocativa, ironizou a situação afirmando aos amigos mais próximos que era o único homossexual que existia em Portugal, “reconhecido oficialmente por decreto-lei” (Gonçalves, 2014, p. 15). Sem o ordenado garantido a cada mês e as dificuldades de sobreviver dignamente no seu país, a travessia transatlântica pareceu ser a única alternativa.

No começo da estadia de Botto no Brasil, a imprensa local deu grande enlevo ao poeta, recebendo-o como um dos maiores escritores portugueses vivos, com notícias que apresentavam e divulgavam a obra bottiana a um público brasileiro que ainda o desconhecia. A intelectualidade e o mundo literário brasileiro o receberam de maneira entusiasmada, afinal contariam com um autor supostamente de renome mundial, como circulava nas autoinvenções propaladas há anos pelo escritor. Infelizmente, para Botto, o início do desgaste

de sua presença no Brasil se deu desde os primeiros dias do exílio, quando se viu novamente enredado numa onda de boicote e repúdio.

Uma entrevista publicada no jornal *Diretrizes*, no final de agosto de 1947, selou de maneira negativa muitas das reações do público brasileiro posteriores, assim como de muitos membros da comunidade portuguesa no país. O periódico, numa denúncia do jornalista Viegas Neto, reproduziu afirmações do poeta contra o ambiente cultural português, atacando nominalmente diversos escritores, intelectuais e artistas lusitanos, bem como comentários negativos contra o governo português e sobre a comunidade portuguesa residente no Brasil³. As afirmações contra Portugal, proferidas por Botto, aconteceram numa reunião organizada na casa do cineasta e jornalista português Fernando de Barros, testemunhadas também pelo cineasta e jornalista português Chianca de Garcia e o escritor brasileiro Jorge Amado, além de outros convidados ilustres. O quiproquó rendeu carta de retratação do poeta português, publicada na imprensa, negando todo o ocorrido e acusando Viegas Neto de ter inventado a situação, bem como a reafirmação por parte do autor da denúncia e de Barros da veracidade das falas antipatriotas do escritor. Para além do aspecto da fofoca que o caso anedótico gerou, interessa-nos as ressonâncias da situação nas reações geradas pelo texto do *Diretrizes*

³ “[...] António Botto resolveu xingar Portugal, sua cultura, e tudo mais, a dizer que não existem artistas do pincel em sua terra, e que os seus colegas de ofício são ‘grandes pequenos sífilíticos’, que Amélia Rei Colaço é uma imbecil e canastrona de quatro costados, que o poeta José Régio, que começara bem porque escrevera um livro de quatrocentas páginas sobre ele [...]. Segundo A. Botto, Portugal é uma choldra maior que a do Eça, e que de lá, só ele, o ‘gênio’, o ‘sublime’, o ‘incompreendido’, o novo Camões, o ‘incomensurável’, o Homero portugalense. Antes dele, alguns, com ele e depois dele, ninguém, ninguém!” (O Boto, 1947, p. 3).

e os impactos negativos que trouxeram para Botto a curto e longo prazo no Brasil.

O tom de reprimenda pelo antipatriotismo e megalomania de Botto vai ser a tônica das críticas tecidas por portugueses e brasileiros sobre a contenda. Mas, para além do patriotismo, muitas das críticas acabaram por descavar outros preconceitos existentes contra o poeta, revelando, no fundo de alguns dos comentários, a homofobia que circundava a sua trajetória no ambiente literário luso-brasileiro. Alusões à homossexualidade do poeta foram proferidas diversas vezes durante a sua estadia no país, mas o discurso homofóbico ocorreu desmesuradamente durante o período, quando, de fato, foram referidos comentários que remetiam para a sexualidade desviante do escritor. Um dos comentários é o do comerciante português Carlos Alvim Barroso, que, indignado pela demonstração antipatriótica do poeta, envia carta aberta ao jornal *A Noite*, a qual alude à conhecida “tara” do poeta na sua terra natal:

António Botto, conhecido poeta português, de gestos ‘profundamente’ delicados e voz macia, chegou recentemente ao Brasil, e, em entrevista ao vespertino ‘Diretrizes’, fez referências chocantes à sua Pátria e aos seus homens. [...]

Eu compreendo a sua mágoa. No fundo é a revolta de um tarado que vagava nas ruas de Lisboa, de lanterna em punho à procura de... inspiração. [...]

Sr. António Botto, não fora o respeito que tenho pelo Brasil, pela sua imprensa e pela certeza do conceito magnífico em que é tido o pobre mas glorioso Portugal pelos brasileiros, a minha resposta aos insultos lançados a Portugal pela sua repelente figura seria outra. Continue com a sua tara e a sua lanterna à procura de alguém noutras plagas (Barroso, 1947, p. 3).

Mais referências à homossexualidade de Botto aparecem no artigo “Wilde de Fancaria”, texto de autoria não identificada, que também

reage à polémica iniciada no *Diretrizes*. O jornalista é bem direto em sua evidente homofobia, sem grandes disfarces, a começar pela associação satírica do poeta com o também escritor homossexual Oscar Wilde, referido no título. Para tanto, ele denuncia a necessidade constante de Botto em chocar as audiências, afinal se trata “desses artistas que pretendem chamar atenção sobre si não pelo valor de suas obras, mas sim pelas atitudes extravagantes e paradoxais que tomam em sua vida”. Além disso, o autor do texto enfatiza que o escritor já não é bem-visto, moralmente, em sua terra natal devido à “carga homossexualista que caracteriza a sua poesia, e que mereceu a repulsa geral de todos os seus patrícios” (Wilde [...], 1947, p. 2). Desandando o argumento em torno de um discurso patriótico, aponta para a arrogância e o egocentrismo desmesurado do poeta, e arremata:

Cabotino dos mais conhecidos, caluniador de sua pátria e de seu povo, o sr. António Botto acabará por apresentar-se tal qual é — cidadão de baixos sentimentos e artista cuja moral, baseada num homossexualismo atrevido e despudorado, merece apenas o desprezo dos homens de bem, mais que não será nunca o representante de uma gente viril e nobre, a gente portuguesa (Wilde [...], 1947, p. 2).

A controvérsia também gerou questionamentos sobre a índole de Botto, onde algumas vozes duvidaram do suposto antissalazarismo do poeta, que chegou a afirmar, muitas vezes, ser vítima de perseguição política em Portugal, um dos principais motivos do seu exílio no Brasil. Dois textos publicados na *Gazeta de Notícias*, da mesma autoria não assinalada, revelam um jornalista indignado com o cabotinismo de Botto, com a sua prática recorrente de autoadulação e como ele tentou desagradar o próprio país para ganhar a simpatia dos brasileiros, apostando no ressentimento contra os antigos colonizadores. O autor mostra-se cético da atitude antiportuguesa e

antissalazarista do poeta, e destaca que ele age oportunistamente, como um novo “Cabral” na intenção de ganhar o apoio dos brasileiros deslumbrados com as suas falsas glórias (O Boto, 1947, p. 3). Num novo texto, alguns meses depois, numa reação ao sentimento de “mal-estar” geral contra as “atitudes delirantes” de Botto, um “renegado” e “ vaidoso mórbido”, o jornalista flerta com o preconceito expresso por alguns dos seus colegas da imprensa, disfarçado pelo uso jocoso de uma expressão estrangeira homofóbica, num trocadilho mal-intencionado:

[...] Não nos enganamos com esse ‘amor-perfeito’ que veio de Lisboa, tocado pelas Tágides, fartas de sua poesia, mais fartas ainda de quem as escrevia. [...]

Aí está o segundo capítulo do reinado de Boto, o Grande, nestas plagas, e caracterizado pela falta de pudor (!), e sobretudo pela ausência de respeito para com o país que o agasalhou, e para com o povo liberal e gentil que o recebeu. Acertamos de início sobre esse ‘calhau’, e dele podemos dizer o que dizem os ingleses, desses poetas à Boto: ‘He is a *pansy*...’⁴ (Ainda [...], 1947, p. 3).

Mais um posicionamento que questiona a índole de António Botto e a suposta posição antissalazarista por parte do poeta português é publicado pelo escritor Dalton Trevisan, no auge dos seus 22 anos, numa franca demonstração de que nem todo o campo literário brasileiro foi favorável ao português recém-instalado no país. Trevisan era editor da *Joaquim*, revista iconoclasta que buscava romper com o provincianismo cultural paranaense no âmbito do debate literário

⁴ Segundo o Cambridge Dictionary, a palavra inglesa *pansy* pode ser traduzida como a flor “amor-perfeito”, mas também corresponde “an extremely offensive old-fashioned word for a man who is gay, whose behavior is considered to be like that of a woman” (Pansy, c2025).

nacional, e reagiu violentamente a um pedido do poeta de contribuir com a publicação em fins de 1947. Evidentemente influenciado pela tumultuosa primeira impressão causada por Botto nos meses seguintes à sua chegada, o escritor reforça o lugar-comum do cabotinismo do poeta, refutando muitas de suas invenções e excentricidades, e avança para uma irônica e indisfarçada homofobia:

Antonio Botto, segundo o Doutor Antonio Botto, é o maior poeta vivo de Portugal e se ruim poeta é o seu maior poeta, pior para Portugal. (...) usa peninha no chapéu e marca entrevistas na praia de Copacabana como sendo o homem, com um gerânio na mão, que olha para o mar... Um grande poeta tem direito de ser cabotino e o boto, sem ser poeta, é apenas cabotino. (...)

O boto é um gênio e a prova disso são as cartas que lhe escrevem Joyce e Gide, embora nenhum leia em português ou por isso mesmo. Claro está que, nenhum crítico, poeta ou pessoa responsável escreveu qualquer elogio ao Doutor Antonio Botto.

(...) O cronista simpático que se assina Franquilin de Ó-liveira proclamou que o boto é, em verdade que vos digo, um gênio. No entanto, a poesia do Doutor Antonio Botto, feita de lugares-comuns, é de um lirismo barato de sabonete de loja de turco. Se, de algum modo, é célebre o poeta, o é pela sua ‘carne de seda’ ou ‘ombros florentinos’ e jamais pela sua obra.

(...) Talvez um boto seja contra o regime de Salazar. Preferimos supor que não, pois ele é o anúncio da podridão, primarismo acariano e debilidade mental do regime fascista português (Trevisan, 1947, p. 5).

Apesar de relativo êxito num primeiro momento, tais atritos foram marcantes para a construção e o esgotamento das relações de António Botto no Brasil. O autor sentiu o impacto de tais eventos, retroalimentando as consequências deles para justificar o ocaso de sua carreira em momentos subsequentes, tanto na imprensa quanto nos textos poéticos e memórias inéditas. Uma das reações à denúncia

de *Diretrizes*, notadamente equivocada por parte do poeta, aconteceu numa entrevista cedida ao jornalista da *Gazeta de Notícias* Abílio de Carvalho, declarado admirador da poesia bottiana, em 1953. Em “António Botto desmascara os seus caluniadores”, reportagem de forte acento sensacionalista, dividida em quatro partes, são detalhados os pormenores da “armadilha” realizada contra o escritor, publicada anos antes. No texto, a colônia lusa aparece como maquiavélica e responsável pelo seu descarte do mercado literário brasileiro e português, citando os nomes dos portugueses Chianca de Garcia e Fernando de Barros, e do brasileiro Jorge Amado, como alguns dos seus maiores conspiradores. Botto oferece ao periódico uma história rocambolesca, cheia de intrigas e mexericos, permeada de nomes de personalidades conhecidas do ambiente cultural luso-brasileiro, forjada com o intuito de destruir a sua posição de autor de Literatura Portuguesa que mais vendia na época, não em “números vulgares” como os seus congêneres, mas com milhares de exemplares vendidos no mundo inteiro. Todavia a última parte da reportagem consiste num desabafo do jornalista afirmando que Botto, após a publicação do material, pediu os originais e o cancelamento da reportagem, pondo fim à continuidade da intrincada trama que se propusera a expor. Certamente, depois de dar início ao desacertado ataque, o poeta deve ter repensado a gravidade de reaparecer atrelado ao espinhoso assunto, bem como os entraves legais que poderiam existir em consequência das afirmações proferidas no jornal (Carvalho, 1953).

A incendiária entrevista do jornal *Diretrizes* e os seus desdobramentos foram tematizados também em poemas inéditos de António Botto. Dado o caráter biográfico e memorialístico de parte considerável da poesia resguardada no espólio bottiano depositado na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), alguns acontecimentos da sua trajetória foram reprisados a fim de justificar as dificuldades do presente, bem como contar às gerações vindouras as injustiças a que o poeta foi sub-

metido pela ação dos seus detratores. Nestes textos, podemos afirmar que Botto lê a sua própria história, passando a limpo muitos dos fantasmas de sua vida, com o intuito de explicar e reconstruir os eventos passados conforme a sua própria versão. Para tanto, o autor constrói uma narrativa que o favoreça, em contraponto ao seu estado fragilizado e aos obstáculos impostos pelo exílio brasileiro, uma continuidade coerente com as autoinvenções que propagou durante toda a carreira. Desse modo, o poeta oferece ao futuro uma espécie de autobiografia poética, como se pode notar nos vários poemas autoficcionais, onde ele eleva ao extremo a sua capacidade em coadunar vida e obra.

Sendo assim, parte da poesia de António Botto, ancorada em elementos autorreferências, reais ou inventados, mostra-se como um espaço autobiográfico, principalmente nos últimos anos, quando o poeta dedicou uma parcela considerável de poemas a reprisar os episódios da sua malfadada trajetória. Na ausência de um canal onde pudesse se expressar livremente, e na tentativa de resistir ao silenciamento que lhe foi imposto, o espaço textual, na esfera privada, era o único lugar onde Botto podia “reagir” naquele momento, mesmo que no foro íntimo, onde escreveu páginas e páginas de diferentes versões, com algumas contradições entre elas, dos principais acontecimentos de sua vida. O poema, a seguir, é exemplar desta ação, no qual o escritor repassa os danos pessoais causados pela fatídica entrevista e a falta de apoio da colônia portuguesa, ludibriada pela mentira dos seus opositores:

Passo a vida a fazer contas
De contas que eu não devia,
E a explicar injustiças
Com esta velha agonia
De ter que falar em coisas
Que eu não fiz nem provoquei,
É para ficar doente
E eu doente fiquei.

Pretenderam-me sujar com a lama da calúnia
 E a dessa vil difamação,
 E apesar de com violência refutar e desmentir
 Tudo quanto na chantagem desse jornal ‘Diretrizes’
 Se publicou e se fez,
 Na colônia portuguesa onde a ignorância é muito,
 Milhares acreditaram que o Poeta português
 Tinha o que eles disseram,
 E se aqui falo em milhares
 Foi porque vi, claramente,
 Um certo ar indiferente
 Dos que são do apostolado
 Do patriotismo fictício [...]
 (Botto, BNP E12/100).

Recurso semelhante é realizado num soneto onde Botto buscou destrinchar e denunciar a ação maquiavélica dos seus detratores. O poema faz parte do projeto “O poeta adoeceu”, escrito por Botto durante o período da internação entre 1955 e 1956, quando os jornais portugueses e brasileiros retratavam-no como um indigente doente e miserável no Brasil. Nessa época, um dos principais gêneros adotados pelo poeta é o soneto, seja para destrinchar homenagens a seus amigos e outras personalidades a quem ele tentava angariar algum apoio financeiro ou de influência, ou para abordar temas circunstanciais e confessionais:

Depois de um mês no Rio de Janeiro,
 Um farfalhado grupo comunista,
 Desses que fazem pelo globo inteiro
 Perseguição a todo o real artista
 Que não seja, por eles, passageiro
 Dessa escura doutrina de anarquista, –
 Publica, sobre um homem verdadeiro,
 Uma estúpida, falsa, entrevista,

Revelando, isenção de humanidade,
E mostrando na mórbida luxúria
Palavras da mais torpe indignidade.
Mas o destino existe, e tudo fez:
Veio por carta destruir a injúria
Na consciência de um que é português.
(Botto, BNP E12/115).

Por fim, mas não esgotando o conjunto textual que aborda as consequências da entrevista na biografia de Botto, o poema seguinte aborda um dos temas mais comentados pelo escritor, para além da sua afirmação e importância para o mundo literário, o oposto dela: os motivos do seu ostracismo e esquecimento. Vinculando os adversários brasileiros a um movimento iniciado no seu país, o poeta denuncia a ação deliberada de um suposto grupo de literatos portugueses que, em ações conjuntas, agiram por sobrepujá-lo, numa ardilosa “campanha do silêncio” responsável por atrapalhar as vendas de suas obras em Portugal e no Brasil, bem como a divulgação de novos poemas na imprensa. Apesar do texto não citar nomes, o poeta, no âmbito da Literatura Portuguesa, deixou variados escritos contra Adolfo Casais Monteiro, supostamente um dos seus principais opositores, José Régio e João Gaspar Simões, revelando o ressentimento contra os críticos da *Presença* iniciado ainda na década anterior, quando as boas relações entre eles azedaram por completo:

Os grupos de literatos
Que nunca foram coisa alguma
Após a minha viagem
Para terras do Brasil
Deitaram esquecimento
E campanha do silêncio
Sobre a obra do Poeta
Renovador das ‘Canções’.

Eu deixei de figurar
 Nos boletins da sanidade
 Literária e cultural
 Da imprensa portuguesa.
 Além disso, agarraram
 Na calúnia destruída
 Da entrevista publicada
 Nesse jornal de chantagem
 Que se chamou 'Diretrizes'
 Tanto e tão caluniador
 Que foi proibido e acabou,
 Para eu ficar desaparecido
 Como quem rasga um jornal. [...]

(Botto, BNP E12/103).

Como visto, a trajetória de António Botto foi marcada por diversas tentativas de impedimento, desvalorização e silenciamento. Embora, em um primeiro momento, tenha utilizado as polêmicas em torno de *Literatura de Sodoma* como um meio para alcançar notoriedade literária, o poeta enfrentou, ao longo de sua vida, as repercussões negativas dessas controvérsias, que dificultaram a plena aceitação de sua poesia. Constantemente, Botto precisou reafirmar a legitimidade de seu projeto poético e sua posição como escritor digno de reconhecimento e respeito. Ainda que tenha recebido leituras favoráveis que destacavam sua contribuição para o modernismo português, como apontado por críticos como Fernando Pessoa, José Régio e Jorge de Sena, sua produção poética foi alvo de recorrentes ataques. Tais críticas, em muitos casos, pareciam pautadas menos por critérios estéticos e mais por juízos morais, revelando os preconceitos latentes de uma determinada época.

Além disso, aspectos de sua personalidade – frequentemente descrita como narcisista, megalomaníaca e cabotina – aliados ao preconceito homofóbico, influenciaram significativamente os testemu-

nhos e análises sobre sua obra. Em um contexto conservador como o de Portugal nas primeiras décadas do século XX, a afirmação de sua identidade fez de Botto um alvo constante de desprestígio e de ridicularização. Tal processo contribuiu para o rebaixamento de seu papel na consolidação da estética modernista e na afirmação da literatura homoerótica em Portugal, relegando sua obra a uma posição secundária em momentos que demandariam maior reconhecimento na história literária do país.

Partindo do exposto, pode-se compreender não apenas a importância do poeta para refletir as inúmeras perseguições direcionadas a escritores de sexualidades divergentes, e como eles necessitaram reagir a um meio intelectual hostil, mas também pensar sobre as engrenagens de exclusão e marginalização que persistiram no campo literário e cultural, como elas ficam inscritas nas narrativas e discursos sobre determinados autores e obras.

RECEBIDO: 28/02/2025

APROVADO: 17/03/2025

REFERÊNCIAS

A TRAGÉDIA temporária do poeta António Botto. *Repórter X*, Lisboa, n. 2, 26 out. 1929, p. 1 e 3.

AINDA o Boto. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 72, n. 281, p. 3, 29 nov. 1947.

BARROSO, Carlos Alvim. A mágoa do poeta. *A Noite*, ano XXXVII, n. 12.662, Rio de Janeiro, p. 3, 5 set. 1947.

BOTTO, António. *Canções*. Lisboa: Guimarães, 2010.

BOTTO, António. Espólio. E12. Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, Fundo António Botto, Lisboa.

BOTTO, António. *O livro do povo*. Lisboa: Eclética, 1944.

BOTTO, António. Palavras de um avestruz todo gris. *Contemporânea*, Lisboa, n. 6, p. 112, dez. 1922.

BOTTO, António. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2018.

- CARVALHO, Abílio de. Antônio Boto desmascara os seus caluniadores. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 78, n. 126, p. 12, 4 jun. 1953.
- CARVALHO, Amorim. *Através da obra do Sr. António Botto*. Porto: Livraria Simões Lopes, 1938.
- CASCAIS, António Fernando. O manifesto dele a toda a gente. *Via Atlântica*, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 14-40, 2023. DOI: 10.11606/va.i2.209169. Disponível em: <https://revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/209169>. Acesso em: 15 jan. 2025.
- CUROPOS, Fernando. António Botto e Fernando Pessoa nas ruas de trás. In: RIBEIRO, Nuno; BASTOS, Margarida Almeida (org.). *António Botto e Fernando Pessoa: poéticas em diálogo*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2021. p. 27-46.
- DEZ minutos com António Botto. *Diário de Lisboa*, Lisboa, p. 5, 22 mar. 1935. (Suplemento Literário).
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. São Paulo: Paz & Terra, 2014.
- GONÇALVES, Zetho Cunha. *Notícia do maior escândalo erótico-social do século XX em Portugal*. Lisboa: Letra Livre, 2014.
- KLOBUCKA, Anna. *O mundo gay de António Botto*. Lisboa: Documenta, 2018.
- LEAL, Raul; SENA, Jorge de. *Correspondência 1955-1960*. Lisboa: Guerra e Paz Editores, 2010.
- O BOTO. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 72, n. 203, p. 3, 30 ago. 1947.
- PANSY. In: CAMBRIDGE Dictionary, Cambridge, c2025. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/pansy>. Acesso em: 15 nov. 2024.
- PARECER. *Diário do Governo*, Lisboa, n. 262, p. 5794-5796, 8 nov. 1942.
- PESSOA, Fernando. António Botto e o ideal estético em Portugal. *Contemporânea*, Lisboa, n. 3, p. 121-126, jul. 1922.
- TREVISAN, Dalton. A Mameluca. *Joaquim*, Curitiba, n. 15, p. 5, 1947.
- UMA PÁGINA breve das minhas memórias. *Diário de Lisboa*, Lisboa, p. 1, 12 ago. 1938. (Suplemento Literário).

WILDE de fancaria. *Jornal de Notícias*, São Paulo, ano II, n. 416, p. 2, 30 ago. 1947.

MINICURRÍCULO

OSCAR JOSÉ DE PAULA NETO é Doutor em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense. Integrante do Polo de Pesquisas Luso-brasileiras (PPLB) do Real Gabinete Português de Leitura.

Judith Navarro (1910-1987): uma voz silenciada/ cancelada(?)¹

Judith Navarro (1910-1987): a silenced/cancelled voice(?)

Jorge Vicente Valentim

Universidade Federal de São Carlos/FAPESP

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n54a1361>

RESUMO

A partir das definições de “cultura do cancelamento” (Castro; Libardi, 2024; Chiou, 2020; Woolf, 2020) e suas ressonâncias com determinadas práticas silenciadoras, como a censura (Cabrera, 2013; Pimentel, 2007), apresentamos uma leitura do percurso e de alguma obra da escritora portuguesa Judith Navarro (1910-1987), voz silenciada não apenas pelos tempos sombrios da ditadura salazarista, mas também pela própria crítica literária, que a reduziu a pouquíssimas linhas em apenas alguns títulos da historiografia oficial. A proposta, aqui, é a de dar visibilidade ao projeto de criação da autora, além de demonstrar a relevância de sua obra num período em que muitas mulheres resistiram ao apagamento, imposto pelo “lápiz azul do acto censório” (Letria, 2023, p. 9).

PALAVRAS-CHAVE: Censura; Ditadura Salazarista; Ficção de autoria feminina; Judith Navarro.

¹ Texto resultante de investigação realizada na Biblioteca Nacional de Portugal, em 2024, com Bolsa de Pesquisa no Exterior da FAPESP (Processo 2023/06790-5).

ABSTRACT

Based on the definitions of “cancel culture” (Castro; Libardi, 2024; Chiou, 2020; Woolf, 2020) and its legacies with certain silencing practices, such as censorship (Cabrera, 2013; Pimentel, 2007), we present a reading of the career and some of the work of the Portuguese writer Judith Navarro (1910-1987), a silenced voice not only by the dark times of the Salazar dictatorship, but also by literary criticism itself, which reduced her to very few lines in just a few titles of official historiography. The proposal here is to give visibility to the author’s creative project, in addition to demonstrating the relevance of her work in a period in which many women resisted the erasure imposed by the “blue pencil of the censorship act” (Letria, 2023, p. 9).

KEYWORDS: Censorship; Salazar Dictatorship; Female authored fiction; Judith Navarro.

Mas, a História da Literatura não tem sido toda ela feita pelos homens, à sua imagem e semelhança? (Horta, 2001, p. vi).

CANCELAMENTO, SILENCIAMENTO E CENSURA: APROXIMAÇÕES E RESSONÂNCIAS?

Pensar a “cultura do cancelamento”² ligada a atividades artísticas, em especial, a Literatura, pode até parecer um tema forçado em razão do movimento atual de nomear com este termo determinadas práticas sociais, econômicas, políticas e artísticas. No entanto, numa abordagem que prevê um possível diálogo entre as duas instâncias – a cultural e a promotora do cancelamento –, entendo que é preciso repensar de que forma esta prática acaba por validar certos gestos

² Doravante, utilizo a expressão entre aspas, mas sem as referências bibliográficas, em virtude de suas recorrências constantes no texto, tendo em vista que a base conceitual já fora apontada no resumo (Castro; Libardi, 2024; Chiou, 2020; Woolf, 2020).

que não são completamente desconhecidos do *métier* literário. E a questão que rege a minha inquietação em relação a esses laços é: até que ponto o cancelamento atual ressoa algumas práticas conhecidas de mecanismos de controle, sobretudo, os exercidos em tempos de autoritarismos?

Num interessante estudo, Stuart Hall (1997) chama a atenção para a centralidade da cultura e como esta já se encontra devidamente arraigada nos ofícios mais simples e mais complexos da vida cotidiana, sem que, necessariamente, exista uma ligação imediata com o sentido estrito da expressão. Segundo ele, “cada instituição ou atividade social gera e requer seu próprio universo distinto de significados e práticas – sua própria cultura”, daí que tal expressão está cada vez mais aplicada “às práticas e instituições, que manifestamente não são parte da esfera cultural, no sentido tradicional da palavra” (Hall, 1997, p. 13).

Ou seja, as práticas sociais acabam por disseminar uma dimensão cultural, na medida em que cada uma delas ressignifica e redimensiona a expressão, a partir do momento em que se centram nas suas especificidades, daí a possibilidade de se poder falar, por exemplo, em “cultura da equidade”, ou “cultura da maternidade” ou, ainda, “cultura das práticas desportivas” (Hall, 1997), dentre outras. Nesse sentido, a articulação dos termos componentes da nomenclatura – “cultura do cancelamento” – contribui para cogitar este último como uma prática cultural “decorrente da capacidade dos indivíduos de resistir e/ou negociar com as estratégias dominantes, refletindo os valores éticos e/ou morais vigentes em uma determinada cultura e sociedade” (Castro; Libardi, 2024, p. 9).

Na verdade, essas alterações diante das exigências dos diferentes momentos temporais não deixam de particularizar a capacidade da cultura em “garantir as condições para futuras experimentações e mudanças” (Bauman, 2012, p. 28), tal como ensina Zygmunt Bau-

man (2012). Nessa perspectiva, pode-se inferir que a “cultura do cancelamento” funciona como uma prática capaz de alterar o padrão estabelecido como modelo e, assim, “o impulso de modificá-lo, de alterá-lo e substituí-lo por outro padrão continua viável e potente com o passar do tempo” (Bauman, 2012, p. 28).

Ora, se isto pode ser percebido na continuidade da “cultura do cancelamento”, cujas origens remontam à década de 1980, quando um grupo de estudantes da Universidade de Stanford recusou-se a aceitar a ementa de uma determinada disciplina, alegando a continuidade branca e colonialista do seu conteúdo (Castro; Libardi, 2024), e, décadas mais tarde, ressurgiu em 2017, em virtude da força dos movimentos de protesto *#MeToo*, contra os assédios sexuais ocorridos nos bastidores cinematográficos de Hollywood, não se poderá entender esta práxis como uma espécie de herança modificada (é claro), e de certa continuidade até, daquilo que a censura já realizara em tempos sombrios de autoritarismo e ditaduras?

Como bem esclarecem Luiz Henrique Silva de Castro e Guilherme Barbacovi Libardi (2014), a partir da leitura do episódio acima, a “cultura do cancelamento” acabou por introduzir “novas formas de controle político em ambientes acadêmicos, os quais deveriam fomentar debates importantes para a sociedade, em vez de ceder à censura” (Castro; Libardi, 2024, p. 6). Ou seja, nesta concepção, tudo parece indicar que tal prática cultural na atualidade das redes sociais se aproxima, ainda que de forma muito distinta e com um aparato tecnológico muito mais avançado, com aquela ausência de troca de ideias e imposição de uma recusa e de um silêncio sobre determinado conteúdo, tão características da censura.

Levando em consideração o período compreendido pelo Estado Novo em Portugal, desde a aprovação da Constituição Política de 1933 até a Revolução dos Cravos em 1974, momento em que ocorre o final da ditadura salazarista e o país entra no mundo das nações

democráticas, não se poderá negar que o ato censorial esteve sempre presente, controlando os corpos, os movimentos, os gestos, os discursos, as artes, os conteúdos divulgados nos meios de comunicação, enfim, tudo o que pudesse ser regrado a partir das ordenações vindas do alto escalão do poder. Desde uma atenta “vigilância sobre todas as notícias relacionadas com movimentações de carácter militar, quer em Portugal e nas colónias, quer a nível europeu” (Pimentel, 2007, p. 40), até a avaliação preliminar de obras artísticas e literárias, quase sempre com a prévia “apreciação dos perigos potenciais” (Pimentel, 2007, p. 53) que cada uma delas representava, e com a atuação censória “*a posteriori* e por denúncias e com a colaboração das várias instituições do regime” (Pimentel, 2007, p. 55), sem esquecer, é claro, o controle acirrado sobre temas ligados à pauta dos costumes, a censura exerceu o seu poder de apagamento, silenciamento e isolamento.

Na verdade, entre as décadas de 1930 a 1970, em Portugal, percebe-se um conjunto de assuntos considerados proibidos de serem divulgados, a fim de não desestabilizar o controle estabelecido pelo Estado Novo. De acordo com Irene Flunser Pimentel, mesmo no período chamado de Primavera Marcelista³,

[...] o rol de preocupações do governo tinha aumentado exponencialmente, bem como os seus inimigos e temas proibidos, com relevo para tudo o que dissesse respeito às reivindicações dos trabalhadores e estudantes, à guerra colonial e ao prestígio das For-

³ Período compreendido entre os anos de 1968 a 1974, quando Marcello Caetano substituiu António de Oliveira Salazar, depois da queda deste de uma cadeira e de sua morte. Também conhecida como “Marcelismo”, esta faixa temporal demarca o final do Estado Novo em Portugal, quando, aparentemente, o chefe de governo acena para uma suavização das proibições impostas pela fase mais dura do regime. Na prática, porém, percebe-se uma continuidade das normas regulatórias e censórias, caracterizada, sobretudo, “por uma tentativa falhada de auto-reforma das instituições” (Reis, 1996, p. 548).

ças Armadas, bem como a certos sectores católicos, ditos ‘progressistas’, mais recentemente entrado no movimento de oposição ao regime (Pimentel, 2007, p. 61-62).

Ou seja, assuntos ligados às esferas trabalhistas, sindicalistas e políticas, bem como as mais progressistas que lutavam por melhores condições sociais para os menos favorecidos – e entenda-se neste grupo não apenas os trabalhadores rurais, mas também as mulheres e as reivindicações feministas –, estavam todos sob o forte escrutínio da censura e dos instrumentos governamentais de controle, podendo sofrer cortes parciais ou totais na exposição dos seus conteúdos.

Já aqui, parece-me pertinente refletir sobre as aproximações existentes entre essa antiga prática de silenciamento imposta pelo “lápis azul da censura”⁴ e as atuais recusas e lacunas executadas pelos adeptos da “cultura do cancelamento”. Se é certo que as duas não se situam em contextos históricos homônimos ou próximos, gosto de pensar que a atual prática cultural canceladora, ainda que tenha o aspecto positivo de movimentar a “capacidade de resistência dos indivíduos frente à estratégia dominante, no espectro dos valores de determinada cultura” (Castro; Libardi, 2024, p. 12), ela pode gerar, paradoxalmente, uma armadilha com aquela “perigosa dicotomia que a internet promove, criando uma falsa sensação de justiça em que indivíduos se sentem aptos a julgar e monitorar uns aos outros” (Castro; Libardi, 2024, p. 12).

No meu entender, este instrumento de controle, ainda que não lance mão dos mesmos meios mais violentos perpetrados pelos órgãos de censura, como os métodos de tortura, por exemplo, não dei-

⁴ Do mesmo modo como procedi em relação à expressão “cultura do cancelamento”, esclareço que essa outra, também indicada anteriormente no resumo (Letria, 2023), virá daqui por diante indicada apenas pelas aspas.

xa também de compactuar e estabelecer certas ressonâncias com aquelas práticas de corte e rasura em textos jornalísticos e literários, calando as vozes dos que não concordavam com o fascismo vigente. Para além deste ato, também as infiltrações e delações realizadas por agentes da PIDE dentro de partidos, universidades e células de resistência funcionavam de maneira muito próxima daquilo que observamos, hoje, nos gestos de cada usuário das redes sociais, ao executar o bloqueio e o cancelamento de outros, isolando-os, assim, a partir de uma discordância, isenta de qualquer tipo de diálogo entre as partes.

Nesse sentido, fico a me interrogar – e alerta que são mais questionamentos do que certezas absolutas – se não será este mecanismo uma espécie de herança modelada por aquele jogo político em que um “grande número de informadores, infiltrados nos mais diversos sectores durante os longos anos do regime” (Pimentel, 2007, p. 99), agora devidamente alterado por uma tecnologia mais sofisticada, a operar uma invasão mais sutil e, muitas vezes, até imperceptível pelas redes sociais? Não serão os bloqueios e o cancelamento atuais manejos outros, mais modernos, de colocar em prática aquele ato de isolar o indivíduo, provocando neste um mal-estar diante de um futuro incerto e deixando-o com “uma profunda sensação de vazio e desejando a voltar a ver [contactar] qualquer pessoa” (Pimentel, 2007, p. 110)?

Não quero com isso afirmar – e volto a frisar – que a “cultura do cancelamento” articula métodos iguais de violência física, como a tortura, tal como as polícias políticas impunham sobre os seus adversários, e nem que esta práxis atual repete nos mesmos moldes o que os censores fizeram em épocas passadas. No entanto, no meu entender, não deixa aquela de estabelecer, pelo menos, alguns vínculos de ressonância com práticas abusivas perpetradas pelos órgãos censórios que ditavam aquilo que poderia ser publicado ou não, lido ou

não. E se cancelar pode ser entendido como uma forma de rasurar e silenciar (Woolf, 2020), então, até que ponto, a censura em tempos sombrios já não colocava em prática, e de forma extremamente violenta, as proibições sobre conteúdos considerados pelo poder como subversivas?

Se olharmos por este viés, então, abre-se uma brecha para entender que a chamada “cultura do cancelamento” não constitui uma novidade nossa, do nosso momento mais imediato, da nossa contemporaneidade, mas uma prática muito diversa de executar e lidar com os isolamentos a partir do uso de instrumentos mais sofisticados e com técnicas muito diferentes. São práticas muito distintas? Sim, com certeza, e executadas em momentos históricos muito específicos e com tecnologias muito peculiares. Mas, serão elas completamente desligadas do sentido de silenciamento, isolamento e proibição? Para esta pergunta, não me parece haver uma resposta certa, cabendo, por isso, uma reflexão mais detida.

CENSURADAS E PROIBIDAS: ALGUMA PRODUÇÃO DE AUTORIA FEMININA EM PORTUGAL (1930-1960)

De acordo com Ana Cabrera (2013), a respeito da atuação da censura sobre os textos dramáticos e os grupos que os encenavam na época do Estado Novo, “as proibições e os cortes incidiam sobre todos os géneros teatrais e afetavam todas as companhias. Mas as restrições eram grandes sobretudo para o ‘teatro experimental’, que via muitas vezes as suas experiências mutiladas” (Cabrera, 2013, p. 58). Ou seja, em outras palavras, nos tempos da ditadura salazarista, tudo passava pelo crivo da eliminação, do bloqueio, do corte, do impedimento e do silenciamento.

No campo da Literatura Portuguesa produzida entre as décadas da ditadura salazarista, basta lembrar dois casos muito célebres de proibição e censura pela PIDE: a *Antologia de poesia portuguesa erótica*

e satírica (1966), de Natália Correia; e as *Novas cartas portuguesas* (1972), de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Os dois títulos atingiram em cheio a política da moral e dos bons costumes defendida pelo Estado Novo, além de apontar um caminho diferente para a condição feminina, dando à mulher o protagonismo no efetivo exercício do seu desejo e na obtenção do seu prazer.

De forma muito cuidadosa e cronologicamente organizada por autores selecionados pela sua idealizadora e organizadora, a primeira obra defende a presença de uma verve ferina no cânone poético português, com a utilização explícita de termos eróticos e satíricos, então considerados indecorosos pelos censores da PIDE⁵. Com a sua vasta cultura e erudição singular, Natália Correia disserta, num longo e denso ensaio de abertura, sobre este viés temático na produção poética portuguesa. Segundo ela, “a poetização da carne, iluminada pelo espírito, cuja exaltação emana da embriaguez inspiradora da experiência erótica, pondo em causa o significado da comunhão sexual electiva, é o tópico da nossa mais qualificada poesia moderna” (Correia, 1999, p. 32). Ou seja, não se trata de uma seleta de mau gosto ou de vulgarização do erótico, antes, a obra constitui um apinhado recuperador de uma memória cultural necessária em tempos de proibições e cerceamentos, demonstrando que a poesia pode ser

⁵ Alguns detalhes interessantes sobre todo o processo de proibição e julgamento dos autores envolvidos com a publicação da *Antologia* podem ser encontrados nos ensaios de Francisco Topa (2015) e Pedro Piedade Marques (2015). No primeiro trabalho, Francisco Topa elenca muitos dos termos considerados inadequados pelos censores e as etapas de todo o processo movido contra Natália Correia e outros escritores participantes da obra. Já no segundo, observa-se uma atenção especial ao trabalho desafiador do responsável pela editora Afrodite, Fernando Ribeiro de Mello, e seus esforços em modernizar as publicações em Portugal, incluindo também as obras traduzidas.

interventiva, criativa e resistente. Não à toa, David Mourão-Ferreira irá se referir à *Antologia* como uma “obra de erudição, de criação e de civismo, [...] um documento indispensável” (Mourão-Ferreira, 1999, p. 9-10).

E a segunda obra, escrita a seis mãos pelas “três Marias”, fator que colocou em evidência a problematização de autoria e de enquadramento genológico de textos literários (Amaral, 2010), tornou-se um dos casos de apreensão mais conhecido e relatado pelas mídias nacionais e internacionais. Seja do ponto de vista literário, em que as vozes femininas assumem o protagonismo nas relações afetivas, amorosas e sociais, revelando seus desejos de forma despojada e despidorada; seja do ponto de vista histórico, em que as críticas contidas na obra à sociedade portuguesa da época, “abordando temas censurados ou temas tabus, como a guerra colonial, o enquadramento institucional da família católica, ou o estatuto social e legal das mulheres, gerou, no contexto de Estado Novo, fortes reações por parte daqueles ligados ao poder” (Amaral, 2010, p. XIX); fato é que as *Novas cartas portuguesas* foram o alvo de uma tentativa de cancelamento, imposta pela censura da PIDE, mas que fora, de certa forma, neutralizada pela forte cobertura internacional, com a insurreição de nomes de peso da crítica mundial, como Simone de Beauvoir, Marguerite Duras e Doris Lessing, dentre outros(as), a favor da obra e das autoras. Na verdade, essa tentativa de cancelamento e de silenciamento das escritoras acabou por sofrer um revés, experimentando, assim, aquilo que o Estado Novo tentava impor ao título censurado. Neste caso, o cancelamento fora cancelado, e o caso das “três Marias” figurou como “a primeira causa feminista internacional” (Amaral, 2010, p. XIX).

Pelo que se pode perceber a partir dos dois casos acima, no contexto estadonovista português, a produção de autoria feminina que reivindicava a voz e a vez das mulheres na promoção dos seus direitos, na defesa de uma condição digna e na reivindicação de um

protagonismo livre de estereótipos e convenções, era considerada objeto de interesse dos órgãos controladores. Aliás, conforme esclarece Cândido de Azevedo (1997), não são poucas as escritoras que se tornaram alvos da proibição, ora porque expunham de forma aberta e direta os anseios e os desejos femininos, ora porque se declaravam abertamente antifascistas. Neste conjunto, além das “três Marias”, incluem-se os nomes de Carmen de Figueiredo, Fiama Hasse Paes Brandão, Lília da Fonseca, Maria Archer, Maria Teresa Horta, Natália Correia e Nita Clímaco, dentre outras.

Se este tipo de perseguição sofrida por algumas autoras demonstra uma seletividade por parte da censura instituída, procurando sempre questionar e mesmo cancelar qualquer tipo de resistência àquele modelo de “fada do lar”⁶, defendido pela ideologia comportamental do Estado Novo, não se pode menosprezar um outro tipo de silenciamento a que muitas das obras ficcionais e poéticas foram submetidas. Afinal, quando não proibidas pela censura da PIDE, muitas

⁶ A expressão refere-se ao papel desempenhado pela mulher a partir da Constituição portuguesa de 1933, em que, numa retomada do Código de Seabra (1867), colocava a mulher circunscrita exclusivamente às tarefas domésticas, sendo-lhe vedada qualquer tipo de possibilidade de trabalho externo ou que a fizesse sair da obrigatoriedade de administração e manutenção dos afazeres do lar. De acordo com Irene Flunser Pimentel, a carta constitucional que concretizava o nascimento do Estado Novo delineava de forma muito nítida os papéis de gênero que cada um deveria exercer no espaço da casa. Segundo ela, o retrocesso estadonovista impunha o papel de mãe zelosa, mulher respeitadora e moralmente digna e dona de casa exemplar, restringindo qualquer possibilidade de movimentação das mulheres na época. Assim, algumas conquistas alcançadas com o advento da I República caem por terra e “as mulheres deixaram também de poder afiançar, de exercer comércio, de viajar para fora do país, de celebrar contratos e de administrar bens sem o consentimento por escrito do marido, além de serem afastadas de certas profissões, de cargos de chefia administrativa e da magistratura judicial” (Pimentel, 2001, p. 34).

delas acabaram caindo no nicho do esquecimento, em virtude da ausência e do pouco interesse manifestado pela *intelligentsia* portuguesa para dar visibilidade a muitos títulos e muitos nomes com trajetórias consolidadas e potentes.

Aliás, a respeito da produção dessas escritoras, Paula Mourão (2002), num ensaio pioneiríssimo, evoca e analisa algumas das mulheres esquecidas pela crítica. Apesar do forte interesse destas pela poesia, o conto, a novela e o romance, ou seja, os gêneros narrativos, são os “mais praticados pelas autoras que publicaram nos anos 30 e 40” (Mourão, 2002, p. 137). Além de nomes completamente apagados como os de Amélia Cardia (1855-1938), Sarah Beirão (1880-1974), Adelaide Félix (1892-1971), Oliva Guerra (1891-1982), Aurora Jardim (1898-1988), Emília de Sousa Costa (1877-1959), Fernanda de Castro (1900-1994), Manuela de Azevedo (1911-2017), Esther de Lemos (1929-2003), a ensaísta portuguesa destaca um nome que me interessa: Judith Navarro (1910-1987)⁷.

Autora de um dos romances de pendor neorrealista (*A Azinhaga dos Besouros*, 1948), Judith Navarro é considerada uma das pioneiras

⁷ Pseudônimo de Judith Vitória Gomes da Silva, sua estreia na literatura dá-se em 1935, com o livro de poemas *Rendas vermelhas*, valendo-se de outro pseudônimo: Lygia. Com uma obra ficcional de dimensões menores que outras contemporâneas suas, a flexibilidade e a percepção sensível das mudanças estéticas do século XX podem ser elencadas como uma das suas principais qualidades. Assim, Judith Navarro deixou uma produção consistente: *Narcótico!* (tango canção com música de Bento Monteiro, 1935), *Teatro popular* (cenas líricas com música de José Angerri, 1942), *Esta é a minha história* (romance, 1947), *A Azinhaga dos Besouros* (romance, 1949), *O vigésimo* (comediazinha com música de José Angerri, 1957), *Ferreira de Castro e o Amazonas* (biografia ficcional, 1958), *Terra de Nod* (romance, 1961), *Os dias selvagens* (romance, 1964), *Florêncio* (conto, 1966) e *Os emigrados* (folhetim radiofônico, 1970). Além disto, ainda há a indicação da escrita de uma opereta, *A promessa*, sem indicação exata de data (Rocha, 1998, v. IV, p. 432).

na genealogia da produção de autoria feminina no final da primeira década do século XX. Com uma estreia literária celebrada por João Gaspar Simões (2001), com o romance *Esta é a minha história* (1947), obra com nítidas incidências ao gosto do intimismo presencialista, a autora logo se tornaria o alvo de uma crítica ácida e questionadora dos motivos temáticos utilizados na composição romanesca, quando publica o seu segundo romance, em que aborda as histórias de “gente muito pobre e de mundos exíguos, em que as personagens se ocupam sobretudo com as pequenas tarefas quotidianas da sobrevivência” (Mourão, 1999, p. 1071-1072),

Na minha perspectiva, longe de ser uma obra sem fôlego ou falhada (Simões, 2001), este romance de Judith Navarro merece ser lido como um título inserido no contexto neorrealista pela forma como expõe de forma clara e direta as mazelas das pessoas mais pobres, vítimas daqueles que detêm o poder da posse latifundiária. Não me parece gratuito, portanto, que, ao analisar a trajetória desta escritora, Paula Mourão assume uma diretiva imperiosa, qual seja, Judite Navarro “faz parte daqueles escritores e escritoras que caíram no *injusto esquecimento*: a sua obra *justifica plenamente uma leitura atenta e deve ser considerada peça importante* na genealogia de escrita de mulheres que se acentua a partir da década de 1940” (Mourão, 1999, p. 1074, grifos meus).

Diante do exposto até aqui, cabe-me trazer luz a essa escritora e tecer algumas considerações sobre o seu romance *A Azinhaga dos Besouros* (1948) e como este se relaciona com as linhas estéticas do neorrealismo, mesmo sua autora não sendo incluída no rol dos participantes desta geração. Apesar de não ter sido alvo da proibição ou da mutilação da censura, a obra em questão possui uma relevância porque coloca a autoria feminina em conjunção com a estética neorrealista, dando-lhe, assim, uma visibilidade mais que merecida.

JUDITH NAVARRO: UMA VOZ ESQUECIDA/CANCELADA(?)

Dentro dos estudos mais conhecidos sobre o neorrealismo (Reis, 1983, 2005; Rodrigues, 1981, 1999; Torres, 1977, 1983, 1996, 2002), raríssimos são aqueles que efetivamente abordam a participação das mulheres no movimento. E não me refiro exatamente à figuração de personagens femininas em tramas ficcionais, mas toco em específico na presença de escritoras, seja de forma direta e contínua, seja de maneira esporádica e experimental, nos quadros dos seus participantes.

Num instigante artigo de 1996, Ana Paula Ferreira (1996) chamava já a atenção para este relacionamento tenso entre a geração de 1940 e a produção de autoria feminina. Segundo ela, não se pode menosprezar a presença de nomes femininos nos principais periódicos da época crucial do neorrealismo (sobretudo *Sol nascente* e *O Diabo*), posto que este elenco pode fornecer importantes aspectos para se ter uma ideia global do período em questão. Daí a sua interrogação sobre os motivos desse vácuo: “[...] não será o silenciamento do feminino resultado de um dos vários ‘equivocos’ em que a generosidade romântica do marxismo neo-realista caiu?” (Ferreira, 1996, p. 148).

Na verdade, ao questionar a ausência de laços mais nítidos entre o neorrealismo e as principais correntes do feminismo já em voga em Portugal, Ana Paula Ferreira é incisiva em colocar os dois polos político-ideológicos da década de 1940 em pé de igualdade, posto que tanto o modelo castrador do Estado Novo, quanto o revolucionário progressista dos antifascistas tinham um medo em comum: “o fantasma da mulher independente do homem tanto económica quanto sexualmente, ou seja, o da que recusa ou transgride a estrutura patriarcal da família” (Ferreira, 1996, p. 148)⁸.

⁸ Interessante observar, a partir deste argumento levantado por Ana Paula Ferreira (1996), que o próprio relatório apresentado por Álvaro Cunhal (1979), então

Ainda que não chegue a concordar completamente com os argumentos da ensaísta portuguesa, numa outra perspectiva, Vítor Viçoso (2011), um dos mais respeitados nomes da crítica neorrealista, vai num caminho contrário ao dos seus colegas e chega mesmo a sugerir que é possível incluir neste grupo, pelo menos, quatro autoras: Irene Lisboa, Manuela Porto, Maria Archer e Maria Lamas. No entanto, esta concessão vem acompanhada de uma reticência, pois, segundo ele:

embora não possamos incluir nenhuma autora da década de 40, no campo neo-realista, há escritoras que, pelo seu apego à realidade social do seu tempo e à situação afectiva, amorosa e jurídica da condição feminina, submetida à mítica situação de ‘fada do lar’ e a uma submissão machista e patriarcal, se podem aproximar com pertinência das fronteiras do Neo-Realismo (Viçoso, 2011, p. 249).

Ora, sem querer desmerecer o excelente trabalho do professor da Universidade de Lisboa, acredito, no entanto, que neste conjunto ainda caberiam outros nomes para, de uma certa forma, dilatar as participantes das mesmas preocupações sociais do neorrealismo. Tal

Secretário-Geral do Partido Comunista Português (PCP), no Comitê Central do Partido em 1964, visando a preparação do VI Congresso, em 1965, não manifesta uma preocupação explícita a respeito das condições das mulheres e das reivindicações feministas. No seu longo texto, *Rumo à vitória (as tarefas do partido na Revolução Democrática e Nacional)*, Álvaro Cunhal (1979) não inclui um espaço para as preocupações femininas da sociedade portuguesa. Fala-se da abolição dos monopólios, da necessidade de um aumento de qualidade de vida das classes trabalhadoras, da libertação do país do jugo imperialista, da instauração de uma ordem democrática, do levante nacional por um combate antifascista, da luta popular, da organização urgente das forças democráticas e da existência de um grande Partido Comunista, elemento fundamental na luta pela democracia, mas não há uma referência específica da intelectualidade feminina, enquanto força de resistência na luta antifascista.

como já tive oportunidade de verificar e assinalar em outros textos de minha autoria (Valentim, 2020a, 2020b), Natália Correia e o seu primeiro romance, *Anoiteceu no bairro* (1946), bem poderiam ser incluídos nesse rol sem qualquer prejuízo para a argumentação. E, além dela, acrescento Lília da Fonseca, que teve o seu romance de explícito pendor neorrealista *O relógio parado* (1961) proibido pela PIDE; Rachel Bastos, com dois contos de *Coisas do céu e da terra* (1944); além de algumas outras apostas, como Adelaide Félix, Natércia Freire e, é claro, Judith Navarro.

Quero acreditar, portanto, que, ao lado das quatro escritoras já mencionadas por Viçoso, outras tantas também escreveram romances da vida “das mulheres portuguesas” a ponto mesmo de podemos afirmar que “o silêncio foi quebrado e o cenário desocultado” (Viçoso, 2011, p. 251). Em outras palavras, mesmo sendo um movimento na sua totalidade masculino, o neorrealismo teve a contribuição de escritoras que não se encontram sequer ligadas ao seu agrupamento, e que também, com licença da minha modalização, estão muito mais próximas dos ideais estéticos do que, simplesmente, das “fronteiras do Neo-Realismo” (Viçoso, 2011, p. 249). Daí que a argumentação de Ana Paula Ferreira (1996) faz todo o sentido, posto que a generosidade marxista desta geração parece ter se expandido para o povo, para as figuras marginais dos trabalhadores explorados, seja no campo, seja na cidade, mas não parece ter tido a mesma atenção para algumas figuras femininas extremamente atuantes naquela época.

Dentre estas, o nome de Judith Navarro destaca-se, sobretudo, pela forma com que construiu uma trama voltada para o ambiente rural em que famílias de trabalhadores e pessoas pobres têm de lutar, no dia a dia, contra a falta de emprego, o pagamento exíguo de um salário que mal dá para sustentar a família, as condições insalubres de trabalho, além das intempéries que castigam o solo e abatem-se sobre as suas habitações, causando prejuízos e desespero.

Louvada por João Gaspar Simões no seu romance de estreia (*Esta é a minha história*, 1947), Judith Navarro constrói na referida obra uma trama autodiegética, em que as impressões da protagonista são expostas numa narrativa de fôlego, mesclando uma série de categorias genológicas, a fim de enfatizar a perspectiva do eu narrante. Assim, toda a carga confessional, ora em forma de diário, ora em forma de autorreflexão, presente na trama romanesca, leva João Gaspar Simões a deslindar uma série de elogios à Judith Navarro, em que não faltam as mais categóricas expressões laudatórias, tais como a ideia de que o leitor, diante de *Esta é a minha história*, depara-se com “um livro excepcional”, “uma dessas obras que só por milagre aparecem na nossa literatura” ou, ainda, um “dos romances mais revolucionários que se tem publicado em Portugal nos últimos vinte anos” (Simões, 2001, p. 222). E a razão de tais elogios surge justificada na percepção do ensaísta que faz questão de frisar: em plena década de 1940, “não se entusiasmem os paladinos da chamada literatura neo-realista. Judith Navarro não usa a receita da escola” (Simões, 2001, p. 222-223).

Quando a autora decide mudar o foco narrativo, no seu segundo romance, para uma heterodiegese de forte inclinação social, a fim de compor um grande mosaico de gente pobre, humilde, miserável, com famílias na condição de vítimas dos donos dos grandes empreendimentos, sem ter onde cair, e desesperadas ao receberem a notícia de despejo dos terrenos ocupados, Judith Navarro causa em Gaspar Simões uma alteração revoltante ao vaticínio que havia lançado sobre ela.

Ao chamar atenção para os problemas do romance de 1948, tenta colocar a culpa do declínio da autora, inclusive, na influência do *brasileirismo* e das ressonâncias da ficção brasileira dos anos de 1930 (como Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos e Raquel de Queiroz). Segundo ele, todo o exercício narrativo encontrado em

A Azinhaga dos Besouros constitui o resultado de “influência de más leituras e por seguir o exemplo de medíocres mestres” (Simões, 2001, p. 231).

Ao contrário, portanto, do que fizera a respeito do primeiro romance, para o segundo, não dispensa o crítico de todo um vocabulário ácido e desconcertante, pressagiando um fracasso retumbante para uma obra de qualidade muito discutível. Para ele, *A Azinhaga dos Besouros* possui uma trama frágil, composta por uma “série de circunstâncias avulsas grosseiramente congeminadas” (Simões, 2001, p. 231). A autora, por sua vez, perde as qualidades apresentadas em *Esta é a minha história* e envereda por um conteúdo social, comparado a um “barro sujo, informe e sem vida com que pretende erguer diante de nós uma série de retratos adrede preparados para nos apiedar, comover ou revoltar” (Simões, 2001, p. 230).

Toda a contrariedade de João Gaspar Simões alicerça-se, para além das suas desconfianças com a arte social proposta pelos neorrealistas, sobre a insatisfação em constatar uma obra de autoria feminina, enveredando pelo mesmo caminho que ele próprio já criticara diversas vezes. De acordo com a sua perspectiva, o romance falha não só pelo conteúdo, com nítidas aproximações com o neorrealismo, mas também pelas influências negativas de leituras dos romancistas brasileiros da época, também ligados às premissas da geração de 1940. Mas não só. E, aqui, parece-me que o crítico envereda por um juízo de valor que desqualifica a escritora em outros níveis:

quando é que nós teremos, finalmente, a consciência de que um romance sobre uma pobre gente miserável como aquele que se agita em *A Azinhaga dos Besouros*, só pode ser escrito por duas espécies de pessoas: ou por quem tenha tido a experiência espontânea e profunda do tremedal de desgraças em que vivem os felizes como esses que Judith Navarro quis pintar, ou por quem possua um talento de romancista superiormente amadurecido ao sol de

uma tradição novelística tão prodigiosamente fecunda como a inglesa, ou a francesa. Judith Navarro nem é a criatura batida pela infelicidade e pela miséria numa ordem de experiências paralelas às de uma Marília ou de uma Arlette, nem é essa experiência literária trabalhada por uma cultura novelística secular, único meio viável de se conceberem literariamente seres, ambições, reacções, dores e infelicidades, entrevistas através do olhar perscrutador e retentivo de quem observa, recolhe apontamentos e depois manipula a história com o frio engenho de um cozinheiro que prepara um petisco. Escritora sincera, e sincera na ordem da *sinceridade de comportamento*, isto é, naquela esfera da sinceridade literária em que apenas se evoca e recria bem o que uma vez se viveu, o que uma vez foi comportamento ou experiência nossa, ei-la a escrever um romance como quem tece uma colcha de trapos (Simões, 2001, p. 230).

Não deixa de ser interessante observar a mudança gritante de tom, de expressões, de vocabulário e de juízos sobre a técnica narrativa da autora. Aliás, na ótica de Gaspar Simões, a fragilidade de *A Azinhaga dos Besouros* reside justamente aí, posto que Judith Navarro não tem a experiência da pobreza dentro do seu percurso de vida, logo não pode e não tem condições de sobre ela se debruçar para criar ficção, e nem tem uma trajetória de experiência criadora, capaz de a habilitar a um exercício de criação tão convincente.

Longe de querer desmerecer o trabalho ensaístico do grande mestre, não deixa de ser surpreendente constatar que a sua crítica acaba por resvalar num certo preconceito de gênero, tendo em vista que aquela promessa vislumbrada no primeiro romance, para ele, não se concretizou, em virtude da matéria escolhida pela autora para a realização de seu segundo texto de ficção narrativa. E mais: se o tema o incomoda profundamente, o fato de ser uma mulher a escrever sobre estes aspectos e estes temas sugere uma situação ainda menos

digerível, sobretudo, para alguém que sempre desconfiou e criticou abertamente os adeptos da geração neorrealista.

Isto decorre, sobretudo, pelo fato de *A Azinhaga dos Besouros* ser efetivamente um romance neorrealista, construído de forma eficaz e bem arquitetada. E ainda que Judith Navarro tenha afirmado, em entrevista a Marques Gastão (1983), a sua desconfiança em relação ao novo realismo social praticado pelos neorrealistas, ela própria não deixa de lançar mão dos recursos destes para a composição dos espaços, da paisagem, das personagens e de toda a ação da trama romanesca. Não me parece gratuito, portanto, o fato de esta obra ter sido dedicada exatamente a Ferreira de Castro, autor com filiações ao neorrealismo (Viçoso, 2011), e que seria alvo de narrativa biográfica da escritora⁹.

Nesse sentido, gosto de pensar que a autora estaria muito mais próxima de uma filiação eventual autônoma e de um contato momentâneo com o neorrealismo, não se afastando de suas premissas e, ao mesmo tempo, não condicionando ou restringindo o seu campo de criação a uma única vertente. Na minha perspectiva, Judith Navarro experimenta a estética neorrealista como uma solução para a construção da trama de *A Azinhaga dos Besouros*, o que não seria uma práxis incomum para tantos artistas da década de 1940. Aliás, ao fazer o levantamento do campo artístico português de 1940 a 1960, Fernando Namora explora as principais ocorrências e suas correlações com o neorrealismo. Segundo ele,

ao referir-me às críticas feitas ao neo-realismo no propósito de lhe diminuírem a ressonância, e antes de acertar numa sistematização para este meu depoimento, creio desde já oportuno pergun-

⁹ Refiro-me à obra *Ferreira de Castro e o Amazonas* (1958/1967), em que a autora descreve a trajetória do escritor português, ainda vivo, para um público mais jovem, a fim de dar a conhecer uma das figuras centrais da Literatura Portuguesa da época.

tar se, para além da validade de tais depreciações, não permanecerá indiscutível o facto de a geração neo-realista ter influenciado positivamente o panorama das nossas letras. Com efeito, ao apreciarmos estes últimos vinte anos de literatura, encontramos, como maior saliência, um movimento neo-realista fecundo, suficientemente poderoso e ajustado às inquietações da época para atrair sempre novos aderentes, não já arrastados por uma atmosfera emocional, mas pela ponderada escolha de um rumo, e vozes individuais de forte amplitude que, mesmo colocadas por mera convenção à margem do neo-realismo, com ele coincidem ou se aparentam, pertencendo ao mesmo clima de interpretação consciente do homem e da realidade portuguesas, ou outras que sofreram, em maior ou menor grau, certa mudança na sua atitude intelectual por inspiração, ainda que não reconhecida, daquele movimento, do mesmo modo que admitimos sem constrangimento que o neo-realismo foi sendo benèficamente permeável ao convívio com outras experiências, sobretudo as que, como o picaresco, asseguram uma continuidade às expressões mais conformes com o génio português. Parece então legítimo deduzir que o relevo da nossa literatura actual, quanto a uma perspectiva histórica, seria bem menor se lhe eliminássemos a geração que se revelou há vinte anos olhando de frente os problemas do homem e da vida e os que dela receberam a herança (Namora, 1961, p. 4).

Ainda que Fernando Namora esteja olhando para uma produção cultural posterior ao surgimento da geração da década de 1940, parece-me que a sua ideia central reside na tese de que aqueles que eventualmente teriam herdado as qualidades, numa espécie de convívio e parentesco, não chegam a impedir a permeabilidade e a circulação dialogante de ideias distintas diante de novos contextos sócio-políticos. Nesse sentido, acredito que alguns casos eventuais já despontam antes mesmo de 1960, momento em que o autor profere a comunicação *Esboço histórico do Neo-Realismo* para a Classe de Letras da Academia das Ciências de Lisboa.

No meu entender, Judith Navarro bem pode ser inserida dentro do grupo daqueles “novos aderentes” e como uma das “vozes individuais de forte amplitude” das décadas de 1940-1960, tendo se valido da estética neorrealista como a “ponderada escolha de um rumo” e operado, em *A Azinhaga dos Besouros*, uma “interpretação consciente do homem e da realidade portuguesas” (Namora, 1961, p. 4).

Baseado nas tensões e nas complexidades de uma pequena aldeia, chamada a Azinhaga dos Besouros¹⁰, o romance de Judith Navarro vai, gradativamente, trazendo à cena diferentes núcleos familiares e as suas lutas cotidianas para terem pão e condições de vida melhores. Seguindo uma tradição consolidada pelo neorrealismo de representação do espaço rural carregada de uma “radicalização do desvelamento das relações sociais campestres” (Viçoso, 2011, p. 40), *A Azinhaga dos Besouros* traz, já no título, a ênfase sobre a espacialidade como uma das componentes principais para a tessitura da trama romanesca. É neste espaço insalubre que se desenvolve toda a ação, e, a partir dele, o narrador heterodiegético apresenta os principais elementos demarcadores, questionando o leitor sobre o atual estado de conservação do local e incitando a sua curiosidade a partir daquilo que a Azinhaga foi e como ela se encontra no momento inicial da narração:

quem há-de dizer que existiu ali um amontoado de barracas miseráveis que estremeciam com o vento e deixavam escorrer pelas paredes a água de invernos infinitos? Agora os caminhos estão limpos e a Azinhaga só tem duas casas de pedra e cal, uma em frente da outra.

Ao cimo, no monte, vê-se a casa de Leonel e mais além, sobre o ponto mais alto do cabeço, um moinho sem velas que aos olhos

¹⁰ Chamo a atenção para o fato de que, daqui por diante, sempre que usar a expressão “Azinhaga” sem itálicos, refiro-me ao local das ações narrativas. Enquanto que, com itálico, quero mencionar a obra de Judith Navarro em análise.

de quem passa na estrada faz lembrar uma habitação de gnomos com o seu telhado bicudo e as janelas pintadas de vermelho. O moinho é a habitação de António Péрни que mais tarde deverá substituir o guarda Leonel.

Dizem em Alfornel e na Quinta da Correia que António Péрни se insinuou no agrado de Leonel em prejuízo dos outros moradores da Azinhaga. Porém, Leonel, sempre foi bom para toda a gente. Recolheu os filhos mais velhos do Balaio, um criminoso que fugiu à justiça e tem-nos lá em casa. Como podem dizer que Leonel faz distinção deste ou daquele? A verdade é que, quando se fala de António Péрни, dizem logo: ‘O malandro do António Péрни...’ Mas não! As coisas passaram-se de outro modo (Navarro, 1948, p. 7-8).

Partindo, portanto, dos problemas existentes no espaço, o narrador demonstra interesse em esclarecer o que efetivamente teria acontecido para a Azinhaga ter sofrido tantas mudanças, sobretudo, no tocante à inexistência da população que outrora lá vivia. Os dois núcleos familiares tornam-se o estopim para o desencadear actancial, com uma atenção especial a Leonel e António Perni.

Leonel chega à localidade como um simples trabalhador e se estabelece com a concordância do patrão (inominado no texto), tendo a incumbência de tomar conta do território, por onde se avistava um “caminho pedregoso onde havia madeira cortada, apinhada entre pequenos grupos de árvores” (Navarro, 1948, p. 9). Ali, Leonel encontra Luísa, uma pastora de cabras, e ambos formam o núcleo familiar central da trama romanesca, que rapidamente aumenta com a chegada de Saúl e André, gêmeos não idênticos. Aliás, no decorrer da ação, a diferença física surge reforçada pelas características distintas dos dois irmãos. Enquanto André é tratado como uma rapariga pela mãe, porque “é demasiadamente delicado para os trabalhos do campo” (Navarro, 1948, p. 17-18), cabendo-lhe mais as tarefas burocráticas do comércio, qual seja, “trata das mulas, parte a lenha e prepara as

coisas que devem ser vendidas no mercado” (Navarro, 1948, p. 18), Saúl, com “uns ombros robustos e umas mãos sólidas”, é responsável por ajudar o pai com as tarefas mais pesadas, tais como a lida no campo “no tempo das colheitas e das sementeiras” e os “labores mais duros durante o inverno” (Navarro, 1948, p. 18).

Este núcleo familiar é marcado sobremaneira pela forma simples de viver a vida no ambiente rural, concentrando suas ações nas diferentes tarefas cotidianas, e por um sentido ético em que a simplicidade não pode obliterar o senso de justiça diante de práticas que reclamam uma reparação. Nesse sentido, ao entrar no estado psicológico de Leonel, quando este recebe Manuel Júlio e ambos conversam sobre os encontros furtivos de André com Marília nas moitas da azinhaga e a conseqüente gravidez da jovem, o narrador deixa em evidência o estado de inquietação e de desassossego de Leonel, diante da atitude irresponsável e incorreta do filho:

Leonel nem vê as pessoas que passam por ele. Já lá vai o tempo em que dizia aos filhos: ‘Façam isto ou aquilo’ e eles faziam. Novas coisas vêm agora demonstrar-lhe que a família é uma grande árvore que pode dar bons e maus frutos. Não tem querido tomar uma atitude enérgica por causa da mulher. Luísa tem por André uma afeição exagerada e sofreria com isso. Mas a verdade é que André está a praticar um acto criminoso e precisa de um correctivo.

Os amigos e conhecidos mais abastados aconselham-no a que feche os olhos porque Marília é pobre... Uma pobre de Cristo! dizem eles É isso mesmo que mais fere os sentimentos de Leonel. E são considerados honestos aqueles homens! Mas que espécie de honra têm eles? Leonel mal sabe ler. Não tem grandes conhecimentos além dos trabalhos do campo. É um homem primitivo, o Leonel! Porém, sabe que o dever de todo o homem honrado é pagar o que deve e proteger o mais fraco. Afeito às tempestades da vida, tem as mãos calejadas e os olhos castigados pelo frio de muitos invernos. Não! Ele não irá submeter-se às fraquezas do filho nem amolecer

no comodismo da sua pequena fortuna. É preciso que o coração de Leonel não deixe de bater serenamente (Navarro, 1948, p. 82-83).

O drama de Leonel irá desencadear uma série de fatos, culminando com a morte de André. Este, com um poder de mascaramento da situação, revela-se “hábil e dissimulado”, lançando “uma terrível suspeita sobre o comportamento de Marília” (Navarro, 1948, p. 86) e esquivando-se de suas responsabilidades. Interessante observar que, apesar de um senso irrepreensível de justiça fazer parte da construção da personagem Leonel, em contrapartida, Luísa é perfilada com os sentimentos genuínos da maternidade, recusando-se a perceber os atos do filho e deitando “as culpas para cima de Marília e de Natália” (Navarro, 1948, p. 86). Não que ela própria não seja tocada pelo justo, mas, diante da negativa do filho, o seu sentimento materno parece falar mais alto, a ponto de ficar contra o marido a favor de André.

No entanto, a par do investimento que a autora faz sobre os diferentes núcleos familiares que compõem o mosaico da Azinhaga, há um aspecto que me parece importante ressaltar para ler as vibrações neorrealistas presentes no romance de Judith Navarro: a composição da Azinhaga, enquanto uma coletividade com protagonismo da trama, mas uma “comunidade socialmente clivada” (Gusmão, 2018, p. 69) em pequenos núcleos familiares, cada qual com seus problemas, suas necessidades, suas vicissitudes e seus dramas cotidianos.

Leonel, Luísa, André e Saúl; António Perni e Deolinda; Francisco Balaio e Arlette; Manuel Júlio, Isabel e Marília; Natália e o Sapateirinho da Aldeia compõem as diferentes células participantes da trama, revelando facetas do cotidiano de um espaço rural. São personagens reduzidas à condição de criaturas comuns e humildes (mesmo o guarda Leonel, apesar do conforto da casa de pedra, construída pelo próprio, não abandona a sua condição de empregado de um patrão inominado), espoliadas pela exploração da mão de obra, sub-

metidos a condições precárias de vida e a uma insalubridade, ambas reiteradas pelas agressivas mudanças climáticas.

O drama das famílias acentua-se, quando estas são assombradas pelas notícias de uma provável desocupação do terreno da Azinhaga:

Santo Deus, o que vai na taberna da Isabel! Dizem que os moradores da Azinhaga vão ser intimados a desfazer as barracas no prazo de seis meses! Querem deitar aquilo abaixo. É preciso acabar com o triste espectáculo de uma miséria que causa nojo ao turista e às pessoas civilizadas. É preciso mudar a casa e os tarecos! Procurar outro poiso... Todos se sentem assombrados com a perspectiva de uma mudança que se apresenta difícil. Ir para onde? Para os prédios que estão a fazer na estrada? Se ao menos houvesse casas como as dos bairros económicos...

Mesmo essas não estão ao alcance de todos. Eles são na maioria pobres e miseráveis como os ciganos. Além disso os bairros ficam distantes e teriam de calcurriar léguas para chegar ao sítio onde trabalham. Que fazer? Os homens discutem o problema e acabam por dizer que não saiem. As mulheres, essas, gritam e as palestras não têm fim. Alguns alvitram levar as tábuas e as latas para os lados da Quinta do Bom Pastor ou para Alfornel. Talvez lhes deixem fazer as barracas encostadas a algum muro, escondidas dos caminhos transitáveis (Navarro, 1948, p. 132).

Os habitantes da Azinhaga estão cheios de perplexidade porque nessa manhã foram intimados a desmanchar as barracas. Deram-lhes o prazo de três semanas. Afinal não era boato. Toda aquela gente ficou indecisa a olhar uns para os outros depois do polícia ter partido. Três semanas para arranjar nova casa ou lugar onde lhes consintam erguer de novo as suas barracas de madeira e bocados de lata! (Navarro, 1948, p. 171).

Manhã húmida, desagradável, cheia de chuva. Ainda não aclarou completamente. São seis horas e no inverno o dia começa mais tarde. Não se vêem as estrelas porque o céu está carregado e cheio de nuvens pesadas. E que frio! Os homens, as mulheres e as crianças saiem das barracas. Vêm a tiritar, embrulhados em rou-

pas velhas com serapilheiras pelas costas. Os seus rostos mostram assombro. Mas que quer aquela gente? Já por duas vezes foram intimados a desmanchar as barracas e não fizeram caso. Agora, os guardas apareceram de manhã. cedo para os apanhar na cama. As mulheres agasalham os filhos, os mais pequenos que ainda mamam, e deitam-nos cá fora sobre montes de palha que despejaram das enxergas. O pano de linhagem serve para os cobrir em vez de cobertor. As mulheres fazem estes trabalhos e gritam. Choram, desesperadas com os guardas. Os homens zangam-se e bradam: – Calem-se! – e viram-se para as barracas. Eles parecem mais conformados mas os seus corações estão cheios de fel. De vez em quando levanta-se da Azinhaga uma nuvem de pó escuro e ouve-se um estrondo que faz estremecer o chão. São as tábuas que caem. Os homens apinham-nas e juntam as latas. Agora só ficam na Azinhaga as casas de pedra e cal. Nem a casa do Balaio, nem a do Manuel Júlio foram condenadas. Erguem-se em frente uma da outra como duas sentinelas depois de uma grande batalha (Navarro, 1948, p. 237-238). Entre eles há mulheres grávidas que irão arrastar-se para outros lugares levando consigo a herança interminável de filhos miseráveis. Esses filhos nascerão com a alma deformada e os pulmões gastos. Porque há-de pôr o destino uma tão grande diferença na fortuna dos homens? Eles nasceram ali, sobre montes de palha ou de erva seca. Muitas vezes sem um cobertor que os livrasse do frio. Porque não haviam antes de ter nascido sobre uma cama, debaixo de um teto, entre as paredes sólidas de uma casa? Ele, Leonel tivera mais sorte... No entanto, apesar de reconhecer o sofrimento daquela gente, sente uma espécie de alívio com o desaparecimento das barracas. Será egoísmo ou será uma tendência natural e humana aquele desejo de se ver longe da miséria dos outros? Que mal estar indefinido ao pensar sobre tais coisas! E os filhos do Balaio? Os dois mais velhos já estão à sua conta... Natália ficou com os outros... Tudo se há-de compor mais tarde ou mais cedo. O pior é Saúl... Esse sim, apoquento-o. Mas Saúl não morreu. Regressará... Só os mortos que não voltam... (Navarro, 1948, p. 239-240).

Do primeiro aviso à demolição efetiva das barracas, em todas as cenas, a comunidade da Azinhaga vê-se nivelada numa mesma ameaça: a desapropriação das habitações e a demolição das moradias em nome de uma comodidade dos proprietários. Ainda que não apareça devidamente citado no texto, sugere-se, no entanto, que o melhor aproveitamento do terreno era já uma decisão tomada pelo patrão e que não seria revertida de forma alguma.

Mesmo diante da possível interpelação de Leonel, a população vê-se desamparada sem qualquer recurso de apelo ou ajuda para o iminente abandono coletivo. Apenas os moradores de casas de pedra (Leonel e Balaio) e o próximo habitante do moinho (António Perni) ficam de fora da desocupação. E, aqui, acredito que esteja uma das melhores formas de observar a clivagem da Azinhaga em, pelo menos, dois grupos: os empregados que não fogem da linha da pobreza, mas conseguem administrar o pouco em favor próprio; e os muito pobres, que, enfiados em barracos de madeira e metal, sem rumo, direção ou plano futuro, são deixados ao relento, sem qualquer tipo de constrangimento pelo proprietário do terreno.

Ora, fico a me interrogar se esta simpatia pelas classes mais pobres e sofridas não será exatamente um traço de forte ligação de Judith Navarro com as prerrogativas estéticas neorrealistas? Não serão o espaço e as personagens elementos reiteradores de uma visão de mundo com a “intenção de *denúncia* das injustiças sociais” (Magalhães, 1987, p. 198)? Afinal, os desvalidos continuam desamparados e não há qualquer força ou ordem que acolha o seu sofrimento. Assim sendo, tal como Isabel Allegro de Magalhães (1987) se refere à conexão de Irene Lisboa com alguns princípios neorrealistas, gosto de pensar que as mesmas considerações poderão servir para pensar Judith Navarro e o seu romance *A Azinhaga dos Besouros* (1948), posto que, nesta obra, a autora também “comunga do propósito básico do movimento, de uma identificação com os mais desfavorecidos da sociedade” (Magalhães, 1987, p. 198).

Diante das cenas citadas acima, não fica difícil ao leitor perceber que há, na trama de *A Azinhaga dos Besouros*, um conflito de classes implícito, que só vem à tona a partir do momento em que todos são enquadrados na situação de despejo. A perda da casa representa a ausência de rumo ou a falta de espaço para habitar e a dúvida sobre o que acontecerá ou a impossibilidade de pensar no tempo futuro. Roubados nas duas circunstâncias, são personagens sem perspectivas espaciais e temporais, deixadas num limbo onde são consideradas como objetos facilmente descartáveis.

A exemplo da análise de Manuel Gusmão (2018) sobre o romance de Soeiro Pereira Gomes (*Esteiros*, 1941), gosto de pensar que, também neste romance de Judith Navarro, os moradores da Azinhaga podem ser compreendidos como uma espécie de “personagem colectivo ou colectivo de personagens” (Gusmão, 2018, p. 47), sem qualquer tipo de homogeneidade entre os núcleos familiares. São, exatamente, criaturas díspares, cada qual com as suas “rugosidades e asperezas” (Gusmão, 2018, p. 47), e são estas que conferem aos núcleos familiares as suas respectivas heterogeneidades.

Mas, não há como não perceber que muitos outros habitantes não nomeados fazem parte de uma massa coletiva formada por pobres, humildes, trabalhadores braçais, seres explorados pela ânsia de lucro de um patrão. O fato deste não surgir nomeado na trama soa como uma espécie de inverossimilhança da própria situação alienante, acarretando um aumento da degradação e da desumanização daquelas personagens, afinal, a condição de sujeitos abusados e vilipendiados nos seus direitos mais básicos por um indivíduo sem nome revigora a condição de alienação.

E, ao contrário da trama de *Gaibéus* (1939), por exemplo, não há um senso de coletividade que os una em nome de um ideal revolucionário de mudança de situação. Não há um ceifeiro rebelde capaz de desafiar a ordem de despejo, apelando para uma união coletiva. Talvez

mais próximos de uma personagem como o Palma, de *Seara de vento* (1958), de Manuel da Fonseca, Leonel e Perni, com temperamentos tão díspares, deixam reverberar a sua condição sob o signo de “homem cercado’ pela sua condição de classe e desconhecedor das formas mais eficazes de combater a sua alienação económica” (Torres, 1986, p. xxi).

Se o contrabando é uma válvula de escape para o protagonista de Manuel da Fonseca (Torres, 1986), a ocupação como guarda da Azinhaga dos Besouros e as tentativas frustradas de conseguir o cargo de coveiro e a posterior promessa de permanência na aldeia, morando no moinho, funcionam, respectivamente, para Leonel e António Perni como formas improdutivas de ultrapassar essa alienação, porque se tratam de iniciativas de curto prazo, tornando-os vulneráveis e inaptos para agir e interferir no despejo coletivo dos outros moradores da aldeia.

Por mais positivas que sejam as ações de Leonel, é preciso sublinhar que ele também não escapa à alienação: “Leonel procura abstrair-se, afastar-se dali. (...) Nesse momento não pensa que poderá um dia ter de deixar tudo aquilo, nem sente desejos de ir a parte alguma” (Navarro, 1948, p. 240-241). Sua falta de diligência coloca-o numa posição alienante em relação ao sofrimento e ao abandono alheios. E, ao seu lado, António Perni, num gesto insensível, não esboça qualquer tipo de preocupação com os problemas à sua volta, tendo em vista que lhe fora prometido viver no moinho. Ou seja, o desamparo coletivo não faz parte de suas preocupações ou prerrogativas: “António Péрни lá anda de rosto grave, a concertar o moinho. Nem esperou que a Azinhaga fosse desabitada, por causa do frio. Por isso na Azinhaga todos se revoltaram contra ele, e dizem coisas que não cabem na cabeça de ninguém” (Navarro, 1948, p. 241).

Ao que parece, sente-se no romance de Judith Navarro a ausência daquela tonalidade épica, daquela consciencialização de classe e daquela ação coletiva desalienadora, tão características, por exemplo, de Mariana e Amanda Carrusca, de *Seara de vento* (1958). A premissa mo-

tivadora das duas personagens femininas – “um homem só não vale nada” (Fonseca, 1986, p. 169) – não comparece nas páginas de *A Azinhaga dos Besouros*. E, talvez, tal eclipse seja proposital, para inquietar o leitor não apenas para as mazelas cotidianas de pessoas pobres e esquecidas pelas políticas públicas, mas também para a privação de uma ação coletiva capaz de promover uma transformação efetiva.

Ora, diante de tais inferências, a par da relutância de um crítico como João Gaspar Simões (2001) em não validar o romance de Judith Navarro, ou mesmo da preferência de outros nomes da fortuna crítica do neorrealismo, como Alexandre Pinheiro Torres (1977), Carlos Reis (1983), Urbano Tavares Rodrigues (1981) e Vítor Viçoso (2011), em não incluírem o nome de Judith Navarro como uma das mais contumazes colaboradoras do movimento (o que é compreensível), gosto de pensar que *A Azinhaga dos Besouros* constitui um romance neorrealista bem acabado (o que não quer dizer que não apresente eventuais falhas), abordando uma faixa significativa de uma população pobre, desvalida e abandonada por todos aqueles que a ela deveriam socorrer.

Nesse sentido, e não gratuitamente, na sua *Storia della Letteratura Portoghese*, Giuseppe Carlo Rossi (1953) irá declarar com propriedade que, depois da geração revivalista do conto (com Miguel Torga e Branquinho da Fonseca) com estilo seguro e dinâmico, há

um número significativo de pessoas das últimas gerações, com uma boa contribuição feminina: de Judith Navarro (pseudônimo de Judite Vitória Gomes da Silva) (n. 1910) no romance (com *A Azinhaga dos besouros*, 1948) à jovem Matilde Rosa Araujo (n. 1921) no conto (com *Estrada sem nome*, 1974) (Rossi, 1953, p. 304)¹¹.

¹¹ Versão de minha autoria para a língua portuguesa: “Ad essi, e ai romanzieri, tiene dietro un numero rilivante di gente delle ultime generazioni, con un buon contributo di donne: da Judith Navarro (pseudonimo di Judite Vitória

Relevância, por sinal, também assinalada, apesar de com pouca ênfase, por António José Saraiva e Óscar Lopes, ao referendar a obra da autora como o deflagrar do “início do mais recente e melhor surto do romance feminino”, tendo em vista que nela se cruza “a ânsia de independência económica e sentimental feminina com uma profunda simpatia pelas pessoas simples ao pé da porta, brancos ou negros moçambicanos” (Saraiva; Lopes, 2001, p. 1029-1030).

A exemplo de Joaquim Namorado que, em 1938, articula a expressão “neorrealismo” para se referir ao romance de Amando Fortes, também neste romance de Judith Navarro, “pode dizer-se que não existem heróis (pelo menos no sentido clássico do termo): os seus personagens são o ‘toda a gente’ e os nomes nada mais do que simples referências ao correr da vida”, porque, na verdade, a vida constitui “a verdadeira figura central, quem impõe o ritmo do romance jogando os personagens e criando as situações” (Namorado, 1994, p. 61).

Se, como nos ensina Mário Sacramento (1968), há um neorrealismo, “onde a expressão estética envolve um dinamismo que implícita a interpretação científica (socialmente considerada) das estruturas básicas que a um nível específico reflecte, recria e antecipa” (Sacramento, 1968, p. 84), então, acredito que *A Azinhaga dos Besouros*, de Judith Navarro, mais do que uma “profunda simpatia”, enquadra-se neste cenário estético, na medida em que não abre mão de representar e, mesmo em alguns momentos, analisar a vida de personagens pobres do meio rural, considerando socialmente o espaço que ocupam, as suas condições socioeconômicas, as suas complexidades heterogêneas, responsáveis pela composição de um mosaico babélico.

Gomes da Silva) (n. 1910) per il romanzo (con *A azinhaga dos besouros*, del 1948) ala giovane Matilde Rosa Araujo (n. 1921) per il racconto (con *Estrada sem nome*, del 1947)” (Rossi, 1953, p. 304).

Poliédrica também, Judith Navarro circula por diferentes categorias genológicas e fixa, na estética neorrealista, uma contribuição significativa com seu romance *A Azinhaga dos Besouros* (1948). Ainda que António Alvaro Dória considere este romance a “epopeia ignorada das gentes humildes” (Dória, 1950, p. 245), acredito que a expressão deve ser entendida muito mais como o conjunto narrativo de trajetórias familiares, a partir de uma perspectiva coletiva. Tal como afirmara anteriormente, não creio, portanto, que nele exista a tonalidade épica, como em *Gaibéus* (1939), de Alves Redol, ou como em *Seara de vento* (1958), de Manuel da Fonseca, ou que nele caiba a mesma premissa de Joaquim Namorado (1994), quando de suas conclusões sobre o romance de Amando Fortes – “mas, a esperança não morreu no coração dos homens” (Namorado, 1994, p. 62). No entanto, não acredito que isto diminui o caráter neorrealista da escrita da autora, sobretudo, porque, como adverte Alexandre Pinheiro Torres, “o que há de novo no Neo-Realismo é *ver*, é olhar à volta, e notar que as vítimas nada tem de ‘gloriosas’” (Torres, 1996, p. 13). E não são exatamente assim as personagens moradoras da Azinhaga?

Prevalece, por fim, neste cenário, não a esperança, mas o começo da vida, a mediocridade das trajetórias humanas e a alienação permanente, que fazem os homens andarem a vida, sem qualquer tipo de preocupação com o tormento alheio. Assim, longe dos desfechos em forma de *grand finale*, gosto de pensar que, com *A Azinhaga dos Besouros*, Judith Navarro chama a atenção para o absurdo da própria vida e a insensibilidade da humanidade diante de tantas contrariedades e injustiças. Não será isto, afinal, uma forma de afirmar um ideário neorrealista?

ALGUMAS CONCLUSÕES POSSÍVEIS

Como avaliar o silêncio decretado sobre determinada autora ou uma (ou várias) de suas obras? Como conciliar a relevância de sua

escrita com as principais tendências estéticas de uma geração predominantemente masculina? Como evitar a continuidade do apagamento e promover a visibilidade de textos que, elaborados dentro de um padrão de qualidade, não gozam ainda do espaço que merecem?

Todas essas questões acabam por vir à tona, quando encaramos uma produção literária consistente e plenamente sintonizada com as correntes estéticas do seu tempo, como é o caso da escritora Judith Navarro. Como tivemos a oportunidade de observar, a partir de uma crítica contrária ao método utilizado para construir a trama romanesca, tal como a operada por João Gaspar Simões (2001), o romance *A Azinhaga dos Besouros* passa por um crivo completamente diferente do sancionado quando da publicação da obra de estreia da autora. É certo, também, que o parecer dado pelo crítico presencista não chega ao peso da violência física da proscrição pública, no entanto, seu olhar repreensivo sobre uma metodologia e uma técnica de construção que não lhe agradam não isenta a sua desconfiança sobre um texto que aposta numa representação pelo viés da temática social.

Ainda que seja muito prematuro considerar a fala crítica de João Gaspar Simões (2001) como uma atitude similar à atual “cultura do cancelamento”, não deixa de ser curioso pensar que a autora em foco cai num nicho de total apagamento, silenciamento e isolamento. Seu nome mal é citado pelos principais textos de referência da Literatura Portuguesa do século XX, ainda que, durante a sua trajetória, tenha atraído os olhares de nomes representativos do ensaísmo português, tais como Manuela Porto (1947) e Eduardo Prado Coelho (1965), por exemplo.

Daí, as questões colocadas no pórtico desta parte conclusiva acabam por ressoar como interrogações inevitáveis, sobretudo, quando pensamos que seu texto não chegou a ser alvo da censura salazarista – o que poderia até justificar a ausência do seu nome nos anais da história literária – com um conteúdo que poderia, sim, ser conside-

rado incômodo pela prévia avaliação dos órgãos responsáveis pela vigilância de publicações. Na verdade, acredito que este “injusto esquecimento” (Mourão, 1999, p. 1074), tal como sublinhado por Paula Mourão (1999), deve-se muito mais por uma cultura do pouco interesse – para não dizer do silenciamento – sobre nomes que, porventura, pouco produziram, e no pouco que produziram procuraram experimentar todas as ferramentas estéticas possíveis disponíveis na sua época.

Tal heterogeneidade metodológica e genológica pode gerar um pensamento equívoco de que a falta de unidade, numa faixa tão curta de tempo, não facilita a compreensão do projeto de criação a partir dessa própria multiplicidade. Talvez, esse seja um caminho para se interrogar sobre o apagamento do nome de Judith Navarro, seja na genealogia da escrita de autoria feminina no século XX em Portugal, seja na integração do seu nome em diferentes estilos e estéticas de consecução artística, incluindo, é claro, o neorrealismo. Fato é que a autora pagou um preço pela sua mobilidade e versatilidade criadoras, voltando a ser alvo da crítica apenas na viragem do século XX para o XXI, e, ainda assim, com ressalvas.

Já aqui, cabe-me perguntar: não será esse silêncio da crítica atual uma forma de ressoar aquela práxis da “cultura do cancelamento”? Não serão o esquecimento e o isolamento de Judith Navarro uma maneira outra de recusar e bloquear a sua entrada num rol já consolidado de nomes consagrados? E não serão as gerações estéticas sedimentadas por um olhar predominante masculino, capaz de excluir sem uma justificativa razoável uma artista da qualidade da autora de *A Azinhaga dos Besouros*?

Se levarmos em consideração a fala de Maria Teresa Horta, citada aqui em epígrafe, no seu prefácio ao romance *Ela é apenas mulher*, de Maria Archer, talvez, seja possível encontrar um caminho para uma resposta, ainda que provisória. Do mesmo modo como a

poetisa portuguesa pensara sobre a autora do romance em questão, fico a me interrogar se as suas indagações sobre esta autora não poderão ser aplicadas à Judith Navarro, afinal, esta também “[...] não cumpria enquanto mulher os cânones literários determinados pelos críticos, até há bem pouco tempo sempre homens. / Mas, a História da Literatura não tem sido toda ela feita pelos homens, à sua imagem e semelhança?” (Horta, 2001, p. vi).

Será este “injusto esquecimento” (Mourão, 1999, p. 1074) uma emulação da atual “cultura do cancelamento”? Talvez. Por agora, no entanto, prefiro pensar que o nome de Judith Navarro merece a visibilidade e a lembrança constante de uma escritora arrojada, criativa e extremamente potente nas suas produções. Retirá-la do nicho do silenciamento, portanto, pode ser o exercício inicial de compreender as décadas de 1940 a 1960 e as lutas antifascistas exercidas por um grupo significativo de autoras portuguesas resistentes.

RECEBIDO: 30/01/2025

APROVADO: 01/03/2025

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Luísa. Breve introdução. In: BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas cartas portuguesas*. Edição anotada e organização de Ana Luísa Amaral. Lisboa: Dom Quixote, 2010. p. XV-XXVI.

AZEVEDO, Cândido de. *Mutiladas e proibidas*. Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo. Lisboa: Caminho, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2012.

CABRERA, Ana. Censura e estratégias censurantes na sociedade contemporânea. In: CABRERA, Ana (org.). *Censura nunca mais! A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2013. p. 15-75.

CASTRO, Luiz Henrique Silva de; LIBARDI, Guilherme Barbacovi. Cancelamento: em busca de uma definição sociocultural. *Signos do Consumo*, São Paulo, v 16, n. 1, p. 1-14, jan./jun. 2024. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/224647/208692>. Acesso em 27 jan. 2025.

CHIOU, Rocco. We need deeper understanding about the neurocognitive mechanisms of moral righteousness in an era of online vigilantism and cancel culture. *Ajob Neuroscience*, [S. l.], v. 11, n. 4, p. 297-299, 01 out. 2020.

COELHO, Eduardo Prado. *Os dias selvagens*, romance de Judith Navarro – Publicações Europa-América, Lisboa, 1964 (recensão crítica). *Seara Nova*, Lisboa, n. 1432, p. 55-56, fev. 1965. Disponível em: https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/seara-nova/in-issue/iss_0000002227/23#. Acesso em 22 de janeiro de 2025.

CORREIA, Natália. *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*. Lisboa: Antígona: Frenesi, 1999.

CUNHAL, Álvaro. *Rumo à vitória* (As tarefas do Partido na Revolução Democrática e Nacional). Lisboa: Edições “Avante!”, 1979.

DÓRIA, António Alvaro. *A vida rural no romance português*. Lisboa: [s. n.], 1950.

FERREIRA, Ana Paula. Um casamento infeliz ou os neo-realistas e o feminismo. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 140, p. 147-155, 1996.

FONSECA, Manuel da. *Seara de vento*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1986.

GASTÃO, Marques. *Diálogos com escritores e artistas portugueses*. Lisboa: Edições BS, 1983.

GUSMÃO, Manuel. *Neo-Realismo – Uma poética do testemunho*. Alguns exercícios de releitura. Lisboa: Edições Avante!, 2018.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*, [S. l.], v. 22, n. 2, p. 1-23, jul.-dez. 1997. Disponível em: https://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda_2011_02.pdf. Acesso em: 20 maio 2025.

HORTA, Maria Teresa. Prefácio. In: ARCHER, Maria. *Ela é apenas mulher*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2001. p. v-xii.

LETRIA, José Jorge. A censura silenciou a liberdade e protegeu a ditadura (Prefácio). In: ARANHA, Ana (org.). *Censura: o lápis azul do silêncio*. Lisboa: Guerra & Paz: SPA, 2023. p. 9-12.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O tempo das mulheres. A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea (Ficção portuguesa)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

MARQUES, Pedro Piedade. *Editor contra: Fernando Ribeiro de Mello e a Afrodite*. Lisboa: Montag, 2015.

MOURÃO, Paula. Judith Navarro. In: BERNARDES, José Augusto Cardoso *et al.* (dir.). *Biblos. Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1999. v. 3, p. 1071-1074.

MOURÃO, Paula. Mulheres escritoras nos anos 30 e 40. In: LOPES, Óscar; MARINHO, Maria de Fátima. *História da literatura portuguesa: as correntes contemporâneas*. Lisboa: Alfa, 2002. v. 7, p. 135-143.

MOURÃO-FERREIRA, David. “Finalmente! Até que enfim! Já não era sem tempo!” (Abertura). In: CORREIA, Natália. *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*. Lisboa: Antígona: Frenesi, 1999. p. 9-10.

NAMORA, Fernando. *Esboço histórico do Neo-Realismo*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1961.

NAMORADO, Joaquim. *Obras, ensaios e críticas. Uma poética da cultura*. Organização, prefácio e notas de António Pedro Pitta. Lisboa: Caminho, 1994.

NAVARRO, Judith. *A Azinhaga dos Besouros*. Lisboa: Livraria e Editora Guimarães, [1948].

NAVARRO, Judith. *Ferreira de Castro e o Amazonas*. 2. ed. Porto: Livraria Civilização Editora, 1967.

PIMENTEL, Irene Flunser. A censura. In: MADEIRA, João (coord.). *Vítimas de Salazar. Estado Novo e violência política*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2007. p. 33-103.

PIMENTEL, Irene Flunser. *História das organizações femininas do Estado Novo*. Lisboa: Temas & Debates, 2001.

PORTO, Manuela. Algumas reflexões à margem do livro: *Esta é a minha história*, de Judith Navarro. *Seara Nova*, Lisboa, n. 1054, p. 91-92, 11 out. 1947. Disponível em: https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/seara-nova/in-issue/iss_0000001275/11. Acesso em: 20 jan. 2025.

REIS, António. Marcelismo. In: ROSAS, Fernando; BRITO, J. M. Brandão de (dir.). *Dicionário de história do Estado Novo*. Lisboa: Bertrand Editora, 1996. v. II, p. 546-548.

- REIS, Carlos. *O discurso ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra: Almedina, 1983.
- REIS, Carlos. O Neo-Realismo português e a sua evolução. In: REIS, Carlos. *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo. Lisboa: Verbo, 2005. p. 11-36.
- ROCHA, Ilídio (coord.). *Dicionário cronológico de autores portugueses*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1998. v. IV.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. O Neo-Realismo geo-social, político e artístico. In: GRAÇA, Júlio (dir.). *Encontro Neo-Realismo: reflexões sobre um movimento, perspectivas para um museu*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1999. p. 19-33.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. *Um novo olhar sobre o Neo-Realismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.
- ROSSI, Giuseppe Carlo. *Storia della Letteratura Portoghese*. Firenze: G.C. Sansoni Editore, 1953.
- SACRAMENTO, Mário. *Há uma estética neo-realista?* Lisboa: Dom Quixote, 1968.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17. edição corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, 2001.
- SIMÕES, João Gaspar. *Crítica III*. Romancistas contemporâneos (1942-1961). 2. edição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.
- TOPA, Francisco. A sádica nostalgia das fogueiras do Santo Ofício: o processo judicial contra a *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*. *Historiae*, Rio Grande, v. 6, n. 1, p. 122-141, 2015. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/5410> Acesso em: 29 jan. 2025.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. Introdução. In: FONSECA, Manuel da. *Seara de vento*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1986. p. v-xxv.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. Introdução muito elementar ao Neo-Realismo português. In: ENTRE a realidade e a utopia: o Neo-Realismo literário português. Catálogo e roteiro da exposição. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 1996. p. 11-16.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. Neo-realismo. In: LOPES, Óscar; MARINHO, Maria de Fátima. *História da literatura portuguesa: as correntes contemporâneas*. Lisboa: Alfa, 2002. v. 7, p. 183-234.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1983.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Neo-Realismo literário português*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

WOOLF, Eduardo. O ground zero do cancelamento. *Cult: Dossiê A Cultura do Cancelamento*, São Paulo, v. 258, n. 2, p. 18-24, jun. 2020.

VALENTIM, Jorge Vicente. A produção ficcional de mulheres escritoras na década de 1960 em Portugal: incorporações e recusas. *Gragoatá*, Niterói, v. 25, n. 53, p. 1016-1048, set.-dez. 2020a. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/42386> Acesso em: 31 jan. 2025.

VALENTIM, Jorge Vicente. Por uma imaginária Lisboa neorrealista: espaços e personagens marginais em *Anoiteceu no bairro*, de Natália Correia. In: ALVES, Ida; CRUZ, Eduardo da. *Paisagens em movimento: Rio de Janeiro & Lisboa, cidades literárias*. Rio de Janeiro: Contra Capa: FAPERJ: 2020b. p. 179-198.

VIÇOSO, Vítor. *A narrativa no movimento neo-realista. As vozes sociais e os universos da ficção*. Lisboa: Colibri, 2011.

MINICURRÍCULO

JORGE VICENTE VALENTIM é Professor Titular de Literaturas de Língua Portuguesa (Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) do Departamento de Letras, e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Realizou período de investigação em 2024, em Portugal, com Bolsa de Pesquisa no Exterior da FAPESP (BEP 2023/06790-5) e, atualmente, é Bolsista Produtividade do CNPq.

Entre Literatura e Política: o jovem Fernando Pessoa e os seus descontentes

Between literature and politics: the young Fernando Pessoa and his discontents

Marcelo Alves da Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n54a1362>

RESUMO

Neste texto, damos atenção aos mecanismos de cancelamento utilizados pela atuação pública do jovem Fernando Pessoa (1888-1935), nos ensaios “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” (1912a) e “Reincidindo...” (1912b), presentes em *A Águia*; e pelos textos não publicados em vida do heterônimo Jean Seul de Méluret, “Des cas d’exhibitionisme”, “La France en 1950” e “Messieurs les souteneurs”. A partir de uma revisão sobre os fundamentos da cultura do cancelamento, notamos que o ensaísmo de Pessoa no veículo saudosista ajusta o contrato social, permitindo-lhe deslocar dos ajuizamentos puramente literários às insurgências sobre alguns expoentes da Primeira República portuguesa. Méluret, por sua vez, é a *persona* dotada de procedimentos imagéticos, vazados de moralidade, que se responsabiliza por detratar manifestações culturais da *Belle Époque* francesa.

PALAVRAS-CHAVE: Fernando Pessoa; Jean Seul de Méluret; Modernismo português; Ensaísmo; Cancelamento.

ABSTRACT

In this text, we focus on the mechanisms of cancellation employed in the public writings of the young Fernando Pessoa (1888–1935), particularly in the essays “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” (1912a) and “Reincidindo...” (1912b), published in *A Águia*, as well as in the unpublished works of his heteronym Jean Seul de Méluret, namely “Des cas d’exhibitionisme”, “La France en 1950”, and “Messieurs les souteneurs”. Through a review of the foundations of cancel culture, we observe that Pessoa’s essays in the saudosista journal recalibrate the social contract, allowing him to shift from purely literary judgments to critiques of certain figures of the First Portuguese Republic. Méluret, in turn, assumes the *persona* of an observer equipped with morally charged imagery, taking on the role of denouncing cultural manifestations of the French *Belle Époque*.

KEYWORDS: Fernando Pessoa; Jean Seul de Méluret; Portuguese Modernism; Essayism; Cancellation.

Fernando Pessoa (1888-1935) foi, sem dúvidas, um dos maiores escritores da Literatura Portuguesa da primeira metade do século XX. Muitas são as razões que poderíamos listar para justificar essa afirmação: note-se, em primeiro lugar, o heteronimismo¹, responsável

¹ Utilizamos a palavra *heteronimismo* porque, nas últimas duas décadas, os empreendimentos editoriais dedicados à obra de Fernando Pessoa, sobretudo os assinados por Jerónimo Pizarro, revelaram-nos que a constelação heteronímica não esteve estabilizada: heterônimos e *personas* literárias, ao longo da trajetória intelectual de Fernando Pessoa, foram constantemente reformulados até o fim da vida do poeta. As variadas edições populares e críticas dos heterônimos pessoanos contribuíram, com diferentes lições, para que estes fossem fruídos de múltiplas formas. Por fim, lembremos que na famosa “Carta de apresentação e gênese dos heterônimos”, epístola enviada por Pessoa a Adolfo Casais Monteiro (e publicada postumamente no número 49 da *Presença*), Pessoa assim se refere a este fenômeno literário: “Isso explica, tant bien que mal, a origem organica do meu heteronymismo” (Pessoa, 1998 [1937]).

por entregar aos leitores, contemporâneos e extemporâneos, uma centena de figuras poéticas com identidade, biografia e estilos literários próprios. Nessa constelação, lembremos, protagonizam os nomes de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Bernardo Soares, Vicente Guedes e tantos outros.

Sinalizemos, em segundo, uma proeminente reflexão poética sobre o caráter fragmentário da categoria sujeito no seio da modernidade, pensamento este derivado tanto do processo heteronímico em si quanto da observação atenta às hostis nuances do seu tempo histórico. Afinal, em se tratando de um poeta da primeira metade do século XX, Pessoa esteve atento às transformações político-culturais num mundo recém-globalizado, em que as conquistas tecnológicas concorriam com formas autoritárias do exercício do poder, tais como o fascismo, o nazismo e, no caso português, o Estado Novo e o salazarismo.

Em terceiro lugar, a fundação de um projeto poético cerebral, ou seja, em que há o protagonismo do conflito incessante entre o desejo de conhecimento e o predomínio das emoções, do instinto, concentra-se em toda a obra poética pessoana, especialmente a de clave ortônima.

A persistência na mobilização de intelectuais e poetas lusitanos em prol de alicerçar e difundir as bases do modernismo português, a saber, em uma intensa colaboração pública testemunhada em revistas literárias – como *A Águia*, *A Renascença*, *Portugal Futurista*, *Orpheu*, *Athena*, *Contemporânea* e *Presença* –, é, acreditamos, o legado profundamente agônico de Fernando Pessoa, no sentido mais etimológico do termo.

O adjetivo “agônico” vem do grego antigo ἀγών (agón). Significa, nesse sentido, reunião ou assembleia. Sua raiz, “ἀγ”, está presente em palavras como ἀγ.θεῖος (lugar do Olimpo onde se reúnem os deuses,

(*Il.*, 18, 376) e ἀγῶνα (reunião para os jogos públicos, (*Il.*, 23, 258))². É natural, portanto, que vejamos a produção poética e intelectual de Fernando Pessoa, ainda que tenha sido breve, como uma forma de intervenção, engajada com os ditames da cultura de seu tempo.

Fernando Zarpelon (2021), em seu estudo sobre alguns fenômenos políticos do Brasil do século XXI, traz notas sobre a cultura do cancelamento, que achamos importante recuperar. Ao observarmos que a cultura é constituída por um tecido simbólico vivo, as versões mítico-narrativas que passam por ela tentam dar conta do registro social dos fatos históricos, vestindo, digamos assim, o vácuo do real com um simbólico que faz borda e com um imaginário que lhe dá textura e sabor.

Os protagonistas da cultura do cancelamento, segundo Zarpelon, são constituintes daquilo que ele chama de “epopeia performática dos ‘deuses momentâneos’” (Zarpelon, 2021, p. 15). Isso significa, pois, que cada identificação social, cada capital simbólico (Bourdieu, 1989) ludificado, seja este determinado pela imprensa, seja pelas mídias sociais, busca uma especial legitimação pessoal de uma opinião, sobretudo se ela está acoplada com as informações favorecedoras de narrativas políticas, econômicas, artísticas etc.

Nos nossos dias, a cultura do cancelamento consiste em expor um fato, geralmente por meio de uma rede social. Seu impacto depende de uma reação negativa das massas, ocasião em que o indivíduo partícipe do fato pode ser rechaçado por esse público. O termo em si ganhou forças, de acordo com Alessandro da Silva (2021), a partir de

² O termo “agonia”, como sinônimo de medo e de ansiedade, vai aparecer somente em obras historiográficas como a *Guerra do Peloponeso* (7, 71), de Tucídides (460 a.C.-400 a.C.), e fragmentos históricos (4, 56, 4), de Políbio (203 a.C.-120 a.C.).

2017, quando vários casos de assédio sexual e de estupro começaram a ser expostos por diversas atrizes de Hollywood. Os denunciados, lembremos, eram todos homens, renomados diretores da indústria cinematográfica.

Como podemos notar, a cultura do cancelamento abarca a exposição pública de indivíduos, problematizando discursos, engendrando denúncias, arquitetando artefatos morais. Nesse espaço virtual, personalidades ou empresas que tenham feito algo condenável, ofensivo ou preconceituoso são objeto de debate.

Para os propósitos, contudo, desse breve estudo, importa pensar em duas dimensões: a primeira consiste em compreender que a execução do cancelamento é sempre caracterizada por seguidores, fãs, público ou massa que, em suma, encontra-se frustrada em suas expectativas. Para participar ativamente dessa *ágora*, utilizam o capital interativo para inflamar as detratações ao “cancelado”.

No cerne da segunda dimensão, o significante “cancelar” não é, no campo das disputas simbólicas, uma novidade: faz eco, a saber, em fenômenos sociais conhecidos, como o linchamento, o boicote, o ostracismo, a humilhação pública e a iconoclastia. Será interessante olhar, contudo, quais seriam os mecanismos dos arquétipos do “cancelamento” utilizados por Fernando Pessoa no clímax da sua produção intelectual, a fim de que raciocinemos melhor sobre aproximações e afastamentos com o nosso tempo histórico.

Nosso olhar perquiridor se detém, especialmente, em uma seleção de textos em prosa, nos mais diversos formatos. Como nos lembra João Rui de Sousa, em *Fotobibliografia de Fernando Pessoa: 1902-1935* (1988), o autor de *Mensagem*, em vida, tornou público por volta de 132 textos em prosa, de instância filosófica, sociopsicológica, pedagógica, crítica, ensaística e biográfica. Não nos parece, portanto, cus-

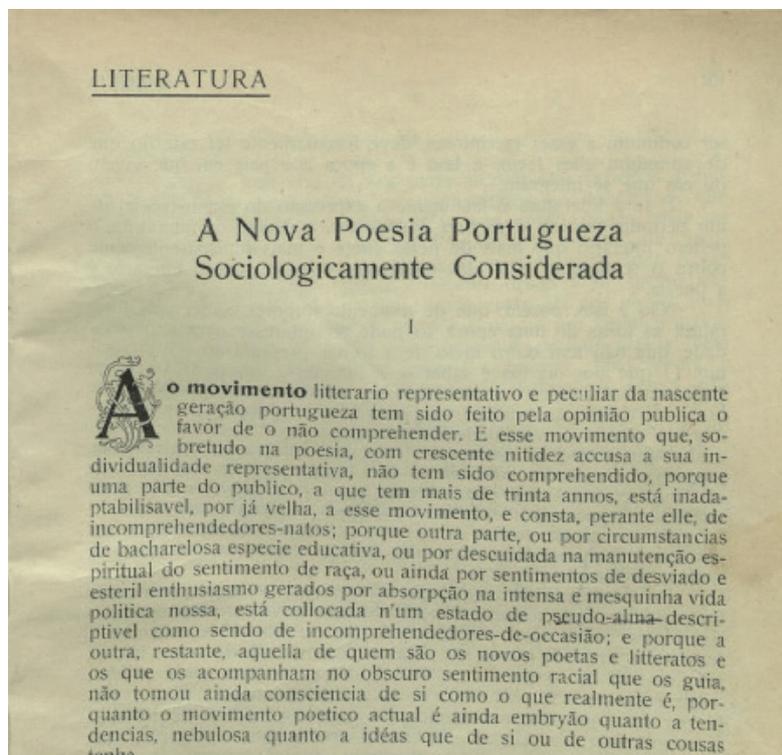
toso localizar exemplares das operações que Pessoa, ao escrever, dá conhecimento aos leitores da época.

Sejam ortônimos ou heterônimos, tais textos conseguem dimensionar o agonístico Fernando Pessoa. Se consideramos que o autor de *Cancioneiro*, por meio do seu projeto estético levado a efeito e pela interlocução com os letrados de seu tempo, esteve engajado em reformar as iniciativas artísticas de Lisboa do início do século XX, certamente teve de se posicionar (e fazer crítica) contra paradigmas poéticos, figuras representantes dos seus desafetos espirituais e até mesmo regimes políticos. Vejamos, pois, em que medida o *modus operandi* do cancelamento presente nos escritos pessoanos se caracteriza como programático. Para tal, é necessário um breve exame nos textos do jovem Pessoa publicados em *Á Águia*: “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” (1912a), “Reincidindo...” (1912b) e aqueles que, não publicados em vida, sugerem-nos novas formas de encarar a inteligência pessoana no primeiro decênio do século XX.

ALGUMAS PISTAS

Na primeira parte do clássico ensaio “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” (1912a) (Fig. 1), texto publicado por Pessoa na revista-estandarte da Renascença Portuguesa, *A Águia*, em abril de 1912, Pessoa faz a defesa dos seus contemporâneos, no que tange à produção poética (“nascente geração portuguesa”), atacando a opinião pública, acusando-a de não compreender o que estava surgindo em termos de matéria literária. Delineia o perfil deste público ignaro, corporifica-o, fornece-lhes feição: composto por aqueles que têm mais de trinta anos, os “inadaptabilizáveis”, velhos, de caráter bacharelesco e descuidados de nacionalismo (“sentimento de raça”). Para Pessoa, tratam-se de “incompreendores-de-ocasião”.

Figura 1 – Fac-símile da primeira página de “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”.



Fonte: Pessoa (1912a).

Como se trata de um ensaio investigativo, ou seja, ocasião em que Pessoa quer localizar os indícios de um estágio civilizacional por meio da caracterização das manifestações literárias, é proposital que o autor de *Mensagem* teça comentários, digamos assim, diacronicamente antropológicos. Por isso, a segunda parte do ensaio, num nível macrológico, começa a tratar das civilizações gregas e romanas antigas para lançar-se em notas político-literárias sobre a Inglaterra e a França.

Pessoa, ao tratar das correlações entre “período literário” e “período político” na Inglaterra e na França, sinaliza seu desprezo pelo período neoclássico inglês, do século XVIII, acrescentando que ele comporta um tom poético intolerável, derivado da França do Anti-

go Regime. Não bastasse seu ajuizamento sobre o que é condenável na literatura inglesa, Pessoa acrescenta que o neoclassicismo inglês corresponde ao período político “absolutamente nulo e estéril para a Inglaterra” (Pessoa, 2000, p. 10). Diz ainda que:

[...] nele, ela nada criou, nem mesmo a sua própria grandeza, visto que a hegemonia social na Europa era então da França. Neste segundo período a Inglaterra não fez senão ir realizando, apática e frouxamente, o princípio do governo popular que havia criado (Pessoa, 2000, p. 10-11).

Os comentários pessoanos também são direcionados à França, enquanto instituição política e cultural. Para Pessoa, o *ancien régime* não legou nada para a civilização; que a Revolução Francesa foi prematura; e, por fim, que de 1870 para cá (entenda-se 1912), a França continua a não criar nada: “[...] realizando, apática e despiciendamente, o princípio de democracia republicana que em anterior período criara” (Pessoa, 2000, p. 12).

Na leitura daquele ensaio, fica cada vez mais evidente que, contrastando duas nações, tanto em termos culturais quanto em termos políticos, Pessoa faz ressalvas à cultura literária inglesa, ao passo que rechaça a cultura francesa. Não será a primeira vez que a França sofre interdições no seu pensamento reflexivo. Ao menos, não publicamente. Basta nos recordarmos, por exemplo, dos três textos parodísticos, assinados pelo heterônimo Jean Seul de Méluret (2006; 2017), sobre as manifestações culturais francesas, consideradas por esta *persona* poética como decadentes e degeneradas: “Des Cas d’Exhibitionisme”, “La France en 1950”, “Messieurs le Souteneurs”. Citemos alguns trechos, respectivamente presentes nos textos citados.:

La France est elle - horreur! - dans ce cas? Elle parait bien avancer à grands pas vers lui. Qu’on l’arrête dans cette route. Qu’on la retienne./Ne peut-on pas/la freiner? C’en est donc fini. Il faut, pour

le bien général, qu'elle périsse. Que fait, du reste, au monde une race sans âme, une nation sans coeur? Rien. Si en effet la France est en décadence (elle ou tout autre pays qui sera dans le même cas) -, moi, homme de l'humanité, qui comprends jusque là la nature, n'ai qu'une chose, triste et amère, à désirer: c'est que le peuple qui lui succédera vienne vite/ pour/ l'écraser. Brutal? Sans doute. Horrible? Très horrible. Triste, amer,? C'est vrai (Pessoa, 2006, p. 60)³.

Il y a des temples à des hystériques et à des prostituées, parce que ce sont là les deesses du peuple français. Les statues ont beaucoup d'amants. Beaucoup de personnes sont très religieuses. La science s'est changée en enquête sexuelle. Il y a des professeurs d'avortement et d'infanticide. On lit dans les journaux que des enfants de 4 ans se sont suicidés parce qu'ils ou elles ont été abandonnés par leurs amantes ou amants (Pessoa, 2006, p. 62)⁴.

Ceci est-ce la France? Non, c'est un pauvre peuple.

L'épithète sera écrite sur son tombeau. La lapide sera faite des/ capes/ de ces livres et sur elle en des lettres de merde par la main du temps sera à peu près comme ça: Ci gît le peuple français. A fin de

³ A França está ela – horror! – nesse caso? Parece avançar a grandes passos nessa direção. Que a detenham nesse caminho. Que a retenham. Não se pode freá-la? Então, está tudo acabado. Para o bem geral, é necessário que ela pereça. De resto, o que faz no mundo uma raça sem alma, uma nação sem coração? Nada. Se, de fato, a França está em decadência (ela ou qualquer outro país que se encontre na mesma situação), eu, homem da humanidade, que compreendo até esse ponto a natureza, só tenho um desejo, triste e amargo: que o povo que lhe suceder venha rápido para esmagá-la. Brutal? Sem dúvida. Horrível? Muito horrível. Triste, amargo? É verdade. (Tradução nossa).

⁴ Há templos dedicados a histéricas e a prostitutas, pois são essas as deusas do povo francês. As estátuas possuem inúmeros amantes. Muitas pessoas são extremamente religiosas. A ciência transformou-se em uma investigação sexual. Existem professores especializados em aborto e infanticídio. Lê-se nos jornais que crianças de quatro anos cometeram suicídio após serem abandonadas por seus amantes. (Tradução nossa).

se faire un peuple de souteneus il n'a pas pu se soutenir (Pessoa, 2006, p. 72)⁵.

Em seu conjunto, tais textos cumpririam uma espécie de diagnóstico sobre os caminhos culturais francófonos, isto é, de que a “mania de exibição”, os valores investidos e a literatura *kitsch*, predominantes naquele país, seriam a amostra da decadência do Ocidente. Ainda está para serem feitos estudos na área da Imagologia Literária, capazes de delinear melhor a representação que Fernando Pessoa/Jean Seul de Méluret fazia da França no início do século XX. E se, em alguma medida, sua visão se transformou: afinal, os textos que abrangem a produção ensaística de Jean Seul de Méluret datam de 1907, época em que o jovem Fernando Pessoa tinha apenas 19 anos. Reportando-nos à contemporaneidade da cultura do cancelamento, certamente um adolescente com aquela idade dispõe-se a emitir ajuizamentos um tanto quanto reprováveis, se alojados nas ágoras públicas como as redes sociais.

A observação panorâmica sobre os textos intervencionistas de Fernando Pessoa e de seus heterônimos, embora revelem que o poeta português era interessado por diversos assuntos, mostram que o autor de *Cancioneiro* costuma se direcionar para a esfera literária quando busca emitir juízos críticos, sejam elogiosos, sejam execráveis. No caso, por exemplo, de “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” (1912a), o adjetivo francês é sinônimo de mau gosto e, nesse sentido, quando diz que “nada mais francês do que Victor Hugo com a sua retórica, a sua pseudo-profundeza, a sua lucidez

⁵ Isto é a França? Não, é um povo miserável. A epígrafe será inscrita em seu túmulo. A lápide será composta pelas capas desses livros e, sobre ela, em letras de excremento, traçadas pela mão do tempo, ler-se-á algo semelhante a: “Aqui jaz o povo francês. Para fazer de si um povo de cafetões, não consegui sequer se sustentar.” (Tradução nossa).

epigramática em pleno seio do lirismo, onde não está bem” (Pessoa, 2000, p. 14), o nome Victor Hugo se instala como amostragem de um tipo de literatura reprovável, nos moldes da linha de raciocínio que o ensaio estabelece.

Em “Des Cas d’Exhibitionisme”, por sua vez, a insurgência está contra uma modalidade artística, isto é, contra certas apresentações teatrais dos *music halls* da *Belle Époque*, em que dançarinas seminuas se mostravam (e praticavam o tal do exibicionismo pervertido) (Fig. 2).

Figura 2 – Arlette Dorgère e Cora Laparcerie, as XXX, nos Bouffes Parisiens



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: Lourdey (1911).

“La France em 1950” e “Messieurs les souteneurs” se aproximam, na medida em que buscam denunciar a proeminência de escritores que, segundo Méluret, corrompem a missão civilizacional da Litera-

tura: Victorien du Saussay (1868-1928)⁶, Jeanne de La Vaudère (1857-1908)⁷, Anatole France (1844-1924)⁸ e Théophile Gautier (1811-1872)⁹.

Citemos:

oui, le caractère le plus répugnant de ces oeuvres, c'est qu'elles sont terriblement bourgeoises. Un homme qui blasphème est religieux; l'irreligieux ne blasphème pas, il ne voit pas dans la religion une valeur quelque, et pourtant ne l'attaque en blasphémant. L'érotique perversi, l'hyperexcité sexuel sont très bour-

⁶ Victorien Du Saussay, pseudônimo de Eugène Lucien Victorien Triaureau, foi um romancista e jornalista francês, associado ao movimento decadentista. Suas obras exploravam temas passionais e sensuais. Frequentemente apresentavam títulos provocativos e ilustrados com fotografias de nus femininos, sem cair na obscenidade, aproveitando-se de um período mais liberal na sociedade francesa.

⁷ Jane de La Vaudère, pseudônimo de Jeanne Scrive, foi uma romancista, poetisa e dramaturga francesa. Destacou-se na literatura da *Belle Époque*, explorando temas relacionados ao naturalismo e ao movimento decadente. Sua obra é marcada por uma abordagem ousada e, por vezes, escandalosa para a época, impregnada de um erotismo marcante.

⁸ Anatole France foi um escritor, jornalista e crítico literário francês. Nascido François-Anatole Thibault, destacou-se na literatura da *Belle Époque* e foi laureado com o **Prêmio Nobel de Literatura em 1921**. Sua obra combina ceticismo, ironia e um estilo refinado, explorando temas históricos, sociais e filosóficos. É importante acrescentar que se trata de uma figura que aparece com relativa frequência nos textos ensaísticos de Pessoa, em que o tema decadentismo, em clave satírica (cf. "Ultimatum", de Álvaro de Campos), é versado.

⁹ Théophile Gautier foi um escritor, poeta, dramaturgo e crítico de arte francês, associado ao movimento romântico e precursor do parnasianismo. Inicialmente influenciado pelo romantismo, destacou-se por sua defesa da "arte pela arte", buscando a perfeição estética e a independência da arte em relação a valores morais ou utilitários. Além da literatura, Gautier foi um influente crítico de arte e apoiou o simbolismo e o impressionismo. Sua escrita, caracterizada por descrições detalhadas e um lirismo refinado, influenciou autores como Baudelaire e Mallarmé.

geois, parce que le caractère de perversi et d'hyperexcité n'élimine pas celui d'extérieur ou d'excitation sexuelle, et on sait que le bourgeois est essentiellement érotique. Épater le bourgeois? C'est le bourgeois qui s'épate à lui-même. Quel bon bourgeois que ce Théophile Gautier! (Pessoa, 2006, p. 82)¹⁰.

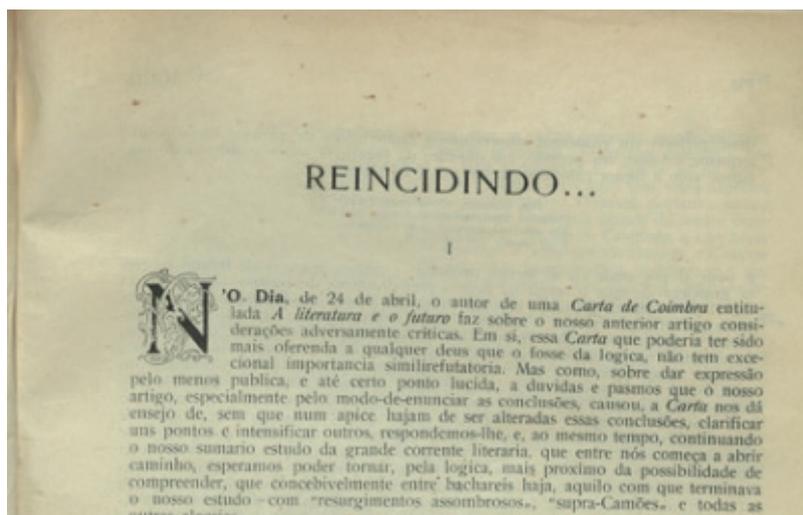
Nosso estudo trata de fenômenos de superfície, isto é, de interações mais ou menos evidentes entre textos, que, por sua vez, refletem o modo como as mentalidades (no caso, a de Fernando Pessoa) configuram imagens públicas de si. Conforme já apontamos, a cultura do cancelamento exige, em primeiro lugar, que posicionamentos sejam trazidos à tona, para, em seguida, opiniões e reações serem acopladas a eles como uma espécie de adereço, agigantando atitudes e falas condenáveis.

Os textos de Jean Seul de Méluret são instigantes enquanto detectores de matrizes de pensamento muito distintas entre si, o que, no nosso entendimento, complexifica bastante a rota do processo heteronímico: que Pessoa ortônimo talvez não pensasse dessa forma tão radical a cultura francesa é certo; mas outorgar ao heterônimo Méluret tais opiniões não poderia, a princípio, escandalizar quem levasse a sério o drama em gente. Voltemos, pois, ao Pessoa público, com então 24 anos, aquele que traz para si a responsabilidade de dialetizar as opiniões contrárias a si.

¹⁰ Sim, o traço mais repugnante dessas obras é que elas são terrivelmente burguesas. Um homem que blasfema é, de certo modo, religioso; o irreligioso, por sua vez, não blasfema, pois não percebe na religião qualquer valor e, portanto, não a ataca por meio do blasfêmico. O erótico perverso e o hipersexualizado são profundamente burgueses, uma vez que a perversão e a excitação exacerbada não eliminam a exterioridade nem a excitação sexual em si, e sabe-se que o burguês é, essencialmente, erótico. Chocar a burguesia? Ora, é a própria burguesia que se choca consigo mesma. Que burguês exemplar é esse Théophile Gautier! (Tradução nossa).

Em “Reincidindo...” (1912b) (Fig. 3), texto de maio de 1912, Pessoa responde a uma *Carta de Coimbra (A literatura e o futuro)*, anônima, publicada no jornal *O Dia* no mês anterior.

Figura 3 – Fac-símile da primeira página de “Reincidindo...”



Fonte: Pessoa (1912b).

Nessa epístola a que, infelizmente, não temos acesso, parece que houve uma reação carregada de “dúvidas e pasmos”, conforme explica Pessoa no primeiro parágrafo do referido texto-resposta. O autor de *Mensagem* faz, portanto, a princípio, uma *mea*-culpa, a saber, que não poderia ter desenvolvido bem o seu raciocínio em virtude da limitação material da publicação

[...] Em sete páginas não se pode claramente e completamente pôr uma argumentação analítica que, para ser rigidamente exaustiva, sem pressas que a carência de tempo, ou dogmatismos e axiomatismos que a escassez de espaço, impõe, tem de ser deixar estender, em plena liberdade, por uma quase-centena de páginas (Pessoa, 2000, p. 18).

Em seguida, pretendendo esclarecer as correlações entre a grandeza literária e o movimento social, Pessoa convoca o exemplo de Geoffrey Chaucer (c. 1340-1400) para explicar, *ipsis litteris*, que a “grandeza nacional” está no valor da figura literária. O que nos interessa, mais uma vez, é a listagem dos contraexemplos, ou seja, daquelas personalidades literárias que atestam uma “sobrevivência *vaga* do espírito”: Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), André Chénier (1762-1794), Alphonse de Lamartine (1790-1869), Victor Hugo (1802-1885), Alfred de Musset (1810-1857), Leconte de Lisle (1818-1894), Sully Prudhomme (1839-1907) e John Dryden (1631-1700) - Pessoa exclui Verlaine desta lista.

É incontestável que, no ensaio-réplica de Pessoa, há um longo excursão garantidor de minúcias sobre dados políticos para que ele possa fazer a passagem às duas teses fundamentais: 1) a de que o período político e o período literário coincidem; 2) a de que a originalidade, a grandeza dos poetas e a elevação do tom literário são elementos indispensáveis para distinguir os períodos literários. O sistema pessoano elaborado para defender o saudosismo português serve, contudo, como pressuposto para conduzir debilidades, por exemplo, ao simbolismo francês.

Não podemos ser, contudo, ingênuos: se, conforme Pessoa defende, os períodos literários e políticos alimentam-se reciprocamente, era conveniente o surgimento de um republicanismo um tanto quanto divergente daquele que estava diante dos seus olhos: “[...] A terceira conclusão é que o republicanismo que fará a glória da nossa terra e por quem novos elementos civilizacionais serão criados, não é o actual, desnacionalizado, idiota e corrupto, do tri-partido republicano” (Pessoa, 2000, p. 34)¹¹. É nessa seara, pois, que a polêmica, o

¹¹ Lembremos, aqui, que tanto José Barreto (2017) quanto Richard Zenith (2022) marcam que, em face do progressivo desapontamento de Pessoa pelos caminhos que tomava a Primeira República portuguesa, o poeta foi tomado por uma

linchamento e a iconoclastia, por meio de um homem só, fazem-se ouvir (dizemos que é por um homem só, mas é importante dizer que, ao ser publicado, Pessoa se torna porta-voz do próprio veículo de que faz parte). Os seus alvos são nítidos:

[...] De modo que é bom fixar isto, também: que, se ser monárquico é ser traidor à alma nacional, ser correligionário do sr. Afonso Costa¹², do sr. Brito Camacho¹³, ou do sr. António José de Almei-

retórica antidemocrática: “a crítica da ‘democracia moderna’ em Pessoa (o seu declarado tipo ideal de democracia era, anacronicamente, o da Grécia Antiga) estava maioritariamente relacionada com o profundo desencanto que manifestou pela Primeira República, governada quase sempre por um partido chamado Democrático que, na sua opinião, dominava oligarquicamente a mecânica eleitoral e impunha ao país um regime tirânico ou mesmo ‘totalitário’” (Barreto *apud* Pessoa, 2017, p. 23); “as ‘fezes da República’ era o epíteto de Pessoa para o partido republicano dominante - os chamados democráticos -, liderado por Afonso Costa, primeiro-ministro da nação desde janeiro de 1913. Em ‘Oligarquia das bestas’ e outros escritos, o poeta retratou Costa e seus camaradas como bandidos sem escrúpulos, cujo interesse era manter seu partido no poder. Era um juízo pesado demais” (Zenith, 2022, p. 394). Zenith, porém, anota que a complexidade e a originalidade de Pessoa foram condicionadas pelo surgimento da República e pelas mudanças que esta precipitou.

¹² Afonso Costa (1871-1937) foi um político, advogado e professor português, uma das figuras mais influentes da Primeira República Portuguesa (1910-1926). Líder do Partido Republicano Português, foi três vezes Presidente do Conselho de Ministros e promoveu reformas anticlericais, incluindo a Lei da Separação entre Igreja e Estado (1911). Defensor da participação de Portugal na Primeira Guerra Mundial, sua gestão foi marcada por instabilidade política. Exilou-se na França após o golpe militar de 1926 e morreu no exílio em 1937.

¹³ Brito Camacho (1862-1934) foi um político, escritor e jornalista português, uma das figuras destacadas da Primeira República Portuguesa (1910-1926). Fundador do Partido Unionista, desempenhou um papel ativo na luta republicana e foi Ministro do Fomento (1910-1911) no primeiro governo republicano. Além da política, destacou-se como jornalista, dirigindo o jornal *A Luta*, onde defendia suas ideias republicanas e anticlericais. Como escritor, publicou ensaios e

da¹⁴, assim como de vária horrorosa sub-gente sindicalística, socialística e outras coisas, representa paralela e equivalente traição (Pessoa, 2000, p. 34).

Não será, portanto, arriscado dizer que “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” (1912a) e “Reincidindo...” (1912b) cumprem mais do que a mera defesa da poesia portuguesa da virada do século. Entre a profetização hedonista de um grande poeta, o “Supra-Camões”, análogo ao que brilha no fundo de suas referências, Shakespeare, há um jovem Pessoa, estudante, simultaneamente atônito e ansioso por participar timidamente da intelectualidade da época, o que significava tomar posicionamentos políticos. Fá-lo-á, disfarçadamente, por meio de uma engajada aproximação com o saudosismo de Teixeira de Pascoaes (1877-1952). E, como bem sabemos, à medida que o heteronimismo se intensificava, mais Pessoa se afastava do mestre da Renascença portuguesa.

CONSIDERAÇÕES

Para estabelecer este espaço de disputas, em que os ajuizamentos literários se mesclam aos posicionamentos políticos, o jovem Fernando Pessoa parece negociar as diretrizes do pacto social. Elas são,

crônicas sobre a realidade política de Portugal. Após o golpe militar de 1926, afastou-se da política e dedicou-se à escrita até sua morte em 1934.

¹⁴ António José de Almeida (1866-1929) foi um político, médico e jornalista português, um dos líderes da Primeira República Portuguesa (1910-1926). Fundador do Partido Evolucionista, destacou-se por seu discurso moderado e conciliador. Foi Ministro do Interior (1910-1911) e, posteriormente, Presidente da República (1919-1923), sendo o único chefe de Estado republicano a cumprir integralmente seu mandato. Defensor da participação de Portugal na Primeira Guerra Mundial, enfrentou crises políticas e sociais durante sua presidência. Após deixar o cargo, afastou-se da vida política, dedicando-se à escrita até sua morte em 1929.

passo a passo, enunciadas: desde a formulação das teses presentes em “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” (1912a), passando pela reação da *Carta de Coimbra* até a exaustiva tréplica em “Reincidindo...” (1912b). Assim como se opera na cultura do cancelamento, as cláusulas do contrato social são, por Pessoa, gradativamente violadas: o indivíduo procura reclamar para si as liberdades ditas naturais, permitindo-se reconfigurar constructos analíticos, sem qualquer seguridade ou respaldo alheio.

Jean Seul de Méluret é o exemplo inédito (porque não fora publicado por Pessoa em vida) dessa natureza dúplice do ensaísmo pessoano. Os seus descontentes são amalgamados num único plano imagético: ora são alguns escritores-jornalistas, ora o entretenimento emergente da *Belle Époque*, ora a nação francesa em si, todos, segundo Méluret, culpados pela decadência do Ocidente. Rer o heterônimo Méluret numa época em que frequentemente cresce a intolerância contra imigrantes e estrangeiros nos faz recordar de que, à despeito de qualquer projeto humanista, aquele que se insinua excludente provavelmente seria objeto de discussão, de desmantelamento, de revisão.

Quanto ao jovem Fernando Pessoa, vê-se que o entusiasmo pela Renascença Portuguesa angaria também uma retórica polemista. O adolescente de 19 anos, ainda envolvido nas descobertas heteronímicas, administrava seu encantamento com o florescimento de um grupo de intelectuais e poetas, com destaque a Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra (1883-1936). No espaço público de *A Águia*, Pessoa chama para si a responsabilidade de defender seus correligionários, já cogitando a peleja em duas frentes: contra aqueles que viam com maus olhos o saudosismo e contra o débil republicanismo bastante afastado dos ideais políticos pessoanos.

RECEBIDO: 31/01/2025

APROVADO: 25/05/2025

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico Lisboa: Difel, 1989.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2020.
- LOURDEY, Maurice. Arlette Dorgère et Cora Laparcerie, les XXX, aux Bouffes Parisiens. França, 1911. 1 desenho. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53168242d?rk=579402;o>. Acesso em: 24 jan. 2025.
- PESSOA, Fernando. 136 pessoas de Pessoa. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2017.
- PESSOA, Fernando. A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada. *A Águia*, Porto, 2. série, v. 1, n. 4, p. 101-107, abr. 1912a. Disponível em: https://www.pessoadigital.pt/pt/pub/Pessoa_A_Nova_Poesia_Portuguesa_Sociologicamente_Considerada. Acesso em 24 jan. 2025.
- PESSOA, Fernando. *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da Presença*. Edição de Enrico Martines. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.
- PESSOA, Fernando. *Crítica: ensaios, artigos e entrevistas*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- PESSOA, Fernando. *Obras de Jean Seul de Méluret*. Edição de Rita Patrício e Jerônimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- PESSOA, Fernando. Reincidindo... *A Águia*, Porto, 2. série, v. 1, n. 5, p. 137-144, maio 1912b. Disponível em: https://www.pessoadigital.pt/pt/pub/Pessoa_Reincidindo. Acesso em 24 jan. 2025.
- PESSOA, Fernando. *Sobre o fascismo, a ditadura portuguesa e Salazar*. Edição de José Barreto. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2017.
- POLÍBIO. *História pragmática*, livros I a V. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- SILVA, Alessandro da. “Cultura do cancelamento: cancelar para mudar? Eis a questão. *Revista Argentina de Investigación Narrativa*, v. 1, n. 1, p. 93-107, 30 jan. 2021. Disponível em: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rain/article/view/4862>. Acesso em 24 jan. 2025.
- SOUSA, João Rui de. *Fotobibliografia de Fernando Pessoa (1902-1935)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: EdUnB, 2001.

ZARPELON, Fernando. *Imaginário e cultura de cancelamento: o “mito” e a “#elenão”*. 2021. Monografia (Pós-graduação em Semiótica Psicanalítica: Clínica da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

ZENITH, Richard. *Pessoa: uma biografia*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2022 [2021].

MINICURRÍCULO

MARCELO ALVES DA SILVA é professor de Língua Portuguesa/Incentivo à Leitura e Produção de Textos (ILPT) - Anos Finais - da Prefeitura Municipal de Nova Iguaçu (2024-) e de Língua Portuguesa - Anos Finais - da Prefeitura Municipal de Petrópolis (2023-). Doutor em Literatura Portuguesa com a tese “Álvaro de Campos, um destino à Ilíada” (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2024). Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ, 2019) com a dissertação “Caeiro-ângulos-Homero”. Especialista em Literaturas Portuguesa e Africanas contemporâneas (UFRJ, 2017). É pesquisador da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros (UFRJ). Áreas de investigação: Modernismo português; Fernando Pessoa; Grécia Antiga; Épica homérica; Teoria Crítica.

O cancelamento do romance: uma reflexão crítica sobre leitura e censura

The cancellation of the novel: a critical reflection on reading and censorship

Germana Araújo Sales

Universidade Federal do Pará /CNPq

Jeniffer Jesus da Silva

Universidade do Estado ao Amapá / Universidade Federal do Pará

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n54a1371>

RESUMO

O romance, enquanto gênero moderno, foi alvo de olhares vigilantes e censórios desde o seu surgimento, e as tentativas de “cancelamento” da sua leitura, contemporaneamente, no Brasil, remontam a motivações e contextos históricos e ideológicos do século XIX, época de sua ascensão. Nesse contexto, o presente artigo aborda brevemente a história do romance no Brasil e sua relação com as práticas de controle literário no século XIX para, em seguida, traçar um paralelo com o cenário atual nacional, em que o “cancelamento” de livros em escolas brasileiras se configurou como um novo mecanismo de censura, afastando obras consideradas subversivas ou questionadoras de determinados valores éticos e morais exaltados pelas figuras condenatórias ao gênero. Ao analisar essa relação histórica e atual entre Literatura e censura, o artigo sugere que, apesar das mudanças nos contextos políticos e sociais no país, a tentativa de controle sobre a

leitura e as narrativas continua a ser um reflexo das tensões ideológicas da sociedade, assim, a Literatura, e, particularmente, o romance, continua a ser instrumento desafiador a normas sociais e poderios impostos.

PALAVRAS-CHAVE: Cancelamento; Romance; Igreja Católica; Censura; História literária.

ABSTRACT

The novel, as a modern genre, has been the target of vigilant and censorious eyes since its emergence, and attempts to “cancel” its reading in contemporary Brazil can be traced back to the historical and ideological motivations and contexts of the 19th century, when it was first published. In this context, this article briefly discusses the history of the novel in Brazil and its relationship with literary control practices in the 19th century, and then draws a parallel with the current national scenario, in which the “cancellation” of books in Brazilian schools has become a new censorship mechanism, removing works considered subversive or questioning certain ethical and moral values exalted by figures condemning the genre. By analyzing this historical and current relationship between literature and censorship, the article suggests that, despite the changes in the political and social contexts in the country, the (or attempted) control over reading and narratives continues to be a reflection of the ideological tensions in society, so literature, and particularly the novel, continues to be an instrument of defiance of social norms and imposed powers.

KEYWORDS: Cancellation; Romance; Catholic Church; Censorship; Literary history.

1. PROIBIR É PRECISO, LER NÃO É PRECISO

Ultimamente a Lídia dera-lhe a ler *O Primo Basílio*, recomendando muito cuidado ‘que era um livro obsceno’: lesse escondido e havia de gostar muito (Caminha, 1893, p. 38).

Profundamente marcado pelas transformações sociais, culturais, políticas e ideológicas a partir do seu surgimento e ascensão, o gênero romance foi alvo, desde séculos anteriores, de tentativas de cen-

sura por figuras dominantes, como a Igreja Católica e seus simpatizantes. Condenado pela leitura extensiva que provocou na Europa (Moretti, 2009), a partir de um consumo, considerado superficial, de narrativas, ou pelas ideias tidas como subversivas nos enredos, as quais poderiam provocar ações libidinosas praticadas pelos seus leitores e, principalmente, leitoras (Abreu, 2003), o romance moldou-se, também, a partir dos conflitos vivenciados em sociedade, protagonizando-se como um gênero que expõe, denuncia, escancara e/ou subverte temas relevantes a serem discutidos e refletidos em diferentes sociabilidades.

Da mesma forma, nas últimas décadas, o romance tem sido sujeito a novas formas de censuras, não mais as impostas por regimes autoritários ou governantes opressores, mas por fenômenos contemporâneos, como o chamado “cancelamento”, a partir do cerceamento à circulação de livros em escolas. Nesse cenário, o que está em jogo nessas críticas à Literatura é uma discussão sobre as formas de liberdade de expressão, o papel da arte e a função da Literatura na formação da identidade individual.

A censura, compreendida como um conjunto de práticas destinadas a controlar a produção, a circulação e a recepção de discursos, neste caso, literários, manifestou-se de formas distintas de acordo com os contextos históricos, políticos e sociais vivenciados pela sociedade ocidental. Na Idade Média, o acesso restrito à escrita e à leitura pode ser considerado como uma censura estrutural, mesmo com a criação de bibliotecas e difusão da leitura. A leitura silenciosa foi considerada perigosa, por exemplo, pois não haveria controle sobre o que era lido, deixando-a livre de censura ou condenação, sem o devido acompanhamento (Ribeiro, 2008). A reprodução manual de manuscritos, sob o controle de figuras eclesiásticas, garantia a filtração ideológica dos conteúdos, em uma centralização do conhecimento (Eisenstein, 2005).

Com o surgimento da prensa tipográfica no século XV, instaurou-se um novo paradigma de difusão textual, provocando reações institucionais mais organizadas, contrárias àquela nova configuração. Chartier (1990) argumenta que, na modernidade europeia, a censura visava impor uma “ordem do saber”, objetivando disciplinar o campo discursivo frente à proliferação da edição e da leitura na sociedade. A criação do *Index Librorum Prohibitorum* pela Igreja Católica no século XVI exemplifica a tentativa de normatização dos conteúdos impressos e condenação de autores e obras em julgamentos religiosos. Nesse mesmo período, configura-se também uma economia paralela do livro, com edições clandestinas e redes de distribuição que burlavam dispositivos censórios, chegando esta prática a ser realizada também no Brasil (Darnton, 2010).

No século XIX, a partir da consolidação da imprensa periódica e com certo avanço da alfabetização, a censura foi deslocada para a vigilância das ideias consideradas “subversivas” e contra a moralidade pública. O controle de opinião tornou-se uma preocupação central, principalmente das instituições mantenedoras de poder político e social. A partir de Foucault (1971), pode-se afirmar que a censura moderna não ocorre apenas pela proibição, mas pela produção de normas e discursos autorizados, prática esta realizada pela sociedade civil em conjunto com instituições disciplinares, que exercem o controle.

No século XX, especificamente a partir de regimes autoritários, a censura estatal atingiu níveis extremos de repressão. A queima de livros e a perseguição a autores, além da reescrita de narrativas oficiais, marcaram o modo como os regimes totalitários agiram. Candido (2004) ressalta o papel da Literatura como espaço de resistência simbólica em contextos de censura política, indicando que, mesmo sob limitações, a produção artística reconfigura seus modos de existência.

Na contemporaneidade, observa-se um movimento de fragmentação do poder censório a partir de múltiplos agentes: usuários em plataformas digitais, grupos organizados, escola, representantes políticos, entre outros. A partir disso, surgem novas dinâmicas de controle simbólico, como o chamado “cancelamento”. Esse fenômeno, muitas vezes entendido como expressão de justiça social, consiste na crítica e exclusão de figuras públicas por comportamentos ou discursos considerados ofensivos, discriminatórios, inadequados. No entanto, embora ele seja concretizado por pressões sociais e não institucionais, mantém com a censura uma forte relação, sobretudo quando reproduz silenciamentos, boicotes e exclusão deliberada de obras e autores do debate público.

Nesse sentido, o presente artigo analisa como o cancelamento de leituras em escolas públicas brasileiras está intrinsecamente relacionado à censura ocorrida no século XIX, a partir de motivações e discursos moralizantes semelhantes, com intenções que estão para além de uma regulação ética e religiosa sobre as práticas de leitura nos respectivos meios sociais nos quais esses fenômenos ocorreram.

2. O ROMANCE NO BRASIL NO SÉCULO XIX: ENTRE A MORALIDADE E A SUBVERSÃO

– E tu, que fizeste hoje? – perguntou-lhe Basílio.

Tinha-se aborrecido muito. Estivera todo o santo dia a ler.

Também ele passara a manhã deitado no sofá a ler a Mulher de Fogo de Belot. Tinha lido, ela?

– Não, que é?

– É um romance, uma novidade.

E acrescentou sorrindo:

– Talvez um pouco picante; não to aconselho!(Queirós, 2018, p. 84).

O verbo ‘cancelar’ possui etimologia latina, do século XIV, no sentido de “cobrir com grades, riscar, inutilizar, anular”, e seu significado mantém a aproximação com a origem ao designar: “riscar, tornar sem efeito, tornar nulo, sem valor, suspender, suprimir, dar por encerrado, eliminar” (Cancelar, c2020). Tal definição, recentemente, passou a expressar uma ação direta relativa ao ser humano, devido a um comportamento coletivo de rechaço, intrinsecamente ligado às redes sociais, um dos principais meios de convivência social. Entretanto, a chamada “cultura do cancelamento”, em voga no século XXI, é exercida sob motivações já presentes em tempos passados, direcionada a personalidades públicas, como políticos, artistas ou celebridades, bem como ocorre de forma semelhante às práticas de leitura e aos títulos literários.

Neste artigo, portanto, trataremos acerca da circulação e da divulgação do romance no Oitocentos sob o viés da censura e do cancelamento. Gênero marcado por uma tensão constante entre as convenções morais da sociedade da época e as práticas de subversão que se manifestavam nas narrativas literárias, trataremos das motivações para a prática da censura, no século XIX, para a efetivação do “cancelamento”, no século XXI, e, neste último tópico, em específico, abordando alguns casos ocorridos em escolas públicas brasileiras.

A preocupação com a leitura de narrativas ficcionais esteve associada a duas categorias vigentes à época: a proibição da leitura e o distanciamento das mulheres de leituras que lhe fizessem “sonhar”, “efabular”, ou seja, os romances. Nessa esteira, não era incomum nesses enredos a presença de personagens leitoras que subvertiam a ordem dos papéis sociais previstos a elas, as quais se configuravam como assíduas apreciadoras de histórias inventadas.

Assim sendo, essas tentativas de subversão, sejam em enredos com práticas consideradas imorais, ou achem-se a partir de figurações de personagens fora dos padrões morais e éticos, estiveram incen-

tivadas, justamente, pela censura à leitura do romance, pelas autoridades e agentes de poder, deveras atentos ao potencial que a Literatura tinha para desafiar a ordem social e a política estabelecida. E até mesmo em enredos que reproduziam preceitos da moralidade vigente, o romance também foi condenado pelas prerrogativas de confronto existentes em suas tramas, acessíveis aos leitores, principalmente por meio da publicação dos folhetins em jornais, ou por meio de edições mais baratas em formato de livro, além das práticas de leituras oralizadas, as quais atingiam parte da população sem letramento, conforme descrito em um ensaio de Alexandre Herculano (1810-1877):

[...] nos catálogos de livreiros, e o que mais é por oficinas e lojas de artificies, e vendedores, pelas moradas de obreiros, de soldados e até de proletários sem modo de viver conhecido, se encontram *livros imorais*, e que seriam ridículos se na impiedade e dissolução tal circunstância se poderia dar. Boas almas, que em nenhum tempo faltam, tem traduzido, e multiplicado esses livros (cujos nomes enxovalhariam o papel) para traficarem na corrupção pública em que ganham ouro, que menos infamemente ganhariam sendo assassinos por salário; que estes matam o corpo e eles os espíritos; estes muitas vezes arriscam a vida no seu horrível ofício, eles não arriscam o corpo, na paz do gabinete, nem a alma porque essa já não tem que perder [...] (Herculano, 1863, p. 6-7).

O artigo do escritor português foi republicado no jornal católico brasileiro *A Estrela do Norte* (1863) e enfatizou a ameaça dos livros presentes em múltiplos espaços sociais, incluindo o de vendedores, soldados e “até” proletários, os quais pervertiam as almas e os espíritos de quem os lessem, pois consistiam em perigo para as almas, na verdade, eram uma ameaça ao poder de influência das instituições conservadoras vigentes. Não à toa tal crítica esteve presente no jornal da Diocese paraense, sob comando do Bispo do Pará, Dom Macedo Costa (1830-1891),

figura que se preocupou fortemente com as práticas leitoras da época, especialmente a leitura de romances. A ameaça provocada pela leitura de ficção às mentes consideradas “incultas” por figuras intelectuais, como Herculano, era uma preocupação recorrente nesse período, pois o romance se fazia presente em diferentes ambientes, adentrando os mais longínquos “terrenos”, fossem eles físicos ou psicológicos, como percebe-se na citação em destaque.

A censura literária no Brasil do século XIX se alinhava a uma tentativa de manter a ordem moral que sustentava as instituições dominantes – a Família, a Igreja e o Estado –, confrontantes com outras instituições doutrinárias, como a Maçonaria, que defendia valores contrários, como a liberdade de expressão, de crenças, o republicanism e a abolição da escravatura. Nesse contexto, as obras consideradas “ousadas” ou que expunham questões controversas precisavam ser afastadas do público, pelo olhar vigilante da censura, presente em jornais, a partir das prescrições para orientar o leitor a distinguir quais seriam essas leituras. É o que se presencia no artigo “A perseguição”, assinado por Luiz Maria, de origem desconhecida:

[...] O povo, ordinariamente pouco instruído, poderá não conhecer quais as publicações periódicas, e quais os livros de cuja leitura deve fugir, mas para que o conheça, aqui lhe deixamos um critério simples e seguro.

Todo o escrito de qualquer natureza que seja, que insulta o Vigário de Cristo, que menospreza a autoridade da Igreja, que rejeita o dogma da infalibilidade do Papa que afirma não serem anticatólicas as associações secretas tantas vezes condenadas pela Igreja, que louva e aprova o ato inqualificável da invasão de Roma, deve ter-se como ímpio, e condenado pela Igreja [...] (Maria, 1872, p. 3).

No jornal católico *A Boa Nova*, segundo impresso sob o comando da diocese paraense, publicado na década de 1870, também regido por

Dom Macedo Costa, foi enfatizada a ideia combativa relativa a meios de veiculação de informações e narrativas: haveria a necessidade de uma “[...] cruzada santa que tenha por fim desviar os fiéis da leitura d’esses jornais e publicações irreligiosas, que por aí se vendem mediante um preço módico. A formação d’esta cruzada é de absoluta necessidade, hoje mais que nunca [...]” (Maria, 1872, p. 3). O editorial tentou distinguir, mais a frente no artigo, quais seriam as leituras consideradas ímpias ao seu público leitor. A ideia de um povo pouco instruído, como exibido no posicionamento de Alexandre Herculano, é igualmente reforçada no trecho acima, ao reiterar a necessidade de orientar sobre os critérios necessários a serem considerados na refutação de determinadas leituras, como aquelas que insultam a figura de Jesus Cristo, presentes em livros filosóficos questionadores de uma representação divina absolutamente distante da figura humana; ou as que menosprezam a autoridade da Igreja, quando dissertam sobre o poder abusivo de papas ou figuras eclesiásticas como um todo; também as que rejeitam a infalibilidade do Papa, como em enredos de personagens pertencentes à Igreja Católica, mas que se desviam de uma conduta coerente e ética, continuando, mesmo assim, a atuar na instituição; alcançando a crítica às leituras sobre as associações secretas condenadas pela Igreja, pois louvariam e aprovariam o ato inqualificável da invasão de Roma, como as protagonizadas por maçons, indivíduos estes que foram atuantes na cena literária brasileira.

O século XIX no Brasil assistiu um campo de disputa entre a moralidade, representada pelas expectativas normativas de determinadas instâncias, e a subversão, prevista por meio de representações literárias que exploravam as contradições sociais, políticas e culturais. A Literatura transitava entre os limites impostos pela censura, utilizando subterfúgios linguísticos para expressar mensagens e críti-

cas sociais, como a ironia e a ambiguidade, que permitiam realizar questionamentos sem enfrentar uma repressão direta.

O romance, por meio de enredos mais próximos ao público, de linguagem simples e cotidiana, com representações sociais realistas (Watt, 2019), não fugia dos preceitos morais, mas frequentemente ressaltava narrativas que refletiam e ao mesmo tempo contestavam as regras sociais. O romance romântico, por exemplo, ainda que enaltecesse valores como a paixão, a lealdade e o heroísmo, também tratava de temas como a opressão à mulher e as relações desiguais decorrentes dessa dominação. Esse tema foi recorrente e aprofundando nos perfis femininos, com ênfase nas relações afetivas entre indivíduos de classes sociais distantes, como presenciado em *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1874), de José de Alencar (1829-1877), temas rechaçados pelo Bispo do Pará, Dom Macedo Costa, símbolo das figuras católicas censórias.

Também romances estrangeiros, como *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert (1821-1880), transitavam entre a ironia e a crítica social, desafiando as normas e expondo as hipocrisias da moralidade social oitocentista vigente. Sob aspectos do movimento realista literário, com claras intenções de expor as “nudezas” do espírito humano em suas relações interpessoais, autores como Flaubert também foram alvo de censura e julgamentos a respeito de sua escrita e da circulação de um livro considerado imoral e criminoso para a sociedade francesa e brasileira, já que a crítica ao romance europeu também foi presente em periódicos nacionais (Müller, 2013).

Em *O primo Basílio* (2018), de Eça de Queiroz (1845-1900), a censura à leitura de romances surge de maneira crítica e irônica, em que o contexto moralista e conservador da sociedade portuguesa oitocentista reflete-se por meio da trama envolvendo Luísa, a personagem principal do livro. A censura é expressa no modo como as personagens, especialmente mulheres, são tratadas no que se refere ao acesso à Literatura, particularmente aos romances, os quais imputam

ações nos indivíduos que os leem, reforçando a ideia de que é preciso controlar a formação moral e emocional de quem poderia ter acesso a esse tipo de narrativa.

No romance queirosiano, Luísa é uma mulher casada que se deixa seduzir pelo primo, Basílio, envolvendo-se em um caso extraconjugal. O contexto de sociabilidade em que ela vive é marcado por repressão e vigilância sob o comportamento feminino, e a leitura de romances, principalmente os considerados imorais e subversivos, faz parte desse controle, pois parte da perspectiva de que certos tipos de leitura podem corromper valores morais e cristãos de quem os lê. Assim, o romance, sob esse viés, é pensado como um instrumento de propagação de sentimentos passionais e relações de adultério, perniciosos e capazes de influenciar negativamente a conduta de leitoras, as quais deveriam seguir modelos de virtude e recato.

Em um trecho da obra, Luísa é vista lendo romances que, na visão de sua criada, Juliana, são fontes de influência negativa. Juliana faz parte da classe trabalhadora e representa uma moralidade popular, cristã, que condena a leitura de obras as quais tematizam enredos proibidos pela moral dominante. Para Juliana, a leitura desse tipo de livro poderia ser o primeiro acesso ao início de comportamentos imorais, pois os enredos alimentariam desejos e fantasias contrários aos dogmas cristãos e ao comportamento esperado de uma mulher casada.

Entretanto, *Eça de Queiroz* ultrapassa uma visão simplista sobre isso e aprofunda a retratação da censura como impulsionadora de uma extrapolação da repressão ao prazer e ao desejo feminino, ocasionando a realização justamente contrária do que se esperava por meio da proibição: as torpezas nas relações humanas se revelam intensamente pelas práticas libidinosas provocadas pelas leituras.

Lia muitos romances, tinha uma assinatura, na Baixa, ao mês. Em solteira, aos 18 anos, entusiasmara-se por Walter Scott e pela Escócia; desejara então viver num daqueles castelos escoceses, que têm sobre as ogivas os brasões da clan, mobilados com arcas góticas e troféus de armas, forrados de largas tapeçarias, onde estão bordadas lendas heróicas, que o vento do lago agita e faz viver: e amara Ervandalo, Morton e Ivanhoé, ternos e graves, tendo sobre o gorro a pena de águia, presa ao lado pelo cardo de Escócia de esmeraldas e diamantes. Mas agora era o moderno que a cativava: Paris, as suas mobílias, as suas sentimentalidades. Ria-se dos trovadores, exaltara-se por Mr. de Camors; e os homens ideais apreciavam-lhe de gravata branca, nas ombreiras das salas de baile, com um magnetismo no olhar, devorados de paixão, tendo palavras sublimes. Havia uma semana que se interessava por Margarida Gautier: o seu amor infeliz dava-lhe uma melancolia enevoada: via-a alta e magra, com o seu longo xaile de caxemira, os olhos negros cheios da avidez da paixão e dos ardores da tísica; nos nomes mesmo do livro – Júlia Duprat, Armando, Prudência, achava o sabor poético duma vida intensamente amorosa; e todo aquele destino se agitava, como numa música triste, com ceias, noites delirantes, aflições de dinheiro, e dias de melancolia no fundo dum cupé, quando nas avenidas do Bois, sob um Céu pardo e elegante, silenciosamente caem as primeiras neves (Queirós, 2018, p. 15-16).

Nas relações que permeiam a protagonista, o marido de Luísa, Jorge, também participa da dinâmica de controle sobre as ações da esposa, mesmo sem intenção explícita quanto à censura de leituras. Na interação entre os dois, Jorge é indiferente e ausente em uma verdadeira comunicação que deveria ocorrer entre o casal, reflexo de normas sociais que restringem o prazer e a liberdade de expressão sobre os sentimentos e demandas das mulheres, contrapondo-se ao previsto em narrativas sobre amor e desejo. A leitura de romances, então, torna-se um meio de escape da realidade para Luísa, e ela, inserida em um contexto social conservador e moralizante, não per-

cebe que sua vida está em conflito com as fantasias alimentadas pela ficção romanesca (Yue, 2022, p. 25).

Emma Bovary e Luisa são personagens que mimetizam a situação feminina diante do interdito à leitura, pela possível má influência que o ato de ler provocasse em suas ações. A percepção da leitura de romances como feito capaz de interferir no comportamento feminino é claramente apontado no romance *Madame Bovary*, enquanto, na obra *O primo Basílio*, o desvio da conduta é sugerido pelas atitudes de Luísa ao reproduzir práticas semelhantes às heroínas das ficções que lia.

Ian Watt (1917-1999), em *A ascensão do romance* (2019), contribui para a compreensão da tensão existente entre as práticas de leitura do novo gênero e a crítica moralizante oitocentista. Para Watt, o romance é uma forma literária que, desde suas origens, manifestou-se com um veículo para explorar a complexidade das experiências individuais dentro de um contexto social, levando a confrontos com normas estabelecidas por instituições de poder. No Brasil, esse aspecto foi particularmente importante, pois o romance, além de inserir-se em um projeto de representação nacional, igualmente forneceu visibilidade às marginalidades sociais, como a escravidão e a condição da mulher, ao mesmo tempo em que apresentou uma reflexão crítica sobre a elite dominante.

Posto isto, os romances moralizantes seriam a solução para desviar a má conduta leitora, assim como os livros de santos, os hagiográficos ou as histórias de figuras católicas, as quais seriam capazes de conduzir o público ao “verdadeiro caminho da fé e salvação da alma” (consideração publicada em diferentes ensaios propalados n’*A Boa Nova*, principalmente na edição n. 11 de 1879, p. 2-3, coluna 1), pois

a ideia de moralização pela leitura promovida pelos religiosos parte de pressupostos exatamente contrários aos dos romances.

Os textos cristãos propõem modelos positivos de virtude por meio da narração de vidas de santos e de fatos bíblicos nos quais se pode conhecer a trajetória de homens e mulheres que não pecam, que cumprem os mandamentos, que temem a Deus. É a partir da imitação do comportamento dessas pessoas que se pode atingir o ideal cristão. Os romances também se dizem preocupados com a moral, mas a atingem pelo caminho oposto, mostrando pessoas que erram, que se corrompem, que são fracas diante do vício. Narram essas histórias do ponto de vista de quem as condena, mas ao narrá-las põem os leitores em contato com o pecado. Isso já constitui um grave problema: narrar abertamente situações de imoralidade e pecado, permitindo que o leitor se imagine na mesma situação (Abreu, 2003, p. 271).

O perigo da imaginação, ao entrar em contato com os enredos ímpios, foi motivo de preocupação dos censores católicos, uma vez que era preciso relacionar-se apenas com os bons exemplos, aqueles marcadamente cristãos e santos, pois “[...] que delícias no quadro d’uma família cristã, em suas dores resignadas, e em suas esperanças imortais!” (Huguet, 1879b, p. 2). A influência prevista para os maus livros também serve para os bons livros, mas em seu sentido contrário, não mais desvirtuando, e sim conduzindo a palavra cristã aos seus leitores, como um instrumento de conversão ou evangelização do público.

3. O CANCELAMENTO CONTEMPORÂNEO: O RETORNO DA CENSURA NAS ESCOLAS BRASILEIRAS

De mão em mão como as epístolas, corriam os periódicos manuscritos e os romances proibidos. (...) Os romances, enredados de atribulações febricitantes, atraindo no descritivo, chocantes no desenlace, alguns temperados de grosseira sensualidade, animavam na imaginação panoramas ideados da vida exterior, quando não há mais compêndios (...) (Pompeia, 2023, p. 119).

Wolfgang Iser (1926-2007) postula sobre a necessidade de romper a dualidade entre ficção e realidade, e insere o “imaginário” como o responsável por concretizar a relação entre as duas instâncias, por meio do ato de fingir. O imaginário, concebido por Iser como produto da imaginação, considerada “faculdade criativa do pensamento pela qual este produz representações de objetos inexistentes, não tendo, portanto, função cognitiva” (Japiassu, 1991. p. 129 *apud* de Pádua Castro, 2007, p. 54), é “um espaço aberto que, sem indicar limites, permite a invenção do possível como prenúncio de uma outra realidade” (Iser, 1996 *apud* de Pádua Castro, 2007, p. 55). Ou seja, é pela transformação de signos ocasionada pelo ato de fingir que o texto ficcional provoca transgressões, reformulações de um mundo, e, assim, nessa nova compreensão do real, é possível que ocorra a experimentação de uma nova sociabilidade.

Dessa forma, o contato com o mais ínfimo elemento “tumultuador”, seja em enredos ou em personagens que ressoem ideias subversivas ao dogma católico e/ou aos preceitos moralizantes de uma sociedade conservadora pautada em ideologias cristãs, poderia ser fortemente condenado e alvo de censura. Era preciso “conservar as mentes e almas” (Huguet, 1879a, p. 2) do “veneno” que se apoderava das casas mais humildes e, especialmente, de jovens moças, com papéis sociais bem definidos no Oitocentos, as quais poderiam ser alvos fáceis para tramas romanescas aterradoras:

acreditemos que os livros são mais perigosos do que os discursos, assim como um mau princípio é mais funesto do que uma má ação. Com efeito, não se está sempre na escola do mundo; um mau livro acha-se continuamente à nossa disposição; muitas vezes o autor é menos comedido em suas palavras do que o somos no mundo. Longe de ser nos úteis em literatura, se eles corrompem o coração, só nos dão um espírito romanesco, enchem-nos de ideias quiméricas, fazem-nos encarar o mundo debaixo das mais

falsas cores, e acabam por arrastar-nos ao abismo. Entre muitos exemplos, cita-se o d'uma moça que atirou-se ao Sena, há pouco tempo. Os socorros para salvá-la foram inúteis; achou-se n'ela o último volume d'um romance muito conhecido, e examinando-o atentamente, descobriu-se, em uma das folhas, estas palavras, escritas pela mão desta infeliz: 'Eu fui atraída como ela, devo como ela morrer' (Huguet, 1879c, p. 3).

Ainda da sequência mencionada anteriormente, os romances e outras obras de ficção poderiam ser mais prejudiciais do que discursos ou ações, pois seriam mais permanentes e atuantes na vida dos leitores. O argumento central volta-se para a leitura em geral, que, ao contrário de um discurso passageiro ou de uma ação temporária, estariam sempre ao alcance dos leitores e, portanto, apresentariam um risco constante de corromper os corações e mentes, especialmente se seu conteúdo fosse moralmente duvidoso.

Essa perspectiva se insere em um contexto maior de preocupação com a moralidade e os valores tradicionais, tão caros ao pensamento católico do século XIX e reforçado por outras figuras simpatizantes, as quais oportunizaram esses registros de perspectivas dogmáticas em jornais e revistas da época.

O romance, portanto, é tido como mais perigoso que os discursos pela sua durabilidade e disponibilidade nos espaços em que ele se encontra, pois as palavras escritas ameaçariam pelo poder de influenciar quem as lê, e as narrativas, quiméricas ou realistas, conduziriam moças e rapazes aos atos mais vis, hediondos e desqualificáveis, conforme o pensamento censório vigente.

Ler nunca foi um ato tranquilo, ou como definiu Antonio Candido (1972-1973, p. 61), "a Literatura é uma atividade sem sossego", e, contemporaneamente, a proibição às leituras e a retirada de circulação de livros no Brasil estão ocorrendo por alguns motivos: en-

volve desde considerações pautadas em valores morais até questões de representação política, ambas se valendo de posições ideológicas conservadoras quanto ao poder de influência dos livros em alunos, crianças ou adolescentes. Ocorrem tais atos, também, em diferentes localidades do país, advindas tanto de figuras de poder que ocupam diferentes posições perante a sociedade, quanto dos próprios pais de estudantes, que figuram como “canceladores” de autoras e títulos. Mas são, principalmente, os políticos ou as instituições públicas, as quais deveriam zelar pelo direito à leitura e à educação de qualidade, que atuam nas tentativas de censura e/ou “cancelamento”, já que agem a partir de vieses próprios, contrários a documentos oficiais que regem a educação brasileira, indo de encontro à preconização da diversidade entre temas e propostas de leituras a serem trabalhadas em sala de aula.

Em fevereiro de 2020, houve a iniciativa, por parte da Secretaria de Educação de Rondônia, de retirada de 43 clássicos das bibliotecas escolares estaduais, entre eles: *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis (1839-1908); *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade (1893-1945); e *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha (1866-1909); no documento, havia uma observação de que “todos os livros do Rubem Alves (1933-2014) devem ser recolhidos” (Subtil, 2020). A justificativa foi de que a obra continha passagens consideradas “inapropriadas” e “imorais” e que o “pente-fino” teria iniciado após denúncias de que os livros continham palavrões, principalmente os de Rubem Alves, a partir de uma obra de contos intitulada *Amálgama* (2013). O secretário à época alegou que os livros não seriam retirados das escolas, e que não teria assinado o documento, devendo haver apuração sobre a lista.

Os livros de Rubem Alves foram considerados impróprios, possivelmente, pelo caráter subversivo neles contido, como a linguagem irônica e o uso de palavrões. Seus escritos, no entanto, não podem

ser resumidos a isso, pois sua produção não se limita ao que é tradicionalmente ensinado nas escolas, na verdade, busca abrir um espaço para uma reflexão mais ampla sobre a liberdade humana, a espiritualidade e as relações interpessoais (Da Silva, 2017). A censura, na situação específica, pode ser vista, então, como uma tentativa de controlar os discursos e as ideias que circulam nas instituições escolares, principalmente entre os jovens, os quais vivenciam processos de formação de pensamento e de posicionamentos perante a sociedade. A tentativa de proibição de tais livros relaciona-se a um desejo de minimizar as possibilidades dos estudantes de se engajarem com textos que os levem a questionar valores estabelecidos, pautados em um conservadorismo linguístico (a despeito dos palavrões) e ideológico, pois,

[...] a produção teológica de Rubem Alves esteve inicialmente sustentada em perspectivas sociológicas, no âmbito do humanismo político. E, ao longo de suas travessias transformou-se numa teologia heterodoxa, poética com ênfase na magia, utopia e imaginação (Da Silva, 2017, p. 264).

A tentativa de censura aplicada às obras de Rubem Alves pode ser avaliada a partir da perspectiva de Michel Foucault (1926-1984), ao considerar a censura como um mecanismo de poder que estabelece limites para aquilo que pode ser dito, tomando a Literatura como uma forma de discursividade controlada pelas instituições sociais e políticas. Foucault analisa o discurso a partir dos regulamentos do poder, de modo a promover certas ideologias, enquanto exclui outras, limitando, assim, a circulação de preceitos divergentes das normas sociais estabelecidas por quem está na posição de poderio (Foucault, 1971, p. 45). Dessa forma, a tentativa de retirada das obras de Rubem Alves visaria silenciar determinados discursos ali contidos, o que implica no impedimento do desenvolvimento da capacidade

crítica dos alunos, a partir da mediação de leitura com professores e demais mediadores, a qual poderia promover reflexões por novos olhares ou posicionamentos provocados pelo contato com os livros.

Outros casos de censura remontam à preocupação com a formação de mentes e o contato com determinadas histórias consideradas um perigo à imaginação, como o ocorrido em 2024 nas escolas de Conselheiro Lafaiete, em Minas Gerais (Milagres, 2024), no episódio de suspensão da utilização do livro *Menino Marrom* (1982), de Ziraldo (1932-2024), uma obra infantojuvenil que narra a história de um menino que, ao nascer, encontra-se deslocado entre diferentes mundos, simbolizando o percurso da construção da identidade racial em um país marcado pela desigualdade. Ao abordar a temática racial em linguagem acessível para crianças, Ziraldo oferece uma reflexão diante da necessidade de inclusão e respeito à diversidade. No entanto, a obra foi retirada de circulação nas escolas da cidade sob a alegação de que o conteúdo era inadequado para o público, porém, a justificativa esconde, na verdade, um processo de censura ideológica.

Atividades com o livro supracitado foram suspensas na escola após pais considerarem o livro com “conteúdo agressivo”, alegando que o enredo poderia induzir crianças a “cometerem maldade”. Alguns trechos do livro são utilizados como justificativa para tal afirmação, como o pacto de sangue que não se concretiza; e o pensamento negativo do Menino Marrom a respeito de uma senhora idosa que não aceita sua ajuda, desejando que ela fosse atropelada, não havendo a concretização do fato.

O que se percebe, a partir dos argumentos pautados, é uma análise superficial ao desconsiderar as nuances literárias do texto, ou as possibilidades de interpretação e leitura, com possíveis reflexões profundas sobre a trama e a conduta do personagem as quais o livro pode fornecer; o pacto de ficção é totalmente ignorado pelo desejo do interdito à obra.

Segundo Robert Darnton (1995), a história do livro é também a história das disputas sobre conhecimento e informação, em que o livro se torna um objeto de poder que ultrapassa seu caráter de mera representação da palavra. Para o autor, os livros sempre foram um estímulo para a imaginação na mente dos leitores (Darnton, 1995), mas são igualmente uma arena onde se disputam os significados e se estabelecem limites ao que é possível pensar e expressar. O “cancelamento” de livros na contemporaneidade, assim, configura-se como um mecanismo de repressão do que é considerado indesejável ou ameaçador às estruturas de poder, porém, a respeito do caso aqui explicitado, também é algoz de pretensos valores morais e éticos, os quais não podem ser confrontados ou discutidos minimamente pela arte, já que o ideal seria a exposição clara e direta do “certo” e “errado”, principalmente para as crianças, a partir da perspectiva dos censores.

A censura nas escolas brasileiras, como a observada em Conselho Lafaiete, frequentemente se baseia em pretextos morais ou pedagógicos, como a alegação de que determinadas obras são “inadequadas” para o público infantil. Entretanto, como já apontado, é um modo de controle sobre as narrativas a partir de suas formas de expressão, e, principalmente, configura-se como uma tentativa de manipulação sobre a própria subjetividade dos indivíduos (Foucault, 1986). A suspensão do uso do livro de Ziraldo pode ser vista como parte integrante de um movimento de normalização e domínio do discurso sobre infância, raça e identidade no Brasil, cujo objetivo é impedir novas gerações de se confrontarem com questões fundamentais sobre relações sociais e interpessoais em uma sociedade discriminatória.

Regina Zilberman (2005) discute de forma ampla como a Literatura Infantojuvenil brasileira desempenha um papel fundamental na formação da criança, não apenas do ponto de vista pedagógico,

mas também no desenvolvimento da capacidade crítica, emocional e ética desse público. É necessário, então, que as crianças mantenham contato com diferentes narrativas que as façam questionar a si e aos outros, em complexas relações sociais até, para que formem perspectivas próprias e tenham ferramentas para lidar com aspectos emocionais e ideológicos da melhor maneira. Nesse contexto, é inegável o quanto a censura à Literatura nas escolas, advindas não apenas de figuras políticas e de poder, mas também das famílias dos estudantes, torna-se preocupante em um cenário acirrado de disputas de narrativas, de distanciamento da leitura, de rechaço às artes e à liberdade ficcional prevista para as expressões culturais.

Na esteira do “cancelamento” às obras literárias com conteúdo voltado a questões raciais, *O avesso da pele* (2020), de Jeferson Tenório, prêmio Jabuti em 2021, é outro exemplo ocorrido em 2024, quando Janaína Venzon, diretora de uma escola em Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul, solicitou a retirada do livro das bibliotecas escolares, justificando a ação pela presença de “palavras de baixo calão” e descrições de cenas sexuais, o que tornaria a obra inadequada para os alunos pela “vulgaridade” presente. Em sequência, um ofício assinado pelo coordenador da 6ª CRE, Luiz Ricardo Pinho de Moura, também foi emitido para recolher o livro das bibliotecas escolares de 18 municípios da região do Vale do Rio Pardo e seu entorno (Governo [...], 2024). A Secretaria de Educação do Estado, entretanto, não acatou a ordem e determinou a manutenção do título nas escolas, o qual está previsto no Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), do MEC. Porém, o caso provocou o debate, necessário, a respeito das tentativas de proibição de determinados livros que retratam assuntos importantes para reflexão.

O avesso da pele é uma obra que se insere na tradição da Literatura Afro-brasileira em títulos que abordam o racismo estrutural, a violência policial e a construção de identidades negras no Brasil con-

temporâneo. O romance é sobre a história de Pedro, um jovem que busca compreender a trajetória de seu pai, Henrique, um professor de Literatura assassinado durante uma abordagem policial. O livro explora as complexidades das relações familiares a partir do recorte racial, fornecendo uma reflexão profunda sobre experiências interpessoais de pessoas negras no país.

Eduardo de Assis (2014, p. 268) afirma que a Literatura Afro-brasileira, em uma de suas vertentes de abordagem temática, “[...] situa-se na história contemporânea e busca trazer ao leitor os dramas vividos na modernidade brasileira, com suas ilhas de prosperidade cercadas de miséria e exclusão”. Dessa forma, a obra de Tenório dialoga com essa assertiva e traz à luz, por meio da ficção, as dinâmicas de opressão vivenciadas pela população negra brasileira em determinados contextos sociais.

Roger Chartier (1990, p. 9) afirma que as “obras [literárias] estão ancoradas nas práticas e nas instituições do mundo social”, ou seja, a recepção de uma obra está diretamente ligada ao contexto sociocultural em que ela circula, ao modo como os leitores a leem, pois “[...] a recepção também inventa, desloca e distorce”. Assim, as tentativas de censura/cancelamento mencionadas aqui fornecem elementos para uma discussão sobre a pretensão de um controle acerca do debate racial e da diversidade de histórias e vozes no meio social por parte de um público específico, em que se define quais narrativas devem estar presentes nos meios escolares, responsáveis pela formação de uma sociabilidade entre crianças e adolescentes em seus primeiros anos de vida, principalmente.

Os episódios relatados evidenciam uma persistência de mecanismos de controle sobre a Literatura, em específico, sobre a prosa ficcional, e a circulação de ideias que o gênero pode suscitar no público leitor. O rechaço a obras que promovem reflexões sobre questões raciais, principalmente, indica desafios contínuos na construção de

uma sociedade mais justa e inclusiva, consciente de seus papéis sociais e de suas dívidas históricas.

CANCELAMENTOS FINAIS

Uma noite o padrinho quase a surpreende no quarto, deitada, com o romance aberto, à luz duma vela. Porque ela só lia *O primo Basílio* à noite, no seu misterioso quartinho do meio da casa pegado à sala de jantar (Caminha, 1893, p. 38).

A interdição da leitura remonta a séculos atrás e Regina Zilberman descreve o cenário na sua obra homônima *Fim do livro, fim dos leitores?* (2000). A autora chama atenção para o fato da popularização da leitura, quando sua prática “começou a se expandir e a ocupar intensamente pessoas da maioria dos grupos sociais e categorias etárias, foi considerada a corporificação do demônio”. E nesse espaço contraditório, Zilberman salienta que “é a leitura da literatura que corresponde simultaneamente ao espaço das maiores valorizações e piores condenações” (Zilberman, 2000, p. 17).

Para exemplificar a situação antagônica, algumas cenas literárias são retomadas pela autora, a título de ilustração. A primeira delas refere-se a Alfonso Quejana, o célebre personagem de *D. Quixote* (1605), que “em vez de participar de caçadas ou festas, preferia ler livros de cavalaria” (Zilberman, 2000, p. 19). E essa aproximação com os livros rende-lhe a caracterização do leitor que “perde o juízo, a ponto de abrir mão de sua identidade e criar, para ele mesmo, uma nova personalidade, construída a partir de personagens a que fora apresentado por meio das páginas impressas” (Zilberman, 2000, p. 21)

É nesse sentido que a leitura ganha a designação de indevida e desaconselhável, e alcança, principalmente, as leitoras, conforme descreve Zilberman, quando menciona Emma Bovary, personagem de Flaubert, no romance *Madame Bovary* (1856), uma “leitora lograda pelos livros consumidos” (Zilberman, 2000, p. 33), obcecada pe-

las narrativas romanescas, dramáticas, cujas narrativas a levavam ao torpor. Zilberman considera que Emma “poderia ser considerada a versão feminina do Quixote”.

Nas duas situações, o apreço pela leitura recebe o “cancelamento” daqueles que julgam que o ato de ler desvirtua e corrompe. Em *Dom Quixote*, o boicote e impedimento à leitura parte dos “seus dois amigos letrados, o cura e o barbeiro [...] acompanhados da ama” (Zilberman, 2000, p. 22) que desejam queimar os livros considerados perniciosos. Em *Madame Bovary*, a interdição é feita pela sogra, que concebe a leitura como um vício, o livreiro um envenenador e traficante que traz, à disposição de Emma, os livros que a entorpecem (Zilberman, 2000, p. 35).

Além das imagens ilustrativas aqui apresentadas, a Literatura recria inúmeras situações de proibição da leitura, principalmente de narrativas ou romances, partindo do princípio de que é uma atividade ameaçadora, capaz de perverter a mente. As questões que levam à construção de uma teoria para o “cancelamento” são as mais variadas, pois vão desde a corrupção dos bons costumes às questões políticas, conforme Sandra Reimão (2014), quando descreve a regulamentação da censura prévia:

a censura prévia para livros foi regulamentada pelo Decreto-Lei n.1.077/70. Os art. 1º e 2º desse decreto estavam assim redigidos:

Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação;

Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior (Reimão, 2014, p. 78).

A proibição da leitura por motivos políticos vem somar ao fato de que é impedido aquilo que incomoda de alguma forma e, assim, tratou-se neste estudo a demonstração da censura ao romance, estendido ao “cancelamento” de obras em sala de aula, mediante posturas autoritárias, repressoras e preconceituosas.

Censura, proibição e cancelamento são termos semanticamente opostos, mas que se aproximam na vertente do contexto em que são empregados. Hoje se fala na “cultura do cancelamento”, termo cunhado do uso excessivo da internet e da prática de vigilância dos atos e comportamentos, permitida pelas exposições nas redes sociais. No artigo “A ‘cultura do cancelamento’: contribuições de um olhar sociológico”, as autoras introduzem o texto com os seguintes questionamentos: “existe uma ‘cultura do cancelamento’? Qual é o seu aspecto diferencial em relação a outras práticas sancionatórias, para além de suas evidentes conotações e intencionalidades políticas?” (Martins; Cordeiro, 2022, p. 31).

O fato é que em todas as situações há propósitos de grupos interessados e se essas organizações constituem local de poder, a proibição, as interdições ou o “cancelamento”, ocorrem de acordo aos interesses, conveniências e benefícios daqueles que o proporcionam.

Era conveniente proibir a leitura de romances, pois evitava e impedia o contato com mundos ficcionais, o que proporcionaria a vazão às fantasias, à inventividade, à utopia. E as demais situações de censura/“cancelamento” acompanham empenhos semelhantes: interditar o contato do leitor com qualquer tipo de conteúdo que possibilite novas concepções ou criatividade. Ao fim e ao cabo, se não é conveniente, existirá o bloqueio.

RECEBIDO: 25/02/2025

APROVADO: 05/05/2025

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Os caminhos dos livros*. São Paulo: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil (ALB); São Paulo: FAPESP, 2003.
- A BOA Nova: Tudo o que for honesto, justo, santo e amável, Pará, ano IX, n. 11, p. 2-3, 5 fev. 1879.
- CAMINHA, Adolfo. *A Normalista*. Rio de Janeiro: Magalhães & C. Editores, 1893.
- CANCELAR. In: Dicionário Criativo. c2020. Disponível em: <https://dicionariocriativo.com.br/significado/cancelar>. Acesso em: 27 abril 2020.
- CANDIDO, Antonio. *Timidez do romance* (Estudo sobre a justificativa da ficção no começo do século XVII). ALFA: Revista de Linguística, São Paulo, v. 18/19, p. 61-80, 1972-1973. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3508>. Acesso em: 22 jan. 2025.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. p. 169-191.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora da UnB, 1990.
- DA SILVA, Anaxsuell Fernando. As cores do crepúsculo: fabulação, teologia e literatura em Rubem Alves. *Estudos de religião, (S. l.)*, v. 31, n. 2, p. 261-284, maio-ago. 2017.
- DARNTON, Robert. *A história do livro: um retrato cultural da Europa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. Editora Companhia das Letras, 2010.
- DE ASSIS DUARTE, Eduardo. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *Rassegna iberistica, (S. l.)*, v. 36, n. 102, p. 259-280, dez. 2014.
- DE PÁDUA CASTRO, Sandra. O imaginário na construção da realidade e do texto ficcional. *Revista Txt: Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos*, Belo Horizonte, MG, v. 3, n. 5, p. 53-60, jun. 2007.
- EISENSTEIN, Elizabeth. *A revolução da imprensa: a prensa de Gutenberg e o início da era moderna*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ática, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1971.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1986.

GOVERNO Leite desiste de banir ‘O Averso da Pele’ das escolas do RS. 2024. *Brasil de Fato*, Porto Alegre, RS, 5 mar. 2024. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2024/03/04/governo-leite-desiste-de-banir-de-o-averso-da-pele-das-escolas-do-rs#:~:text=O%20Averso%20da%20Pele%20foi,para%20ser%20usado%20em%202024>. Acesso em: 06 fev. 2025.

HERCULANO, Alexandre. Livros ímpios. *A Estrela do Norte*, Belém, PA, n. 47, p. 6-7, 22 nov. 1863.

HUGUET, R. P. Leituras em Famílias: antes da oração da noite. *A Boa Nova*, Belém, PA, ano IX, n. 9, p. 2-3, 29 jan. 1879a.

HUGUET, R. P. Leituras em Famílias: antes da oração da noite. *A Boa Nova*, Belém, PA, ano IX, n. 11, p. 2-3, 5 fev. 1879b.

HUGUET, R. P. Leituras em Famílias: antes da oração da noite. *A Boa Nova*, Belém, PA, ano IX, n. 36, p. 2-3, 7 maio 1879c.

MARIA, Luiz. A perseguição. *A Boa Nova*, Belém, PA, ano 2, n. 30, 19 de junho de 1872.

MARTINS, Tamires de Assis Lima; CORDEIRO, Ana Paula. A “cultura do cancelamento”: contribuições de um olhar sociológico. *Revista Extraprensa*, São Paulo, v. 15, n. Especial, p. 29-47, maio 2022.

MILAGRES, Leonardo. **Suspensão de livro ‘O Menino Marrom’ em escolas de cidade de MG divide opiniões: ‘Censura é preocupante’.** *G1 – Minas Gerais*, Belo Horizonte, MG, 20 jun. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2024/06/20/suspensao-de-livro-o-menino-marrom-em-escolas-de-cidade-de-mg-divide-opinioes-fui-criado-lendo-ziraldo.ghtml>. Acesso em: 01 fev. 2025.

MORETTI, Franco. O romance: história e teoria. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 85, p. 201-212, nov. 2009.

MÜLLER, Andréa Correa Paraiso. Percursos de “Madame Bovary” no Brasil. *Letras*, Santa Maria, v. 23, n. 47, p. 157-174, jul.-dez. 2013.

POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Imaginaribooks, Folha de S. Paulo, 2023.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

REIMÃO, Sandra. “Proíbo a publicação e circulação...” - censura a livros na ditadura militar. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 28, n. 80, p. 75-90, 2014.

RIBEIRO, Wliane da Silva. Práticas de leitura no mundo ocidental. *Ágora*, v. 3, n. 3, p. 34-46, 2008.

SUBTIL, Mayara. **Pente-fino de livros em Rondônia começou após denúncia de palavrão em obra de Rubem Fonseca, diz secretário.** *G1 – Rondônia*, Rondônia, 7 fev. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2020/02/07/pente-fino-de-livros-em-rondonia-comecou-apos-denuncia-de-palavrao-em-obra-de-rubem-fonseca-diz-secretario.ghtml>. Acesso em: 30 jan. 2025.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Companhia das Letras, 2019.

YUE, Wu. *Um canário na gaiola: a personagem Luísa no romance O primo Basílio*. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses e Românicos) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal, 2022.

ZILBERMAN, Regina. *Fim do livro, fim dos leitores?* Senac, 2000.

ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

MINICURRÍCULO

GERMANA SALES é Professora titular do Instituto de Letras e Comunicação (ILC), da Universidade do Federal do Pará (UFPA), com atividade docente na Graduação e Pós-Graduação e Pesquisadora 1D do CNPq. Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (UECE, 1989), Especialização em Investigação Literária na Universidade Federal do Ceará (UFC, 1994), Mestrado em Letras: Teoria Literária pela UFPA (1997) e Doutorado em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 2003). Atua na área de Letras e possui experiência em Literatura, com ênfase na História da Literatura, História do Livro e da Leitura, ensino de Literatura e Literatura Portuguesa, com destaque nos seguintes temas: comércio de livros; estudos do romance; crítica ao romance, literatura e direitos humanos e literatura e sociedade. Publicou capítulos de livros, artigos e organizou coletâneas de livros.

JENIFFER JESUS SILVA é Licenciada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (2017), Mestre em Letras – Estudos Literários, pelo Programa de Pós-graduação em Letras da UFPA (2020). Desenvolve pesquisas na área da História do Livro e da Leitura sobre a presença da crítica ao romance em jornais religiosos/doutrinários, iniciada durante a graduação. Foi professora substituta em Literatura na Universidade Federal do Pará (2022 – 2023), é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras UFPA e professora Associada I na Universidade do Estado do Amapá.

Isabela Figueiredo: revolucionária ou reacionária?

Isabela Figueiredo: revolutionary or reactionary?

Joaquim Mamede de Carvalho e Silva Neto

Universidade Federal do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n54a1372>

RESUMO

Este artigo propõe uma análise crítica da obra de Isabela Figueiredo, investigando sua recusa às classificações dicotômicas de revolucionária ou reacionária. A partir de seus romances *Caderno de memórias coloniais* (2009), *A gorda* (2016) e *Um cão no meio do caminho* (2022), examina-se como a autora constrói uma literatura marcada pela ambivalência e pela exposição das complexidades da experiência humana. Seus textos transitam entre o testemunho e a autoficção, explorando temas como parentalidade, sexualidade, colonialismo e identidade. A análise destaca a maneira como Figueiredo questiona o “cancelamento” e defende a liberdade criativa do escritor, rejeitando censuras impostas por convenções morais. A sexualidade feminina, elemento central em sua literatura, é abordada de forma visceral, desafiando tabus e expondo a repressão imposta às mulheres, como ressalta Paulina Chiziane em seu prefácio presente em *Caderno de memórias coloniais*. Além disso, o artigo discute o papel do corpo na narrativa da autora, que o representa simultaneamente como espaço de prazer e conflito. Por meio de uma escrita franca e sem concessões, Isabela Figueiredo propõe uma reflexão profunda sobre a condição humana, recusando simplificações e oferecendo uma literatura que desafia catego-

rias fixas. Sua obra, ao invés de fornecer respostas definitivas, convida o leitor a um olhar mais crítico e matizado sobre a existência. Dessa forma, a autora se consolida como uma das vozes mais instigantes da literatura contemporânea de língua portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Isabela Figueiredo; Colonialismo; Parentalidade; Sexualidade.

ABSTRACT

This article presents a critical analysis of Isabela Figueiredo's work, exploring her rejection of the dichotomous classifications of revolutionary or reactionary. Through her novels *Caderno de memórias coloniais* (2009), *A gorda* (2016) and *Um cão no meio do caminho* (2022), the study examines how the author constructs a literature marked by ambivalence and the complexities of human experience. Her texts navigate between testimony and autofiction, addressing themes such as parenthood, sexuality, colonialism, and identity. The analysis highlights Figueiredo's stance on "cancel culture" and her defense of the writer's creative freedom, rejecting censorship imposed by moral conventions. Female sexuality, a central element in her literature, is explored in a visceral manner, challenging taboos and exposing the repression imposed on women, as emphasized by Paulina Chiziane in her preface to *Caderno de memórias coloniais*. Additionally, the article discusses the role of the body in Figueiredo's narratives, where it is depicted as both a site of pleasure and conflict. Through an unfiltered and uncompromising writing style, Isabela Figueiredo offers a profound reflection on the human condition, refusing simplifications and presenting a literature that defies fixed categories. Rather than providing definitive answers, her work invites readers to adopt a more critical and nuanced perspective on existence. In this way, she establishes herself as one of the most compelling voices in contemporary Portuguese-language literature.

KEYWORDS: Isabela Figueiredo; Colonialism; Parenthood; Sexuality.

O amor me fere é debaixo do braço,
de um vão entre as costelas.
Atinge meu coração é por esta via inclinada.
Eu ponho o amor no pilão com cinza
e grão de roxo e soco. Macero ele,
faço dele cataplasma
e ponho sobre a ferida.
(Prado, 1991, p.55)

“Amei o corpo de carne repetida do meu pai, que confundo com o da terra. Abraço o meu corpo quando não a encontro, nem a ele nela. (...) Mas se os corpos se confundem, o que amei, afinal? Amei o colonialismo?” (Figueiredo, 2018b, p. 179). A partir da emblemática citação de Isabela Figueiredo, retirada do posfácio do livro *Caderno de memórias coloniais* (2018b), intitulado “O meu corpo e o dele”, eis a gênese lasciva deste artigo, que indaga feito lâmina que corta a pele e traz à baila um incômodo que a autora – e também eu – manifestamos em comum: por que ler Isabela Figueiredo apenas pelo viés pós-colonial, taxando-a dicotomicamente de revolucionária ou de reacionária, quando a sua obra aponta para uma plêiade de interpretações? Etiquetas aprisionam, reduzem e representam tudo aquilo que Figueiredo mais abomina. Em entrevista para a revista *Gama*, ao ser questionada sobre o que mais detesta nos outros, a autora é, a um só tempo, clara, breve e frontal em sua resposta: “o comportamento de rebanho” (Figueiredo, 2020b).

“Tive consciência de que estava a escrever uma coisa que era uma bomba” (Figueiredo, 2018c), disse Figueiredo sobre *Caderno*, sua obra seminal. Se a autora assume ter criado uma bomba por meio da sua escrita, é preciso admoestar que trabalhar criticamente os seus livros é como desarmar um explosivo – exige deveras cautela, cuidado! Há a possibilidade da explosão da incompreensão a qualquer momento, dos ferimentos que podem ser abertos e, principalmente, da traves-

sia iniludível do trauma e da dor. Afinal, viver – tal como desarmar uma bomba – “é demasiado violento” (Figueiredo 2023b, p. 82).

Destarte, este artigo tem como objeto de pesquisa os três romances até então publicados por Isabela Figueiredo: *Caderno de memórias coloniais* (2018b [2009]), *A gorda* (2018a [2016]) e o novíssimo *Um cão no meio do caminho* (2023b [2022]). Nele pretendo sinalizar as sendas de uma tese que se quer tanto mais questionadora quanto mais reflexiva, a partir de uma análise depurada das fissuras – patentes e latentes – inscritas no corpo de linguagem das suas narrativas. Por outras palavras, o intuito-mor do artigo ora proposto é o de debater sobre a postura de Isabela Figueiredo quanto as questões polêmicas de suas obras, que gera, da mesma maneira – e velocidade –, admiração e cancelamento. Indo ao encontro do que ela mesma fez questão de frisar em “Palavras Prévias”, prefácio inédito que escrevera por ocasião da reedição de *Caderno* pela Editorial Caminho, desloco propositadamente a minha pulsão escópica, também, para os temas da *parentalidade* e da *sexualidade*, assuntos que percorrem, aliás, toda a sua produção romanesca e ensaística.

Deste modo, o debate que proponho se pauta basilarmente na inquietação da autora de que *Caderno* (2018b) e, por conseguinte, os seus outros romances *transcendem as questões de poder colonial*. A propósito de tal inquietação, eis as palavras que utilizou em entrevista concedida à Sofia Reck, para o programa *Letras na Rede*:

atenção, porque todas as vítimas são carrascos e todos os carrascos são vítimas. Todos somos as duas coisas. Todos temos a capacidade de nos tornarmos vítimas, de sermos vítimas e de sermos carrascos. Nós não somos só bons e também não somos só maus. Nós somos bons e maus. Dentro de nós existe a possibilidade de ser tudo. (...) Porque eu não gosto de maniqueísmos. Eu não gosto de um mundo que é visto só a preto ou só a branco. Não. Eu acho que nós somos matizados. Nós somos muitas coisas e devemos

olhar para o mundo de forma muito plural. Porque nós somos muito plurais. Eu não gosto de radicalismo. Muito radicalismo. Devemos olhar com tolerância para aquilo que o ser humano é (Figueiredo, 2020a).

Assim sendo, a autora rechaça os maniqueísmos precisamente por compreender que, como seres humanos, carregamos a necessidade de ser acolhidos, tratados com tolerância e compreensão. Em *Caderno* (2018b), no capítulo 37, Figueiredo evidencia esta problemática ao abordar a relação entre portugueses e africanos após a guerra colonial: “há inocentes-inocentes e inocentes-culpados. Há tantas vítimas entre os inocentes-inocentes como entre os inocentes-culpados. Há vítimas-vítimas e vítimas-culpados. Entre as vítimas há carrascos” (Figueiredo, 2018b, p. 136). Repare-se, pois, que a escritora revela que o bem e o mal coexistem em nós, e que somos igualmente capazes de exercer ambas as forças. Uma guerra, como a que a autora presenciou em Moçambique, é um cenário onde as ambivalências humanas se manifestam em espanto e dor...

Todavia, é crucial ressaltar que, para Figueiredo, reconhecer as ambivalências humanas não implica, de forma alguma, um suposto saudosismo colonial ou uma tentativa de relativizar a barbárie perpetrada pelos portugueses em África. Muito pelo contrário! No capítulo 48 de *Caderno* (2018b), a autora deixa claro o seu total desacordo para com a realidade de outrora e empenha-se em desmitificar a ideia cristalizada de que os portugueses teriam exercido um “bom colonialismo”. Traíndo o pai e, por contiguidade, a política do Estado Novo que ele simbolicamente representava, a menina de apenas 13 anos que, em novembro de 1975, acede a Portugal na condição de retornada, manifesta plena consciência de que o tempo dos brancos havia acertadamente acabado, em que pese o trauma do afastamento dos seus pais, que a enviaram sozinha para a então metrópole e optaram por permanecer em Moçambique visando uma desejada

reconquista da terra recém-perdida. Em Portugal, Isabela Figueiredo experencia na pele, nas vísceras, enfim, no corpo inteiro o desamparo do entrelugar, sem, contudo, repetir a ideia estapafúrdia de que a colonização portuguesa teria sido suave:

venham falar-me no colonialismo suavezinho dos portugueses... Venham contar-me a história da carochinha. As pessoas não mudam. Um branco que viveu o colonialismo será um branco que viveu o colonialismo até ao dia de sua morte. E toda a minha verdade será para eles uma traição (Figueiredo, 2018b, p. 164-165).

Neste trecho, encontramos a resposta quer para a citação inicial deste artigo, quer para o tal saudosismo colonial reacionário de que por vezes a autora é acusada. Não, Isabela Figueiredo não amou o colonialismo; ela amou apenas o seu próprio pai, edipianamente! No que se refere, por exemplo, ao colonialismo, ela foi duplamente traidora: tanto ao escrever *Caderno* (2018b) quanto a nunca entregar a mensagem que o pai lhe havia pedido no aeroporto da antiga Lourenço Marques, atual Maputo, enquanto ela aguardava o voo que a levaria para Lisboa. Tratava-se de uma mensagem destinada a “aze-dar” a relação entre brancos e pretos na metrópole, como narrado no capítulo 35.

“Este livro é parte do meu corpo” (Figueiredo, 2018b, p. 180), eis, pois, a reflexão que encerra o posfácio “O meu corpo e o dele”, já anteriormente mencionado. Com efeito, a frase alinha-se perfeitamente com o que a autora já havia relatado no próprio livro: “o meu corpo foi uma guerra, era uma guerra, comprou todas as guerras. O meu corpo lutava contra si, corpo a corpo (...)” (Figueiredo, 2018b, p. 72). Desta afirmação, emerge o conceito do que ela mesma nomeou de um profundo vazio e de um constante sentimento de insatisfação ao largo da existência ou, se quisermos, de *descontinuidade*, para utilizarmos um termo caro a Georges Bataille. Afinal, como se vive

(ou se sobrevive) imerso na tortura de habitar um corpo que é uma guerra? Um corpo que, a todo o momento, se volta contra si mesmo, a ponto de a autora, durante uma entrevista sobre o seu segundo romance, *A gorda* (2018a), chegar ao paroxismo de bradar: “este é o meu corpo. Amem-me, deem-me pancada. Estou aqui para fazer barulho” (Figueiredo, 2016). Destarte, a escritora demonstra que, tal qual no primeiro livro por ela publicado, o seu corpo-bomba se lhe apresenta, sempre em ambivalente guerra, em forma de dor – e também de sexo –, pronto para receber golpes, ou ainda o chamado *cancelamento*, ao se desnudar por completo, sem autopiedade...

A importância do sexo nas obras de Isabela Figueiredo é muito bem observada pela brilhante escritora moçambicana Paulina Chiziane, no prefácio que escreveu para *Caderno*, denominado “Sobre Caderno de Memórias Coloniais”. Ao comparar as vivências compartilhadas por ambas as artistas, cada uma de um lado da barricada ao passo que o colonialismo fervilhava, Chiziane acaba por dar mais destaque àquilo que as assemelha do que àquilo que as difere. Trata-se do modo de encarar o sexo! “A tua obra, *Caderno de memórias coloniais*, faz a análise da história a partir de um lugar proibido às mulheres castas: o sexo. Fiquei fascinada. Que maravilha, que coragem, Isabela!” (Chiziane, 2018, p. 13). E Paulina Chiziane conclui: “que pena nós, mulheres, não podermos falar de sexo tão abertamente. *Branças ou pretas, fomos todas castradas*” (Chiziane, 2018, p. 13, grifos meus). Ao demarcar o processo colonizatório como um feito invasor, fálico e masculino, Chiziane, de modo especular, surpreendentemente diz ver refletidas nas mulheres brancas muitas das dores pelas quais passaram as mulheres negras. Afinal, às brancas, destituídas da sua própria fala, alienadas que estavam no discurso do Outro, ou melhor, na teia de palavras ludibriantes dos seus maridos, só lhes restava repetir os referentes do aparelho ideológico dos machos violadores, que detinham a posse dos seus corpos, dos corpos

das pretas e, por contiguidade, do corpo vilipendiado da mãe África, compreendido por Chiziane a partir de um mesmo *nós* feminino.

Trapaceiros, os títulos dos livros de Isabela Figueiredo, principalmente *Caderno de memórias coloniais* (2018b), podem-nos conduzir à inocência interpretativa de a ler tão-somente como uma autora pós-colonial, etiquetando-a como tal e julgando-a da mesma maneira. No entanto, ao me permitir uma reflexão crítica da sua obra por meio de uma leitura atenta às suas fendas e muito rente à temática aqui tomada por principal (parentalidade e sexualidade), é possível perceber que os seus textos são profundamente marcados por uma visceral e violenta subjetividade quando do gesto da criação, característica que personaliza a escrita de Figueiredo enquanto autora e lhe confere o estatuto de “não ter medo das palavras”, como destaca Eduardo Pitta na contracapa de *A gorda*, demonstrando que a literatura de uma das mais instigantes escritoras contemporâneas retornadas a Portugal é um grande caleidoscópio. Muito *barthesianamente*, e cônica de que a linguagem, bem como a memória, são o *locus*, por excelência, do não-todo, é como se a autora dissesse que a sua escrita sabe não exatamente alguma coisa, mas antes *sobre* alguma coisa...

É possível observar que, ao contrário da distopia, marca da pós-modernidade (Hutcheon, 1991) que se esperaria para o final de *Um cão* (2023b), o que nele se encontra é a surpreendente proposta de uma possível redenção, o que significa dizer que Figueiredo poderia ser lida como uma espécie de “humanista”, na melhor acepção do termo, que é o de acolher o *humano* – perdoem-me a tautologia – na sua *humanidade falhada*, isto é, nas suas sombras e nas suas luzes. Assim sendo, ela opta por encerrar a sua terceira obra apostando na humanidade e dizendo *sim* para a vida. Residente de um país marcado por uma psicanálise traumática, como bem observa Eduardo Lourenço no ensaio intitulado “Psicanálise mítica do destino

português” (1978), e ressentido, dos seus primórdios ao século XXI, Isabela Figueiredo finaliza a sua última obra num sentido marcado pela *pulsão de vida*, na contramão de toda uma larguíssima história assignada pela *pulsão de morte*. Se ela finda o seu primeiro livro, *Caderno* (2018b), deitada sob a cova onde o seu passado apodrece, questionando se permanecerá ali ou para onde irá, em *Um cão* (2023b) ela responde à questão deixada em aberto nos dois romances anteriores, como que a sugerir que, para retirar-se das sombras do passado, é preciso desprender-se do que não lhe pertence e carregar apenas o peso das suas próprias escolhas, e não as dos outros. Ao fim e ao cabo, ela opta por *eros*, a vida, e para que fosse possível fazer tal escolha, foi necessário atravessar *tânatos*, a morte (Freud, 1996).

Esta predileção pela vida faz com que seja quebrada a grande aposta daqueles que leram os dois primeiros livros publicados por Figueiredo, *Caderno* (2018b) e *A gorda* (2018a), e caíram na fácil tentação de classificá-la como uma escritora distópica, haja vista o final algo utópico com o qual decide fechar a sua terceira narrativa. Na Literatura Portuguesa contemporânea, há escritores que se inclinam para uma utopia com gosto de narrar, como é o caso de José Saramago, e há escritores marcados pela distopia, como Lobo Antunes, ambos representando as distintas facetas da pós-modernidade. No caso de Isabela Figueiredo, ela opta por se aliar àqueles que ainda acreditam em *alguma utopia possível*.

Em entrevista ao website espanhol *Zenda Libros*, Figueiredo (2021) afirma que “los humanos tenemos un lado luminoso y un lado oscuro”. Em tradução livre para o português, isto significa que os humanos têm um lado luminoso e outro obscuro. Por outras palavras, é importante compreender que luz e sombra nos constituem enquanto indivíduos e que não podemos ser maniqueístas na análise das relações humanitárias (Silva Neto, 2022). Quero com isto dizer que a composição do ser humano não é feita apenas de luz ou de

trevas, de um puro bem ou de um todo mal; é justamente na fusão daquilo que há de bom e de ruim que se constrói a psiquê do *par-lêtre*, neologismo cunhado pelo psicanalista francês Jacques Lacan para designar o ser falante no interstício do gozo (*jouissance*) entre a palavra e a letra. Cabe ainda ressaltar que a admiração de Isabela Figueiredo pelo seu pai, apesar de todas as problemáticas associadas a esta figura humana tornada personagem, exemplifica que é paradoxalmente possível amar alguém com cujas atitudes *não concordamos*, no sentido mesmo etimológico do que não se coaduna com o que está inscrito no coração! Tal paradoxo se funda, pois, numa grande tensão, misto de atração e de repulsa, quando se trata de sentimentos. Expondo a sua humanidade falhada num tempo histórico insuportavelmente claudicante, Figueiredo se faz contemporânea. Afinal, segundo Agamben (2009, p. 63):

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.

Portanto, Figueiredo vai além, por mostrar, na sua obra inicial, que, no que tange à questão psicológica, dois pontos, inicialmente opostos, podem coexistir como verdades: o de rechaçar o próprio pai devido às atitudes racistas e machistas que apresentava e, ao mesmo tempo, amá-lo em suas dores e em suas delícias. No seu modo muito particular de se filiar à tradição ocidental da literatura de testemunho, da qual elege *O Primo Levi* como livro-paradigma, Isabela Figueiredo assinala também ela o seu testemunho, estranha autognose da pátria que não se explica apenas por meio da história ou da denúncia social, mas sim por um antitético atravessamento, a um só

tempo gozoso e doloroso, do seu *eu* inserido nos dilemas do corpo e na experiência paroxística dos sentidos...

Por outras palavras, Isabela Figueiredo atravessa a si mesma para perpassar a pátria. É necessário, contudo, entender, para que não caiamos no lugar comum, que a travessia da pátria só se faz possível uma vez que a escritora não tem medo de atravessar a si própria, por entender que é nessa *trapaça salutar* (Barthes, 2007), nesse *logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder*, que a boa literatura se constrói. É, pois, a partir duma ruminância crítica de pensar a pátria e pensar a si mesma em processo de contiguidade que a artista se torna, à sua maneira, uma autora crítica da sua própria obra. Explico-me: embora ainda tenha poucos livros publicados, ela está sempre a se teorizar, utilizando, inclusivamente, a sua formação em Letras para ser compreendida não apenas como uma autora, mas também como uma leitora crítica da sua própria obra. Recusando ser lida somente pela vertente dos Estudos Culturais, Isabela Figueiredo sinaliza, como já dito, *a parentalidade e a sexualidade* como dois conceitos-chave para um entendimento mais aprofundado de seus livros. À maneira de José Cardoso Pires (2008), que propunha o *jogo do olho vivo* como forma de aguçar o ato da leitura, a autora de *Caderno*, em direção algo semelhante, sinaliza que é na argúcia dos *olhos não-inocentes* que os bons escritores – assim como os bons leitores – serão capazes de promover uma desmontagem do poder a partir do lido e do escrito. Considerando que *as nações são narrativas* (Said, 2011), Isabela Figueiredo insere-se na tradição do romance português em sentido antiépico, já que é a viagem de regresso que lhe confere a identidade – da qual jamais abdicou – de escritora retornada.

No seu último livro, em que pareceria, num primeiro momento, optar por uma instância narrativa menos pessoal, Figueiredo inicia com a voz de um aparente narrador homodiegético, que se de-

dica, em princípio, a contar a história de Beatriz, a sua misteriosa vizinha, que não por acaso recebe o curioso epíteto de *a matadora!* Todavia, José Viriato, a personagem principal do romance, conta a sua própria história, assumindo, assim, a posição de narrador autodiegético, espécie de alterego da própria Isabela Figueiredo, que quis outrar-se em masculino: ela mesma no-lo sinaliza por meio de entrevistas. Repare-se que, no seu terceiro romance, criador e criatura professam um mesmo estilo de vida minimalista e uma mesma visão política não maniqueísta. Para além disso, José Viriato, que na sua adolescência, mais precisamente aos 12 anos de idade, sofrera o trauma da morte da mãe e do abandono por parte do próprio pai, esforça-se por elaborar, na vida adulta, as suas feridas narcísicas, que reverberam – claro está – também na pátria. Não à toa um dos seus nomes é justamente Viriato que, como sabemos, remonta à história do líder dos guerreiros celtiberos que lutaram contra o Império Romano. Libertando-se dos seus pesos pessoais, ele se liberta também da carga pesadíssima de ter de carregar consigo mesmo um nome alusivo à pré-história de Portugal. Mais que isso, ao eleger para si próprio um destino de catador e restaurador do lixo excessivo da Modernidade tardia frente a um tempo demarcado sob as insígnias do gozo superegóico, a criança a quem Isabela Figueiredo tanto se orgulha de ter dado acolhimento aquando do desamparo da perda e do abandono, esvazia, ao tomar a autonomia da sua própria existência, toda a semântica gloriosa e messiânica inscrita no seu nome.

Sendo assim, os escritos de Isabela Figueiredo performam o âmbito do mais íntimo, utilizando-se, não poucas vezes, da autoficção, definida por Klinger (2006, p. 67) como “[...] uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não enquanto pessoa biográfica, e sim como personagem construída discursivamente”. A cultura de falar de si, da antiguidade greco-romana, baseada nas noções de cuidado de si e, também, de técnicas

de si é revisitada por Foucault em *Dizer a verdade sobre si* (2022), que introduz a noção de *parresia*, geralmente traduzida pelo “franco falar” ou pela “liberdade da palavra”, componente fortemente encontrado nas três obras publicadas por Figueiredo. Por meio da autobiografia, da autoficção, da metaficção, da autorreferencialidade e da autorreflexidade, Figueiredo, na esteira do pensamento de Linda Hutcheon (2014), faz eclodir uma escrita narcísica e dessacralizante, extremamente paradoxal e, por isso mesmo, em princípio distópica, ao tratar de temas tão duros, tais como o colonialismo, a solidão e os preconceitos de diversa ordem.

É fundamental destacar que Isabela Figueiredo é uma usuária ativa da internet, especialmente das redes sociais contemporâneas, como o *Facebook* e o *Instagram*, além de plataformas mais antigas, como os *blogs*, por exemplo. Cabe frisar que foi precisamente a partir do seu *blog*, denominado *Novo Mundo*, que nasceu a sua primeira obra. *Caderno* (2018b) é, no fundo, um desdobramento das crônicas que a autora publicava sobre a sua antiga vida em Moçambique. Essa fabricação e espetacularização virtual da sua identidade, conforme discutido por Paula Sibilia (2008), é um aspecto crucial a ser considerado ao se analisar a sua obra. Assim, não é surpreendente que a escritora utilize as redes sociais para amplificar os temas abordados nos seus romances, ofertando aos seus leitores comentários valiosos, autocríticas muito bem elaboradas, assim como informações adicionais sobre si e sobre os seus personagens, o que contribui, em muito, para uma compreensão mais acurada das suas narrativas.

Em 16 de setembro de 2023, Isabela Figueiredo, que estava em turnê de divulgação do seu novo livro pelos países europeus, postou no seu *Facebook* um texto inusitado, denominado: “Onde se situa o órgão da ambivalência”. Nesse pequeno escrito, a autora ironiza e comenta que fica um pouco desconcertada quando questionam a

ambivalência das suas personagens, exigindo-lhe explicações. A este respeito, diz ela:

qual é a novidade? O que é não ser ambivalente? Há pessoas que nunca o tenham sentido? Apresentem-me uma, para poder dissecá-la com o bisturi sobre a minha mesa de trabalho e apresentar-vos o órgão da ambivalência, mesmo que o tenham disfarçado, ainda ensanguentado (Figueiredo, 2023a).

Ora, o órgão da ambivalência pode ser claramente interpretado como o aparelho psíquico proposto por Freud. Deste modo, é possível inferir que Isabela Figueiredo revela neste *post* o que, nas suas obras, ela comunica de maneira mais implícita: a sua literatura está imbuída de conceitos psicanalíticos, haja vista a componente libidinal edipiana em relação ao corpo do pai em *Caderno* (2018b), o autoerotismo da fase oral que lhe foi castrado em *A gorda* (2018a) porque os seios da sua mãe não tinham leite e a fase genital de José Viriato que, pela pulsão olfativa, ao sentir o cheiro agradável da água de colônia costumeiramente utilizada pela mãe, recorda-se saudosamente da sua figura, momento em que é tomado por uma ereção. Como enaltecido por Paulina Chiziane, recordemos, Isabela Figueiredo tem a coragem de perfurar a barreira de um lugar interdito às mulheres: *o sexo!* E acaba pagando o preço por isso.

As três obras também apontam para a possibilidade de serem lidas como uma trilogia em que a autora estabelece um acerto de contas com o seu passado familiar (parentalidade). Afinal, *Caderno* (2018b) é dedicado ao seu pai, *A gorda* (2018a) à sua mãe e *Um cão* (2023b) à sua avó, com quem passa a viver ao regressar a Portugal na condição de retornada.

Figueiredo participou recentemente, em 10 de janeiro de 2025, do podcast *Podfest*, vinculado ao jornal português *Expresso*, onde foi entrevistada por Bernardo Mendonça. Durante a conversa, aborda-

ram-se temas controversos recorrentes em suas obras, como a relação com o pai, as memórias de África e a presença de imigrantes em Portugal. Quando questionada sobre o risco de ser “cancelada”, a autora respondeu de forma categórica: “*Estou-me nas tintas para o cancelamento! Vou continuar a fazer aquilo que acho que deve ser feito*” (Especial (...), 2025, grifos meus). Sua declaração evidencia a indiferença diante de possíveis represálias à sua imagem ou às suas personagens. Para a autora, a Literatura reflete a complexidade da experiência humana, expondo tanto virtudes quanto falhas, e, nesse sentido, não cabe ao escritor censurar suas criações, mas retratar a diversidade da natureza humana, incluindo aqueles que não são moralmente irrepreensíveis.

Sobre essas figuras imperfeitas, a escritora sustenta que podem ser amadas tanto quanto aquelas consideradas íntegras. Essa perspectiva se reflete em uma passagem de *A gorda* (Figueiredo, 2018a, p. 86): “o amor carece de razão, de verdade e de moral.” Levada ao extremo, essa visão transparece em sua afirmação de que amava o pai, apesar de reconhecê-lo como um fascista, fruto de seu tempo – um homem do Estado Novo português, adepto das ideias salazaristas: “amo meu pai, mas ele tem uma grande mancha” (Especial (...), 2025).

Na mesma entrevista, Isabela Figueiredo reafirma a centralidade do sexo e do contato humano em sua obra, elementos cada vez mais reprimidos diante do avanço do conservadorismo global. Ao defender que não há mal algum no desejo e na sexualidade, a escritora, aos 62 anos, reafirma sua posição como uma mulher resoluta, que assume plenamente suas emoções e, sobretudo, sua identidade sexual. Sua declaração é incisiva: “faço amor enquanto escrevo. (...) Quando escrevo aquelas cenas, estou a sentir aquilo” (Especial (...), 2025). A resposta causa certo embaraço no entrevistador, mas esse desconforto não a afeta. Pelo contrário, ela ri ao perceber que um tema tão natural para si ainda persiste como tabu na sociedade contemporânea.

Ao longo dos dez minutos de *podcast*, Figueiredo revisita os dois temas recorrentes em sua literatura: parentalidade e sexualidade. Sobre o primeiro, freudianamente, revela ter buscado inconscientemente a figura paterna em seus relacionamentos amorosos e sexuais, chegando a afirmar que o pai foi o grande amor de sua vida. Essa confissão reforça a profundidade com que esses tópicos, carregados de complexidade emocional, permeiam sua escrita.

Sendo assim, partindo da vertente aqui apresentada, tudo se inicia com a necessidade de a autora curar o seu iminente e inevitável desamparo. Como ela mesma expressa em *A gorda*, “o amor é o primeiro dos mistérios. E o último. E cada mulher segue a sua obsessão” (Figueiredo, 2018a, p. 86). Desde os títulos até aos enredos e aos desfechos dos dois primeiros romances, há, como frisei anteriormente, um final distópico. Até mesmo em *Um cão* (2023b), parte do desenvolvimento da obra leva a crer que o desfecho também será distópico, à semelhança dos livros anteriores. No entanto, Isabela Figueiredo surpreende ao concluir o seu último romance com uma utopia – entendida como uma transgressão das realidades impostas por uma sociedade dominante (Mannheim, 1968), em que a vida é, de fato, possível. Ela abre espaço para um futuro, uma redenção, o que é, aliás, uma forte marca das Literaturas Africanas De Língua Portuguesa, especialmente quando consideramos a sua trajetória entre Moçambique e Portugal. Neste processo de cura que realiza através da escrita, Figueiredo demonstra que o inconsciente é, de fato, *estruturado como uma linguagem* (Lacan, 1985 [1964]). Quem aprende a ler com olhos atentos pode também aprender a se curar, ecoando a ideia proposta por Camões (1994, p. 185) em seu famoso soneto: “[..] ouçam a longa história de meus males / e curem sua dor com minha dor; / que grandes mágoas podem curar mágoas.”

Dessa maneira, compreendemos que Isabela Figueiredo não se enquadra como reacionária nem como plenamente revolucionária. Ela habita a ambivalência inerente à condição humana, na qual não somos essencialmente bons ou maus. Vale ressaltar que, ao assumir essa postura vulnerável e abraçar sua humanidade, Figueiredo, paradoxalmente, subverte expectativas. Afinal, não é comum testemunharmos tamanha visceralidade aliada a um olhar cuidadoso sobre o humano, o que a distingue não apenas como escritora, mas também na forma singular com que se posiciona.

Ao longo deste artigo, foi demonstrado que a literatura de Isabela Figueiredo se estrutura em uma profunda ambivalência, recusando dicotomias reducionistas como revolucionária ou reacionária. Sua escrita é marcada pela coragem de expor a complexidade da experiência humana, sem recorrer a maniqueísmos ou simplificações excessivas. A partir das suas obras *Caderno de memórias coloniais* (2018b), *A gorda* (2018a) e *Um cão no meio do caminho* (2023b), percebemos que a autora transita entre o testemunho e a autoficção, utilizando-se de sua própria trajetória para evidenciar questões coletivas, como a parentalidade, a sexualidade, o colonialismo e o pertencimento.

Se a obra de Figueiredo frequentemente provoca reações polarizadas, isso se deve ao seu compromisso com uma Literatura despojada de concessões, que não teme revelar as fissuras e contradições do humano. Seu posicionamento perante o “cancelamento” evidencia essa postura. Para ela, a Literatura deve ser um espaço de liberdade, onde todas as facetas da existência possam ser exploradas, sem que o autor tenha a obrigação de oferecer respostas moralmente confortáveis. Essa perspectiva é especialmente relevante num contexto em que o debate público, tanto na esfera política quanto cultural, tem sido frequentemente marcado pela intolerância a nuances e pela exigência de posicionamentos rígidos.

Além disso, a maneira como a autora aborda a questão do desejo e do corpo feminino subverte tabus profundamente enraizados. Como bem observa Paulina Chiziane, Isabela Figueiredo desafia a imposição do silêncio sobre a sexualidade das mulheres, uma censura que atravessa fronteiras raciais e culturais. A coragem de tratar o corpo como um território de conflito, prazer e resistência é um dos traços mais marcantes de sua literatura. Ao fazê-lo, a autora inscreve-se numa tradição que questiona os discursos normativos sobre feminilidade, maternidade e desejo, sem, no entanto, reduzir suas personagens a meras figuras de contestação.

Por fim, a obra de Isabela Figueiredo nos convida a um olhar mais atento sobre as camadas que constituem a identidade individual e coletiva. Se há uma constância em seus romances, é a recusa da simplificação: a consciência de que a experiência humana é repleta de ambiguidades e contradições. Nesse sentido, sua literatura não apenas documenta vivências, mas também desafia leituras apressadas e categorias estanques. Ao reivindicar o direito de ser múltipla, de escrever sem amarras e de questionar narrativas estabelecidas, Figueiredo nos oferece uma literatura que, mais do que respostas, propõe uma permanente interrogação sobre o mundo e sobre nós mesmos.

RECEBIDO: 26/02/2025

APROVADO: 18/03/2025

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

CAMÕES, Luís de. *Lírica completa II* (Sonetos). Edição de Maria de Lurdes Saraiva. 2. ed. Lisboa: INCM, 1994

CHIZIANE, Paulina. Sobre Caderno de Memórias Coloniais. *In*: FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2018. p. 13-19.

ESPECIAL ao vivo PodFest com Isabela Figueiredo: “Estou-me nas tintas para o cancelamento! Vou continuar a fazer aquilo que deve ser feito”. Entrevistada: Isabela Figueiredo. Entrevistador: Bernardo Mendonça. Lisboa: Expresso, 10 jan. 2025. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1q6prw5uKXjSu8cQW8C9VV>. Acesso em: 26 jan. 2025.

FIGUEIREDO, Isabela. *A gorda*. 1 ed. São Paulo: Todavia, 2018a.

FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2018b.

FIGUEIREDO, Isabela. *Estava a escrever uma coisa que era uma bomba, diz Isabela Figueiredo*. [Entrevista cedida a] Folha de S. Paulo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2018c. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/07/estava-a-escrever-uma-coisa-que-era-uma-bomba-diz-isabela-figueiredo.shtml>. Acesso em: 15 jan. 2025.

FIGUEIREDO, Isabela. Caderno de memórias coloniais | Entrevista com Isabela Figueiredo. [Entrevista cedida a] Sofia Reck. *Letras na Rede*, Porto Alegre, 2020a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=teNLQWnYm7M>. Acesso em: 15 jan. 2025.

FIGUEIREDO, Isabela. “Este é o meu corpo. Amem-me, dêem-me pancada. Estou aqui para fazer barulho”. [Entrevista cedida a] Rui Catalão. *Público*, Lisboa, 2016. Disponível em: <https://www.publico.pt/2016/11/25/culturaipsilon/noticia/fat-power-1751917>. Acesso em: 15 jan. 2025.

FIGUEIREDO, Isabela. Isabela Figueiredo: “Los humanos tenemos un lado luminoso y un lado oscuro”. [Entrevista cedida a] Ander Izagirre. *Zenda*, [S. l.], 13 dez. 2021. Disponível em: <https://www.zendalibros.com/isabela-figueiredo-los-humanos-tenemos-un-lado-luminoso-y-un-lado-oscuro/>. Acessado em 13 jan. 2025

FIGUEIREDO, Isabela. *Onde se situa o órgão da ambivalência [...]*. 16 set. de 2023a. Facebook: isabelafigueiredo. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=729032645904458&set=a.121823829958679>. Acesso em: 16 jan. 2025.

FIGUEIREDO, Isabela. *Questionário Proust - Isabela Figueiredo*. [Entrevista cedida a] Revista Gama. *Gama*, São Paulo, 2020b. Disponível

em: <https://gamarevista.uol.com.br/pessoas/questionario-proust/isabela-figueiredo/>. Acesso em: 15 jan. 2025.

FIGUEIREDO, Isabela. *Um cão no meio do caminho*. 1 ed. São Paulo: Todavia, 2023b.

FOUCAULT, Michel. *Dizer a verdade sobre si: conferências na Universidade Victoria, Toronto, 1982*. Organização de Henri-Paul Fruchaud e Daniele Lorenzini. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FREUD, Sigmund. *O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 204 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. 2006.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Versão brasileira de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985 [1964].

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. Tradução de Sérgio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

PIRES, José Cardoso. *O delfim*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVA NETO, Joaquim Mamede de Carvalho e. *O erotismo e a contemporaneidade: uma leitura de Caderno de Memórias Coloniais*. Dissertação (Mestrado em Literaturas Portuguesas e Africanas). Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2022.

MINICURRÍCULO

JOAQUIM MAMEDE DE CARVALHO E SILVA NETO é doutorando e Mestre em Literaturas Portuguesa e Africanas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Também tem especialização em Literaturas Portuguesa e Africanas pela mesma instituição (UFRJ). Desenvolve pesquisa na área de Literatura Portuguesa, com enfoque nas obras publicadas da escritora Isabela Figueiredo, analisando a mais recente narrativa portuguesa de retornados.

Joaquim Manuel Magalhães: 50 anos da mais radical poética da destruição

Joaquim Manuel Magalhães: 50 years of the most radical poetics of destruction

Tereza Tavares

Universidade Federal Fluminense

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n54a1351>

RESUMO

O ano de 2024 marcou o cinquentenário de atividade do poeta Joaquim Manuel Magalhães, que vem desenvolvendo uma obra de grande impacto no campo literário português desde 1974, quando lançou seu primeiro livro de poesia, *Consequências do lugar*. Neste artigo, iremos apresentar uma breve linha do tempo desse reconhecido escritor e crítico português, alguns de seus mais relevantes trabalhos e poemas, buscando situá-lo no panorama poético contemporâneo de Portugal. Com uma obra muitas vezes considerada polêmica, Magalhães é, entretanto, reconhecido por sua escrita de resistência, por meio da qual assumiu, tanto no campo da criação lírica como no plano teórico da análise, um posicionamento crítico em relação à contemporaneidade, ao identificar desvios na sociedade portuguesa pós-revolucionária. Com uma linguagem sarcástica e mordaz, falou de uma realidade dominada por ruínas, tanto sociais como econômicas, realidade que se apresenta, muitas vezes, em seus poemas, através de imagens de decadência e degradação. Tal imagética deteriorada se refletiu no discurso e assumiu contornos formais impactantes quando o autor decidiu realizar literalmente a destruição de toda a sua obra pu-

blicada até 2010 ao lançar *Um toldo vermelho*, um único volume no qual reuniu apenas fragmentos de poemas publicados em 36 anos de atividade como escritor, que passaram por uma completa operação de transformação e aniquilamento, o que fez com que esse livro se tornasse um marco da chamada poética da destruição. O autor repetiu tal ação em 2018 com o livro *Para comigo e*, em 2021, com a edição de *Canoagem*.

PALAVRAS-CHAVE: Joaquim Manuel Magalhães; Poética da destruição; Paisagem em ruínas; Poética da resistência; Poesia portuguesa contemporânea.

ABSTRACT

The year 2024 marked the fiftieth anniversary of the activity of the poet Joaquim Manuel Magalhães, who has been developing a body of work that has had a great impact on the Portuguese literary field since 1974, when he published his first book of poetry, *Consequências do lugar*. In this article, we will present a brief timeline of this renowned Portuguese writer and critic, some of his most relevant works and poems, seeking to situate him in the contemporary poetic panorama of Portugal. With a work often considered controversial, Magalhães is, however, recognized for his resistant writing, through which he assumed, both in the field of lyrical creation and in the theoretical plane of analysis, a critical position in relation to contemporaneity, by identifying deviations in post-revolutionary Portuguese society. With sarcastic and biting language, he spoke of a reality dominated by ruins, both social and economic, a reality that is often presented in his poems through images of decadence and degradation. This deteriorated imagery is reflected in the discourse and took on striking formal contours when the author decided to literally destroy all of his work published up until 2010 by releasing *Um toldo vermelho*, a single volume in which he brought together only fragments of poems published in 36 years of activity as a writer, which underwent a complete operation of transformation and annihilation, which made this book become a landmark of the so-called poetics of destruction. The author repeated this action in 2018 with the book *Para comigo e* and, in 2021, with the publication of *Canoagem*.

KEYWORDS: Joaquim Manuel Magalhães; Poetics of destruction; Ruined landscape; Poetics of resistance; Contemporary portuguese poetry.

INTRODUÇÃO

Tendo lançado seu primeiro livro de poesia em 1974 (*Consequências do lugar*) e sendo integrante do grupo Cartucho, que surgiu, em 1976, através de uma inusitada forma de distribuir poemas em formato de folhas amassadas como bolas dentro de um saco de papel usado em armazéns antigos, Joaquim Manuel Magalhães (doravante JMM) desenvolveu uma obra que trouxe significativa contribuição para a poesia portuguesa contemporânea ao desestabilizar tanto a produção quanto a recepção da poesia lírica. Em 2024, JMM completou 50 anos de atuação no campo literário, momento especial para que seja reconhecido o revigorante discurso que adotou ao longo de toda a sua trajetória como poeta, desenvolvendo um trabalho marcado por um caráter contracultural, dessacralizador da poesia, do livro e da literatura.

Ao longo de todo esse período, Magalhães se destacou especialmente por adotar um tom disfórico, tanto como poeta, quanto como crítico, contrapondo-se à tradição da poesia lírica, especialmente por recuperar o paradigma da narratividade, que havia sido deixado de lado pela geração anterior, a chamada *Poesia 61*, de composição rigorosa e de extrema atenção à palavra no poema. Com uma dicção que se contrapunha ao que vinha sendo feito, Magalhães, ao adotar um discurso que se destacou por romper com o verso discursivo, alcançou um nível de extremo impacto com a publicação, em 2010, de *Um toldo vermelho*, pela editora Relógio d'Água, já que, com essa obra, promoveu uma completa substituição de tudo o que havia escrito até então.

Nessa obra, o poeta adotou uma postura radical sobre tudo o que tinha publicado até o momento, recuperou apenas fragmentos de livros anteriores e anunciou serem esses restos de poemas a sua obra completa, como esclarece em nota incluída ao final do livro, na qual diz o seguinte: “este volume constitui a minha obra poética até 2001,

a que acrescento um poema publicado em 2005. Exclui e substitui toda a anterior” (Magalhães, 2010). Assim, em *Um toldo vermelho*, o que é possível encontrar são escassas e esparsas semelhanças com poemas publicados nos livros anteriores, como em *Os dias, pequenos charcos* (1981), *Segredos, sebes, aluviões* (1985), *Uma luz com um toldo vermelho* (1990), *A poeira levada pelo vento* (1993) e *Alta noite em alta fraga* (2001). Para termos a medida dessa destruição promovida por Magalhães em sua obra, foram reproduzidas abaixo duas estrofes de *Alta noite em alta fraga*, seguidas do que sobrou delas em *Um toldo vermelho*.

[...]

Melhor seria que não me lessem nunca
os que por costume lêem poesia.
Muito além deles conseguir falar
ao que chega a casa e prefere o álcool,
a música de acaso, a sombra de alguém
com o silêncio das situações ajustadas.

Não ser lido por quem lê. Somente
pelos que procuram qualquer coisa
rugosa e rápida a caminho de uma revista
onde fotografaram todo o ludíbrio da felicidade.
Que um poema meu lhes pudesse entregar.
ademais da morte,
um alívio igual ao de atirar os sapatos
que tanto apertam os pés desencaminhados.

[...]

(Magalhães, 2001a, p. 21).

*

(...)
 Melhor não me lesse
 quem por dever.
 Conseguisse a adesão
 do acaso. Lagar,
 um ludíbrico.

Oferta de alívio, o atacador
 solta o sapato desencaminhado.
 E entretém em inferior engenho
 o tédio prévio ao vídeo
 e ao embaraço.
 (...)
 (Magalhães, 2010, p. 170).

Pertencente ao livro *Um toldo vermelho* (2010), esses versos do segundo poema apresentam-se como uma espécie de resto do que sobrou do poema original, erodido, estabelecendo uma relação de intertextualidade com as duas primeiras estrofes retiradas de *Alta noite em alta fraga* (2001). Ao fazer essa operação de arruinamento das duas primeiras estrofes, JMM produz uma nova obra a partir da sua própria, elaborando um singular processo que surpreendeu os leitores e a crítica, levando a acaloradas análises e a estudos minuciosos que discutiram a questão da referencialidade na modernidade, a partir dos conceitos desenvolvidos por Compagnon (1999), que concebe a referência como uma ilusão:

(...) a única maneira aceitável de colocar a questão das relações entre a literatura e a realidade é formulá-la em termos de ‘ilusão referencial’, ou, segundo a célebre expressão de Barthes, como um ‘efeito do real’. A questão da representação volta-se então para a do verossímil como convenção ou código partilhado pelo autor e pelo leitor (Compagnon, 1999, p. 110).

Compagnon (1999, p. 110) nos diz ainda que a questão da referência se volta para a intertextualidade – “o código é uma perspectiva de citações” –, o que permite reconhecer que a polifonia dos poemas é intrínseca justamente por sua própria constituição. O conceito da intertextualidade é indispensável para compreender a transformação ocorrida na obra de JMM desde que ele lançou *Um toldo vermelho* em 2010, isto é, 36 anos após ter saído o seu primeiro livro. Ao reduzir sua obra a fragmentos do que já havia publicado, ele introduz a destruição como um método de reescrita, dando uma nova perspectiva à sua obra, através da intertextualidade com as suas produções anteriores. Nesse sentido, é possível dizer que a questão do arruinamento em JMM passou a se configurar, desde *Um toldo vermelho* (2010), como um procedimento de criação a partir da própria obra, considerando que, para isso, a forma literária, no caso de Magalhães, não é apenas um meio de expressão, mas também uma estratégia que molda o significado, pois, como nos diz Botelho (2021, p. 96):

[...] discutir o arruinamento da escrita em Magalhães é buscar compreender o que leva o escritor a revisitar a sua obra poética, recortar o que lhe interessa, desmembrar um trabalho de décadas e, por meio de um discurso dialógico construído por palavras anteriores suas, citar a si mesmo, transformando-se em um poeta de recomeços marcados por uma radical operação de lapidação da sua poesia.

Por ocasião do lançamento de seu penúltimo livro, intitulado *Para comigo*, de 2018, terceira edição revista e modificada de *Um toldo vermelho*, JMM afirmou ter reescrito suas poesias “[...] por razões não meramente declarativas, mas morfológicas e fonéticas” (Magalhães, 2018). No entanto, essa decisão tinha motivações ainda mais profundas, pois, conforme ele mesmo explicou em entrevista que deu sobre o novo livro, ao reescrever seus poemas desejava, com essa iniciativa, “[...] conseguir recuperar um pouco da minha obra que passara

a detestar” (Magalhães, 2018). Tal atitude não surpreende quando olhamos mais de perto para suas preferências e maneira de ser, pois Magalhães, que diz detestar rotinas – “todas as rotinas de mim mesmo me inquietam” (Magalhães, 2018) –, aceitaria de bom grado um novo acordo ortográfico – “ainda gostava de passar por outro antes de morrer” (Magalhães, 2018) –, pois acredita que esse tipo de mudança nas normas de uma língua “contribui para o cérebro não se anquilosar em passados” (Magalhães, 2018)

Contrário à rotina linguística e admirador do compositor austríaco Anton Webern, conhecido pelas inovações rítmicas, timbrísticas e dinâmicas que formaram o estilo musical conhecido como serialismo, JMM expressou-se de forma inovadora em uma obra que reconhecidamente se tornou um marco na poesia contemporânea em Portugal, em função do completo arruinamento de tudo que havia escrito antes de *Um toldo vermelho* (2010).

O processo de corte e alteração de fragmentos linguísticos que empreendeu na sua escrita é considerado ainda hoje a mais audaciosa reformulação feita dentro do âmbito da escrita literária portuguesa, já que a decisão radical de arruinamento da sua obra parte da decisão de considerar que seus livros passados desapareceram para ele. “Sei que eles existiram, mas não quero saber deles” (Magalhães, 2018).

Ao rejeitar completamente o que já tinha produzido e elaborar uma poesia a partir disso, ele cria uma antipoesia, abrindo mão de modelos clássicos para arquitetar uma produção literária que adota uma nova formulação poética, que inova ao engendrar uma outra obra dentro da sua própria.

Escritor inquieto com sua linguagem lírica, ele cria outros sentidos para o que tinha escrito, rompendo com a imobilidade e o desgaste da linguagem. Mas, como diz Silvina Rodrigues Lopes (2012, p. 139), a “fala de aproximação não tem nada a dizer do poema – instaura-se

como fala: um dizer que não circula em eterna repetição do mesmo, mas produz atrito, desvio, confronto nos limites da linguagem”.

Esse atrito de que nos fala a ensaísta portuguesa pode ser encontrado não só na estrutura poética de JMM, mas também em termos discursivos de sua obra. Desde seu primeiro livro, o poeta revelou uma dimensão crítica do sujeito-lírico, que apresentava um imenso descontentamento com o real, através de uma visão distópica sobre a realidade do mundo contemporâneo. Sua crítica à sociedade atravessa toda a sua obra em busca de uma nova conjuntura, pois, como ele mesmo disse, é preciso “voltar ao real, a esse desencanto que deixou de cantar, vê-lo na figura sem espelho, na perspectiva quase de ninguém, de um corpo pronto a dizer até às manchas a exacta superfície por que vai, onde se perde. No fundo” (Magalhães, 1981, p. 13).

Refletindo sobre situações triviais e cotidianas, a poesia de JMM adota um tom depreciativo em relação à realidade circundante do morador das metrópoles, já que as imagens apresentadas levam o sujeito-lírico para um mundo de desilusão, como é possível entrever no poema a seguir, no qual JMM trata ironicamente da “beleza (...) do lustro preto dos sacos de lixo”, deixados “à porta dos hotéis, dos armazéns, das casas de comida”, versos que fazem parte do primeiro poema de “Logros”, segunda parte de *Vestígios* (1977), livro incluído em *Consequências do lugar* (2001b).

Poucas vezes a beleza terá sido tanta
como no lustro preto dos sacos de lixo
à porta dos hotéis, dos armazéns, das casas de comida
nas mais pequenas horas da noite em Londres.
Estão amontoados fechando o esterco,
os lençóis com sangue, os restos apodrecidos,
adesivos negros que parecem afagos.
Os homens ao lançá-los nas fornalhas
são erguidos a imaginações malditas,

à feroz acção de deuses nos vulcões,
 ao odor sacrílego de alquimistas mortos.
 Ir na luz eléctrica e ver esses maços de treva,
 essa cor quase molhada dos plásticos
 a parecer verniz, a parecer chamar-nos,
 a dar-nos o sebo como se fosse a arte,
 tem um fervor que finda o pequeno mal, a vida.
 [...]
 (Magalhães, 2001b, p. 97).

Segundo Alves (2013, p. 23), JMM examina o mundo com “um olhar sem condescendência sobre coisas ou pessoas ou situações. Fala da vida cotidiana, corrompida, desfigurada, absurda e solitária”. Dentro dessa perspectiva, Alves (2013, p. 22) observa ainda que “sua atenção rigorosa ao mundo exterior ao sujeito lírico(,) estabelece(ndo) com radicalidade uma visão crítica que traz à superfície do poema a certeza da desilusão frente a um presente arruinado social e mentalmente”. Tais questões se apresentam de forma expressiva em sua obra poética e podem ser identificadas no poema abaixo:

[...]
 À casa já a demoliram. Qualquer casa
 que sentido tem? Anoitece
 adormecemos, voltamos a sair.
 Às vezes acontece que nos lembra
 uma sombra daquele sol, o resto de um comboio.
 Mas em vão. Apenas um segundo
 de qualquer sentimento, tal qual a casa, de fácil demolição.
 (Magalhães, 2001a, p. 25).

IMAGENS EM RUÍNAS

O processo de arruinamento, que se manifesta tanto em termos da escrita enquanto gesto destruidor, quanto no aspecto do discurs-

so poético como visão do mundo na obra de JMM, especialmente após a publicação do livro *Alta noite em alta fraga* (2001a), também se revela no tratamento que o autor aplica às imagens que constrói em seus poemas, que se constituem em verdadeiras metáforas de arruinamento, como reflexo da perspectiva de JMM sobre um mundo onde não vê mais um futuro promissor. Poética fortemente visual, ela parte de “olhares circulantes, intervalares, penetrando entre brechas do real ou manifestando-se em brechas da escrita” (Alves, 2013, p. 23), como é possível observar no poema a seguir:

[...]

Na auto-estrada já não estou mais seguro.

Ponho a música, vejo as montanhas.

E os grandes carregamentos.

Sempre a lembrar-me, sempre, do regresso.

Das paisagens esventradas por que irei passar.

Certas vezes ouço tiroteio. Nada aparece nos visores.

[...]

(Magalhães, 2001a, p. 13).

Ao partir de imagens trazidas de um cenário desolador, JMM leva-as para o campo do que não é percebido conscientemente, para dar-lhes uma dimensão imagética que reflete uma insatisfação do sujeito lírico com a realidade distópica dos tempos contemporâneos. Suas metáforas trazem a visão de um espaço totalmente destruído. Esse arruinamento expresso através de imagens é um procedimento que se mostra muito presente na obra de JMM e que produz uma fricção de sentidos extremamente elaborada, exigindo um trabalho aprofundado de análise voltado para a dimensão pictórica dessa semântica. Em *O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento* (1992), Paul Ricoeur traz um arcabouço de elementos que permitem reconhecer, analisar e interpretar o caráter figurativo das metáforas, dando condições de estudo sobre a corrente de imagens

que se desenvolve na obra de JMM, em que, como diz Ricoeur (1992, p. 151), “o discurso inicia mudanças na distância lógica, gera(ndo) proximidade”.

Formar imagens, ou imaginar, então, é o meio concreto no qual, e através do qual, vemos similaridades. Imaginar, assim, não é ter uma figura mental de alguma coisa, mas expor relações de uma maneira figurativa. Se essa descrição diz respeito a semelhanças não-expressas e não-ouvidas ou se se refere a qualidades, estruturas, localizações, situações, atitudes ou sentimentos, a cada vez a nova conexão pretendida é captada como aquilo que o ícone descreve ou retrata (Ricoeur, 1992, p. 151).

Ao identificar “beleza” no “lustro preto dos sacos de lixo” (Magalhães, 2001b, p. 97), o poeta estabelece similaridades que partem do que é o resto da sociedade para dar a esses sacos de lixo uma valorização em sinal invertido, que ecoa na sua visão crítica acerca do mundo atual e em como são tratados os indivíduos que estão à margem. JMM estabelece essa associação inicialmente de forma figurativa, para que, através da imagem de cidades degradadas, o eu lírico fale da decadência ética do ser humano nas áreas urbanas, que passa muitas vezes despercebida. Mas JMM produz uma figurativização dessas regiões, partindo de um olhar questionador sobre as situações inscritas nesses espaços deteriorados, resultantes de comunidades social e moralmente degradadas.

Através dessas imagens devastadas encontradas em seus poemas, JMM expressa a ruína que domina a sociedade contemporânea. As representações por ele criadas da capital portuguesa significam, metonimicamente, o que acontece na maioria dos grandes centros cosmopolitas, onde as desigualdades são as marcas mais visíveis do cotidiano corroído desses centros urbanos. Ele cria uma poesia extremamente imagética, na qual pode ser encontrado o retrato da dis-

paridade econômica e social, expresso através do luxo que mora sem constrangimentos ao lado de uma pobreza aviltante, como retratado no poema que abre *Alta noite em alta fraga* (2001a), “Valvulina”.

Cada próspera cidade tem no seu meio
uma cidade de subnutrição, crianças mortas,
desalojados, desemprego. E em cada cidade
das mais podres há, num aro de metralhadoras,
uma cidade da tecnologia, rara
costura, sobre finança, e medo
(Magalhães, 2001a, p. 9).

São essas cidades díspares, onde se ombreiam de um lado a abundância e do outro a carência absoluta e a miséria, que JMM retrata em sua produção poética. A imagem que emerge dela expressa a desigualdade presente no cotidiano das metrópoles, mas também a brutalidade do “aro das metralhadoras” (2001a, p. 9) a que a população é submetida em um cotidiano desumano e rotineiro.

[...]
Vivemos numa época contaminada,
Damos mostras violentas eu recuso
O prontuário que diz, servil: a produção.
Pressupõe. Não pressupõe?
Uma palavra original muda-se,
muda-se o sinal em criação, indefinida.
[...]
(Magalhães, 2001b, p. 101).

Ao apresentá-los como espaços urbanos contaminados e violentos, nos quais bairros e até mesmo cidades são constituídos exclusivamente de população de baixa renda, como depósitos de seres humanos desalojados de sua dignidade, o poeta expõe essa distopia reinante nos grandes centros – um problema que não é específico de

Portugal, pois pode ser encontrado na maioria das cidades grandes –, que é o do surgimento de imensos fossos sociais, resultantes de um sistema capitalista que empobrece grandes parcelas da população em detrimento de pequenos grupos que cada vez mais enriquecem.

Ao longo de *Alta noite em alta fraga* (2001a), JMM retrata também o medo que – inclusive – as classes privilegiadas passam a ter em função de todo desequilíbrio social gerado pela acumulação econômica. É o que podemos observar no poema a seguir, que trata da inquietação que se apodera de um dono de carro blindado quando ele retorna para casa.

[...]

E se os comandos do portão falharem
ao voltar?

Se tiver de abrir o vidro blindado
do carro? A sombra pode estar cheia.

Nós que produzimos a riqueza
e a pobreza deles. Já não têm cor, são
brancos ou negros, são de qualquer lado,
e não consigo sequer imaginar
o que fazem de dia. São da noite,
da chuva e da noite, do pó e
da noite.

[...]

(Magalhães, 2001a, p. 12-13).

Ao representar os aglomerados urbanos marcados pela “sombra (que) pode estar cheia” (Magalhães, 2001a, p. 13), JMM exprime visualmente no poema a distância social existente entre um dono de carro blindado e os sujeitos que “[S]ão da noite, / da chuva e da noite, do pó e / da noite” (Magalhães, 2001a, p. 13), criando uma imagem que intimida tanto quanto aterroriza a vida nas grandes cidades, mas que reflete o cotidiano inabitável das áreas urbanas. Octávio Paz, em

O arco e a lira (1982), diz que “à semelhança da percepção comum, a imagem poética reproduz a pluralidade da realidade” (Paz, 1982, p. 131), que se apresenta nesse poema de forma cinematograficamente crítica através da imagética inquietante, onde são refletidas situações comuns do cotidiano citadino, geradas pelos desequilíbrios presentes na sociedade contemporânea, como observado também no poema a seguir:

[...]
A acumulação rodeia a cidade
onde respira o calor opaco.
Por entre escombros
e os redutos de gente
o líquido gasto de um esgoto
[...]
(Magalhães, 2001a, p. 11).

A “acumulação” rodeando a cidade, que, por sua vez, é formada de “escombros” e “redutos de gente”, constrói uma representação da periferia dos grandes aglomeramentos urbanos, separada das regiões privilegiadas que se constituíram através da acumulação de dinheiro e poder. Os versos evocam, assim, a imagem conceitual da “cidade partida”, que, segundo Moreira Junior (2010, p. 2), “rompe com a ideia de cidade como *locus* de convivência e de partilha de múltiplos territórios, acarretando a fragilidade da unidade urbana”. Ao criar essa configuração visual, JMM nos apresenta, em sua poesia, o retrato de uma cidade que constrói desigualdades sociais, produzindo consequências perversas, como as que podemos identificar no poema subsequente.

[...]
O ódio étnico, o rodeio do nacionalismo,
os padrões de migração que mudam

imensas cidades povoadas de despovoamento.
 Ao que governa voltará
 a intimidação e pouco a pouco
 de novo muitas das mulheres, algumas
 divergências de vontade sexual
 se tornarão ainda mais desvalidas.
 Já o senhor da árvore de grafite
 se encosta à tortura, em entre-sonho
 tudo o que virá golpear-nos a nós
 [...]
 (Magalhães, 2001a, p. 11-12).

CONCLUSÃO

Em 50 anos de atividade literária, JMM produziu uma obra de relevância no cenário poético português. Ao investigar sua produção ao longo desse tempo, encontramos um poeta em movimento ainda hoje, que traz a marca do arruinamento em *continuum*, ao destruir o conjunto de tudo o que escreveu. O poeta iniciou esse processo de destruição com *Um toldo vermelho* (2010) e deu continuidade a ele nos livros *Para comigo* (2018) e *Canoagem* (2021), construindo um projeto de poética da ruína, no qual sua produção passa a ser de “restos” de poemas originalmente publicados, o que tornou sua obra permanentemente inacabada. Como diz Lopes (2012, p. 19), “o inacabamento de um texto é na leitura a actualidade de uma potência que não se separa do acto, embora não seja a sua determinação do exterior e nele se não conclua”.

A poética da destruição na obra de JMM também se revela no seu discurso, ao produzir uma poesia que se contrapõe às relações degradadas – apesar de naturalizadas –, existentes nos ambientes urbanos, postura que emerge também através das imagens arruinadas que traz para a superfície do texto, nas quais pode ser observada a visão de um sujeito lírico crítico da vida nas cidades. Ao tratar dessas

“imensas cidades povoadas de despovoamento” (Magalhães, 2001a, p. 12), JMM apresenta a imagética de um cotidiano perverso, mas pouco percebido no dia a dia. A força política e ética de sua poesia ressoa há 50 anos, inspirando gerações de poetas, como a de Manuel de Freitas e a da chamada geração dos “poetas sem qualidades”, que, como JMM, escrevem uma poesia de perplexidade e resistência sobre uma sociedade em ruína moral e ética. Pelo conjunto de sua obra, Magalhães tornou-se um referencial na poesia portuguesa, que, como ele próprio assinala, é

a única das artes que em Portugal tem uma tradição capaz de poder afirmá-la ao nível dos desenvolvimentos internacionais e a única que tem vindo de novo, nestas últimas décadas, a permitir um diálogo sem influências provincianizantes com outras tradições não locais e sem cair na ansiedade menor de procurar reproduzir com anos de atraso o que se faz no lá fora (Magalhães, 2018).

RECEBIDO: 09/12/2025

APROVADO: 16/01/2025

REFERÊNCIAS

ALVES, Ida. Olhares contemporâneos de Sebastião Uchoa Leite e Joaquim Manuel Magalhães. *Revista Signótica*, Goiás, v. 25, n. 1, p. 21-33, jan.-jun. 2013. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/25713/15414>. Acesso em: 06 ago. 2024.

BOTELHO, Ana Carolina. Imensas cidades povoadas de despovoamento. Uma análise da poética da destruição em Joaquim Manuel Magalhães. *Revista Desassossego*, São Paulo, v. 13, n. 26, p. 92-106, jul./dez 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/188580>. Acesso em: 08 ago. 2024.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Editora Chão da Feira, 2012.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Alta noite em alta fraga*. Lisboa: Relógio D`Água, 2001a.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Consequências do lugar*. Lisboa: Relógio D`Água, 2001b.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. Odiaria ser um totalitário do gosto. (Entrevista concedida a) Hugo Pinto Santos. *Público*, Lisboa, 26 out. 2018. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/10/26/culturaipsilon/noticia/magalhaes-1848390>. Acesso em: 06 ago. 2024.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dias, pequenos charcos*. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Um toldo vermelho*. Lisboa: Relógio D`Água, 2010.

MOREIRA JÚNIOR, Orlando. Cidade partida: segregação induzida e auto-segregação urbana. *Caminhos da Geografia*, Uberlândia, v. 11, n. 33, p. 1-10, mar. 2010. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/caminhosdegeografia/article/view/15899/8974>. Acesso em: 13 nov. 2024.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

RICOEUR, Paul. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: SACKS, Sheldon (org.). *Da metáfora*. São Paulo: Editora da PUC/SP (Educ) e Pontes, 1992. p. 145-160.

MINICURRÍCULO

TEREZA TAVARES é doutoranda em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF) e integrante do grupo de pesquisa Vozes portuguesas: o mito e a construção do imaginário português em Teolinda Gersão. É Mestre em Estudos de Literatura também pela UFF. Foi pesquisadora do Polo de Pesquisas Luso-brasileiras (PPLB) do Real Gabinete Português de Leitura/Fundação Gulbenkian e professora concursada do município do Rio de Janeiro.

Castilho e a Geração de 70: um “cancelamento” a ser revisto

*Castilho and the 70s Generation: a “cancellation to be
reviewed*

Ana Comandulli

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / RGPL / CEC-FLUL

Ida Alves

Universidade Federal Fluminense / CNPq / RGPL

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n54a1386>

RESUMO

Entender a cultura atual do cancelamento nas redes eletrônicas é uma tarefa que vem ocupando diversos pesquisadores interdisciplinares contemporâneos. No entanto, a prática do cancelamento não é algo exatamente original do século XXI, já que ocorreu em outros momentos da história cultural, apenas sob outras nomeações e práticas temporais. No âmbito da Literatura Portuguesa, por exemplo, há um caso duradouro de cancelamento que diz respeito ao escritor oitocentista António Feliciano de Castilho (1800-1875), que hoje ninguém mais lê e é considerado taxativamente como uma figura literária medíocre. Cancelamento, no campo literário, significa apagamento, esquecimento, rasura e censura. O caso de Castilho é interessante para pensar como esses processos eram promovidos no passado em que imperava apenas a palavra escrita circulante em

livros, jornais e revistas, e quais eram os procedimentos críticos, sociais e mesmo políticos que sustentariam essas formas de cancelamento.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura do cancelamento; António Feliciano de Castilho; Teófilo Braga; Sociabilidades; Educação popular; Escrita feminina.

ABSTRACT

Understanding the current culture of cancellation on electronic networks is a task that has occupied many contemporary researchers. However, the practice of cancellation is not new, as it has occurred at other times in cultural history, just under different names. In the field of Portuguese literature, for example, there is an enduring case of cancellation that concerns the 19th century writer António Feliciano de Castilho (1800-1875), who today no one reads anymore and is considered to be a mediocre literary figure. Cancellation, in the literary field, means erasure, forgetting, erasure and censorship. Castilho's case is interesting for thinking about how these processes were promoted in the past, when only the written word circulating in books, newspapers and magazines prevailed, and what were the critical, social and even political procedures that would support these forms of cancellation.

KEYWORDS: Culture of cancellation; António Feliciano de Castilho; Teófilo Braga; Sociability; Popular culture; Women's writing.

BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

Nos últimos anos, tem-se tornado comum falar de uma prática de “cancelamento” de pessoas, nas redes sociais. Trata-se, a *grosso modo*, de uma denominação contemporânea para explicar modos de atacar ou silenciar opiniões alheias divergentes sobretudo em relação a temas muito polarizados, tais como a política, o racismo e o identitarismo. Alguém pode ser “cancelado” pela opinião pública das redes eletrônicas por ir contra certo ponto de vista, por não seguir determinados discursos dominantes, por não ser “politicamente correto”. As discordâncias e os radicalismos são costumeiramente amplificados nas redes sociais, levando, muitas vezes, ao linchamento virtual

(“cancelar” a pessoa) e até ataques físicos inusitados em ambientes públicos. É um tema que ainda está em análise social e cultural no campo da compreensão dos efeitos das redes sociais eletrônicas sobre as pessoas e seus comportamentos na atualidade.

Mas, se olharmos para trás, mesmo para outros séculos, uma prática de “cancelamento”, com outras denominações e modos de realização, não é exatamente uma novidade do século XXI. Por exemplo, também no século XIX, ocorria a desvalorização de escritores e outras figuras públicas pelo não reconhecimento de sua atuação, pela crítica negativa em jornais e revistas, até mesmo com o uso de caricaturas e outros ataques discursivos que menosprezavam a produção da pessoa visada¹. Por isso, a proposta deste texto é demonstrar como o século XIX português, com suas muitas polêmicas e contradições sociais, políticas e literárias, externadas exemplarmente na imprensa escrita da época, levou um escritor português tão afamado em sua época a ser completamente negado e silenciado a partir de sua velhice e morte. Trataremos aqui de um autor considerado, dos finais do século XIX até agora, com raríssimas exceções, como um medíocre e desimportante, talvez o mais desprestigiado e propositalmente esquecido ou desvalorizado no panorama da Literatura Portuguesa: António Feliciano de Castilho.

¹ Um exemplo relacionado a gênero, na Literatura Oitocentista Portuguesa, é a crítica feita por Camilo Castelo Branco ao grande número de publicações que a escritora portuense, Maria Peregrina de Sousa, fazia. Isso está no livro camiliano intitulado jocosamente, e com certa ironia também a livro de Almeida Garrett (*Folhas Caídas*, 1853): *Folhas caídas apanhadas na lama por um antigo juiz das almas de campanha e sócio actual da assemblea portuense, com exercício no palheiro. Obra de quatro vitens e muita instrução* (1854). É um pequeno conjunto de poemas satíricos. A parte sobre a referida escritora tem a seguinte dedicatória: “A uma dama, prodígio de fecundidade, que dá à luz três romances, por semana, nos jornaes do Porto”.

No século XIX português, no campo literário, figuras dominavam o ambiente intelectual e criavam ou participavam de redes de sociabilidade unidas pelos mesmos interesses ou mentalidades. Escritores buscavam publicar suas obras em periódicos que, vendidos a preços módicos, faziam com que seus nomes circulassem por meio de leituras em núcleos familiares ou sociais. Os jornais e revistas divulgavam suas obras. Tratava-se de um circuito restrito numa sociedade em que o analfabetismo era de alto percentual: uma elite gozava dos privilégios da cultura e estava de forma preponderante relacionada ao sistema monárquico. Logo no início do século XIX, surgiram dois expoentes do romantismo português, Almeida Garrett (1799-1854) e Alexandre Herculano (1810-1877), que iriam alcançar, ainda jovens, um papel político bastante forte e seriam reconhecidos, a partir daí, como nomes fundamentais da cultura portuguesa. Uma terceira figura, tão presente quanto essas no contexto cultural português da época, foi o escritor António Feliciano de Castilho (1800-1875), o qual, também desde a juvenília, foi reconhecido como talentoso. Ao longo da vida relativamente longa que teve, foi bastante enaltecido por suas obras e atividades em diferentes áreas, como a educação, a imprensa, a história, a tradução e a cultura literária. No entanto, na segunda metade do século, outros valores se firmaram, tanto na sociedade como na arte, e Castilho sofrerá, por meio de uma nova geração de artistas (conhecida como a “Geração de 70”), um duro processo de apagamento que talvez seja o mais definitivo da Literatura Portuguesa. Vale recordá-lo aqui, para avaliá-lo criticamente.

EMBATE ENTRE GERAÇÕES

Na segunda parte de sua vida, Castilho foi uma figura ferozmente atacada no âmbito da *Questão Coimbrã* (1865), tão famosa no campo literário português, e a partir daí sofrerá um processo demolidor de sua trajetória de escritor e mesmo de mediador cultural, que sempre foi. A oposição entre Antero de Quental e Castilho, sustentada por

outras figuras que então ganhavam importância no cenário literário português, como os realistas, representava o confronto entre valores estéticos e políticos nos últimos quarenta anos do século XIX, em Portugal. A mão que definitivamente “cancelou” Castilho para a posteridade, sem dúvida, foi a de Teófilo Braga² (1843-1924), formado na Universidade de Coimbra, escritor, filólogo, professor e político que atingiu grande prestígio no seu tempo. No seu folheto *Theocracias Literárias – Relance sobre o Estado Actual da Literatura Portuguesa* (1865), solidarizou-se com Quental, criticando totalmente os trajetos e produções literárias de Castilho.

Nos anos 1870, Joaquim Teófilo Fernandes Braga tornou-se Lente da cadeira de Literatura Moderna do Curso Superior de Letras e sua carreira pessoal não se deteve apenas no campo literário. Nascido em Ponta Delgada, nos Açores, em 1843, assumiu um projeto político que foi sendo formulado desde o início do movimento republicano português, em 1876, até a vitória republicana de 1910, com a constituição da I República Portuguesa (1910-1926). Suas ideias foram sistematizadas na obra *História das ideias republicanas de Portugal*, de 1880³. Conforme nos explica Amadeu Carvalho Homem (2009), Teófilo Braga tinha uma concepção republicana devedora do pensamento liberal romântico, segundo o qual a ideia de nação etnocultural estava atrelada à ideia de nação cívica política, com um perfil

² Nas citações de textos originais, conservamos a grafia da época. Teófilo Braga esteve sempre ao lado de Antero de Quental, na defesa de uma poesia nova. Politicamente, sua orientação política era republicana. Cf. Soares (1950, p. 4).

³ Na obra *Soluções positivas da politica portuguesa* (1912-1913), recolheu e ordenou opúsculos e textos editados entre os anos de 1879 e 1881. Publicado em dois volumes pela Livraria Lello, do Porto. Exerceu o cargo de Presidente do Governo Provisório da República Portuguesa, entre outubro de 1910 e agosto de 1911.

democrático aberto à possibilidade de um governo representativo parlamentar.

Teófilo Braga não chegou, pós-República, ao posto de Presidente do Governo Provisório de Portugal (1910-1911) por acaso. Muitas foram as suas batalhas sociais, literárias e políticas, mas talvez a mais conhecida seja a já referida *Questão Coimbrã* (1865) contra os valores da tradição clássica/romântica concretizada pela rede de sociabilidade mantida por António Feliciano de Castilho. De forma muito resumida, já que se trata de assunto bastante comentado nos estudos literários portugueses da segunda metade do oitocentos, a questão se torna mais visível⁴ na carta aberta de Antero de Quental criticando de forma veemente e – mesmo desrespeitosa – o velho Castilho. A manifestação anterioriana, defendendo uma poesia moderna contra a visão antiga castilhiana, será apoiada sobremaneira por Teófilo Braga e outros companheiros de geração. Esse grupo de intelectuais, então já licenciados, formam, em Lisboa, um grupo mais alargado, o *Cenáculo*, que, anos depois, em 1871, irá organizar uma série de conferências que ficariam conhecidas como “Conferências do Casino”, em que procuravam debater Portugal a par dos movimentos europeus.

No já referido opúsculo *Theocracias literárias*, escreve Teófilo Braga sobre Castilho, vaticinando o seu “cancelamento” (*avant la lettre...*):

digamos a verdade toda. O sr. Castilho deve a sua celebridade à infelicidade de ser cego. O que se espera de um cego? Apenas habilitade. É uma celebridade triste porque tem origem na compaixão, e a compaixão fatiga-se. A primeira vez que o seu nome foi citado em um trabalho litterario em Paris, no Parnaso Luzitano, era

⁴ O início é anterior, na “Conversação preambular” de Castilho publicada no *D. Jaime*, de Tomás Ribeiro, em 1862.

d'esta circumstancia que tirava os motivos da admiração o sabio auctor d'aquelle esboço de historia litteraria. Foi tambem a inspi-
ração de Victor Hugo em um pequeno distico, quando retribuiu
com a immortalidade as palavras injustas contra a Notre Dame.

O publico tem direito a que lhe respeitem uma celebridade que
fez. É de razão. Mas como se fez esta celebridade? Do mesmo modo
que os insectos formaram a enorme cordilheira dos Andes, como
a defecação dos passaros, que emigram, forma ilhas no meio do
mar. Com o tempo. A primeira impressão que as obras d'este auc-
tor causaram, quando appareceram, foi boa; era preciso animar a
formação da litteratura. Lia-se apenas *O Feliz Independente*.

Esta impressão tem-se transmittido tradicionalmente, porque a
raridade das edições, que ha um anno se reproduzem, não deixou
assignar-lhe ainda o seu valor actual. **A reputação do sr. Casti-
lho acaba com a sua vida; é a luz que se apaga consigo; ne-
nhum dos seus livros vae á posteridade**, porque a posteridade,
sempre impassivel, aceita sómente o que exerceu uma influencia
sobre uma epoca. Hoje fala-se ainda nas *Epistolae Obscurorum Vi-
rorum*, do cavalleiro de Hutten, porque foi o primeiro passo para
a secularisação das letras antes da Reforma. **Depois da morte do
auctor da Primavera, conclue-se evidentemente que, nem
mais um volume se tornará a imprimir** (Braga, 1865, p. 8, gri-
fos nossos).

Passados quinze anos, Teófilo Braga, no capítulo dedicado exclusi-
vamente a António Feliciano de Castilho, em seu livro *A historia do
romantismo em Portugal*(1880), desqualificará o poeta da *Primavera*
a ponto de afirmar que “todos os defeitos dos ultimos escriptores
acham-se n'elle” (Braga, 1880, p. 474). O capítulo de Teófilo Braga
enterra folha a folha, frase a frase, o combalido poeta já falecido em
1875. Revisando a vida de Castilho, o crítico praticamente nada per-
doa, questionando negativamente todas as suas ações e projetos de
vida ou literários. Analisa negativamente praticamente tudo o que
foi escrito por Castilho, salvando apenas o *Camões* (drama, 1849), por

considerar uma obra irretocável e melhor do que a de Garrett, mas essa observação não chega a ocupar uma folha, fazendo um leitor desatento apreender apenas que tudo oriundo da pena de Castilho era de baixa ou nenhuma qualidade. Teófilo Braga vai ao máximo da execração quando escreve, já quase ao fim do capítulo: “o juízo acerca do seu merito se resume em uma palavra, que se conservará como a fórmula definitiva de sua individualidade litteraria: – era um árcade phostumo” (Braga, 1880, p. 491).

Ainda no acapitulado fatídico, Teófilo Braga afirma que a ideia do grupo do “*Elogio Mutuo*”, criado por Castilho, é um atentado “contra a patria, contra a ordem politica, e até contra a moral” (Braga, 1880, p. 494). A expressão destacada em itálico pelo crítico é uma referência clara à carta enviada por Antero de Quental a António Feliciano de Castilho, intitulada *Bom senso e bom gosto*, de 1865, na qual criticara, veementemente, o apoio que Castilho dava a certos poetas, afirmando que os grandes homens não saíam, dentre outros, das arcádias ou “dos corrilhos do elogio mutuo” (Braga, 1880, p. 10). Antero foi a voz discordante de sua geração à carta enviada⁵ por Castilho aos editores do *Poema da Mocidade* (1863), de Pinheiro Chagas, no qual teria feito críticas à poesia ininteligível, ao aparato filosófico e aos novos modelos literários do grupo de poetas e escritores de Coimbra, entre os quais estavam Antero de Quental e Teófilo Braga.

Mais do que apontar as qualidades poéticas, Castilho queria demonstrar a pertinência de Pinheiro Chagas para ocupar o cargo de professor⁶ no Curso Superior de Letras, em Lisboa. A nova cadeira

⁵ Cf. Castilho (1865, p. 181-243).

⁶ A história registra que D. Pedro V, ao criar as cadeiras do Curso Superior de Letras de Lisboa (1858), ofereceu a Castilho a cadeira de Literatura Portuguesa, que o escritor não aceitou. Para sua ocupação deveria ser feito um concurso, como previa a lei de criação.

de Literatura Moderna, criada por D. Pedro V, deveria ter um perfil eclético, exigia uma espécie de “abelha lucreciana” (Castilho, 1865, p. 206). Mas em carta ao Barão do Bom Retiro, que estava no Brasil, Castilho queixa-se de que o concurso teria ocorrido de maneira desigual:

concorreram para esta decisão inigual e torpemente estúpida, influencias de protecções secretas, ameaças aos julgadores e agressão a uma platea de rapazes, alunos da Politechnica e outras escolas conjuradas sob o titulo de Federação Academica e inimigos jurados, professos e empavidos de todos os principios religiosos, moraes, sociais e artisticos mais assentes no consenso de genero humano. Para este pandemonium é um semideus o Theophilo, materialista declarado, partidario da comuna em todos os artigos de seu credo, negador acintoso de tudo quanto são glorias do passado, presunçoso e vaidoso como Lucifer, mas que a poder de se apregoar a si mesmo de grande homem e pela calculada velhacaria de escrever sempre de modo oracular e ininteligível, de inventar historia e de falsificar critica, tem conseguido entre os idiotas uma celebridade já hoje incontestavel e não sei se destructivel⁷.

Portanto, do ponto de vista de Castilho, ao inventar histórias e falsificar críticas e ser “uma celebridade incontestável”, conseguiu Teófilo Braga ascender ao título de professor do Curso de Letras. Braga utilizou o artifício do “elogio mútuo” a seu favor para alcançar o seu objetivo, confirmado por ele no capítulo sobre Castilho, ao afirmar que o romance, a poesia e a crítica literária estão renovados em função da geração de “novos obreiros d’esta nova orientação” (Braga, 1880, p. 515).

⁷ BR/Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis, s/n.

Já Antero de Quental, em sua carta provocadora da *Questão Coimbrã, Bom senso e bom gosto* (1865), afirmara que os poetas são aqueles “originaes e dizem sempre cousa nova á nossa curiosidade de saber” e não aqueles “apostolos do dictionario” que “têm por evangelho o tratado de metrificação” (Quental, 1865, p. 9). Para o trabalho de um bom poeta, Quental defendia que se querem os grandes homens, e estes não podem sair das academias literárias, das arcádias ou dos “corrilhos dos elogios mútuos” (Quental, 1865, p. 10).

Essa carta aberta ia muito além da animosidade ao velho Castilho. Manifestava-se aí um horizonte de pensamento sobre Portugal e a Península Ibérica, que passaram anos de atrasos como resultado da Inquisição. Antero, como outros da sua geração, pensava sobre a decadência desse espaço geográfico. Logo, essa geração via Castilho como representante do velho espírito monárquico, herdeiro do horror ao trabalho e com total desprezo pela indústria. Ainda em sua carta, Antero de Quental aponta para um século XIX que já não acreditava nos dogmas católicos, mas continuava a falhar na liberdade. De fato, Quental referia o que acontecera no mundo, buscando par também na Reforma Epicospal, para a qual a conciliação entre católicos e protestantes seria um grande objetivo, deixando, dessa forma, cair por terra a opinião absolutista do papado e da ortodoxia.

A carta do *Bom senso e bom gosto* (1865) é um ataque que vai além do velho poeta Castilho, e foi secundada por Teófilo Braga, com menos brilho do que Antero, mas com um discurso contundente de análise que arruinou literariamente, livro a livro, tradução a tradução, todo o trabalho do homem proecto que tanto agira pela profissão de escritor. Além disso, não podemos esquecer que Castilho era praticamente cego desde criança, após grave enfermidade, e que essa situação física o impedia de uma atuação mais livre de apoio familiar ou de amigos. Nem mesmo conseguiu, no contexto das lutas liberais, como Alexandre Herculano e Almeida Garrett, ir para o exílio no exterior, limitando-se a refugiar-se na Castanheira do Vouga,

onde seu irmão era pároco. Nem a essa condição Teófilo poupou suas críticas.

Entretanto, António Ribeiro dos Santos (1992a) registra ter o próprio Antero recebido apoio de Castilho em sarau acadêmico na cidade de Coimbra, no ano de 1863; por isso, “não poderia ter esquecido em poucos anos, por mais agitados que tivessem sido, o verdadeiro apostolado social de Castilho – de que fora testemunha e beneficiário, em S. Miguel e em Lisboa – nem a própria admiração pela obra do velho pedagogo” (Santos, 1992a, p. 41).

A animosidade entre o velho poeta e o grupo jovem de Coimbra ia além de questões literárias, pois invadia o domínio do poder e de posições políticas. Castilho foi monarquista, mas de índole liberal, um homem aberto a inovações. Em seus salões, passaram artistas de toda forma, qualidade e gênero, e seu trabalho múltiplo no campo da cultura mostra certas ideias e posicionamentos⁸ que podem assegurar que Castilho era, algumas vezes e nos limites de seu contexto de vida, um homem receptivo às novidades técnicas e um idealista.

ANTÓNIO FELICIANO DE CASTILHO E SEUS PROJETOS MENOSPREGADOS

Em Portugal, as mudanças sociais, políticas e, sobretudo, literárias não se deram da mesma forma e nem na mesma velocidade do que nos demais países da Europa. As sucessivas revoluções portuguesas não resolveram os problemas da massa camponesa nem no que se re-

⁸ Na correspondência de Castilho a Camilo Castelo Branco, parcialmente inédita, existente no acervo de manuscritos do Real Gabinete Português de Leitura, podemos acompanhar, ao longo dos anos, o cotidiano do escritor, seus projetos, suas ideias, seu entusiasmo e dedicação ao literário e aos amigos. Sobre a Questão Coimbrã, as cartas revelam como recebeu as críticas e como atuou na polêmica. Sobre essa correspondência, ver Alves e Cruz (2014).

fere à agricultura, nem no que tange à carência de um sistema efetivo de alfabetização. Os intelectuais oitocentistas compreendiam a importância de ampliar seu discurso para além das fronteiras de seu país, acrescentando conteúdo à forma, na busca da transformação social.

Ao mesmo tempo que transcorriam as guerras civis, o público leitor ia se alargando, provocando a consequente transformação dos impressos, desde a produção até a distribuição. As lutas para melhoria da qualidade de ensino ampliam-se, e o espírito liberal toma conta dos intelectuais, fazendo com que cada vez mais fossem indissociáveis a política e a cultura. O incremento tecnológico com novas máquinas e o desenvolvimento da tipografia provocaram uma avalanche de novos empreendedores e investidores, como as livrarias e editoras que até então dominavam a Itália e a França, passam também a concorrer em Portugal. Castilho, que a tudo assistiu, conjugou este tempo como “presente avesso do pretérito” (Castilho, 1837, p.16), mesmo sendo um entusiasta de novidades técnicas, teve desconfiança dos movimentos de progresso. Mas a história tem demonstrado fartamente que nem sempre aqueles que interpõem algumas críticas à marcha da civilização representam necessariamente o atraso. Sem ignorar o progresso que se apresentava, a visão castilhiana aponta para o liame indissociável entre o estado literário e o estado social, por serem esses dois domínios como alma e corpo. Castilho criticava a forma como o progresso se impunha em uma sociedade despreparada educacionalmente.

Desde a juventude, o poeta entendeu que deveria buscar a perfeição como bússola de um indivíduo, unindo sempre a cabeça e o coração. A missão do escritor era, do seu ponto de vista, manter a ligação entre o passado e o presente, para legar ao futuro o que de boa produção houvesse, pois a Literatura não era mais algo simplesmente lúdico, tinha passado a ser um ofício, uma profissão. A liber-

dade deveria ser intrínseca à igualdade, o que não acontecia até certa altura em Portugal.

É bom ressaltar que, para esse escritor, a ideia do apoio mútuo, no campo cultural, ia além da divulgação pontual de autores do seu círculo; o objetivo era observar e fomentar o mercado das letras e a profissão literária, além da preocupação com o público, a crítica, o comércio e a circulação de livros. Desde o início de sua vida como escritor, Castilho identifica um problema na arte de viver da pena em uma sociedade cuja crítica dura, e nem sempre fiel ou verdadeira, aliava-se à inoperância da lei de propriedade literária, cedendo cada vez mais espaço à contrafação.

A questão da propriedade literária, por exemplo, sempre foi analisada com seriedade em países como a Inglaterra e a França. Em Portugal, esse assunto somente começa a tomar corpo quando Almeida Garrett apresenta à Câmara dos Deputados seu Projeto de Lei, em Sessão de 18 de maio de 1839; projeto que só virou lei em 12 de junho de 1851. É bem verdade que o direito de propriedade em geral já havia sido consignado na Constituição de 1822, em seu Artigo 6º:

a propriedade é um direito sagrado e inviolável, que tem qualquer Portuguez, de dispor sua vontade de todos os seus bens, segundo as leis. Quando por alguma razão de necessidade pública e urgente, for preciso que ele seja privado deste direito, será primeiramente indenizado, nas formas que as leis estabelecerem (Portugal, 1822, p. 7).

A Constituição de 1838 ajusta o Artigo⁹, dá-lhe o número de 23 e divide em parágrafos. O último passa a abranger também a proprie-

⁹ Redação modificada: “é garantido o direito de propriedade. Com tudo, se o bem publico, legalmente verificado, exigir o emprêgo ou damnificação de qual-

dade literária: “garante-se aos inventores a propriedade literária de suas descobertas, e aos escriptores a de seus escriptos, pelo tempo e na fôrma que a lei determinar” (Portugal, 1838, p. 7). Esse artigo amplia o caráter de dispor das coisas de modo mais absoluto, causando impacto no mercado literário, tanto que a proposta de Garrett pode ser entendida como bastante arrojada, pois defendia a emancipação do produtor cultural relativo ao sistema de favor, exatamente como era o antigo mecenato, regularizando as formas de inserção no mercado do produto cultural. Garrett (2016, p. 3) propunha grandes alianças internacionais para “destruir a piratagem dos *contrafeições* que roubam o suor da industria, o preço da saude, muitas vezes da vida do sabio e do artista – que amiudo tem eles pago com a vida, as grandes obras que fazem a gloria de uma nacção”¹⁰. Em 1851, ano em que o projeto de Garrett foi sancionado, Alexandre Herculano publica uma carta, sob o título “Da propriedade litteraria e da recente convenção com França”¹¹, discordando das posições da lei que acabara de ser promulgada:

Enganaria aos meus concidadãos; enganaria a v.ex^a se com o silencio dêsse a minha fraca sanção á doutrina da propriedade lit-

gur propriedade, será o proprietário previamente indenizado. Nos casos de extrema e urgente necessidade, poderá o proprietário ser indenizado depois da expropriação u daminificação” (Portugal, 1838, p. 7).

¹⁰ Extracto do discurso de apresentação do “Projecto de Lei sobre a propriedade Litteraria e artística” apresentado por J. B. de Almeida Garrett, Deputado pela Terceira, à Câmara dos Deputados da Nação Portuguesa, em 18 de maio de 1839. Cf. Garrett (2016, 2-3).

¹¹ Alexandre Herculano acreditava que o autor deveria receber apenas uma vez, enquanto Garrett, ao assinar o acordo com a França, a cada vez que houvesse nova edição todos receberiam por ela. Na verdade, Herculano era contrário a essa posição por entender que os autores franceses receberiam mais porque publicavam mais.

teraria, a qual considero mais que disputavel, ou á convenção com França, que, além de consagrar opiniões que reputo profundamente inexactas, e prejudicialissima por diversos modos aos interesses da nossa terra (Herculano, 1851, p. 3).

A discussão da autoria literária estava efervescendo, nos anos 30 e 40 desse século. Castilho, então, anuncia, no nº 47 da *Revista Universal Lisbonense*, a criação da *Livraria Clássica Portuguesa* ou “collecção do melhor do que nos principaes escriptores portuguezes, assim prosadores como poetas se encontra, por António Feliciano de Castilho, e José Feliciano de Castilho”, cujos volumes sairiam com intervalo de oito dias. As impressões seguiriam a seguinte ordem: primeiro, alternadamente, os melhores prosadores e os melhores poetas, “em cada prosador e em cada poeta, só se aproveitará a nata e o beijinho de seus escriptos” (Livraria [...], 1845, p. 570). Desses seriam feitos um tomo ou mais, “com formato de 32¹² e leitura cheia” (Livraria [...], 1845, p. 570), a um preço de 420 réis¹³. Compunham ainda o tomo, excertos críticos dos autores e da obra. Com isto, esperavam os irmãos, criadores da *Livraria*, em primeiro lugar favorecer a leitura sequencial de “coisas sempre formosas e aprasiveis” (Livraria [...], 1845, p. 570) e, em segundo, oferecer os livros por preços tão baixos que possíveis para serem adquiridos.

Este tipo de publicação modernizou os livros clássicos, tornando-os mais atraentes, ampliando o conhecimento literário, dos consumidores mais abastados até os medianos. O sucesso da “livraria” foi

¹² O formato 32 tem a medida de 12 x 16,5 cm.

¹³ Em 1841, a assinatura de 12 números da *Revista Universal Lisbonense* era de 480 reis, segundo consta da coluna “Publicações Literárias”, do periódico *O Defensor do Athleta*, datado de 26 de agosto de 1841. Comparativamente o preço do livro da coleção proposta por Castilho seria menor do que a revista de variedades e literatura da qual também era editor.

tanto que, no ano seguinte, em 1846, os irmãos Castilho apresentaram uma coleção das obras de Camões, com preços baixos, acessíveis ao público em geral, de forma a conquistar quem consumia os jornais, por serem mais baratos, um público essencialmente urbano, frequentador dos teatros. Se o teatro exercia poder de fascinação, os jornais e periódicos traziam matérias e ilustrações das mais variadas, caso da *Revista Universal Lisbonense*, que esteve sob a direção de António Feliciano de Castilho de janeiro de 1842 a junho de 1845¹⁴. O mercado do livro estava então cerceado e limitado a um diminuto público letrado, necessitando de novas estratégias de ação.

Ainda em relação ao projeto “Livraria Clássica Portuguesa”, os irmãos Castilho lançavam, de oito em oito dias, um volume, a preços módicos, com antologias de Bocage, Manuel Bernardes, Garcia de Resende, entre outros nomes, contendo sempre pequenas biografias dos autores. O formato do livro também foi modificado para algo mais leve e de fácil manuseio, atraindo ainda mais o público que desejava “passatempo e instrução” (Castilho, 1893, p. 248). A Livraria Clássica chegou a imprimir vinte e cinco pequenos volumes. A produção e a difusão do livro popular seriam identificadas no segundo quartel do século XIX como “o surto da *literatura industrial*” (Santos, 1992b, p. 192), pois foi nesse processo de expansão que editores e empresários teatrais entenderam a necessidade de organização profissional do mercado livreiro. Os escritores e poetas são agora, como previra Castilho, operários da arte.

Por outro lado, Castilho tinha uma enorme preocupação quanto ao ensino proposto sobre a Língua e a Literatura Portuguesa feito por estrangeiros, como os que, durante muito tempo, foram realizados por Ferdinand Denis, Bouterweek e Sismonde de Sismondi.

¹⁴ Cf. Cruz (2013).

Preocupação também compartilhada anteriormente por Almeida Garrett, quando em seu exílio em Paris, em 1826, escreve o *Bosquejo da Historia e da Literatura Portuguesa*, prefácio do *Parnaso Lusitano*, organizado por João Pedro Aillaud e publicado em Paris no mesmo ano.

Castilho entendia que a instrução era uma necessidade do povo e dessa ideia nunca abriu mão. Contudo, as transformações no domínio da educação se desenrolam quase sempre de forma lenta, tanto que só em 1834 o regime constitucional criou a primeira comissão de reforma pedagógica do ensino primário do Conselho Superior de Instrução Pública do Reino. A dificuldade na mobilidade social era tão séria que até mesmo Alexandre Herculano, defendeu, em 1837, no periódico *O Panorama*, como forma positiva de avanço social, o estudo sem ascensão de classe:

quando desejamos, por exemplo, que os homens, destinados para o exercício da lavoura, para as artes fabris, para os vários misteres da sociedade, *saibam ler*, não queremos que eles se habilitem para ler muitos livros, para gastar nisto a vida, para virem a ser grandes letrados: não pretendemos encher o mundo de sábios e eruditos. Cumpre ter ideias mais justas da instrução que recomendamos, e dos resultados que dela pretendemos obter. O nosso fim é tão somente que cada individuo tenha os meios de empregar, com maior proveito seu e da sociedade, as faculdades, que Deus lhe concedeu: que tenha os recursos, de que pode precisar, em qualquer situação em que a Providencia haja de o colocar (Instrucção [...], 1837, p. 37).

Por sua vez, Castilho apresentou ao governo proposta integrada para Instrução Pública, a qual ensejaria, inclusive, o desenvolvimento cultural. Vejamos suas palavras, escritas na nota de rodapé da edição de 1836 da *Noite do castello*:

a criação de um Conselho Supremo de instrucção publica, a de um Instituto de sciencias phisicas e mathematicas, de Escolas primarias, a de um Conservatorio musico, são, (não serei eu quem o negue) utilissimas. Mas que providencias se hão dado para virmos a ter o tão necessário, e já hoje, tão possível, Diccionario de nossa lingua? Que se tem feito para virmos possuir uma colecção decente e regular dos nossos Classicos, e a tradução dos estranhos? Que auxilios se tem imaginado, para tornar possiveis as impressões de obras bôas, cujos auctores foram indigentes? Que Sociedades propriamente litterarias se tem promovido? Que impulso recebeo ainda o nosso Theatro, para sair do lodo, em que apodrece? A este proposito publique-se, ao menos para desafogo, que desde 9 de Junho de 1834 o Governo possui um Projecto, que lhe eu presentei, pelo qual, sem despeza alguma para o thesouro, elle nos poderia gran-gear um Theatro excellente, edificio, dramas e actores; e ainda até hoje, não achou uma hora de bôa vontade, ou para o mandar executar, ou para o mandar a informar a alguma comissão de peritos na materia, que o terião aperfeiçoado. Veremos se em fim o Conselho Supremo de Instrucção Publica se encarregará de promover cousa tão essencialmente ligada com a mesma instrucção¹⁵; ou se a Camara Municipal, a quem nada esquece, toma a si este cuidado; ou se o Ministerio novo emenda espontaneamente descuido tão vergonhoso. 28 de novembro de 1835 (Castilho, 1836, p. XII-XIV).

Castilho, genuíno mediador cultural para a época, nunca poupou esforços para levar a cabo seus projetos em todos os campos em que

¹⁵ É de se destacar que as tentativas castilhianas de ver seu *Método de Ensino* aceito pelos governos de Portugal e do Brasil foram tantas que, a cada nova edição, incluía ou excluía várias ideias. Assim, a mesma obra adquire, em certa medida, vários títulos. Por exemplo, em 1850, *Methodo para em poucas lições ensinar a ler com recreação*. É de assinalar que, ao longo do século XX, na área de Educação e Pedagogia, há pesquisadores diversos dedicados ao estudo dos métodos de ensino de Castilho, nome que, nesses campos, não foi apagado.

atuou. Na educação, basta lembrar seu *Método de Ensino Mútuo*, escrito nos anos 1840, nos Açores. Posteriormente, seu *Methodo Portuguez* (1853), projeto pelo qual muito trabalhou para divulgar e estabelecer como opção de educação¹⁶. Publicado em quatro edições, entre os anos de 1850 e 1857, foi escrito com assumida vontade pedagógica, em consonância com as diretrizes do pensamento liberal de alargamento da instrução e da alfabetização a camadas mais amplas da sociedade. Mesmo assim, nunca recebeu apoio do Conselho Superior de Instrução Pública do Reino, ainda que Portugal tivesse interesse em diminuir o analfabetismo da sua população e, conseqüentemente, reduzir a diferença em relação aos países mais desenvolvidos da Europa.

A luta para colocar em ação o seu método de alfabetização cobrou um preço muito alto para Castilho. Foi largamente criticado em Portugal e no Brasil, até acusado de interesses econômicos escusos. O governo nunca apoiou o *Methodo* como ensino oficial nas escolas portuguesas, mas ainda assim houve quem reconhecesse o seu valor. Esse reconhecimento pedagógico foi esquecido, mas vale lembrar que Castilho foi o primeiro a discutir o dever de um espaço democrático na educação primária.

Outro campo de ação de Castilho foi o fomento a redes de sociabilidade literária e o fortalecimento do mercado literário. Sempre buscou manter um círculo de amigos interessados na produção da escrita, e isso tinha um objetivo claro: o de propagar tudo o que era criado tanto por ele próprio como por aqueles que orbitavam ao seu redor. Em brevíssima memória, recordemos que, em 1822, ano em que se tornou público o seu primeiro livro de sucesso *A Primavera*, Castilho e seus colegas de Coimbra organizaram um passeio à Lapa

¹⁶ Sobre o tema da alfabetização, e outros, em torno de Castilho, ver excelente documentário da RTP de 02 de agosto de 1975 (Castilho [...]), c2025).

dos Esteios, cujo intuito era recitar versos, mas, segundo consta no prólogo do livro, a euforia da rapaziada acabou por criar a *Sociedade dos Poetas Amigos da Primavera* (Castilho, 1822, p. 109). Os participantes adquiriram pseudônimos árcades¹⁷, tal como acontecia nas arcádias do século XVIII e início do XIX e juraram manter essa união enquanto vida tivessem. A verdade é que um ano depois a *Sociedade* já havia se desfeito.

Mais tarde, em 1836, o escritor funda, então, a *Sociedade dos Amigos das Letras*, mesmo nome da sociedade criada pelo pai, em Coimbra. Eles se reuniam na Rua da Atalaia, com frequência aprovada por toda a “Lisboa litteraria e culta” (Castilho, 1893, p. 949):

aparecem representados condignamente o alto fôro, o ensino superior, a alta litteratura, a alta administração, o alto Clero, as duas Camaras, a Academia, as bellas-Artes, e onde até (progresso visto pela primeira vez, ou poquissimas vezes visto) com os trabalhadores confraternisava o sexo amavel, na pessoa de tres distintas senhoras de Lisboa (Castilho, 1893, p. 949).

A diferença desta sociedade para as anteriores (sim, porque houve outras) é a clareza com que demonstrou interesse em promover reformas e melhoramentos no tratamento da Literatura, com imediata aplicação no âmbito social. A *Sociedade dos Amigos das Letras* pretendia se ramificar nas diversas províncias portuguesas, com o intuito de, sempre que possível, levar aos menores cantos do país as discussões científicas e as transformações de cultura que aconteciam por toda a Europa. Os sócios acreditavam que a participação de todos, incluindo as pessoas que não estavam no burburinho intelectual das grandes cidades, dariam azo a novos matizes de projetos li-

¹⁷ É justo não esquecer que Castilho recebeu enorme influência dos clássicos e sempre os cultivou.

terários. O sucesso dessa sociedade foi o *Jornal dos Amigos das Letras* com tiragem de cinco números, entre os meses de abril e agosto de 1836. No mês seguinte, aconteceu a Revolução de Setembro, quando os membros da sociedade, muito provavelmente estando em lados opostos da política, acabaram por desistir da parceria e do convívio, a ponto de nunca mais tornarem a se reunir. Foi, para Castilho, uma tristeza esse fim, pois ela tinha em seu estatuto a novidade de promover publicações de seus sócios, e, com o dinheiro arrecadado, comprar uma imprensa que editaria os clássicos portugueses a serem vendidos a baixo preço.

Mesmo com a extinção da *Sociedade dos Amigos das Letras*, em 1836, Castilho permaneceu firme e presente em outras sociedades, e foi eleito sócio da Arcádia de Roma, com o nome árcade *Mémnide Eginense*¹⁸, o que demonstra sua articulação com literatos estrangeiros.

Ao mudar-se para os Açores, onde residiu entre os anos 1847 e 1850, Castilho criou a *Sociedade dos Amigos das Letras e Artes de São Miguel*, que em muito se assemelhava à que fora criada na Lapa dos Esteios, em Coimbra, para o incentivo àqueles poetas ainda não reconhecidos. Nessa sociedade, a diferença estava no apoio dado à indústria local, realizando exposições anuais em que produtos feitos preferencialmente por nativos da ilha, depois por portugueses, ou estrangeiros, desde que de utilidade pública, fossem apresentados para a venda e o consumo, incluindo quadros, serviços em geral como alfaiate, até a feitura de instrumentos cirúrgicos. E isto já nos parece significativo para configurar Castilho como alguém atento ao mundo cotidiano em diferentes níveis sociais.

Literariamente, António Feliciano de Castilho entusiasmava-se ao ver o crescimento das qualidades poéticas dos membros frequen-

¹⁸ *Mémnide* significa senhor na ilha de Egina, uma das ilhas gregas.

tadores da sociedade, agora embaladas pelo poder de um comércio forjado nas reuniões, em que estavam todos em um mesmo lado: autores, produtores e consumidores. É bem verdade que, à altura dos saraus de Ponta Delgada, Castilho tinha também outras intenções, que era a divulgação e implantação do seu *Methodo Castilho*. Mesmo assim, não deixava de ter lógica essa convergência de interesses, já que não é possível haver leitores onde reina o analfabetismo. Nesse mesmo período, soma aos seus trabalhos os livros *Felicidade pela agricultura* (1849) e o drama *Camões* (1849), com dedicatória a D. Pedro II, imperador do Brasil, para tentar convencê-lo a ampliar a aplicação do *Methodo Castilho* no outro lado do Atlântico.

No início do ano de 1856, mais uma vez Castilho inova na criação de uma sociedade: a *Associação Promotora da Educação Popular*, composta, entre outros, por José Maria Grande, o mesmo da *Sociedade dos Amigos da Primavera*, e D. Maria José Canuto. Como iniciativa particular, a *Associação* tinha o compromisso de: criar escolas gratuitas; atrair boa frequência; utilizar um bom método de estudo; manter a higiene do espaço; incentivar alunos e professores por meio de prêmios, sobretudo aqueles que desenvolvessem manuais de instrução; criar escolas itinerantes de forma a atingir os lugarejos mais distantes; promover cursos noturnos; publicar livrinhos e distribuí-los gratuitamente ou pelo preço de custo; e, por fim, proteger os bons professores que já não pudessem atuar em razão de idade ou de doença.

No final do ano de 1860, muda-se Castilho para a Rua Nova de São Francisco de Paula, Lisboa. Nessa nova morada, muitos foram os encontros de poetas, músicos e todos aqueles que desejavam mostrar seus talentos aos críticos que dividiam o mesmo local:

aos sábados á noite, a casa de Castilho abria-se a todos que chegavam; e quem entrava levava sempre saudade á sahida. Era *banida a casaca* (expressão d'elle); e proscrito o jogo; n'este ponto então

era inexorável. Tocava-se, recitava-se, conversava-se e dançava-se; já não era pouco (Castilho, 1893, p. 615).

Esses encontros tiveram lugar em sua casa até a primavera de 1871. Por mais de uma década, Castilho mantém, com sucesso, uma sociabilidade no modelo inicial do oitocentos. A este tempo exercia com a habilidade da maturidade o apoio aos escritores, como foi o caso de vários jovens poetas, como Bulhão Pato, Tomás Ribeiro, e mesmo à distância, Machado de Assis, que teve seus versos lidos no salão da casa do poeta, e a quem agradeceu em carta:

guardo, como preciosíssimo título, a carta com que V. Ex. me honrou a propósito da minha ‘Ode de Anacreonte’. Merecer as boas vindas na casa do poeta que melhor conhece a antiguidade, se acaso podia ser uma ambição, estava longe de ser uma esperança. V. Ex. que já me havia animado quando ousei verter aquelles nossos amáveis deuses com as roupas de um século que os não adora nem ama, torna a animar me agora que a minha audácia foi além, querendo penetrar na vida íntima de um tempo que só mestres como V. Ex. conhecem (PT/ANTT/Coleção Castilho/Cx. 19/Mç 4/Doc 50).

Machado de Assis e António Feliciano de Castilho mantiveram estreita correspondência, de tal modo que o escritor brasileiro chamava ao português de “meu mestre”¹⁹.

O mercado editorial português precisava expandir-se. As editoras Bertrand e Rollandiana, por exemplo, aproveitaram os movimentos políticos do primeiro quartel do século XIX para a sua expansão, criando espaços de leitura que funcionavam como grêmios li-

¹⁹ Cf. Cunha (2014).

terários²⁰. Também Castilho criava espaços literários. Em todos os lugares onde residiu, abriu os salões para ensino da língua e rodas de Literatura. Para aumentar o consumo da Literatura, buscou aumentar também a população “letrada” em língua nacional. António Feliciano de Castilho plantava a boa semente, segundo ele, numa tentativa de salvar o povo da escuridão do analfabetismo com o seu livro-método. Ao mesmo tempo, caso seu método fosse aplicado em todas as escolas, e o povo se tornasse mais letrado, mais livros os escritores venderiam.

A prática do “sarau literário-cultural”²¹ e das assembleias criadas por António Feliciano de Castilho foram importantes para compen-sar as dificuldades da difusão da poesia, em um mercado onde a procura pela Literatura, além de limitada, concorria com o romance e o teatro, em ascensão no oitocentos.

A ESCRITA FEMININA, UMA OUTRA FRENTE DE APOIO DE CASTILHO

Nos dias atuais, muitas mulheres que foram “anarquivadas”²², escritoras do século XIX e início do XX, estão sendo trazidas ao público geral e já são tema de inúmeros trabalhos acadêmicos sobre suas vidas e obras. O que é preciso saber é que esse movimento tem uma ligação direta com António Feliciano de Castilho.

²⁰ Cf. Santos (1998).

²¹ Foi uma prática muito comum na sociedade oitocentista entre os aristocratas e os burgueses. Em casa de Castilho, os saraus tinham não apenas um local para se ler poesia ou ouvir música, mas sobretudo autores e autoras que buscavam sair do anonimato. O poeta renomado promovia grande divulgação desses eventos, fato que colaborava para uma frequência cada vez maior.

²² O termo “anarquivadas” é usado já há muito por Constância Lima Duarte, como exemplo temos “Arquivo de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história mal contada” (2007).

Quando jovem, Castilho participou dos salões da Marquesa de Alorna e de Francisca Possolo da Costa, as quais contribuíram para que ele viesse a ser um defensor da presença feminina na Literatura Portuguesa do seu tempo. Os salões dessas duas mulheres de prestígio eram frequentados por políticos, homens de letras e jovens artistas desejosos de reconhecimento e apoio financeiro para as suas publicações²³.

Nos espaços de Alorna e Possolo, Castilho absorveu conceitos do século XVIII, de assembleias, salões e academias. Os salões da Marquesa mantinham frequências como “literatos de variadas tendências, contando entre eles, liberais, maçons, católicos, governos anteriores e posteriores à revolução de 1820 e ex-exilados de diversas épocas” (Anastácio, 2002, p. 435), o que, segundo Vanda Anastácio, apontava para “juízos mais apressados” (Anastácio, 2002, p. 435) de ser a Marquesa conservadora por essa ter sempre se firmado como monárquica. O salão de Possolo possuía um cariz liberal, onde a circulação e divulgação de poetas previam maiores possibilidades, além da grande amizade que uniu Castilho e Possolo, como é possível comprovar pela epistolografia de ambos, depositado no espólio da família Castilho, na Torre do Tombo, em Lisboa.

A participação nesses dois salões inaugurou um novo movimento na trajetória de Castilho, ao entender que a participação feminina nas sociabilidades devia ser incentivada, e que a união familiar tinha o poder de ampliar a rede de contatos pessoais²⁴. Essas mulheres emblemáticas foram importantíssimas para o amadurecimento de

²³ Passaram pelos salões dessas duas senhoras Almeida Garrett e Alexandre Herculano, jovens que, com Castilho, formariam o tripé do romantismo português.

²⁴ Os irmãos Castilho sempre se apoiaram de forma a multiplicar a presença de todos no meio literário.

Castilho, aumentando o seu círculo de amigos e abrindo novas perspectivas para as suas próprias sociedades (Cf. Cunha, 2014).

Castilho foi o primeiro biógrafo de Maria Possolo da Costa, fato ocorrido pela amizade e convivência amiúde, que mantiveram desde que a conheceu em seu salão até o momento em que Francília (nome árcade de Possolo), após a morte do marido, em 1829, recolheu-se para a Quinta do Cartaxo, aonde veio a falecer em 19 de junho de 1838. Essa biografia foi escrita em forma de prefácio, sob o título “Notícia litteraria acerca da sra. D. Francisca de Paula Possolo da Costa” que precede a tradução de Fontenelle, feita por Francisca, com o título *Conversações acerca da pluralidade dos mundos*, publicado em 1841. Esse prefácio deixa clara a profunda amizade que unia os dois escritores, ao referir o sentimento de Castilho de “dever quasi religioso (...) de tecer hoje uma corôa de elogio a uma pessoa cara a todos os portuguezes, e a mim, o mínimo d’elles, carissima pelo longo trato litterario” (Castilho, 1904, p. 60).

O olhar de António Feliciano de Castilho para o feminino aponta para um lado liberal que fica mais evidenciado quando ele é aproximado dos seus contemporâneos: Almeida Garrett, por exemplo, tinha uma posição divergente de seu coetâneo, como explica Sérgio Nazar David, no livro *Correspondência familiar de Almeida Garrett* (2012). Este queria que sua filha tivesse uma posição aceitável naquela sociedade: “conheça bem o inglês e o francês (...) eu não te quero para doutora; só desejo que sejas boa, temente a Deus, que tenhas modos de senhora, e que cultives honestamente a inteligência que Deus te deu” (David, 2012, p. 78).

Veja-se o caso da escritora Maria Peregrina de Sousa, conhecida primeiramente pelo pseudônimo de *Obscura Portuense*, que se tornou conhecida ao publicar, na *Revista Universal Lisbonense – RUL*, uma série de “cartas” sobre o folclore do Minho. A essa altura o re-

dador do periódico²⁵ era António Feliciano de Castilho, que não poupou esforços para estabelecer amizade com a escritora e sua família, chegando mesmo a ir visitá-la no norte de Portugal. Entre Castilho e Peregrina a amizade foi tão forte que deu azo a uma correspondência que durou por toda a vida do poeta. O incentivo à Peregrina era que ela escrevesse cada vez mais, e ainda deu oportunidade para que fosse lida e reconhecida também no Brasil, a ponto tal de ter seu livro *Retalho do mundo* pago pela *Sociedade Madrépora*²⁶, no Rio de Janeiro. Por sua vez, Castilho fez de Peregrina não apenas a sua confidente, mas um elo entre ele e os intelectuais do norte de Portugal. Uma defensora incansável do escritor, procurava a todo o custo debelar qualquer imagem negativa que pudesse haver de Castilho. Peregrina foi uma leitora crítica dos livros do autor lisboeta, tecendo, ela e sua irmã, D. Maria do Patrocínio de Sousa, as melhores apreciações dos textos, em especial a tradução de *Os Fastos*. É importante ressaltar que *Os Fastos* contou com anotações de várias figuras femininas, como aponta Eduardo da Cruz:

[...] estão incluídas sete escritoras, responsáveis por 22 notas. São elas: Antónia Gertrudes Pusich (1805-1883), Henriqueta de Almeida, condessa de Oyenhausen (1789-1860), Maria do Carmo de Castro; Maria José da Silva Canuto (1812-1890); Maria do Patrocínio de Sousa (?-1866); Maria Peregrina de Sousa (1809-1886) e Matilde Isabel de Santana Vasconcelos (1805-1888) (Cruz, 2017, p. 147).

Maria José Canuto²⁷ foi outra discípula de Castilho. Escreveu com inúmeros pseudônimos nos periódicos da época até enfim assinar

²⁵ Cf. Cruz (2013).

²⁶ Essa Sociedade era uma instituição portuguesa, sem fins lucrativos, que divulgava a cultura portuguesa no Brasil.

²⁷ Sobre essa escritora, consultar Cruz (2018).

como Canuto. Foi uma educadora e levou a cabo o projeto do *Methodo Portuguez*, de seu mestre, muito provavelmente, também por ela ter sido sócia fundadora da *Associação Promotora da Educação Popular*, criada por Castilho em 1856. Canuto era uma mulher politicamente engajada na luta liberal e nas questões femininas. O apreço e respeito de Castilho para Canuto era tão grande que, em carta para sua filha Ida, aconselha: “como a menina é boa e muito arranjadinha, e aprendendo bem, o seu papásinho é muito amigo da menina, e quando fôr para Lisboa há-de lh’a levar uma coisa muito bonita; mas para lh’a dar é preciso que a menina saiba ler e escrever tão depressa como a Snr^a Canuto”²⁸.

A escritora portuguesa nascida em Cabo Verde, Antónia Gertrudes Pusich, também foi apoiada por António Feliciano de Castilho, publicando na *Revista Universal Lisbonense* seis poemas. Pusich foi a primeira mulher a dar o seu nome verdadeiro a uma publicação, assim como também fundou os jornais *Assembleia Litteraria*, *A Cruzada* e *A Beneficencia*. Nos editoriais da *Assembleia Litteraria*, por exemplo, é possível verificar a importância que Pusich dá à educação formal e às artes em geral, com um discurso muito semelhante ao de Castilho, tanto no *Methodo Castilho* como na importância do ensino iniciado no berço familiar, como vemos no editorial da escritora, em 18 de agosto de 1849:

a educação dos adolescentes é um dos principaes objectos que deve chamar attenção do Governo, e de todos aquelles em quem pesar tão alta responsabilidade. Paes, parentes, amigos, ou tutores, olhae bem para os meios que é mister empregar, para formar o espirito dos vossos menores, Ás mães, ás mães cumpre em pri-

²⁸ Em nota de rodapé à carta, Julio de Castilho, responsável pela organização e publicação do espólio do pai, anota: “esta boa senhora tinha a bondade de dar lições a Ida” (Castilho, 1910, p. 77).

meiro lugar o desempenho de tão sagrado, e gostoso dever (Pusich, 1849, p. 3)²⁹.

Pusich tinha tanto apreço pelo mestre Castilho que, em carta enviada a Alexandre Magno de Castilho, datada de 16 de setembro de 1853, escreve:

aonde aparecer o Astro – Castilho – não poderá o meu nome deixar de aparecer como satélite. Se Deus se dignou conferir-me alguma tenue porção de luz, grande genio que a descubrio e patentiou foi – Castilho – e eu não tenho sido ingrata, não tenho desmintido a confiança que elle em mim depositou. Sempre que eu entenda poder mostrar que sei merecer a sua estima, hade encontrarme como decidida amiga³⁰.

O pai da escritora Maria Amália Vaz de Carvalho³¹, reconhecida por ser a primeira mulher a ocupar um lugar na *Academia de Sciencias de Lisboa*, pediu ao amigo António Feliciano de Castilho que ouvisse os versos de sua filha, que desde os doze anos de idade já escrevia. Em abril de 1866, já estava organizado um sarau para que a menina, então com 19 anos, pudesse ser ouvida. “Logo desde a primeira duzia de versos tinha a joven poetisa conquistado a assembleia, e dominava as atenções” (Castilho, 1901, p. 286). No ano seguinte, 1867, Maria Amália ingressou, pelas mãos de Castilho, na carreira literária com a publicação do livro *Uma primavera de mulher*.

²⁹ Subfundo do Instituto de Coimbra – Caixa do ano de 1850. Documento autógrafa de 17 de setembro. E2/P1/Cx5.

³⁰ Subfundo do Instituto de Coimbra – Caixa do ano de 1850. Documento autógrafa de 16 de setembro. E2/P1/Cx5.

³¹ Cf. Reis (2012).

A essa altura contava Castilho com 67 anos. Passou então a Tomaz Ribeiro a responsabilidade de escrever um prefácio a essa obra, intitulando-o “Conversa de Reposteiro”. Castilho assinou apenas uma carta que faz parte da paratextualidade do livro, com grandes elogios, inclusive a si mesmo:

estou ufano com o poema; ufano com a introdução; a ponto de dar parabens á estrella de todos os tres, que desta vez me inihbo de ter a honra de ser eu o apresentante desta juvenil Muza, que nos sahio inesperada como as Dryades, dos troncos da sua floria sociedade.

Uma coisa tenho agora que reivindicar para a minha gloria, pois bem sabem que me é devida: fallo do titulo do poema; tinha querido a nossa poetisa que eu lh’o baptisasse; fui eu que lhe impuz o nome, duas vezes bem merecido, de – *Uma Primavera de Mulher* (Carvalho, 1867, p. 48).

Se houve orientação de Castilho na composição da “Conversa ao Reposteiro”, redigida por Tomás Ribeiro, não sabemos dizer ao certo. Entretanto, em carta enviada de Paris à jovem escritora, em 26 de novembro de 1866, ele conta que, embora esteja muito atarefado com todas as suas atividades e encontros literários na capital francesa, quer ter notícias da “nossa Primavera de Mulher” (grifo do autor):

está-se já imprimindo? e se se está imprimindo já, em que alturas vai? Que é o que antecede ao poema, não pressuposto de lhe anteceder alguma coisa? Que fez ou faz para o livro o nosso Thomaz Ribeiro? E isso que elle fez ou que ha de fazer que extensão tem, como é, e em que parte do volume tem de ser collocado? Acredite V. Ex^a que para eu a importunar com todas essas perguntas, é forçoso que a isso me obrigue alguma razão mais forte que a da mera curiosidade (PT/ANTT/Coleção Castilho. Cx 67 Mç 1 n. 20 -6).

Castilho passou a ser o elo entre Maria Amália e Tomaz Ribeiro, mas a jovem também aprendeu com o mestre Castilho a importância das sociabilidades e, já casada com Gonçalves Crespo, uniu-se ao grupo da Geração de 70. Abriu um salão com seu marido, cujos frequentadores eram Camilo Castelo Branco, Ramalho Ortigão, Eça de Queirós, Guerra Junqueiro e outros nomes, amigos de Crespo da Universidade de Coimbra. A correspondência com o velho Castilho foi espaçada, afinal ela pertencia ao grupo contrário. Ainda assim, Castilho continuou a incentivar que Maria Amália não desistisse de escrever, após a morte de seu marido, em 1883.

AFINAL, UM APAGAMENTO JUSTO?

A vida e a obra de António Feliciano de Castilho entrelaçam-se com a história do Portugal oitocentista e fazem parte da fundação do movimento romântico do país e do confronto com o realismo. Acontece que as histórias literárias são uma narrativa crítica cheia de lugares-comuns, e um deles é repetir que António Feliciano de Castilho é um escritor imitador, falho de originalidade, um “árcade póstumo”, protagonista e mentor de uma literatura (poesia) ultrarromântica, excessivamente sentimental e com uma retórica esgotada. Castilho vivenciou grandes mudanças internas apontadas por ele mesmo ao longo de seus prólogos ou conversações preambulares. Ele acompanhou as metamorfoses de seu tempo, quando os intelectuais que passaram pelas revoluções burguesas se sentiam na obrigação de democratizar a educação e o conhecimento. Participou da intervenção cultural para a ampliação do circuito literário, através da produção em série da Literatura, acompanhando, assim, o novo discurso da *intelligentsia* que tirava proveito do interesse popular, ligado mais à forma do que ao conteúdo.

Não resta dúvida de que o autor foi um convicto empreendedor das letras, um lutador contra o analfabetismo, um homem que acredita-

va na *Felicidade da agricultura* (1849) e na *Felicidade pela instrução* (1854). Lançou-se no combate da educação para todos e quis oferecer à sociedade um livro-método que agradaria, como afirmaria mais tarde em seu livro *O Outono*, ao governo, às famílias, aos empregados e aos soldados. Escrever e publicar o seu *Methodo de Ensino* não foi o mais difícil, mas sim defender a sua ideia de que era o caminho melhor para o ensino em Portugal e no Brasil.

A preocupação com o mercado das letras, a defesa da profissão de escritor, o interesse na formação de um público leitor, a atenção ao comércio e à circulação de livros e o apoio à participação feminina na produção literária oitocentista são opções claras de António Feliciano de Castilho. O seu projeto literário era munido de engrenagens que se encaixavam com perfeição. Aproveitou as boas ligações familiares na construção das suas sociedades literárias, e com os donos de salões que frequenta mantém a amizade. Com isso, pode fazer circular o seu material poético, assim como os de outros amigos ou achegados, formando uma grande rede social e cultural.

O trabalho de Castilho na difusão da escrita feminina já seria representativo para alçá-lo a um lugar mais positivo, mas os duros olhos da Geração de 70 não deram valor a nada com a marca castilhiana. Não quiseram tratar da questão feminina, talvez mesmo porque o grupo do *Cenáculo*, mais tarde automeado “Vencidos da Vida”³², não referia o nome de uma mulher sequer, pelo menos não amiúde. Não há registro de nomes de mulheres nas atas da Conferência do Casino no sítio Parlamento da República Portuguesa. Assim como não há registros de mulheres presentes no evento.

Castilho enfrentou, ao longo de sua vida, lutas diversas para a afirmação do mercado literário, tão cambiante no Portugal da época,

³² Expressão cunhada por Oliveira Martins. Cf. Martins (2023)

incentivou a participação das mulheres e por elas foi incentivado a insistir na senda poética. As polêmicas em que se envolveu, os temas que defendeu, atualíssimos para o seu tempo, fazem-nos acreditar que Castilho não foi considerado como deveria pelas gerações subsequentes. E Teófilo Braga jogou a pá de cal sobre o nome de António Feliciano de Castilho, ao chamá-lo de “Árcade Póstumo”, em sua *História do romantismo em Portugal*.

Singularmente, não foi apenas a Geração de 70 que buscou o apagamento de Castilho. Geração após geração, no século XX, a crítica sempre que se defrontou com o autor oitocentista, execrado em alguma esquina do século XIX, só fez repetir as críticas de Teófilo Braga e de Antero de Quental, sem ao menos indagar se haveria algo a reconhecer nas obras e nas atividades que Castilho exerceu desde jovem até sua morte em 1875. Sua vida praticamente atravessou o século XIX, mas a crítica literária moderna rejeita a revisão de sua obra ou de sua atuação, e só poucos, em Portugal – como, por exemplo, David Mourão-Ferreira, Fernando Venâncio e Carlos Castilho Pais – e no Brasil – Ida Alves, Ana Comandulli e Eduardo da Cruz³³ – buscaram rever e reavaliar o que ele realmente produziu e em quais contextos e condições. É certo que não desconsideram que a obra extensa e a diversidade de assuntos tratados pelo autor, numa linguagem muitas vezes profusa, exigem muita paciência dos analistas e há que separar o trigo do joio para evidenciar o que importa recuperar em seu trabalho.

³³ Lembramos que esses pesquisadores, ligados ao Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras – PPLB, sediado no Real Gabinete Português de Leitura, desenvolveram trabalhos sobre Castilho a partir de um extenso conjunto de cartas, parcialmente inéditas, existentes no acervo manuscrito do RGPL. São cartas dirigidas a Camilo Castelo Branco, nas quais se ouve a voz entusiasta de Castilho sobre tudo o que lhe interessa. Ver também livro organizado por Alves e Cruz (2014).

Sem dúvida, para um literato que teve tanta ressonância e atuação profissional/artística em seu tempo de vida, a negação completa de seu valor por um jovem escritor da segunda metade do século XIX, que se tornaria um figura política destacada, foi uma obra implacável de rasura, censura e desprezo. Esse cancelamento *avant la lettre* terá sido realmente justo para perdurar até hoje? Consideramos que não e que, por isso, é sempre necessário rediscutir o cânone e a crítica consolidada, questionando seus valores e seus pontos de vista. É salutar, para o campo das ideias estéticas luso-brasileiras, buscar movimentar a história literária da língua portuguesa para reler, repensar e reavaliar, com outros parâmetros e sem paixões exacerbadas, obras e autores, vidas literárias que, a seu modo e em seus limites individuais, sociais e culturais, contribuíram e contribuem para a cultura partilhada. No lugar do cancelamento indiscutível, seria mais prudente buscarmos a inclusão e o debate qualificado de ideias e práticas, tanto no campo artístico quanto no âmbito da vida cotidiana.

RECEBIDO: 28/05/2025

APROVADO: 03/06/2025

REFERÊNCIAS

ALVES, Ida; CRUZ, Carlos Eduardo da. *Para não esquecer Castilho*. Niterói: EdUFF, 2014.

ANASTÁCIO, Vanda. “Mulheres Varonis e interesses domésticos” (Reflexões acerca do discurso produzido pela História Literária acerca das mulheres escritoras da viragem do século XVIII para o século XIX). *Cartographies. Mélanges offerts à Maria Alzira Seixo*, Lisboa, p. 537-556, 2002.

BRAGA, Theophilo. *As theocracias literárias*. [S. l.]: Typographia Universal, 1865. p. 8. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/25240>. Acesso em: 02 jun. 2025.

BRAGA, Theophilo. *Historia do romantismo em Portugal*. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1880. Disponível em: <https://archive.org/details/historiadoromantoobraguoft/page/2/mode/2up>. Acesso em: 4 jun. 2025.

BRANCO, Camilo Castelo. *Folhas cahidas apanhadas na lama por um antigo juiz das almas de campanha e sócio actual da assemblea portuense, com exercício no palheiro. Obra de quatro vitens e muita instrução*. Porto: Typographia de F. G. da Fonseca Rua das Hortas N.º 152 e 153, 1854.

CARVALHO, Maria Vaz de. *Uma primavera de mulher*. Lisboa: Tipographia Franco-Portuguesa, 1867.

CASTILHO morreu há cem anos – parte ii. 2 ago. 1975 *In*: RTP Arquivos, [Portugal], c2025. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/castilho-morreu-ha-cem-anos-parte-ii/>. Acesso em: 3 jun. 2025.

CASTILHO, António Feliciano de. *A noite do castelo e Os ciúmes do Bardo*. Lisboa: Typ. Lisbonense A. C. Dias, 1836.

CASTILHO, António Feliciano de. *A primavera*. 2. ed. Lisboa: A. I .S. de Bulhões, 1837.

CASTILHO, António Feliciano de. Conversação Preambular. *In*: RIBEIRO, Thomaz. *D. Jayme ou A dominação de Castella (poema)*. Lisboa: Typ. da Sociedade Typographica Franco-Portuguesa, 1862.

CASTILHO, António Feliciano de. Crítica literária – Carta do Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Sr. Antonio Feliciano de Castilho ao editor. *In*: CHAGAS, Pinheiro. *Poema da Mocidade*. Lisboa: Livraria A.M. Moreira, 1865. p. 181-243. Disponível em: <https://archive.org/details/poemadamocidadesoopinh/page/180/mode/2up>. Acesso em 5 maio 2025.

CASTILHO, António Feliciano de. *Felicidade pela agricultura*. Ponta Delgada: Typ. Da Rua das Artes, 1849.

CASTILHO, António Feliciano de. *Felicidade pela instucção*. Lisboa: Typ da Academia R. das Sciencias, 1854.

CASTILHO, António Feliciano de. *Methodo portuguez Castilho*. Lisboa: Emp. Da Historia de Portugal, 1853.

CASTILHO, António Feliciano de. *Noticia litteraria acerca da Sr^a D. Francisca de Paula Possolo da Costa, em conversações sobre a pluralidade dos mundos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1841.

CASTILHO, Julio de. *Memórias de Castilho*. Livro IV (1841 a 1847). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1893. v. XL.

CASTILHO, Julio de (org.). *Obras completas de António Feliciano de Castilho*. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1903-1910.

CRUZ, Carlos Eduardo Soares da. *Felicidade pela Imprensa: Romantismo na Revista Universal Lisbonense de A.F. de Castilho (1842 – 1845)*. 2013. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

CRUZ, Carlos Eduardo Soares da. *Maria José Canuto (1812-1890)*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2018.

CRUZ, Carlos Eduardo Soares da. “Um ‘brilhante congresso’: escritoras portuguesas no projeto de António Feliciano de Castilho para sua versão d’*Os Fastos* ovidiano.” *Soletras Revista*, (Rio de Janeiro), n. 34, p. 141-165, jul-dez. 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/soletras/article/view/30436/22292>. Acesso em: 3 jun. 2025.

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

DAVID, Sérgio Nazar. *Correspondência familiar*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.

DUARTE, Constância Lima. Arquivos de mulheres e mulheres anarquizadas: histórias de uma história mal contada. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, DF, n. 30, p. 63-70, jul.-dez. 2007. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/859>. Acesso em: 26 maio 2025.

GARRETT, João Baptista de Almeida. Extrato do discurso de apresentação do “Projecto de Lei sobre a propriedade Litteraria e artistica”. 18 maio 1839. In: FAGULHA, João (coord.). *Contratos e direitos de autor* Lisboa: Ordem dos Arquitectos Secção Regional Sul, 2016. p. 2-3. Disponível em: https://oasrs.org/media/uploads/3_CT_Contratos.pdf. Acesso em: 5 jun. 2025.

GARRETT, João Baptista de Almeida. *Romanceiro*. Lisboa: Casa da Viúva Bertand e Filhos, 1853.

HERCULANO, Alexandre. *Da propriedade litteraria e da recente convenção com França*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.

HOMEM, Amadeu Carvalho. *Teófilo Braga, Ramalho Ortigão, Antero de Quental: diálogos difíceis*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

INSTRUCÇÃO popular. *O Panorama*, Lisboa, v. 1, 1. Série, n. 5, p. 36-37, 3 jun. 1837.

LIVRARIA Classica Portuguesa. *Revista Universal Lisbonense*, Lisboa, n. 47, p. 569-570, 12 jun. 1845.

MARTINS, Guilherme d'Oliveira. Vencidos da vida ou vencedores? In: ACADEMIA DE CIÊNCIAS DE LISBOA (ed). *Memória da Academia das Ciências de Lisboa: Classe de Letras*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 2023. t. XLIV, p. 147-152. Disponível em <https://www.acad-ciencias.pt/books/vencidos-da-vida-ou-vencedores/>. Acesso em: 25 maio 2025.

PORTUGAL. *Constituição Política da Monarchia Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1822.

PORTUGAL. *Constituição Política da Monarchia Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1838.

PUSICH, Antónia Gertrudes. Eudacação. *A Assembléa Litteraria*, Lisboa, n. 3, p. 3, 18 ago. 1949.

QUENTAL, Antero. *Bom-senso e bom-gosto*: carta ao Excellentissimo Senhor António Feliciano de Castilho. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865.

REIS, Bianca Santos Coutinho dos. *Cérebros e Corações*: a ficção de Maria Amália Vaz de Carvalho no *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

SANTOS, António Ribeiro dos. Antero e Castilho: convergências em duas tentativas de Pedagogia Social. *Colóquio/Letras*, n. 123-124, p. 37-51, jan. 1992a.

SANTOS, Maria de Lourdes Costa Lima dos. A Elite intelectual e a difusão do livro nos meados do século XIX. *Análise Social*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, v. XXVII, n. 116-117, p. 539-546, 1992b.

SANTOS, Maria de Lourdes Costa Lima dos. *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade dos Oitocentos*. Lisboa: Presença, 1998.

SOARES, Mário. *As ideias política de Teófilo Braga*. Centro Bibliográfico: Lisboa, 1950.

MINICURRÍCULO

ANA COMANDULLI é Doutora em Estudos de Literatura (Literatura Comparada) pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com ênfase no escritor António Feliciano de Castilho e sua presença nas letras oitocentistas portuguesas: sociabilidade e difusão da escrita feminina. É pesquisadora do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura, onde desenvolve pesquisa sobre Maria Peregrina de Sousa e António Feliciano de Castilho. É investigadora Colaboradora do Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, onde realizou Estágio Pós-Doutoral, sob supervisão da Profa. Dra Vanda Anastácio. Integra os Projetos de Pesquisa *Escritoras Portuguesas na imprensa periódica do Brasil: Laços Transatlânticos de ação (1890-1930)* – UERJ; *Escritoras em Português* – página CEC FLUL, Lisboa; e *Portugueses de Papel* – CLEPUL – Lisboa.

IDA ALVES é Professora Titular de Literatura Portuguesa, Instituto de Letras, UFF, onde atua como docente permanente do Programa de Pós-Graduação Estudos de Literatura. Pesquisadora do CNPq. Coordenadora do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras, PPLB, sediado no Real Gabinete Português de Leitura. Autora e coautora (organizadora) de diversos livros, capítulos e artigos em revistas acadêmicas brasileiras e estrangeiras sobre poesia portuguesa moderna e contemporânea, além de estudos de paisagem nas literaturas de língua portuguesa. Em 2014, coorganizou com Eduardo da Cruz a coletânea de estudos *Para não esquecer Castilho* (Niterói: EdUFF), a partir de projeto de pesquisa desenvolvido no acervo de manuscritos do Real Gabinete Português de Leitura.

Gândavo e a História da província Santa Cruz

Gândavo and History of the Province Santa Cruz

Paulo Roberto Pereira

Universidade Federal Fluminense

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n54a1355>

RESUMO

História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil, de Pero de Magalhães de Gândavo, primeira obra impressa em língua portuguesa a dar notícia sobre o Brasil. Antes da primeira edição de 1576, Gândavo escreveu, mas não publicou, duas versões que representam um antecedente textual da *História da Província Santa Cruz*. A *História* de Gândavo tem sido interpretada como propaganda da imigração. Gândavo, autor de livros de gramática e de história, conviveu com os principais humanistas portugueses do Renascimento, como Camões e João de Barros. A *História da província Santa Cruz* apresenta um panorama do Brasil com informações sobre clima, alimentação, frutas, animais, aves, peixes, enriquecendo o léxico da Língua Portuguesa com o uso de palavras de origem tupi. Nessa primeira história do Brasil, o texto é quase documental em âmbito antropológico, descrevendo o indígena com seus costumes, suas guerras e o ritual antropofágico.

PALAVRAS-CHAVE: Brasil quinhentista; *História da Província Santa Cruz*; Primeira história do Brasil; O indígena brasileiro.

ABSTRACT

The History of the Province of Santa Cruz, which we commonly call Brazil, by Pero de Magalhães de Gândavo, is the first printed work in Portuguese to provide information about Brazil. Before the first edition in 1576, Gândavo wrote, but did not publish, two versions that serve as textual antecedents to *The History of the Province of Santa Cruz*. Gândavo's work has been interpreted as propaganda for immigration. As an author of grammar and history books, Gândavo interacted with leading Portuguese humanists of the Renaissance, such as Camões and João de Barros. *The History of the Province of Santa Cruz* offers an overview of Brazil, detailing its climate, food, fruits, animals, birds, and fish, while enriching the Portuguese lexicon with words of Tupi origin. In this first history of Brazil, the text is almost documentary in its anthropological scope, describing the indigenous people, their customs, wars, and ritual of cannibalism.

KEYWORDS: 16th-century Brazil; *The History of the Province of Santa Cruz*; First history of Brazil; The Brazilian indigenous people.

É tardia a publicação do primeiro livro português inteiramente dedicado ao Brasil: *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, de Pero de Magalhães de Gândavo, impresso em Lisboa, na Oficina de Antônio Gonçalves, em 1576. No prólogo ao leitor, Gândavo justifica a publicação da *História da província Santa Cruz*: “a causa principal que me obrigou a lançar mão da presente história, e sair com ela à luz, foi por não haver até agora pessoa que a empreendesse, havendo já setenta e tantos anos que esta província é descoberta” (Gândavo, 1984, p. 5). Assim, cronologicamente, pode-se considerar Pero de Magalhães de Gândavo o primeiro autor de uma crônica histórica do Brasil, embora sua obra esteja ainda longe da visão ampla da realidade nacional descrita na *História do Brasil*, de Frei Vicente do Salvador, de 1627.

A primeira edição da *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil* é dos livros mais raros da brasiliana. O principal bibliógrafo a compulsar as edições da *História da provín-*

cia Santa Cruz, Francisco Leite de Faria, realizou um levantamento exaustivo dos exemplares existentes da *editio princeps* da *História da província Santa Cruz*, arrolando dez exemplares. Mais recentemente, o historiador Guilherme Gomes da Silveira D'Ávila (2009, p. 59, nota 12) anunciou a descoberta de mais um exemplar do livro de Gândavo, totalizando agora onze exemplares. Um fato chama a atenção sobre a primeira edição da *História da província Santa Cruz*. A publicação “teve 3 licenças, todas, porém, eclesiásticas. Não tem a obra licença real, ou do governo” (Neiva, 1942, p. 92). Gândavo, que publicara seu primeiro livro em 1574, sabia do rigor da censura de livros em Portugal. Talvez por isso, dedicara ao Inquisidor-Geral e Cardeal Infante D. Henrique o *Tratado da terra do Brasil*, mesmo assim esse *Tratado* não teve o privilégio da impressão tipográfica no seu tempo.

A importância da *História da província Santa Cruz* advém de ser “este o mais conhecido livro quinhentista português, referente exclusivamente ao Brasil” (Faria, 1972, p. 20). E dos onze exemplares existentes no mundo, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro possui dois: o primeiro oriundo da *Coleção Barbosa Machado*; e o segundo adquirido por Rubens Borba de Moraes, quando presidiu essa instituição (Moraes, 2010, t. I, p. 399). Desde a sua publicação que a *História da província Santa Cruz* despertou interesse, inicialmente na Espanha; mas também na França, onde o livro de Gândavo apareceu em segunda edição, sendo vertido para a língua de Montaigne, em 1837, por Henri Ternaux¹. A terceira edição da *História da província Santa Cruz* editou-se, simultaneamente, em Lisboa² e no Rio de Janeiro,³ constituindo-se na segunda edição em português.

¹ Cf. Gândavo (1995a).

² Cf. Gândavo (1858a).

³ Cf. Gândavo (1858b).

Em inglês, a *História da província Santa Cruz* só foi publicada em 1922, constituindo-se na excelente edição preparada por John B. Stetson Jr.⁴. A edição mais conhecida da *História da província Santa Cruz* é a publicada em 1924, trazendo junto a esta o *Tratado da terra do Brasil*, que é uma versão preliminar da *História*, com uma advertência de Afrânio Peixoto, introdução de Capistrano de Abreu e nota bibliográfica de Rodolfo Garcia⁵.

Deve-se ressaltar que em bibliotecas europeias, especialmente portuguesas, existem várias cópias do *Tratado da terra do Brasil* e do *Tratado da província do Brasil*, primeiras versões da *História da província Santa Cruz*, escritos ambos em torno de 1572, após o retorno de Gândavo do Brasil para Portugal. Vários historiadores, como Hélio Vianna (1953), dedicaram-se a estudar esses dois *Tratados*, que representam um antecedente textual da *História*. Lembrava Luís de Matos (1962, p. 632) que “o estudo dos manuscritos do *Tratado* prova que estamos em presença de duas redações diferentes da mesma obra”. Foi Emmanuel Pereira Filho quem fez o estudo definitivo sobre as versões do *Tratado*, demonstrando que Gândavo escrevera apenas um livro sobre o nosso país, a *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Pois, o *Tratado da terra do Brasil* e o *Tratado da província do Brasil* “são antecedentes redacionais da *História*” (Gândavo, 1965, p. 3), conforme se pode cotejar com o manuscrito do apógrafo quinhentista (Ms. IV-b-28), última versão da *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil* antes da publicação, e por nós examinado na pesquisa realizada no *Fondo Manuscrito Americano de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, na Espanha.

⁴ Cf. Gândavo (1922.).

⁵ Cf. Gândavo (1924).

Em 1984, a *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil* foi publicada em fac-símile da primeira edição de 1576, com erudita “nota prévia” de Francisco Leite de Faria, principal historiador da bibliografia portuguesa no século XX⁶.

Uma edição muito informativa da *História da província Santa Cruz* é a organizada por Leonardo Dantas Silva⁷. Hoje a edição mais acessível da *História da província* é a preparada por Sheila Moura Hue e Ronaldo Menegaz⁸. Essa edição, antecedida pela introdução de Sheila Moura Hue, que realiza penetrante análise desse livro seminal do Brasil quinhentista, é, provavelmente, a mais cuidada quanto à preparação do texto, visto o preparo filológico dos seus organizadores. Muito informativa, traz excelentes notas esclarecedoras do vocabulário quinhentista e de palavras indígenas. É possível encontrar edições da *História da província Santa Cruz* publicadas parcialmente, às vezes apenas um capítulo ou então modernizada, por escolha aleatória de seus editores.

Este livro – primeira obra em língua portuguesa dedicada a dar notícia sobre a nova terra descoberta “Depois que Magalhães teve tecida / A breve história sua que ilustrasse / A Terra Santa Cruz pouco sabida” (Gândavo, 1995b, p. 40), no dizer de Luís de Camões, amigo de Gândavo, nos tercetos e no soneto que antecedem a *História da província Santa Cruz* – confirma o pouco interesse que o Brasil despertara nos portugueses, dominados pela miragem das riquezas do Oriente. Assim, o Épico da Língua Portuguesa retomou o nome e o seu significado do que já dissera em *Os Lusíadas*: “De Santa Cruz o nome lhe poreis” (*Lus.*, X, 140, 3).

⁶ Cf. Gândavo (1984).

⁷ Cf. Gândavo (1995b)

⁸ Cf. Gândavo (2004).

Com sabedoria, percebeu Capistrano de Abreu que o livro de Gândavo é um estímulo para se viver no Brasil ao “mostrar as riquezas da terra, os recursos naturais e sociais nela existentes, para excitar as pessoas pobres a virem povoá-la; seus livros são uma propaganda da imigração” (Abreu, 1976, p. 201).

Pero de Magalhães de Gândavo nasceu em Braga, norte de Portugal, em torno de 1540, e faleceu em Lisboa antes de 1590. O pouco que se sabe sobre sua vida foi divulgado por Diogo Barbosa Machado (1965-1967, v. 3, p. 591) na monumental *Bibliotheca Lusitana Historica, Crítica e Cronológica*. Gândavo tem este sobrenome porque seu pai é oriundo de Gand, próspera cidade flamenga de Flandres (hoje Bélgica). Ele trabalhou como copista no arquivo da Torre do Tombo, foi amigo de Camões e de outros humanistas portugueses do Renascimento. Sabe-se também que Gândavo foi professor na província de Entre o Douro e o Minho, onde casou, e esteve no Brasil em data incerta, provavelmente no período do governo de Mem de Sá, entre 1558 a 1572.

Gândavo foi

‘moço da câmara’ do rei D. Sebastião que, pelo alvará régio de 29 de agosto de 1576, o nomeou provedor da Fazenda na capitania da cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos, considerando os serviços prestados ‘na Torre do Tombo em transcrever alguns livros e papéis de meu serviço’ (Varnhagen, 1956, t. 2, p. 25-26).

A presença de Gândavo no Brasil foi inicialmente contestada, mas a análise da sua obra e os documentos encontrados comprovaram a sua presença no território nacional, especialmente na Bahia. Certamente que a experiência de viver no Brasil durante alguns anos motivou Gândavo a escrever a sua *História da província Santa Cruz*. José Honório Rodrigues (1979, p. 426-433, especialmente p. 426-428), que examinou a documentação sobre a presença de Gândavo na Améri-

ca Portuguesa, lembra que “no Brasil deve ter estado os seis anos da sua nomeação como provedor-mor”. Temos aí um impasse de datas, porque o ano em que D. Sebastião nomeou Gândavo provedor da Fazenda Real na Bahia é o mesmo da publicação da *História*: 1576. O mais provável é que ele tenha estado no Brasil entre 1565 e 1570, já que a escrita dos dois *Tratados*, versões iniciais da *História*, foram realizadas em Portugal em torno de 1572, conforme demonstrou Emmanuel Pereira Filho⁹. No *Tratado da província do Brasil*, dedicado à rainha D. Catarina, afirma Gândavo (1965, p. 35-38.): “dar novas particulares destas partes a V.A., onde por alguns anos me achei e coligi esta breve informação na verdade e a maior parte das coisas que aqui escrevo, vi e experimentei.” E, na *História da província Santa Cruz*, dedicada a D. Leonis Pereira, reafirma sua presença na América: “eu a escrever como testemunha de vista” (Gândavo, 1995, p. 45), ou seja, presencialmente. Talvez a nomeação de Gândavo para um cargo pecuniário no Brasil por D. Sebastião tenha sido um prêmio pelos serviços já prestados na Torre do Tombo.

Gândavo foi contemporâneo dos principais filólogos portugueses quinhentistas, como Fernão de Oliveira, João de Barros e Duarte Nunes de Leão, autores das primeiras gramáticas publicadas em Portugal. Dotado de profundo conhecimento de Latim e de Português, conforme se observa em seu livro *Regras que ensinam a maneira de escrever a ortografia da Língua Portuguesa* (1981), Gândavo participou do movimento de valorização das línguas nacionais que caracterizava o humanismo renascentista europeu, tendo como modelo a célebre *Gramatica de la lengua castellana*, de Antônio de Nebrija, publicada em 1492 (Nebrija, 1946). No entanto, a primeira gramática

⁹ Cf. Gândavo (1965, p. 35-38.)

do português, a *Gramática da linguagem portuguesa*, de Fernão de Oliveira, só foi publicada em 1536.

A *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil* possui quatorze capítulos, procurando abranger o país na totalidade de suas capitanias, historiando desde seu descobrimento em 1500 até 1572 quando a América Portuguesa foi dividida em dois governos-gerais, após a morte de Mem de Sá, com um governo ao Norte com sede em Salvador e outro governo ao Sul com o Rio de Janeiro como capital. O livro de Gândavo é pioneiro ao apresentar, pela primeira vez, muitas informações sobre o clima e a alimentação dos moradores, enfatizando a mandioca, frutas, animais, aves, peixes. Valoriza a grandeza do país com seu clima ameno, descrito com ênfase nos capítulos II e XIV. Nesse último capítulo, Gândavo exalta as riquezas do país no espírito de propagação de lugares paradisíacos divulgados pelas narrativas de viagens. Deve-se destacar que

a *História* reveste-se também de significativa importância do ponto de vista linguístico, porque incorpora à língua portuguesa palavras de origem tupi relacionadas com espécies botânicas e zoológicas, de que salientamos as seguintes: aipim, ananás, arara, caju, cutia, ipupiara, jacu, jararaca, jenipapo, mandioca, maracanã, paca, sagui, tamanduá, tatu e tuim (Gândavo, 1989, p. 128).

A principal parte da *História da província Santa Cruz* é dedicada a descrever, nos capítulos X, XI e XII, o indígena com seus costumes, enfatizando a vida selvagem com suas guerras e descrevendo com minúcias o ritual antropofágico. Esses três capítulos são superiores a todos os outros em informação e qualidade da escrita. Gândavo escreve com facilidade, revelando um texto quase documental em âmbito antropológico e, libertando-se da obrigação de historiador, ficcionaliza cenas e relatos únicos da realidade quinhentista vivida pelo indígena brasileiro. Ressalta Luís de Matos (1962, p. 629):

tudo é clareza na sua pena. Veja-se a precisão e a vivacidade que põe no retrato dos indomáveis Aimorés da capitania dos Ilhéus. (...) Os períodos longos alternam com os períodos curtos, não é esquecido qualquer pormenor que tenda a caracterizar estes índios, nada é supérfluo.

Nessa primeira história do Brasil, Gândavo traça um retrato ao natural dos brasis naquela linguagem quinhentista de forte cunho realista, típica dos grandes letrados portugueses da expansão ultramarina:

estes índios são de cor baça e cabelo corredio; (...) gente muito esforçada, e que estima pouco morrer, temerária na guerra, e de muito pouca consideração: são desagradecidos em grande maneira, e muito desumanos e cruéis, inclinados a pelejar, e vingativos por extremo. Vivem todos muito descansados sem terem outros pensamentos senão o de comer, beber, e matar gente (Gândavo, 1995b, p. 99).

Esse julgamento dos povos originários foi uma constante nos textos quinhentistas de autores de diferentes nacionalidades que vieram conquistar e colonizar a América portuguesa, como André Thevet, Hans Staden, Jean de Léry. É que a alma do nativo ainda não fora compreendida pelos desbravadores das selvas brasileiras que viam o primitivo dono da terra como um empecilho a se descartar. Talvez por isso, Gândavo ressaltasse o trabalho desempenhado pelos padres da Companhia de Jesus com os indígenas que “os vão amansando” (Gândavo, 1995b, p. 107), “para os doutrinar e fazer cristãos: o que todos aceitam facilmente sem contradição alguma, porque como eles não tinham nenhuma Lei nem coisa entre si a que adorem, é-lhes muito fácil tomar esta nossa” (Gândavo, 1995b, p. 121). Isso comprova que, com a chegada dos primeiros viajantes à América, como Colombo, Vespúcio, Caminha, Gonville, a imagem do indígena é po-

sitiva, seu retrato favorável e destituído de violência. Com o início da colonização o índio passou a ser “o inimigo a vencer, o escravo a subjugar, o empecilho a eliminar” (Perrone-Moisés, 1991-92, p. 122).

A História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil, escrita por um letrado que convivia com as figuras mais cultas do seu tempo, como Camões e João de Barros, traduz plenamente a mentalidade da época em que a escravidão de índios e negros era aceita plenamente e que para se viver em paz com sua consciência era necessário seguir os ditames da Igreja Católica e prestar obediência ao rei de Portugal.

RECEBIDO: 23/12/2024

APROVADO: 04/02/2025

REFERÊNCIAS

ABREU, Capistrano de. *Ensaio e estudos: 2ª série*. Nota liminar de José Honório Rodrigues. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição de António José Saraiva. Porto: Figueirinhas; Rio de Janeiro: Padrão, 1979.

D'ÁVILA, Guilherme Gomes da Silveira. *Pero de Magalhães de Gândavo, autor da primeira obra sobre a ortografia da língua portuguesa e da primeira história do Brasil*. Recife: Editora UFPE, 2009.

FARIA, Francisco Leite de. *Os impressos quinhentistas portugueses, referentes exclusivamente ao Brasil*. Moçambique: Universidade de Lourenço Marques, 1972.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. *A Primeira História do Brasil. História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Modernização do texto original de 1576 e notas [por] Sheila Moura Hue [e] Ronaldo Menegaz. Revisão das notas botânicas e zoológicas [por] Ângelo Augusto dos Santos. Prefácio [de] Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. *Histoire de la Province de Santa Cruz que nous nommons le Brésil*. Traduction du portugais par Henri Ternaux [1837]. Revue et corrigée par Philippe Billé. Préface de José Manuel Garcia. 2 ed. Nantes: Le Passeur-Cecofop, 1995a.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. *História da Província de (sic) Santa Cruz*. Texto modernizado por Maria da Graça Pericão e comentário de Jorge Couto: Pero de Magalhães de Gândavo e a “História da Província Santa Cruz...” no contexto da cultura renascentista portuguesa. In: ALBUQUERQUE, Luís de (Dir.). *O reconhecimento do Brasil*. Lisboa: Alfa, 1989. p. 67-130.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. *História da Província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1858a.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. *História da Província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*, t. XXI, 1858. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, p. 367-430, 1858b.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. *História da Província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Edição fac-similar da 1ª edição de 1576. Nota prévia de Francisco Leite de Faria. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1984.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. *Regras que ensinam a maneira de escrever e a ortografia da Língua Portuguesa*. Edição fac-similar da 1ª edição de 1574. Introdução de Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. *The Histories of Brasil by Pero de Magalhães*. Now translated into English for the first time and annotated by John B. Stetson Jr. with a fac-simile of the Portuguese original 1576. New York: The Cortes Society, 1922, 2 volumes.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. *Tratado da província do Brasil*. Edição de Emmanuel Pereira Filho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/ MEC, 1965.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. *Tratado da terra do Brasil*. História da Província Santa Cruz. Advertência de Afrânio Peixoto; Nota bibliográfica de Rodolfo Garcia; Introdução de Capistrano de Abreu. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1924.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. *Tratado da terra do Brasil. História da Província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Edição de Leonardo Dantas Silva. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1995b.

MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Cronologica*. Lisboa Occidental, na officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1741(1º vol), 1747 (2º vol), 1752 (3º vol), 1759 (4º vol). Edição diplomática de M. Lopes de Almeida. Coimbra: Atlântida, 1965-1967. v. 3.

MATOS, Luís de. Pero de Magalhães de Gândavo e o *Tratado da província do Brasil Boletim Internacional da bibliografia luso-brasileira*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, vol. III, p. 625-639, 1962.

MORAES, Rubens Borba de. *Bibliographia brasiliana*. Primeira edição brasileira. São Paulo: EDUSP, 2010. 2 tomos. Tomo I, p. 397-400.

NEBRIJA, Antonio de. *Gramatica castellana*. Texto estabelecido sobre a edição princeps, introd. e notas de Pascual Galindo Romeo e Luis Ortiz Muñoz. Madrid, Ed. de la Junta del Centenario, 1946 (1492)).

NEIVA, Artur H. A obra de P. M. Gândavo. *Cultura Política*, Rio de Janeiro, ano II, n. 15, p. 80-96, maio 1942.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Caminha e Gonneville: primeiros olhares sobre o Brasil. *Revista USP*, n. 12, p. 116-130, 1991-92.

RODRIGUES, José Honório. *História da história do Brasil*. Primeira parte: Historiografia colonial. 2 ed. São Paulo: Nacional, 1979. p. 426-433.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil antes da sua separação e independência de Portugal*. Revisão, notas e comentários de Capistrano de Abreu e Rodolfo Garcia. 5 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1956. T. 2, p. 25-26, nota de Rodolfo Garcia.

VIANNA, Hélio. A primeira versão do tratado da terra do Brasil. Separata da *Revista de História*, São Paulo, v. 7, n. 15, p. 89-95, 1953.

MINICURRÍCULO

PAULO PEREIRA é Doutor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor na Universidade Federal Fluminense. Sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Publicou, entre outros livros, *Brasílica da Biblioteca Nacional – Guia das fontes sobre o Brasil* (2001); *As comédias de Antônio José, O Judeu* (2007); *Obra completa de Manuel da Nóbrega*, edição do 5º centenário (2017); *Anais do Seminário Internacional 5º Centenário da Primeira Volta ao Mundo: a estadia da frota no Rio de Janeiro* (2021).

A construção de uma nova versificação portuguesa, 1777-1784

*The construction of a new portuguese versification,
1777-1784*

Bruno Gomes Rodrigues

Universidade de São Paulo

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n54a1342>

RESUMO

Este artigo faz uma leitura de três obras impressas em Portugal entre as décadas de 1770 e 1780 que tratam sobre versificação: *Regras da versificação portuguesa* (1777), de Francisco José Freire; *Tratado da versificação portuguesa* (1777), de Pedro José da Fonseca; e *Tratado da versificação portuguesa* (1784), de Miguel do Couto Guerreiro. A hipótese construída é que esses materiais, afinados em uma consonância intelectual pós-pombalina, articulam-se em torno da construção de uma nova versificação portuguesa, a qual toma como modelo as *Luzes da poesia descobertas no oriente de Apollo* (1724), de Manoel da Fonseca Borralho. Nessa hodierna configuração, métrica e ritmo são separados das matérias, ao passo que formas poéticas emergem ou são substituídas, abrindo espaço para um pensamento mais aberto e abstrativo de poesia que desagua em uma proposta reformada de contagem silábica.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Setecentismo; Versificação; Metrificação; Portugal.

ABSTRACT

This article presents an analysis of three works published in Portugal between the 1770s and 1780s that address versification: *Regras da versificação portuguesa* (1777) by Francisco José Freire, *Tratado da versificação portuguesa* (1777) by Pedro José da Fonseca, and *Tratado da versificação portuguesa* (1784) by Miguel do Couto Guerreiro. The hypothesis proposed is that these materials, aligned with post-Pombaline intellectual consonance, revolve around the construction of a new Portuguese versification, modeled on *Luzes da poesia descobertas no oriente de Apollo* (1724) by Manoel da Fonseca Borralho. In this new configuration, meter and rhythm are separated from the subject matter, while poetic forms emerge or are replaced, paving the way for a more open and abstract conception of poetry, culminating in a reformed proposal of syllabic counting.

KEYWORDS: Poetry; 18th Century; Versification; Metrification; Portugal.

INTRODUÇÃO

Por volta do final da década de 1770, letrados portugueses perceberam um problema grave em seu conjunto de trabalhos teóricos sobre poesia: a ausência de estudos recentes e aprofundados sobre versificação em língua vernácula. Em relação a essa falta, Francisco Rolland, notório escritor de prefácios (Denipoti, 2017) e editor das *Regras da versificação portuguesa* (1777, p. viii-ix), afirmou que muitos aspirantes a poetas não dominavam a arte métrica por não terem “por onde aprendaõ”, gerando, assim, as “monstruosidades, rusticidades, aspereza, e hum ar de proza” dos “Rabúlas de Poesia”, os quais tanto “desinquietaõ os nossos ouvidos com os feos mal conceituados, e pouco armoniosos Versos”. Sentimento semelhante, ainda que menos agressivo, partilhava o autor de *Tratado da versificação portuguesa* (1777), ao perceber que a “Mocidade portuguesa”, sobretudo em comparação com “muitos Modernos em todas as linguas cultas”, achava-se “na maior penuria, quando [a respeito da versificação] deseja instuir-se”, uma vez que o “pouco, que sobre isto se

acha entre nós escrito, he tão indigesto e sem ordem, que mais serve de confundilla, que de illustralla” (Tratado [...], 1777, p. x). De fato, a única outra publicação que identificamos naquela década, a *Arte versificatoria*, de Joaquim José de Mendonça Silveira (1772), deixava claro, logo em seu título, que tratava da “composição dos versos latinos”, sem, em nenhum momento, sequer se referir a composições em português.

Com base nessas percepções, buscou-se, portanto, desde aquele momento, formar um novo regime normativo para a métrica da poesia portuguesa – regime este pensado a partir de elementos de continuidade com a versificação seiscentista (sobretudo pelas proposições de Manoel da Fonseca Borralho, em seu *Luzes da poesia descobertas no oriente de Apollo*, publicado cerca de cinco decênios antes (Carvalho, 2007, p. 229-233)) e por desenvolvimentos possíveis dentro daquele esquema. Pouco depois, em 1784, Miguel do Couto Guerreiro tentou ampliar a discussão com a defesa da surpreendente hipótese de contagem silábica que cessava na última tônica de cada verso. Como bem sabemos, esses movimentos se estenderam ao longo do século 19, deles tomando parte, em especial no ano de 1851 e com enormes consequências, António Feliciano de Castilho (Franchetti, 2021).

Compreender as origens nucleares do certame e suas implicações imediatas é elemento essencial para uma leitura atual mais fina da história da poesia portuguesa naquele fim de século e nos períodos posteriores. Para isso, iremos tomar como foco, neste artigo, três obras: *Regras da versificação portugueza* e *Tratado da versificação portugueza*, ambos de 1777, e o segundo *Tratado da versificação portugueza*, de 1784. Não pretendemos, porém, em virtude de coesão, avaliar até que ponto os escritos foram seguidos pelos poetas. Aqui, discutiremos e analisaremos apenas os textos teóricos escolhidos.

CONTINUIDADES E MUDANÇAS ENTRE MANOEL DA FONSECA BORRALHO, FRANCISCO JOSÉ FREIRE E PEDRO JOSÉ DA FONSECA

No ano de 1777, dois impressos anônimos saíram tendo a versificação como tema: o folheto com as breves *Regras da versificação portuguesa*, em 31 páginas, e o *Tratado da versificação portuguesa*, geralmente atribuído a Pedro José da Fonseca (Veríssimo Lusitano) e bastante maior, com 260 folhas, dividido em duas partes de tamanho semelhante (“Do verso portuguez em geral, quantas sejam as suas especies, e que regras se devem nelle observar” e “Das composições poeticas em particular, e suas regras quanto á língua portugueza”). Nota-se que o autor do primeiro provavelmente fosse Francisco José Freire (Cândido Lusitano), hipótese verificável por o texto ter sido republicado, sem alterações – fora algumas atualizações ortográficas –, na terceira edição póstuma de sua tradução da *Arte poética* horaciana (Horácio, 1784, p. 253-264). Freire faleceu em 1773, o que torna a datação precisa dificultosa sem acesso a um possível manuscrito. É provável que o documento tenha sido produzido em algum momento posterior à sua *Arte poética* de 1748 e que tenha sido editado em 1777 por interesse comercial do editor Francisco Rolland, ainda que não nos seja claro o motivo do anonimato.

Ambos os volumes não negavam uma inclinação ao quincentismo e ao seiscentismo. Era notável, nesse sentido, que a maior parte dos exemplos da obra de Fonseca fosse retirada de *Os Lusíadas* (o qual também recebeu citações de seus variados paratextos) e de outras composições de Camões, além de Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, Francisco de Sá de Meneses, Antonio Ferreira, Vasco Mouzinho de Quevedo e Gabriel Pereira de Castro, entre outros. As fontes, por sua vez, variavam entre Manoel da Fonseca Borralho, Filipe Nunes, Ludovico Muratori, Giovanni Mario Crescimbeni, Francesco Saverio Quadrio, Nicolas Boileau-Despréaux, Voltaire e René Rapin.

Os trabalhos de 1777 não propunham rupturas ou mudanças radicais nas estruturas tradicionais de composição, mas articulavam definições moduladoras ou de simplificação com base na leitura dos modelos passados, mantendo destes a aparência básica. Essa se fazia por meio da separação entre versos grandes e pequenos (e de seus usos em formas e estruturas estróficas); da preservação do hendecassílabo (também chamado de grande, heroico ou italiano) como verso de maior prestígio e limite métrico máximo; da presença dos acidentes da sinalefa e da sinérese e de figuras como prótese, epêntese, paragoge e diérese; da divisão do verso entre agudo, grave e esdrúxulo e da rima entre consoante e toante (ainda que Fonseca [Tratado (...), 1777, p. 97-100] inserisse e discriminasse as rimas internas, separadas por ele em seis variedades – próxima, mais próxima, muito próxima, remota, mais remota e remotíssima); e de um razoável não aconselhamento do uso do verso branco.

Por essa toada, o caso da definição do conceito de verso era paradigmático. Para Borralho (1724, p. 40), ele era uma “travação, & ligadura de Dicções entre si cõcordes de bayxo de certa medida de syllabas, pela variedade de suas diferenças”, marcado, porém, não pelo “rigor de syllabas, mas sim com certa medida de Periodos”. Para Freire, o verso era “[...] huma oração, ou parte do discurso, ligada, e medida por hum certo numero de syllabas longas, e breves” (Regras (...), 1777, p. xi), com a longa sendo “aquella, em que se acha o acento predominante de cada palavra, e todas as mais da mesma dicção são breves” (Regras (...), 1777, p. xiii). Já para Fonseca (Tratado (...), 1777, p. 1-2), por fim, em tom mais direto, o verso era “[...] hum ajuntamento de syllabas com accentos póstos em certos e determinados lugares, cuja medida com facilidade se possa observar, e inventado para deleitar o ouvido, e ajudar a memoria”. Continuava o autor afirmando que a medição era feita por “syllabas, e não por pés, como se medião os gregos e os latinos”, afastando-se de maneira definitiva daquilo

que havia sido proposto por Ignacio de Luzán em sua *Poética* (1737). Assim, a harmonia, a “alma do verso” – termo também utilizado por Borralho (1724, p. 19) –, era construída não pelo número de sílabas, mas pelos “acentos collocados em seus devidos lugares”. Desse modo, o que ocorria era um recurso contínuo de racionalização (ganhando, inclusive, em Fonseca, a funções de deleite e de auxílio à memória) e de sintetização do conceito de verso, ainda que este pouco fosse alterado em sua essência, pois continuava a ser um elemento de sílabas e de ritmo tônico.

Processo semelhante era usual em outros momentos das publicações de 1777, sobretudo na forma de acentuação. Borralho (1724, p. 19-22) defendeu a existência de três tipos de acentos: agudo, grave e circunflexo – ou, em outros termos, longo, breve e médio –, baseados, respetivamente, no levantamento, abaixamento e mediação da voz. Nesse sentido, ele explicitamente se opunha (recorrendo, como justificativa de autoridade, a Quintiliano) à *Arte poética española* (1592), de Juan Díaz Rengifo, que reconhecia apenas os dois primeiros. Todavia, o acento médio, por sua dificuldade de trato e de percepção (nem o próprio Borralho parecia compreendê-lo bem, uma vez que não voltou a abordá-lo), foi ignorado por Freire e diminuído por Fonseca, já que apenas o agudo era o que “unicamente serve aqui ao nosso intento” (Tratado [...], 1777, p. 36).

Percebemos, portanto, que os tratadistas de 1777, por mais que respeitassem e seguissem Borralho, não se furtavam de excluir de seus textos mecanismos que pudessem dificultar o entendimento de seu público ou a formação de seu sistema, agindo, quando preciso, sob o princípio antes exposto de razão e síntese. Isso também foi bem expresso quando Fonseca (Tratado [...], 1777, p. 11) fez questão de declarar que, no português, havia dez gêneros de versos separados em 29 qualidades ou espécies, em uma categorização científica do procedimento. O mesmo sentido de supressão ocorreu em outras opor-

tunidades, como em relação à dinâmica sonora do eco (ou reflexa) ou à categoria de virtude chamada espírito (o *inflato*, “mais parece Dom da Natureza, que força da Arte”) (Borrvalho, 1724, p. 31-32, 44).

Entretanto, a mudança central entre 1724 e 1777 era sutil, ainda que de enorme peso: a desvinculação entre matéria, métrica e ritmo – exceto em situações extraordinárias, como o decassílabo acentuado nas sílabas três, seis e nove, que Freire chamou de “Gregorio de Mattos”, utilizado em sátiras (Regras [...], 1777, p. xvi-xvii). Essa isenção parecia prover mais do desenvolvimento poético do que de um desejo normativo. Borrvalho (1724, p. 45-48), ao falar sobre o hendecassílabo, afirmou que este servia para tratar de “acções de Varões assinalados”, ainda que fosse também “impropriamente” utilizado em “matérias menores, rusticas, & pastorís”. Ele era composto de onze sílabas inteiras com acentuação obrigatória na décima, além de muitas cesuras que dependiam do uso (em estilos épico, lírico, amoroso, cômico, fúnebre, pastoril ou burlesco). Ao ser acentuado na última, tornava-se agudo – algo não admitido em obras “*Épicas, & Heroicas*, salvo quando a força do dizer o desculpe; & e não será disculpavel se se repetir muytas vezes”.

Nos escritos de 1777, tal restrição inexistia, sequer recebendo qualquer comentário. O modo impróprio que Borrvalho lamentou não mais parecia fazer sentido décadas mais tarde, em especial após as produções da *Arcádia Lusitana* e as leituras pós-pombalinas. Freire apenas recomendava que o hendecassílabo fosse acentuado na sexta e na décima sílabas, com as demais “dispostas por varios modos”, e que se evitasse agudos ou esdrúxulos, “não obstante haver exemplos de bons Poetas” (Regras [...], 1777, p. xiv). Fonseca (Tratado [...], 1777, p. 38-43), após declarar que o hendecassílabo era a estrutura métrica “mais majestos(a), e em tudo superior aos outros”, propunha três medidas: a primeira idêntica à de Freire, pois assim oferecia uma “mediana gravidade, e compassada melodia”, deleitando “sempre

sem cansaço”; a segunda, com acentuação na quarta, oitava e décima; a terceira, “reconhecida tal entre os Italianos, e rara nos nossos Poetas”, marcada na quarta, sétima e décima. Essa liberdade recém-conquistada era indício profundo do começo de uma alteração nuclear no pensamento poético português: métrica, ritmo e discurso não necessariamente precisavam mais formar um conjunto coerente, com espaço aberto para possíveis manipulação e experimentação.

Entretanto, isso não pode ser dito de outros elementos sonoros, já que Fonseca (Tratado [...], 1777, p. 58, 61-62) gastou longo tempo falando sobre as palavras, as quais deveriam ter três qualidades: “[...] bellas no som, nobres em significado, e poeticas”. Dessa maneira, não se devia utilizar palavras simples para descrever matérias grandes e vice-versa. “Em geral”, afirmou ele, “póde dizer-se que as palavras, em que entrão as vogaes *a, e, o*, são sublimes e sonoras; ao contrario são pela maior parte froxas e baixas aquellas vozes, que tiveram as vogaes *i e u*; e doces as que recebem maior numero de vogaes, que de consoantes”. Isso também valia para consoantes, como os ásperos /r/, que exprimiam “cousas estrondosas e medonhas”, e /s/, que “imita bem o sibilante zonido dos ventos, o murmúrio doce das agoas”.

O que ocorreu entre 1724 e 1777 foi uma rachadura do som da poesia em duas frentes: métrica e ritmo não normatizados em sua dimensão de uso e componentes fonéticos rigorosos, em uma articulação daquilo que estava, respetivamente, fora e dentro da matéria tratada. Apesar dessa fissura não ser absolutamente nova (tanto é que Borralho a citou como algo corrente na produção poética), foi aqui a primeira vez que ela surgiu como aceita pelo espectro perspectivo, ao menos até onde podemos avaliar.

Por fim, cabe-nos ressaltar um segundo estatuto de mudança – este voltado para as formas e as estruturas. Para Borralho (1724, p. 40, 89), o maior prestígio formal recaía sobre o soneto, a oitava rima (voltada para as “acçoens *Heroycas*”), o terceto e, por fim, as canções, todos

compostos em verso grande. O soneto era dito como “a melhor composição, que se faz na *Poezia vulgar*”, ligado ao epigrama latino por também tratar de “todas as materias”. Além do simples, ele também podia ser dobrado, terciado, com cauda, contínuo, encadeado, com repetição, retrógrado e com eco (Borrvalho, 1724, p. 69, 71). As canções genéricas podiam ser imitadas dos antigos ou inventadas, “não excedendo aos lemites da consonancia, que aliàs não teriaõ regra certa (...)”, com uso mais comum na canção real, na balada, no madrigal (este voltado para “os cantos rusticos de Pastores, se bem, que se pòdem honorificar com a materia, de que se quizer tratar”) e nas odes, que tratavam da “correccão dos vícios” (Borrvalho, 1724, p. 93, 106, 115).

Infelizmente, Freire pouco tratou desse tema, recomendando a leitura dos “melhores Poetas, e especialmente o nosso Camoens, aonde se encontraõ exemplos para toda a qualidade de Versos, e Poemas” (Regras [...], 1777, p. xxii). Entretanto, do assunto Fonseca se ocupou em profusão, dedicando a ele metade de seu livro. Nesse autor, o soneto, escrito todo em hendecassílabo ou em sete sílabas, tinha sua história reconstruída a partir da Itália, sendo aquela forma, “entre as pequenas obras poeticas”, “cousa difficillima”. A composição devia constar de “hum só pensamento, e este ha de ser natural, bello, novo, e nobre”, com seu argumento “illimitado quanto ás cousas, pois se podem nelle tratar todas sem exceição” (Tratado [...], 1777, p. 136-138, 140, 156-164). Além de simples, ele também poderia ser de resposta, com cola, dobrado, contínuo, encadeado, com repetição, retrógrado, agudo, esdrúxulo, misto e de eco. Para Fonseca, após o soneto, a forma mais nobre era a canção,

huma quantidade de estancias, formadas com dependencia de sentido sobre algum thema, e que guardão huma ordem de rimas, de versos, e de pontuação em tudo semelhante áquella, que se determinou na primeira das ditas estancias (Tratado [...], 1777, p. 164).

Suas espécies principais eram a pindárica, a anacreônica (da qual a primeira trata de “cousas sublimes”, e a segunda, “das suaves”), a balada e a ode. Esta última, a qual poderia ser epódica ou sáfica, era ligada diretamente a Horácio, em estâncias “semelhantes, e curtas, e com estilo parecido ao de Pindaro”. Ela era aberta, pois, “com tanto que a primeira estancia sirva de modelo a todas as subseqüentes, póde cada hum usar da mistura dos versos, e daquela disposição de rimas, que bem lhe agradar” (*Tratado* [...], 1777, p. 164, 194, 189, 201, 203, 205-207).

Por mais que Borralho, em 1724, e Fonseca, em 1777, descrevessem ambos de modo obstinado os sentidos normativos das formas, era perceptível entre eles uma alteração, sobretudo quando o segundo afastava o papel antes predominante da oitava rima e do terceto em prol da ascensão da ode, além de simplificação das possibilidades das variedades de canção. Ainda que permanecesse certa ligação, cada vez mais frágil, entre matéria e estrutura, havia uma eclipse dada no domínio de duas formas abertas, não restritas a um tema em específico. Esse sentido se casava bem com a métrica e com o ritmo e a separação binária do som poético. Assim, o *Tratado* de 1777 reforçava novamente seu apontamento na direção de uma prática de poesia aberta, em diálogo com o seu presente.

A PROPOSTA DE MIGUEL DO COUTO GUERREIRO EM 1784 E A CONSOLIDAÇÃO DE PEDRO JOSÉ DA FONSECA

Após 1777, havia tanto um ambiente reformado para o pensamento da sonoridade da poesia como finalmente um volume que compilava longamente os sentidos normativos e as alterações correntes. A obra de Borralho foi, em larga medida, atualizada e substituída pela de Fonseca, a qual, apesar de mirar sobretudo ao quinhentismo e ao seiscentismo, era também gentil com a produção poética de seu período, mesmo sem a citar diretamente. Nesse espírito, Miguel do Couto Guerreiro elaborou, em 1784, seu próprio *Tratado da versifi-*

cação portuguesa, dedicado ao dom Domingos José de Assis Mascarenhas, um dos fundadores da então recém-inaugurada Academia Real das Ciências de Lisboa. Na fala de abertura do livro, Guerreiro (1784) criticava ligeiramente Borralho e Fonseca, afirmando que “muitos sujeitos engenhosos fazião versos errados” por temerem “da tal, ou qual extensaõ, que viaõ nos volumes, que trataõ desta materia”. Em outras palavras, se poucos anos antes existia um vazio, o problema agora era o oposto, o excesso. De fato, o discurso de Guerreiro era curto, compilando 26 regras essenciais em apenas 22 páginas – menos ainda, portanto, do que Freire. O restante do impresso era ocupado por um vastíssimo dicionário de consoantes e por um poema chamado “Instrucções para a perfeita poetica”.

Sem grande mistério, Guerreiro bebeu de maneira profunda da fonte de 1777 – era igualmente obcecado por Camões (apesar de também citar Tomás Pinto Brandão); separava a acentuação entre longa e breve; os versos entre soltos e rimados; a métrica entre heroica e lírica (ou grande e pequena); mantinha o sistema de agudo, grave e esdrúxulo, bem como a sinalefa e a sinérese; e também se detinha nos aspetos fonéticos (censurando, inclusive, Cláudio Manuel da Costa por ter alterado a verossimilhança em prol da rima [Guerreiro 1784, p. 24]). Entretanto, era na nona regra que o seu texto se distanciava dos demais. Afirmou ele que a contagem silábica deveria se encerrar até o acento dominante, pois assim “[...] basta para o Verso ser constante”. Sua explicação era pela via de uma vontade de “evitar a frequente repetição de agudo, grave, e exdruxulo”, esclarecendo que, se o verso estivesse correto até o último acento, “infallivelmente está certo dahi por diante, ou cresça huma, ou cresçaõ duas, que de nenhum modo pôdem crescer mais; porque o accento predominante nunca pôde estar em syllaba, que anteceda a antepenultima” (Guerreiro, 1784, p. 6-7). Dessa maneira, os hendecassíla-

bos, tão admirados, tornavam-se decassílabos, acentuados na sexta e na última sílabas.

Apesar desse modelo poder ser equiparado ao francês, não cremos que tenha havido uma transferência, uma vez que Guerreiro não citou quaisquer fontes ou fez qualquer tipo de menção aos teóricos gálicos. A proposição da mudança na contagem silábica parecia ter partido do seu trabalho como tradutor, imbuído por certo espírito experimental que, doze anos antes, fizera-o transpor a *Arte poética* horaciana em rimas (Horácio, 1772, p. iii). Seu objetivo, nesse sentido, era próximo daquele de Freire e de Fonseca, ou seja, buscar racionalização e síntese. A nova proposta de contagem silábica era amparada por um argumento de facilitação das operações mentais envolvidas do procedimento poético. Ela surgia, dessa maneira, como um avanço lógico da separação entre métrica, ritmo e matéria. Sua relativa artificialidade em contraposição à enumeração natural era marca demonstrativa da euforia em torno do paradigma normativo renovado do final da década de 1770, assim como de uma percepção mais abstrativa para a poesia.

Todavia, ao que tudo indica, a hipótese não foi bem recebida, visto que a sua adoção não pareceu, naquele momento, realizar-se. Assim, surgia um claro limite nas aspirações das novidades no universo português da teoria da poesia. Depois de 1784, a animação arrefeceu. Com exceção de uma extravagante e regressiva defesa da medição por pés greco-latinos feita por Antonio das Neves Pereira (1787, p. 113-156) sob influência de Ignacio de Luzán, não identificamos, em nossa pesquisa, outros elementos que continuassem o processo aberto em 1777. O que ocorreu, na verdade, foi a consagração da teoria de Pedro José da Fonseca – em especial em 1804, quando seus escritos foram utilizados como base do capítulo sobre versificação da escolar *Gramatica portugueza* (Souza, 1804, p. 215-226), saída das prensas da Universidade de Coimbra, e em 1817, quando o *Tratado* recebeu uma

segunda edição idêntica à original (Tratado [...], 1817), a qual aparenta ter permanecido como referência até os estudos de Feliciano de Castilho, já em meados do século 19.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os três impressos que analisamos neste artigo foram compostos por homens de inclinações intelectuais semelhantes, interessados na edificação de processos teóricos poéticos que dessem conta das particularidades pós-pombalinas e pegos naquilo que Fernando Matos Oliveira (2008, p. 131) chamou de

uma das mais vastas operações de translação cultural no Ocidente, já que [o *corpus* clássico do qual eles tratavam] circulou no espaço e no tempo, testando repetidamente a estabilidade que toda a teoria deseja (e não consegue em absoluto) e a normatividade de um discurso desde cedo convertido em preceptiva, mormente pela mão de Horácio.

O que também neles vemos era um entusiasmo em manter os aspectos da tradição, por mais que os autores eventualmente rejeitassem pontos que julgavam hiperbólicos, como a agudeza (Fonseca, devemos notar, faz uma grave reprimenda do estilo, que “[n]ão passa [...] *commummente* de alguma pueril e fria jocosidade, fundada em antitheses, equivocos, allusões, e outros semelhantes jogos de palavras”, omitindo-a “como invenção do corrupto gosto na decadencia da bella poesia” (Tratado [...], 1777, p 141)). O retorno ao quinhentismo e a influência preeminente de Manoel da Fonseca Borralho apontavam não para uma vontade moderna de ruptura, mas para um jogo delicado e sensível de encaixe do presente no passado, com a história como mestra da vida sendo a figura temporal que movia suas articulações. Construir uma nova versificação portuguesa era um meio de continuidade e de esperança pela retomada das glórias remotas. Todavia, o fato de o processo não ter ganhado tração,

mesmo com a exposição do elemento transformativo proposto por Miguel do Couto Guerreiro, era indicativo de que existiam limites difusos, cuja superação era fatigante, e que a revolução, no sentido de quebra total de panorama, ainda não era uma realidade no horizonte intelectual poético português no final do século 18 e nas primeiras décadas do 19.

RECEBIDO: 25/09/2024

APROVADO: 16/05/2025

REFERÊNCIAS

BORRALHO, Manoel da Fonseca. *Luzes da poesia descobertas no oriente de Apollo nos influxos das muzas divididas em tres Luzes essenciaes. Luz primeyra da medida, e consonancia da Poesia. Luz segunda do ornato da poesia, e figuras, que nella cabem. Luz terceyra do espirito da poesia, e erecçam do conceyto*. Lisboa Oriental: Officina de Felipe de Sousa Villela, 1724.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas Editorial; Edusp; Fapesp, 2007.

DENIPOTI, Claudio. O livreiro que prefaciava (e os livros roubados): os prefácios de Francisco Rolland e a circulação de livros no Império Português ao fim do século XVIII. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 65, n. 1, p. 385-411, jan.-jun. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/47044/32955>. Acesso em: 10 ago. 2024.

FRANCHETTI, Paulo. Considerações sobre a concepção de metro e ritmo em Castilho. *Texto Poético*, [Goiás], v. 17, n. 32, p. 289-299, 2021. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/759>. Acesso em: 2 ago. 2024.

GUERREIRO, Miguel do Couto. *Tratado da versificação portugueza, dividido em tres partes: A primeira contém hum brevissimo Compendio das regras mais praticaveis da Metrificação; a segunda hum amplissimo Dicionario de Consoantes; e a terceira Instrucções para a perfeita Poetica*. Lisboa: Of. Patr. de Francisco Luiz Ameno, 1784.

HORÁCIO. *Arte poetica de Horacio traduzida em rima por Miguel do Couto Guerreiro*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1772.

HORÁCIO. *Arte poetica de Q. Horacio Flacco, Traduzida, e illustrada em Portuguez por Candido Lusitano*. Terceira edição, correcta, emendada, e augmentada com as regras da versificação portugueza. Tradução Cândido Lusitano. Lisboa: Typografia Rollandiana, 1784.

OLIVEIRA, Fernando Matos. *Poesia e metromania*. Inscrições setecentistas (1750-1820). 2008. Tese (Doutorado em Línguas e Literaturas Modernas) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2008.

PEREIRA, Antonio das Neves. *Mechanica das palavras em ordem á harmonia do discurso eloquente, tanto em Prosa, como em Verso*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1787.

REGRAS *da versificação portugueza, por hum anonimo*. Lisboa: Typografia Rollandiana, 1777.

SILVEIRA, Joaquim José de Mendonça. *Arte versificatoria, na qual se assignaõ as regras mais principaes para a composiçaõ dos versos latinos*. Lisboa: Officina de Manoel Coelho Amado, 1772.

SOUZA, Manoel Dias de. *Gramatica portugueza ordenada segundo a doutrina dos mais celebres Gramaticos conhecidos, assim nacionaes como estrangeiros, para facilitar á mocidade Portugueza o estudo de lêr e escrevêr a sua propria Lingua, e a intelligencia das outras em que se quizer instruir*. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1804.

TRATADO *da versificação portugueza, dividido em duas partes*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1777.

TRATADO *da versificação portugueza, dividido em duas partes*. 2. ed. Lisboa: Typografia Lacerdina, 1817.

MINICURRÍCULO

BRUNO GOMES RODRIGUES é Mestre em Estudos Brasileiros (IEB-USP) e Doutorando em Literatura Brasileira (FFLCH-USP). Trabalha com História e teoria das poesias portuguesa, luso-americana e brasileira dos séculos 18 e 19.

Fernando Lemos em coleção: entre a poética da imagem sobreposta e o manejo da forma

Fernando Lemos in collection: between the poetics of the superimposed image and the management of form

Lucas Elber de Souza Cavalcanti

Universidade Federal do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n54a1341>

RESUMO

Este ensaio tem como objetivo analisar o conjunto de obras de Fernando Lemos (1926-2019) no contexto da coleção do casal Maria Eugénia (1933-2021) e Francisco Garcia (1915-1985). A partir dos seis trabalhos do artista luso-brasileiro, discorreremos sobre as temáticas preponderantes, as linguagens e os suportes artísticos utilizados por Fernando Lemos, com o intuito de compreender a poética de seu trabalho. A partir de levantamento bibliográfico sobre a vida e a obra de Lemos, abordaremos os encontros e partidas do fotógrafo surrealista e a potência de sua obra, que não se limitou a uma linguagem. Ao contrário, através de seu fazer artístico, fez a imagem de poesia e a poesia de método para existir, transitando entre o surrealismo e o abstracionismo. Buscaremos, ainda, compreender como as seis obras da coleção dos Garcia irão sintetizar as fases do trabalho do artista, seus ideais e posicionamentos ideológicos e suas relações com os circuitos artísticos de Portugal e Brasil. Entendendo essas imagens como criativas e discursivas dentro do conjunto reunido, discutiremos a prática

coleccionista desse casal, sua rede de relações e as escolhas que sintetizam a composição visual e os discursos estético-políticos das peças artísticas.

PALAVRAS-CHAVE: Fernando Lemos; Coleccionismo; Casal Garcia.

ABSTRACT

This essay aims to analyze the set of works by Fernando Lemos (1926-2019) in the context of the collection of the couple Maria Eugénia (1933-2021) and Francisco Garcia (1915-1985). Through the six works of the Portuguese-Brazilian artist, we will discuss the preponderant themes, languages and artistic supports used by Fernando Lemos, with the aim of understanding the poetics of his work. Through a bibliographical survey of Lemos' life and work, we will address the surrealist photographer's encounters and departures and the power of his work, which was not limited to just one language. Otherwise, through his artistic work he made the image of poetry and poetry a method to exist, moving between surrealism and abstractionism. We will also seek to understand how the six works in the Garcia collection, authored by Fernando Lemos, will synthesize the phases of the artist's work path, his ideals and ideological positions and his relationships with the artistic circuits of Portugal and Brazil. Understanding these images as creative and discursive things within the set brought together by Francisco and Maria Eugénia, we will discuss the collecting practice of this couple, their network of relationships and the taste reflected in the choices made and which synthesize visual composition and aesthetic-politics discourses of artistic pieces.

KEYWORDS: Fernando Lemos; Collecting; Garcia couple.

CONHECENDO O ARTISTA-ARTESÃO

Sou uma caixa de vários lados

Com vários cantos

Com duas sombras

(Lemos, 1985, p. 69).

José Fernandes de Lemos, Fernando Lemos, nasceu em 3 de maio de 1926, na cidade de Lisboa, Portugal, mas fez do Brasil sua possi-

bilidade de re-existência. No interior familiar, Lemos conviveu com as rendas da sua mãe e os móveis criados por seu pai. Entre tramas e entalhes, o artista testemunhou o mundo que é criado a partir da destreza das mãos e o sustento que advém do fazer.

E foi fazendo a si mesmo, seja nos cursos na Escola de Artes Decorativas Antonio Arroio (1938-1943) e pintura na Sociedade Nacional de Belas Artes, seja nas dezoito profissões que exerceu ao longo da vida, que Fernando Lemos materializou seu espírito inquieto em imagens e letras. Era um *self made man*, um artista multidisciplinar, alguém que do fazer cria a ideia, a inspiração, a teoria e o método. Lemos usou a mão como ferramenta, mas também como valor. Opondo-se ao sistema da arte, sua obra recupera o debate entre as belas artes e as artes menores, entre artista e artesão.

O trabalho, sendo assim, era um valor para o artista, mais correto seria apresentá-lo, então, como artista-trabalhador-artesão: o trabalho no meio como conector de sentidos. Foi através da produção para viabilizar a vida que Lemos se inscreveu no campo artístico (Acciaiuoli, 2005). A necessidade de sobrevivência era imperativa. Antes de outras ocupações que veio a exercer (publicitário, poeta, artista, desenhista etc.), foi como trabalhador gráfico que se autodenominou.

Pertencendo à terceira geração de artistas modernistas portugueses, dedicou-se à fotografia no final da década de 1940, adquirindo uma câmera *Flexaret*. Neste período, frequentou o laboratório de Mário de Almeida Camilo, que participava da equipe fotográfica do magazine “Grandes Armazéns do Chiado”. Aqui, a câmera fotográfica permitia-lhe a elaboração da linguagem surrealista no seu trabalho: Lemos iniciou sua poética de sobreposição de negativos e operacionalização de camadas de imagens, criando novos sentidos de análise e recepção da obra. Suas imagens passariam a trabalhar com o conceito de desocultação (Fabris, 2014), trazendo à superfície as conexões do inconsciente através do método do automatis-

mo surrealista, que Bradley (2004) define como a livre associação de palavras e imagens proveniente dos processos da mente, fora das amarras morais, estéticas e racionais.

Participante do grupo surrealista português, foi nos Armazéns do Chiado, na Casa Jalco (loja de móveis e decoração), que Lemos expôs, em 5 de janeiro de 1952, junto a Fernando Azevedo (1923-2002) e Marcelino Vespeira (1925-2002), suas primeiras imagens do inconsciente. Intitulada “À sombra da luz”, naquela exposição explorou a construção ficcional da fotografia, executando manobras e montagens com imagens, criando narrativas visuais exuberantes. Além das 75 fotografias surrealistas, Lemos aí também apresentou 20 trabalhos a óleo, 22 guaches e 29 desenhos. É também em 1952 que Lemos pinta a primeira obra adquirida pelo casal Garcia, um óleo de linguagem abstrata, a ser comentado adiante.

Voltando aos retratos surreais, as colagens de pensamentos, Lemos captou com um olhar inquieto e sensível os rostos de seus amigos, o cotidiano da cidade, as tramas de uma rede que se sobrepõe à figura humana. Apresentou-nos o contorno dos corpos, a imagem que não é estática, a luz que perfura a sombra, a cabeça que explode em plumas e linhas que representam os caminhos do pensamento. Um autorretrato que revelava a mente inquieta de quem o criou, a imagem que capturou o artista que a fez.

No surrealismo, encontrou o espaço de ressignificação para a perda de liberdade que sofria com a ditadura salazarista (Lemos, 2010). O escape era na mente, na sobreposição do que via, no empilhamento de imagens para criar uma terceira imagem: aglutinada, fantasiosa, provocadora e mental.

A exposição na Casa Jalco foi o último ato de Lemos como artista residente em Portugal. No ano de 1953, Fernando Lemos migrou para o Brasil, fixando-se primeiramente no Rio de Janeiro e mudan-

do-se para São Paulo no ano seguinte, onde direcionou sua carreira para as artes plásticas, o *design* gráfico, o design industrial e a publicidade. A partir daquele ano, a condição de imigrante atravessaria a identidade de Fernando Lemos.

Lemos, contudo, não regressou a Portugal, mas expressou através de sua arte o amor e a falta que sentia por seu lugar de origem. Não só amor e saudade, mas também raiva, expressa em seu livro *Teclado Universal e outros poemas*, que reflete todo o seu desgosto por pertencer a uma terra que não o deixou ser livre. Lemos tomou Portugal como paradigma para suas criações, o objeto faltante, o desejo. No documentário “Fernando Lemos, atrás da imagem”, dirigido por Guilherme Coelho, o artista revela mágoas de Portugal, lamentando-se por não ter tido a possibilidade de saber como seria sua vida no país, forçado a sair para manter a sua liberdade: “se eu tivesse sido feliz na minha pátria, eu teria feito outras coisas, as quais eu não sei quais são” (Fernando Lemos [...], 2006).

Sua obra, então, pode ser interpretada como uma expressão de quem deixou uma possibilidade de vida e resignificou-se em outra. O sentimento de desterritorialização o acompanhava, o exílio seria o território de partilha, o que se confirma nas cartas escritas ao seu amigo Jorge de Sena (1919-1978) (Cuadrado, 2022).

Do outro lado do Atlântico, Fernando Lemos teve que conviver com uma triangulação circunstancial que passou a ser substância e existência: o Portugal que deixou; o Brasil que aprendeu a viver; e um ideal de pátria que almejou e não experimentou. Em 1955, dois anos depois de ter deixado Portugal, Lemos já expunha suas obras em um dos mais renomados eventos do circuito artístico brasileiro, a III Bienal de São Paulo. Em solo brasileiro, sua expressão fotográfica não é tão cultuada como em Portugal, o que nos permite demarcar duas fases de sua produção: em Portugal como fotógrafo, no Brasil como artista plástico e designer. Curiosamente, o conjunto

de obras adquirido por Maria Eugénia (1933-2021) e Francisco Garcia (1915-1985) remonta à fase brasileira do artista.

Quatro anos residindo no Brasil, em 1957, participou da IV Bienal de São Paulo, expondo três desenhos a nanquim, produzidos em 1956, e ganhando o Prêmio de Desenho. Em 1959, participou da Bienal, mas apenas da montagem da exposição. E no ano de 1965, Lemos retorna à Bienal, com uma sala especial na sua VIII edição.

Ainda na década de 1950, participou do IV Centenário de São Paulo (1954), atuando na exposição da História da cidade, no prédio então inaugurado, atualmente conhecido como Oca. Nesse período, também colaborou em diversos editoriais brasileiros, sendo ilustrador na revista *Manchete* e no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*.

Um dos pioneiros na área do desenho industrial brasileiro, a partir da década de 1960, destacou-se na elaboração de identidades visuais e no ensino de artes gráficas na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo (FAU-USP).

Na década de 1970, participou da criação do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart), da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Desenvolveu, também, o programa de identidade visual para o Memorial da América Latina. Sua atuação em diversas instituições públicas continuou para além dos anos 1990, quando começou a trabalhar na área do Patrimônio Histórico da Eletropaulo e no Acervo Artístico e Cultural do Palácio do Governo de São Paulo.

No Brasil – ou, como costumava dizer, “no Portugal explicadinho” (Valentim, 2002) –, Fernando Lemos foi estratégico, ao enveredar pelo caminho do design para tornar acessível as imagens e textos que produzia. Até os 93 anos, idade em que faleceu, manteve o ritual de expressar sobre o papel seus devaneios, proposições e saudades.

Suas obras, hoje, compõem o último ato de Lemos: a sobrevivência nas imagens que criou.

As seis obras de Fernando Lemos, colecionadas pelo casal Garcia, contêm discursos que permearam a vida do artista. Trabalhadas na linguagem abstrata, as obras vinculam-se às ideias de liberdade, autonomia do gesto e criação e decomposição da forma.

UMA COLEÇÃO SIMBÓLICA

Quanto mais desejo
Mais invento o que vejo
(Lemos, 2012, p. 114).

Na história do colecionismo praticado pelo casal Maria Eugénia e Francisco Garcia, é importante resgatar a rede de influências e de amigos que propiciaram o contato dos colecionadores com o modernismo português de meados do século XX.

Maria Eugénia e Francisco Garcia casaram-se no ano de 1958, ela com vinte e quatro anos de idade e ele com quarenta e dois. Maria era enfermeira e professora do liceu, Francisco era um advogado renomado e com diversos contatos estabelecidos com a intelectualidade e a classe artística portuguesa. Antes de conhecer Maria, Francisco fora noivo da filha de Frederico de Freitas (1894-1978), contudo a jovem morreu pouco antes do casamento. A amizade dos dois, apesar do trágico acontecimento, perdurou e o colecionismo foi um elo na manutenção desse vínculo. Frederico era colecionador e grande apreciador da arte, fato que lhe rendeu a musealização de sua casa, após sua morte.

Além desse primeiro contato de Francisco Garcia com o colecionismo, o advogado também era amigo de Antonio Pedro, que o apresentou, anos mais tarde, a José-Augusto França (1922-2021), outro

dos grandes amigos que Francisco teve em vida, tornando-se uma espécie de mentor para a formação do seu gosto e olhar artístico. Por seu intermédio surgiram várias outras amizades, como as de Marcelino Vespeira, Fernando Azevedo e Fernando Lemos.

As relações de amizade e o afeto foram o principal motivo para aquisição de obras que hoje compõem a coleção do casal. Contudo, além do contato direto com os artistas, outros fatores viabilizaram a aquisição das peças, como é o caso das reuniões do Clube do Cem-Cem, e os financiamentos concedidos a artistas que iniciavam suas carreiras. Como o mercado de arte ainda não estava plenamente estruturado na época, explicam-se estas formas de aquisição.

Sendo adquiridas de 1957 a 1974, frequentemente em galerias, as obras reunidas pelo casal resgatam o modernismo português em pinturas, gravuras, desenhos e serigrafias. Algumas dessas obras foram cedidas para exposições em diversos países (Espanha, Inglaterra...), sendo o primeiro empréstimo realizado ao Brasil, para a IV Bienal de São Paulo.

A predileção do casal era por obras não-figurativas e com expressiva exploração cromática. Apesar da ênfase no abstracionismo, há certo ecletismo na coleção, onde surgem paisagens, *optical art* e tímidas figurações.

A paixão guiava as escolhas do casal, aspirando agradar o olhar com imagens belas, que evocassem boas lembranças. Embora o decorativo fosse secundário, nota-se um apelo ornamental no recheio dos interiores e vestir as superfícies parietais de cor, ritmo, forma e memória.

As pinturas e gravuras que habitavam a casa também compuseram o imaginário dos filhos do casal, formando olhares sensíveis à arte, que logo viriam a estabelecer um diálogo com os pais sobre as peças adquiridas. E souberam preservar as histórias associadas às escolhas

de Francisco e Maria Eugénia. Inclusive os “golpes de sorte”, a oportunidade única de ter em casa uma obra-síntese do momento político e da estética praticada em meados do século XX.

Ao gosto e à emoção soma-se o querer guardar o tempo, encapsular as memórias a partir de formas-imagens – o que, de certo modo, foi conseguido na transmissibilidade e no cuidado dos objetos herdados pelos filhos, pois estes claramente demonstram a consciência da riqueza, não só material, mas simbólica, dos artefatos que têm nas mãos.

Francisco morreu em 1985, quando o casal já não mais arrematava peças. Eugénia morreu trinta e seis anos depois, em 2021, aos 88 anos de idade, pouco antes da exposição no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (MNAC), quando a coleção ganhava mais uma forma de vida, através dos olhos de outros personagens, de um público diferente do núcleo familiar. Estava atendido um desejo da colecionadora: a partilha da fruição de obras que lhe foram tão especiais.

A coleção do casal é constituída por oitenta e três obras, sendo a maioria de linguagem abstracionista. O arco temporal compreende o período entre 1913 e 1985, sendo as décadas de 40, 50 e 60 as mais proeminentes no conjunto. Sua importância também reside no fato de ter sido constituída em períodos históricos relevantes, como a II Guerra Mundial (1939-1945) e o regime ditatorial de Salazar, o Estado Novo português (1933-1974).

Se a coleção de um museu nacional permite a construção de uma narrativa sobre a nação, as coleções particulares viabilizam leituras para entender o gosto de época, envolvendo desejos e posicionamentos ideológicos. Nesse sentido, a coleção particular de Maria Eugénia e Francisco Garcia, que nitidamente expressa uma identidade moderna portuguesa, pode significar a resistência do casal em

preservar as imagens dissonantes à ditadura salazarista, que além de infringir o estado social de direito, também atuava no campo simbólico cerceando a liberdade, a expressão estética e os projetos de futuro de uma cultura.

Como sabemos, o colecionador não apenas acumula objetos, mas também valoriza a sua produção e participa da manutenção do campo simbólico que esses objetos representam.

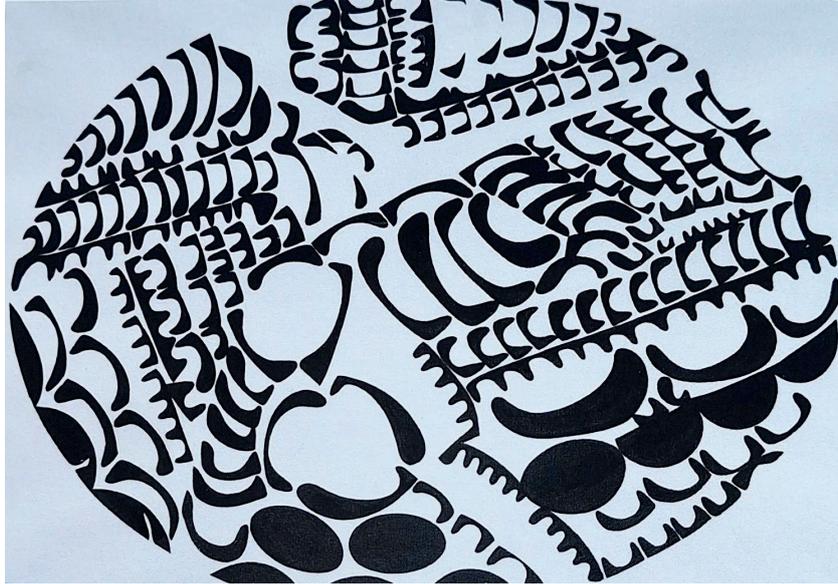
LENDO AS IMAGENS DE AFETO

Pintura é modo de bater papo.

(Acciaiuoli, 2005, p. 22).

Na coleção feita de sentimentos e encontros, as seis obras de Lemos trazem as marcas mais contundentes de sua personalidade: o gesto, o acúmulo e a criatividade, revelando, assim, o que seria de maior valor para o seu fazer. O conjunto de obras Fernando Lemos, reunido por Maria Eugénia e Francisco Garcia, possui mais obras gráficas do que fotografias, estabelecendo uma ponte com o Brasil no que diz respeito à fase de produção do artista. De certo modo, é como se os colecionadores mantivessem Lemos presente em Portugal.-

Neste entendimento, a primeira obra (Fig. 1) é um desenho feito com tinta-da-china, em que os traços marcados sobre a folha trazem a importância do gesto e da forma cadenciada. Formas alongadas e sinuosas parecem dançar sobre o papel, criam caminhos, movimentam-se sobre a superfície em um ritmo próprio, ora com paralelismos, ora com circularidades. A cor preta impregna a superfície branca, mas não a torna passiva, pelo contrário, o branco que escapa da ação da impregnação pela tinta-da-china pulsa como borbulhas sobre a superfície, criando negativos, estabelecendo uma relação de cheios e vazios.

Figura 1 – Obra sem título, de Fernando Lemos.

Fonte: Lemos (1958a).

Movimentando o pincel, em gestos dançarinos, Lemos conduz o baile das formas sobre a superfície, sem amarras, sem controle pré-estabelecido. Ao misturar o repertório da tão mencionada escrita automática do movimento surrealista com a pintura de contraste (preto sobre superfície branca), Fernando Lemos imprime sobre o papel sua ideia de instantâneo e imediato. O desenho gerado, a partir disso, é puro movimento em gesto de liberdade. Um revoar de notas que é captado pelo tempo, o tempo do artista que consegue ver o contraste e a forma como estratégias sensoriais.

Seguindo a mesma investigação pictórica, o próximo trabalho (Fig. 2) aprofunda a experimentação sobre a forma oval e a aglutinação, mantendo a ideia de movimento. As formas, nesta exploração, são mais condensadas, contudo são retificadas em algumas extremidades, o que acaba criando um efeito de corte abrupto, corte seco, semelhante ao que ocorre em serigrafias e materiais gráficos. Seria

uma intenção do artista lançar a perspectiva de obra serial para uma arte notadamente manual, como a arte caligráfica?

Vale destacar que este tipo de trabalho teve ressonâncias em outros suportes e outras experimentações, como é o caso das ilustrações de artigos e poemas elaboradas por Lemos no Suplemento Literário, do jornal *O Estado de S. Paulo*.

Figura 2 – Obra sem título, de Fernando Lemos.



Fonte: Lemos (1958b).

Nessas experimentações, Fernando Lemos recuperou uma intenção de materialidade da escrita artística, cujas formas foram apreendidas como símbolos gráficos, letras que codificam mensagens. Nessa outra vertente de expressão artística, possivelmente Lemos viu a necessidade de aprofundar sua investigação e isso esclarece o

seu pedido à Fundação Calouste Gulbenkian para uma imersão na cultura japonesa, mais especificamente na arte caligráfica. É assim que, em 1962, usufrui de uma bolsa de seis meses no Japão, país que veio a receber Fernando mais duas vezes (Homenagem [...], 2020).

Se, sobre o papel, Lemos explorou o movimento e o ritmo, sobre a tela a experimentação foi notadamente cromática. Nesse sentido, a próxima obra (Fig. 3), e primeira a ser apresentada no catálogo do acervo do casal, é uma abstração. Trabalhada em faixas orgânicas que se espalham pela superfície, ora paralelas, ora sobrepostas, a pintura captura o olhar de quem a observa. O ritmo da pincelada, que parece adensada no meio da tela, conduz a visualização das margens ao centro.

Figura 3 – Obra sem título, de Fernando Lemos.



Fonte: Lemos (1952).

O óleo de Fernando Lemos foi adquirido na mesma época da exposição surrealista da Casa Jalco. Apesar do distanciamento de tratamento pictórico do que se considera como pintura surrealista, notam-se resquícios de uma poética de aglutinação, de sobreposição de imagens e criação de camadas.

As formas sugerem um embaralhamento sobre a superfície, um movimento incessante que é captado, paralisado pelo artista. Localizada no corredor (Fig. 4), compartimento de passagem, espaço da casa vocacionado para o trânsito, a obra transfigura-se neste convite: pare e olhe.

Figura 4 – Vista do corredor da casa de Francisco Garcia e Maria Eugénia.

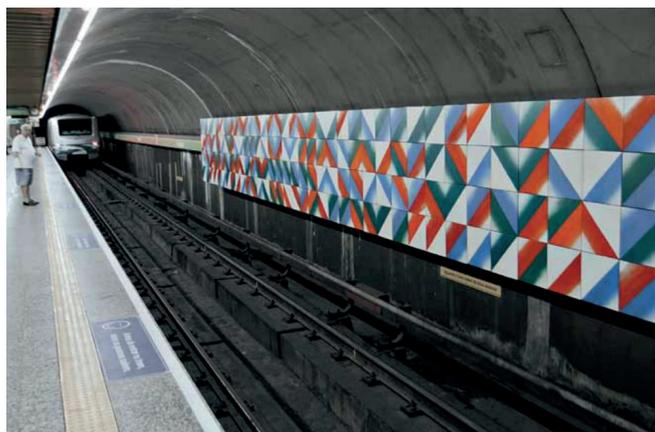


Fonte: Fotografia retirada do catálogo “Maria Eugênia & Francisco Garcia: uma coleção” (2020).

Semelhante operação é realizada no painel de azulejo aplicado na estação Brigadeiro, do metrô da cidade de São Paulo. Intitulada de

“Des-aceleração” (Fig. 5), as formas sintetizadas por Lemos explodem sobre a superfície.

Figura 5 – Painel “Des-aceleração” (1991), de Fernando Lemos.



Fonte: Lemos (2012).

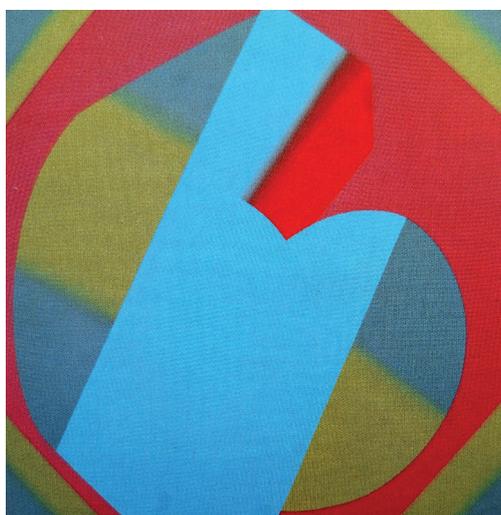
No documentário “Atrás da Imagem”, de Fernando Coelho, o artista explica que esta obra seria um convite para passar o tempo, pousar os olhos em um momento “acelerado” e apressado, como os de passagem por uma estação de transporte público. Ela é só a forma.

Essa abordagem sobre a arte é própria do abstracionismo, que tem seu marco fundamental em 1910, com Wassily Kandinsky (1866-1944), o qual propunha expressar os estados do espírito a partir da livre combinação entre pontos, linhas e formas. Iniciava-se, dessa maneira, a projeção de uma arte baseada na percepção e liberação das regras de representação e do rigor formal (Schapiro, 2001). Falava-se, naquele momento, em energia da pincelada, olhar de quem cria e impressões subjetivas. E é assim que Lemos compõe.

Na próxima obra, intitulada “Série 72. Signos desmemoriados. Momento VI” (Fig. 6), Lemos explora as formas e as cores como estratégias para percebermos os jogos compositivos elaborados no partido estético de sobreposição. Ao sobrepor uma forma irregular, de

cor quente, sobre uma outra forma regular, e de cor fria, o artista cria um diálogo entre oposições. Contudo, são oposições que têm os seus limites esmaecidos, pulverizados em tons de cinza no contato entre uma face e outra. Nesse momento da obra, o que percebemos é um ganho de transparência, revelando outra face da forma que antes era regular e a partir do encontro torna-se irregular. Ou seja, aproxima-se da característica irregular daquela que a sobrepõe.

Figura 6 – “Série 72. Signos desmemoriados. Momento VI”, de Fernando Lemos.



Fonte: Lemos (1972).

Predomina em “Signos desmemoriados. Momento VI” a percepção por momentos de vista. Enquanto os olhos passeiam pela superfície do quadro, a tonalidade de vermelho se modifica, isto porque o artista trabalha com o conceito de complementaridade e analogia do círculo cromático, aproximando cores contrastantes para criar o efeito de destacamento de uma forma sobre a outra.

Cabe pontuar o peso do elemento central, que é curvo e preenche quase que a totalidade das margens do quadro. Esse peso, todavia, ao se distribuir em todos os quadrantes, harmoniza-se com as cores de

fundo. Temos é um trabalho com a reta e com a curva, resultando em um equilíbrio de formas.

Fernando parece recuperar a técnica de sobreposição, alcançada com a sua *Flexaret*, transpondo-a agora para a superfície do quadro e usando, também, a cor como ferramenta para tornar viável a sobreposição.

Semelhante efeito é provocado na obra “Série 73. Signos desmemoriados. Momento I” (Fig. 7), em que o artista realiza um estudo cromático, dessa vez trabalhando com blocos de cor. Ao dispor dois volumes nos quadrantes superior e inferior, o artista induz o olhar do espectador para uma leitura vertical, subindo e descendo, trabalhando com princípios da psicologia da forma (Gestalt): fechamento e pregnância da forma. Ao visualizarmos os dois volumes, tendemos a percebê-los como um agrupamento, uma formação de conjunto de blocos.

Figura 7 – “Série 73. Signos desmemoriados. Momento I”, de Fernando Lemos.



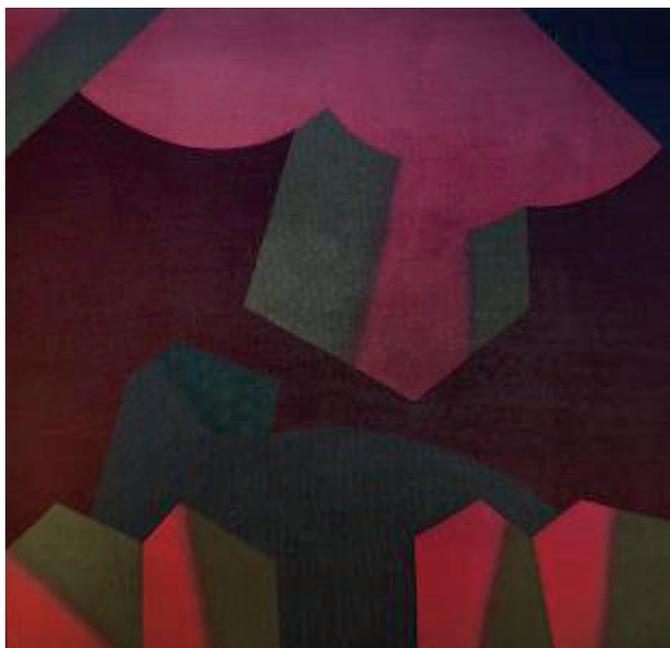
Fonte: Lemos (1973).

O quadro segue a linguagem anterior, mas com maior sensação de ritmo e movimento, fornecido pelo uso dos matizes rosa e azul. A sensação de movimento também é percebida no tratamento da linha das duas formas retangulares fixadas no bloco do quadrante superior; nas divisas entre as faces azul e rosa; e na transição entre os triângulos escuros e as faixas em tom de azul escuro colocadas sobre as bordas da tela, no quadrante inferior. Fernando Lemos, assim, escolhe não uma linha cartesiana, limpa, mas uma linha esfumada, uma linha difusa que denota movimento.

Na obra “Série 73. Signos desmemoriados. Momento XII” (Fig. 8), o tipo de investigação visual e pictórica continua, mas a paleta de cores sofre uma considerável modificação. O quadro é mais pesado e mais fechado que os dois anteriores. É mais taciturno.

A solução pictórica, para essa sensação de constrição, é o uso de uma paleta mais densa, pouco saturada.

Figura 8 – “Série 73. Signos desmemoriados. Momento XII”, de Fernando Lemos.



Fonte: Lemos (1972-1973).

O que observamos nesta obra é a habilidade de Lemos em usar a cor como estratégia e veículo de sentidos. Se nas obras anteriores os olhos eram induzidos a circular sobre as formas, mantendo-se presos nos limites do quadro, nesta eles são convidados a escapar.

Essas sensações sobre um suporte bidimensional só são obtidas graças a um profundo conhecimento sobre as cores e o efeito que advém da interação destas. Além das cores, o trabalho sobre as formas que lembram dobras em alguns trechos imprime sobre o quadro uma percepção de dentro e fora, contenção e escape, próprios de uma linguagem com trabalho de contrapontos, muito bem elaborados por Fernando Lemos em seu percurso artístico.

Estes três últimos trabalhos correspondem à fase de livre experimentação do artista, apontando a questão lúdica da arte em formas que parecem se encaixar, e insinuam transição e deslocamento:

as décadas de 1970 e 1980 foram férteis em experimentações. As formas geométricas invadiram as pinturas, organizando em prismas as muitas cores – surgiram os conjuntos de trabalhos chamados Signos Desmemoriados e Tempo Fechado, dos quais temos bons exemplos nesta retrospectiva (Lemos, 2012, p.14).

Essa liberdade no uso e tratamento das formas corresponde a uma tradução direta do processo mental de Fernando Lemos. Por ser gráfico, os princípios de composição estão atrelados às suas ideias. Pensava com formas e cores e ia experimentando cada estilização e combinação, independente da corrente artística. Era um “inclassificável”, como o definiu Carlos Augusto Calil, em homenagem por ocasião de sua morte (Homenagem [...], 2020). É por isso que dos concretos, ele absorveu o trabalho sobre a letra, identificando o valor e a velocidade desta; dos surrealistas, usou fartamente o automatismo, deixando que seus pensamentos fluíssem livremente sobre os

suportes da tela e do papel fotográfico (O baralho [...], 2010). Sua arte não é de síntese, mas de acúmulo.

Lemos usava o que aprendia de maneira desinibida, sublimando experiências difíceis, como o exílio, em imagens poéticas. Tal qual Henri Matisse (1869-1954), que “via e esquecia” (Matisse [...], 2009, p. 85) as técnicas para melhor compreendê-las, Lemos entendia os movimentos artísticos como estratégias para comunicar a sua presença, inquieta e marcadamente afetiva.

Talvez seja por isso que o casal Garcia escolheu ter consigo todos os registros da expressão do artista: os desenhos em tinta-da-china, as pinturas, a fotografia (como um modo de ter o registro do olhar do artista através da lente), a poesia (das lembranças e conversas trocadas com o artista). Lemos, assim, habitava a casa junto com os colecionadores. Uma das obras do artista, inclusive, morava no cômodo de maior intimidade da casa, o quarto que Maria Eugénia carinhosamente chamava de “toca multiusos”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanta tormenta, alegria
“Os Argonautas” (Velloso, 1969).

Fernando Lemos foi um artista que nos ensinou a olhar a arte como um processo da intimidade. Produto do sentimento e do afeto, a arte diz respeito ao que emociona e ao que incomoda. Não só sobre a arte nos falou, mas também sobre a resiliência em enfrentar os revezes da vida, as restrições da existência que nos impelem a respostas rápidas e objetivas.

A vida é imperativa.

“Trabalhar é preciso”. Parafraseando outro Fernando, o Pessoa, que nos diz que “Navegar é Preciso”, encontramos a definição do que foi

a produção criativa de Fernando Lemos, que tornou sua vida grande através de suas mãos. Com suas imagens, criou narrativas de escape, de resistência e de sobrevivência. Com seu sentimento, encontrou eco nos afetos colecionados por Maria Eugénia e Francisco Garcia, um casal apaixonado por arte, mas mais ainda, arrebatados pelo que é humano: afeto e relações de amizade.

A análise das seis obras de Fernando Lemos presentes na coleção dos Garcia nos permitiu identificar, de maneira mais evidente, como as obras de Lemos dialogam com profundidade com suas fases de vida, seus ideais, posicionamentos ideológicos e as conexões estabelecidas com os circuitos artísticos de Portugal e do Brasil. São imagens-registros.

Sendo assim, nas obras em tinta-da-china (Fig. 1 e 2), percebemos a experimentação do gesto e a materialidade do traço, que vão além do simples registro visual. O movimento do pincel e a sobreposição de formas evidenciam uma busca constante por criar narrativas visuais que dialogam com o surrealismo e a escrita caligráfica – elementos que refletem o ideal de liberdade e a resistência frente às limitações impostas, tanto na arte quanto na vida política do artista.

No óleo sobre tela (Fig. 3) marcado pela desconstrução e pela recomposição das formas, percebemos a tradução da experiência de vida de um artista que adapta sua linguagem à realidade que se insere. A obra é movimento contínuo e inspira olhares múltiplos e percepções variadas sobre uma realidade que nem sempre se apresenta de modo flexível. Assim, essa obra articula de forma contundente os ideais e as contradições que marcaram sua trajetória pessoal e artística e o forçaram a olhar por outros vieses, de outros territórios, continuamente em trânsito.

No painel “Des-aceleração” (Fig. 5), que não compõe a Coleção Garcia, mas que nos serve como apoio para melhor compreender a poé-

tica de Fernando Lemos, o artista projeta sua reflexão sobre o ritmo da vida moderna, utilizando o espaço público (a estação de metrô) como palco para uma intervenção estética que convida à pausa e à contemplação. Essa obra evidencia a capacidade de Lemos de integrar forma e função, sintetizando suas críticas e reflexões sobre a velocidade e a desumanização do mundo contemporâneo.

Por último, nas séries “Signos desmemoriados” (Fig. 6, 7 e 8), observamos uma continuidade na investigação formal, onde o uso estratégico da cor e da sobreposição de volumes se transforma em veículo para expressar a complexidade dos processos mentais e a fluidez das referências culturais. Esses trabalhos articulam, de maneira clara, a tensão entre opostos – como o quente e o frio, o regular e o irregular –, reforçando o caráter discursivo e estético-político de sua obra.

Adicionalmente, a prática colecionista do casal Maria Eugênia e Francisco Garcia, pautada em uma rede de relações pessoais e afinidade com a linguagem do modernismo, assume papel central na preservação e valorização dessas peças. As escolhas de aquisição, fundamentadas tanto em vínculos pessoais quanto em um profundo engajamento estético e ideológico, transformaram a coleção em um espaço de diálogo entre os discursos visuais de Lemos produzidos em Portugal e no Brasil.

As imagens produzidas por Lemos, que evocam os temas de sonho, liberdade, movimento, essencialmente criaram uma ambiência de resistência na casa de Maria Eugênia e Francisco Garcia. É por esse motivo que a casa dos Garcia tornou-se uma experiência estética, uma casa poética, onde as imagens formaram olhares e criaram resiliência em um momento de ruptura. Colecionar é fuga, mas também permanência.

RECEBIDO: 19/09/2023

APROVADO: 09/02/2025

REFERÊNCIAS

ACCIAIUOLI, Margarida. *Fernando Lemos: desenho e desígnio*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CARTAS inéditas de Jorge de Sena a Fernando Lemos. *Ler Jorge de Sena*, [S. l.], 2013. Disponível em: <http://www.lerjorgedesena.lettras.ufrj.br/antologias/novo-cartas/>. Acesso em: 20 maio 2023.

CORRESPONDÊNCIA Fernando Lemos & Jorge de Sena (2022). *Ler Jorge de Sena*, [S.l.], 2022. Disponível em: <http://www.lerjorgedesena.lettras.ufrj.br/ressonancias/noticias/correspondencia-fernando-lemos-e-jorge-de-sena-2022/>. Acesso em: 20/05/2023.

CUADRADO, Perfecto. *Correspondência Fernando Lemos e Jorge de Sena*. Lisboa: Fundação Cupertino de Miranda; Documenta, 2022.

FABRIS, Annateresa. Uma poética da estranheza: a fotografia de Fernando Lemos. In: *Art Cultura*, Uberlândia, v. 16, n. 28, p. 91-110, jan-jun. 2014.

FERNANDO Lemos, atrás da imagem. Direção: Guilherme Coelho. Produção: Nathaniel Leclery e Mariana Ferraz. São Paulo: Matizar Filmes, 2006. Streaming Prime Video.

HOMENAGEM a Fernando Lemos no IMS Paulista. [S.l.: s. n.], 4 mar. 2020. 1 vídeo (1 h 30 min). Publicado pelo canal imoreirasalles (Instituto Moreira Salles). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HXTW9JZ7LhE>. Acesso em: 2 out. 2023.

IV BIENAL do Museu de Arte Moderna de São Paulo: catálogo geral. São Paulo: Prefeitura de São Paulo. Catálogo de exposição, set. 1957.

LEMOS, Fernando. [Sem título]. 1952. Óleo sobre tela. Dimensões: 100 x 73 cm.

LEMOS, Fernando. [Sem título]. 1958a. Tinta-da-china sobre papel. Dimensões: 90,5 x 63,5 cm.

LEMOS, Fernando. [Sem título]. 1958b. Tinta-da-china sobre papel. Dimensões: 45 x 64,5 cm.

LEMOS, Fernando. *À sombra da luz, à luz da sombra: fotografias 1949-1952*. Catálogo de exposição, jul.-ago. 2004, Pinacoteca. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004.

LEMOS, Fernando. Des-aceleração. 1991. 1 painel de lajotas de cerâmica pintadas a revólver. Dimensões: 2m x 20m. *In: SACRAMENTO, Enock. Arte no metrô.* São Paulo: A&A Comunicação Ltda; Prol Editora Gráfica, 2012.

LEMOS, Fernando. *Fernando Lemos: à sombra da luz.* Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: Lisboa, 1994.

LEMOS, Fernando. *Fernando Lemos: percurso.* São Paulo: BEI, 2010.

LEMOS, Fernando. *Lá e cá, retrospectiva.* Catálogo de exposição, set.-nov. 2011, Pinacoteca. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

LEMOS, Fernando. *Série 72. Signos desmemoriados. Momento VI.* 1972. Acrílico sobre tela. Dimensões: 80 x 80 cm.

LEMOS, Fernando. *Série 73. Signos desmemoriados. Momento I.* 1973. Acrílico sobre tela. Dimensões: 120 x 120 cm.

LEMOS, Fernando. *Série 73. Signos desmemoriados. Momento XII.* 1972-1973. Acrílico sobre tela. Dimensões: 120 x 120 cm.

LEMOS, Fernando. *Teclado universal; outros poemas; cá & lá; poemagens / Fernando Lemos; Prefácio de Jorge de Sena e E. M. de Melo e Castro.* - Ed. il. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985.

MAIS a mais ou menos. Catálogo de exposição, 3 out. 2019 - 26 jan. 2020, SESC. São Paulo: SESC, 2019.

MARIA Eugênia & Francisco Garcia: uma coleção. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea, Museu do Chiado (MNAC). Catálogo de exposição, dez. 2021.

MATISSE hoje/ aujourd'hui: diálogo com cinco artistas franceses contemporâneos – Cécile Bart, Christophe Cuzin, Frédérique Lucien, Philippe Richard, Pierre Mabile. Catálogo de exposição, set.-nov. 2009, Pinacoteca. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

O BARALHO de Fernando Lemos. Direção: Rica Saito. Produção: Rica Saito; Gustavo Andrade. São Paulo: Temporal Filmes, 2010. DVD.

SCHAPIRO, Meyer. *A dimensão humana da pintura abstrata.* São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VALENTIM, Claudia Atanzio. O mundo visto do exílio: uma leitura da correspondência de Fernando Lemos e Jorge de Sena. In: *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 19, p. 99-107, 2002.

VELOSO, Caetano. *Os argonautas*. In: Caetano Veloso (CD). Rio de Janeiro: Universal Music, 1969.

VIII BIENAL de São Paulo: surrealismo e arte fantástica. Catálogo de exposição, 1965. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Prefeitura do Município de São Paulo, 1965.

MINICURRÍCULO

LUCAS ELBER DE SOUZA CAVALCANTI é Doutorando e Mestre em Artes Visuais, com ênfase em História e Crítica da Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-UFRJ). Especialista em Curadoria, Museologia e Gestão de Exposições pela Universidade Estácio de Sá (UNESA). Designer de Interiores pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ). Suas pesquisas concentram-se nas áreas de patrimônio, design, artes decorativas e colecionismo nos séculos XIX e XX.

O que há num nome: estudos sobre a obra de Ana Luísa Amaral

Marlon Augusto Barbosa

Universidade Federal Fluminense

João Victor Sanches da Matta Machado

Universidade Federal do Rio de Janeiro/CNPq

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n54a1345>

E outros
o hão de recolher,
quando o seu século dele carecer

E, meu amor, força maior de mim,
seremos para eles como a rosa –

Não, como o seu perfume

ingovernado livre
(Amaral, 2011, p. 11)

Resenhar um livro nem sempre é fácil. A palavra “resenha”, que remonta do latim “resignare”, carrega não só o sentido de “de novo” pelo seu prefixo “re” – como quem escreve de novo –, mas também a ideia

de “marca” ou “sinal” que nasce do radical “signum”. Trata-se, então, de falar de novo ou de assinalar. O que tentaremos fazer brevemente aqui é falar sobre o livro *O que há num nome: estudos sobre a obra de Ana Luísa Amaral* (2024) e assinalar a sua importante publicação. Esse livro, publicado em 2024 pela Editora Mercado das Letras e organizado por Tatiana Pequeno, Monica Figueiredo e Ida Alves, celebra uma vida que passou e uma obra que permanece *ardendo e incendiando* a Literatura Portuguesa e a Crítica Literária. Pensemos, em um primeiro momento, em um livro que “presta uma homenagem emocionada” (Derrida, 2008, p. 264) e que, de certa forma, está “impregnado pelo luto e pela dor do desaparecimento” (Derrida, 2008, p. 264) de uma escritora. Flavia Trocoli escreveu recentemente, em um ensaio sobre Hélène Cixous, que “a morte não se dá em torno da consumação de uma perda, mas em torno daquilo que, na morte, depois da morte, permanece vivo da palavra do outro” (Trocoli, 2020, p. 190). Essas considerações sobre a obra de Hélène Cixous nos servem de mote para fazer ressoar as imagens que nascem e que sobrevivem *nesse livro* como um trabalho da citação – como uma segunda mão, como se fosse “de segunda mão” ou de uma segunda demão. A tarefa dos críticos é quase sempre um trabalho de segunda mão que faz passar o que do outro permanece sempre inscrito em nossos corações.

Talvez, para esta resenha, este seja um momento de falar com a escritora. Talvez este seja o momento de falar com os seus poemas e o que deles reverbera não só na vida de cada leitor, mas também na cultura. Falemos que esse livro dedicado aos estudos sobre a escritora portuguesa Ana Luísa Amaral carrega não apenas a assinatura (“signatura”) da autora, mas também a de seus leitores. A assinatura dos seus leitores aparece em cada um dos textos dedicados a ela e a sua obra, a assinatura da escritora aparece através dos poemas, trechos recuperados solenemente por cada um deles: como se a autora e seus textos ganhassem uma sobrevida a partir dos seus leitores. Façamos também agora algo solene. “Celebremos” (Amaral, 2013b,

p. 90), como a própria Ana Luísa Amaral escreve em um de seus poemas. Esse livro marca um momento importante – o de um fim, de um começo e, sobretudo, de uma *passagem*. Ana Luísa Amaral (1956-2022): o que *passa* com esse nome? O que significa essa assinatura? “O que há no nome”? Essas são as perguntas que atravessam cada um dos textos que aparecem no livro.

O título de ensaios dedicados a essa autora esconde alguns segredos, mas deixa passar, como se os seus autores sussurrassem, algo que permanece, que foi disseminado e trabalhado pela própria autora em diversos de seus poemas como exercício de releitura. O primeiro segredo do título desse livro aponta como um *Lume(s)*: “pergunto: o que há num nome”? Trata-se de um título que recupera um poema da própria Ana Luísa Amaral: “What’s in a name”. Certamente ele indica uma genealogia. O título do poema recupera uma fala escrita por William Shakespeare. Nomeado em inglês, o poema aparece como um duplo trabalho de tradução e citação: como se o poema dissesse “de novo”. Recolha da tradição como a poeta sempre estabeleceu em seus poemas; nova vida para *Romeu e Julieta* – amantes que escondem em seus sobrenomes uma história. O que esconde um nome? O que está por trás desses nomes? O que há no nome, no poema, na vida? É um segredo, é claro. Talvez sejam essas as perguntas que Catherine Dumas, Ida Alves, Monica Figueiredo, Tatiana Pequeno, José Cândido de Oliveira Martins, Carlos Henrique Fonseca, Ana Beatriz Affonso Penna, Luis Maffei, Paola Poma, Helena Carvalhão Buescu, Leonel Velloso e Adalberto Müller tentem responder em cada um dos seus textos celebrando uma obra que marcou (que assinalou) o tempo.

As organizadoras escrevem na apresentação do livro: “neste dizer iniciático parece nascer, portanto, um desejo de afirmação” (Pequeno; Figueiredo; Alves, 2024, p. 7). Certamente, trata-se de uma escritora que, com a sua fala, rompe o afastamento e aponta para algo que

se inicia e se afirma. Em *Romeu e Julieta*, se quisermos pensar nos personagens quase secretos que nascem do título do poema, a afirmação de um amor proibido. No livro que chega às nossas mãos, batizado com nome de poema, a afirmação de um amor pela escrita e pela escritora: longe de proibido, mas que deseja o encontro com o outro. O trecho se refere ao que a poeta construiu, mas, agora, também ao que os seus leitores farão nascer: o desejo da escrita que nasce do encontro entre o texto, a escritora e o leitor.

Chega, então, a nossas mãos uma coletânea de estudos sobre a obra de Ana Luísa Amaral. Antes mesmo de abri-lo, de atravessar os diversos textos que se fazem em torno de um nome, esse nome se apresenta para nós de forma direta em sua capa. É um sentimento impresso no olhar perfurante que a fotografia da própria Ana Luísa Amaral imprime sobre nós, os leitores, como que nos convidando a indagar o que permanece inscrito em sua face, em seus textos, em seu nome. Falamos da capa escolhida para compor essa edição do Mercado das Letras. Trata-se de uma fotografia da própria Ana Luísa Amaral cedida por Marinela Freitas, em que a autora tem seu rosto em foco, apoiado sobre as mãos e na companhia de um gato malhado. A fotografia é esfíngica e lança uma questão/desafio a partir de um olhar penetrante (como se fosse uma medusa). A imagem se divide entre os dois olhares que fitam diretamente quem observa a imagem: o primeiro – no plano superior – da autora, e como que em uma relação de ampulheta (composta na forma assumida pelas mãos de Amaral) encontra-se o olhar do gato no plano inferior. Talvez uma relação com o tempo, de um lento declinar do humano ao animal que o movimento da areia tradicionalmente percorre em uma ampulheta. Ou ainda um recorte de espelhamento desses olhares, da impressão daquilo que vemos e do que nos olha em retorno e que se torna uma imagem metamórfica com o passar desse tempo. Ou ainda caberia a nós inverter a posição do livro, e logo o gato es-

taria por cima e a mulher por baixo, invertendo o movimento linear em que esse tempo estaria inscrito. Sendo plural o uso da própria imagem, o que nos resta é indagar como essa fotografia nos dá também um mote para as leituras que circundam os escritos da e sobre a autora.

Algo de oculto parece estar presente nesse olhar fotografado, focado na face de Ana Luísa como que fitando aquele(s) que se aventura(m) no seu fazer como um desafio. Esse desafio é, portanto, encarado – como quem encara de volta a autora – pelos diversos autores que mergulham na profunda produção de Ana Luísa Amaral. O que fica logo evidente é a impossibilidade de se desvelar o segredo impresso no olhar da fotografia que foca a face da autora, pois, para início de conversa, talvez não se trate de apenas um segredo, mas de um conjunto de véus que transmitem a melancolia, a raiva, a crítica, as emoções presentes nesse olhar e, conseqüentemente, em seus escritos.

Esses segredos, não podendo ser reduzidos a uma razão singular, serão, portanto, os véus a serem suspensos em trabalho conjunto, através de uma polifonia de críticos/leitores cujas diversas ferramentas analíticas possibilitam desvelar a pluralidade de temas intensamente confrontados por Ana Luísa Amaral em sua obra. Essa polifonia alimenta o rumor da obra, como diria Roland Barthes. Com isso, podemos ainda continuar às voltas com o próprio título do livro. O nome com o qual se indaga ou afirma não aponta em momento algum um fechamento, muito pelo contrário, ele multiplica a função de nomeação ao pensarmos como isso implica tanto uma posição ativa quanto passiva perante a imagem que essa linguagem implica. A partir desse intertexto com a própria obra de Ana Luísa Amaral, deparamo-nos com a função ativa de inscrição que se entende ao nomearmos algo – definindo/disciplinando – mas também podemos pensar a agência que esse nome assume na multiplicidade

de significados que um exercício de intertextualidade possibilita – afinal um nome também traz a carga histórica dos outros muitos nomes que o atravessaram. Essa relação é aparentemente contraditória – define, porém expande –, mas é essa contradição que mais fortemente encaramos logo na capa do livro, e é a contradição que os muitos estudiosos da obra vão se deparar nos mais diversos níveis de análise dos textos. As análises são diversas e apontam para a resolução de dicotomias, romances que dialogam com a tradição, a alegria que atravessa a poesia e que “[...] permite emoldurar a nossa própria precariedade, limitando-a, de certo modo, para que o vazio não ganhe tudo” (Pequeno; Figueiredo; Alves, 2024, p. 9), um texto em forma de carta endereçada à autora, o irrepresentável e o político, a catástrofe e a redenção, a gênese no amor escrito, testemunhos sobre a maternidade, a história de uma aranha chamada Leopoldina, “[...] a sensação de que as coisas do mundo caminham para uma espécie de vórtice que não anula as diferenças, mas as coloca sob estado de tensão” (Pequeno; Figueiredo; Alves, 2024, p. 15), “um testamento a favor da humanidade”, “a memória [que] deve resistir justamente no movimento da vida que nos torna mais humanos e que [escapa] à lógica puramente utilitária” (Pequeno; Figueiredo; Alves, 2024, p. 110) e até “um jogo criativo a envolver Shakespeare, Dickinson e Ana Luísa Amaral, num sainete – ou pequena peça teatral cômica” que realiza “uma avaliação crítica” que “envolve a poeta portuguesa numa rede de memória afetiva” (Pequeno; Figueiredo; Alves, 2024, p. 15) ao pensar a tradução em literatura como transcrição.

Abrimos, portanto, o livro sobre a nossa mesa. O índice já elabora um sentido articulado, de cunho temático, das vozes que ecoam em torno da obra de Amaral. Mas logo chama atenção que esses temas não se fecham em blocos sistemáticos, mas são apresentados em um único conjunto, quase como se indicassem que é impossível enclausurar as obras lidas em categorias pré-definidas de análise. Lemos,

então, títulos em torno de diversos campos semânticos: sobre o corpo, sobre a alegria, sobre aquilo que ainda faltou dizer, sobre aquilo que é irrepresentável, sobre a política, sobre a catástrofe e a redenção, sobre um possível avesso do *medusamento*, de mães que escrevem enquanto varrem, sobre a responsabilidade de ser aranha e o leste do paraíso. Pontos de encontro e desencontro, um emaranhado de vozes e letras que tecem o pano crítico rico na diversidade temática que essa produção poética e ensaística demanda. Diálogo que se estende com diversos teóricos e críticos. Como lemos na própria apresentação do livro:

[...] o trabalho de Ana Luísa Amaral esteve sempre a serviço de um cuidado com a literatura, tecendo inúmeros fios que, ligados, não nos deixam esquecer deste lugar de produção pelo humano, mesmo entre suas contradições e diferenças tanto através da representação quanto através testemunho pela palavra (Pequeno; Figueiredo; Alves, 2024, p. 8).

Fica sobre a nossa mesa de leitura esse emaranhado de caminhos críticos e literários – caminhos afetivos – que entrecruzam a voz de Ana Luísa Amaral às vozes de leitores que aceitaram encarar o olhar desafiante da autora. De Ana Luísa Amaral que promove em ato testemunhal uma voz que não se encerra somente no indivíduo, pois esse testemunho carrega também os ecos de gerações de muitas mulheres (escritoras, ou não, de sua família ou não, protagonistas na história ou não) para que o silêncio – aquele trabalhado na operação da própria linguagem – também se traduza em um canto coletivo. Com isso digo que esse canto se realiza sem amarras subjetivas, históricas ou geográficas. Mesmo que inserida no campo literário português, os estudos presentes no livro indicam a capacidade da autora em alçar voo em questões que tocam a experiência coletiva, um testemunho que se projeta quase como que universal. O que

fica dessa resenha é um convite para aqueles que se interessam não somente nos temas abordados pela obra de Ana Luísa Amaral, mas também no modo como esse conjunto de vozes constitui uma comunidade de leitores e escritores capazes de alargar seu trabalho com a linguagem em um exercício de conversas infinitas. Cada leitura, mais do que encerrar o entendimento sobre cada texto estudado, irá suscitar questões que nós mesmos leitores podemos levar para nossas vidas e trabalhos de interesse. Seriam então os leitores dessa mesma resenha sujeitos com o ímpeto de mergulhar na obra de Ana Luísa Amaral, assim como foram os autores que encararam a imagem esfíngica impressa na capa?

“O que há num nome, Ana Luísa Amaral?”:

Na sua arquitectura comovida, esses dedos (esse nome) ergueram catedrais de comoção. Não era só, nem já, lugar indefinido o leito do seu toque: era a mão que pousava a mercê do que fosse. Esses dedos ousaram essa mão, que se atreveu também. Nos dedos que tremiam, convite para o corpo a comover-se: festa de cor por dentro, um reino novo, repleto de jardins. Sobre assento, mãos dadas finalmente... (Amaral 2013a, p. 28).

Mãos dadas pelos leitores.

RECEBIDO: 19/10/2024

APROVADO:16/01/2025

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Luísa. *Ara*. Lisboa: Sextante Editora, 2013a.

AMARAL, Ana Luísa. *Lumes*. São Paulo: Iluminuras, 2021.

AMARAL, Ana Luísa. *Vozes*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

AMARAL, Ana Luísa. *Vozes*. São Paulo: Iluminuras, 2013b.

DERRIDA, Jacques. As mortes de Roland Barthes. *RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, (S. l.), v. 7, n. 20, p. 264-336, ago. 2008.

TROCOLI, Flavia. Insistir no Eu, destronar o Eu, passar à literatura: movimentos da obra de Hélène Cixous. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 181-195, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/2020223181195>. Acesso em: 14 fev. 2023. Epub. ISSN 1807-0299.

MINICURRÍCULO

MARLON AUGUSTO BARBOSA é professor adjunto de Literatura Portuguesa do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF). Investigador associado da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros. Foi pesquisador de pós-doutorado em Literatura Portuguesa (bolsista de Pós-Doutorado Nota 10 da FAPERJ). Possui Doutorado (2021) e Mestrado (2017) em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ.

JOÃO VICTOR SANCHES DA MATTA MACHADO é pesquisador de pós-Doutorado em Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com bolsa CNPq. Possui Doutorado e Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas com área de concentração em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Faculdade de Letras da UFRJ.

Autobiografia não escrita de Martha Freud

Rodrigo Felipe Veloso

Universidade Estadual de Montes Claros

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n54a1366>

Queria compreender por que renunciei, por toda minha vida, a pensar por mim mesma, a decidir meu destino. Por que me devo-tei completamente a uma vida e à execução de uma obra que não eram minhas. (Rosen, 2008).

Ele [Freud] era nosso sol e, como girassóis, éramos atraídos por sua luz. Nossos filhos devem ter sentido isso muito cedo (Rosen, 2008, p. 34).

Teolinda Gersão é uma renomada escritora e foi professora universitária portuguesa, nascida em Coimbra, em 1940. Com uma carreira literária marcada pela profundidade psicológica e pelo olhar crítico sobre questões sociais, culturais e políticas, ela se consolidou como uma das vozes mais importantes da literatura contemporânea em língua portuguesa.

Formada em Germânicas e Filosofia na Universidade de Coimbra, continuou seus estudos em Universidades da Alemanha e do Brasil, onde teve contato com diversas correntes de pensamento que influenciaram sua produção literária. Teolinda também lecionou na

Universidade Nova de Lisboa, dedicando-se ao ensino de literatura e estudos culturais.

Gersão estreou na literatura com o romance *O silêncio* (1981), uma obra que já anunciava seu estilo singular, marcado por uma prosa densa, introspectiva e, ao mesmo tempo, crítica. Sua escrita transita entre o real e o simbólico, explorando temas como a identidade, o feminino, o poder, a memória e o deslocamento. Entre seus livros mais aclamados estão *A casa da cabeça de cavalo*, *Os teclados*, *A cidade de Ulisses* e *O regresso de Júlia Mann a Paraty*, este último explorando a biografia ficcional da mãe do escritor Thomas Mann, o que reflete seu interesse pela interseção entre História e Literatura.

Annabella Rita e Miguel Real (2021) descrevem as narrativas de Teolinda Gersão contendo as “relações intertextuais através de uma tópica em que cada imagem é plurissignificativa e plurifuncional: cada uma, para além do significado literal, arrasta outros, cuja dimensão simbólica remete para outros textos da autora” (Rita; Real, 2021, p. 12-13).

Não gratuitamente, o seu mais recente romance tem o sugestivo e provocador título *Autobiografia não escrita de Martha Freud* (2024a), deixando o leitor atônito com diversas interrogações, dentre elas a que logo chama a atenção, especialmente por tratar-se de um jogo entre ficção e realidade, em que a vida de Martha se torna um espaço para a autora discutir questões de gênero, identidade e a própria função da escrita. Nesse tocante, Teolinda afirma que: “a única coisa que inventei (...) é que Martha, na última fase da sua vida, procurou ler e reler todas as cartas que pôde, (...) para descobrir quem tinha sido afinal ela própria, e também o homem com quem se casou” (Gersão, 2024b).

Nesse sentido, de um jogo de memórias, do exercício literário ousado e profundamente reflexivo, ganha destaque a atividade criativa da memória que dá voz àquela que a história oficial re-

legou à sombra do famoso marido, Sigmund Freud. Isso porque “enquanto Freud revolucionava a definição da natureza humana e fazia nascer a psicanálise, ela cuidava da casa e criava os seis filhos” (Rosen, 2008, p. 96). A obra é uma ficção que imagina o que poderia ter sido o diário ou o relato íntimo de Martha Freud, mergulhando no universo das ausências, silêncios e interdições que cercam a figura feminina em contextos históricos patriarcais.

Gersão, no livro em apreço, descreve a vida de Martha Freud e para isso utiliza-se de documentos reais, como as cartas enviadas e trocadas por Freud a Martha e a outras pessoas, cartas estas escritas durante o noivado, entre 1882 e 1886. Encontra-se nelas um sentimento inicial de amor e aprendizado que a protagonista nutria com relação a Freud; entretanto, ao longo do relacionamento, Martha relata que “Sigmund fazia de tudo para me manter naquele encantamento. Não me largava nunca. Era uma carta por dia, à qual era preciso responder imediatamente, senão vinha uma avalanche de reprimendas e queixas” (Rosen, 2008, p. 97). E ela complementa: “não me deixava tempo de pensar em outra coisa – nem ousar dizer em outra pessoa” (Rosen, 2008, p. 97).

A Autobiografia não escrita de Martha Freud (2024a) se estrutura como uma narrativa em primeira pessoa, onde Martha, já idosa e imersa em suas memórias, reconstitui fragmentos da própria existência. “Perdi o homem a quem me dediquei mais de cinco décadas, e não posso negar que amei. Tenho mais de oitenta anos, estou a chegar ao fim, sinto-me frágil e cansada, sei o que é viver e morrer [...]” (Gersão, 2024a, p. 12). Martha conclui seu raciocínio dizendo: “[...] criar filhos e netos, ser esposa, mãe, anfitriã, dona de casa, avó, sei tudo e vivi tudo, mesmo as grandes perdas e houve tantas no caminho” (Gersão, 2024a, p. 12-13).

Um dos aspectos mais significativos da escrita de si no romance é a forma como Martha questiona o próprio lugar enquanto mulher,

esposa e mãe em uma sociedade patriarcal. Suas reflexões não seguem uma linearidade tradicional; ao contrário, são fragmentos de memórias, pensamentos inacabados e emoções contidas que, juntos, constroem uma subjetividade complexa. Ela escreve (ou pensa) para si mesma, em um processo que busca compreender, mais do que narrar, a sua existência: “[...] Sigi viajava, por vezes acompanhado, e me deixava sozinha” (Gersão, 2024a, p. 14).

Essa frase ilustra não apenas o modo de sua vida ao lado de Freud, mas também a ironia amarga de alguém que teve sua identidade anulada enquanto vivia ao lado de um dos maiores intérpretes da psique humana. O próprio título do romance é uma metáfora para a invisibilidade imposta, mas também para a possibilidade de reescrever o que ficou ausente.

Diante disso, o que torna essa obra notável é o modo como Teolinda Gersão constrói uma personagem que, apesar do título “não escrita”, emerge com uma voz potente, capaz de questionar, resistir e reinterpretar a vida que lhe coube viver ao lado do pai da psicanálise.

A minha narrativa – desde que possa sustentá-la, e eu posso – tenho tanto direito a existir como qualquer outra. Sou livre portanto de continuar a escrever, egoistamente, do meu ponto de vista, sem querer saber das consequências, como Sigi sempre fez? (Gersão, 2024a, p. 16).

A linguagem da autora é direta, mas carregada de lirismo e sutileza. Gersão desenvolve o fluxo da consciência de Martha com uma prosa que oscila entre o ressentimento velado, a melancolia e uma amarga ironia. Um dos exemplos mais impactantes é quando Martha reflete sobre o papel submisso da esposa vitoriana, sempre relegada ao espaço doméstico e à invisibilidade emocional, enquanto seu marido se dedicava ao estudo da psique humana, mas ignorava a complexidade da própria mulher, numa espécie de ironia parado-

xal que revela que ele poderia decifrar os sonhos do mundo inteiro, menos os de sua mulher, Martha.

Essa ideia latente sintetiza o paradoxo que o romance desenvolve: a ironia de um homem que desvendou o inconsciente, mas falhou em compreender as emoções mais próximas. Teolinda Gersão também aborda a questão da maternidade, não como um espaço idealizado, mas como um fardo imposto, um destino inescapável que define e limita a identidade de Martha. A autora não romantiza o papel da esposa e da mãe; pelo contrário, expõe suas contradições e frustrações. “Quando alguma coisa me inquietava e deixava ansiosa, isolava-me numa solidão bem-vinda, à procura de uma solução possível” (Gersão, 2024a, p. 12).

Outro aspecto notável do romance é o modo como ele explora o silêncio – não apenas como ausência de fala, mas como uma linguagem própria. O silêncio de Martha, suas pausas e reflexões não ditas, torna-se um grito de resistência, uma forma de se afirmar diante da figura esmagadora de Freud. “Sentia-me satisfeita e preenchida, o tempo voava sem eu saber como, e em cada dia o prazer recomeçava” (Gersão, 2024a, p. 14).

Em termos de estrutura narrativa, Gersão opta por uma escrita fragmentada, quase como se o texto fosse composto por memórias soltas, diários nunca escritos ou cartas que nunca foram enviadas. Esse formato contribui para a sensação de intimidade e de uma vida construída nas entrelinhas da história oficial.

No romance *Autobiografia não escrita de Martha Freud* (2024a), Teolinda Gersão propõe uma reflexão instigante sobre o conceito de escrita de si, ao imaginar a voz e as memórias de uma mulher cuja existência histórica foi silenciada pela figura imponente de seu marido, Sigmund Freud. Trata-se de uma ficção que, embora não baseada em documentos autobiográficos reais, reconstrói de forma

literária um espaço para que Martha possa narrar a própria vida, rompendo com o apagamento ao qual foi relegada. “Estou portanto cercada e paralisada, perante uma autobiografia, ou o começo de uma autobiografia já nascida morta. Mas, apesar de tudo, será razão suficiente para interromper a escrita?” (Gersão, 2024a, p. 17).

A escrita de si, conforme teorizada por autores como Michel Foucault (1992), refere-se à prática de construir a própria identidade através da narrativa pessoal, seja em diários, memórias ou autobiografias. No caso de Martha Freud, Gersão faz desse processo uma forma de resistência simbólica: ainda que Martha tenha deixado um registro escrito, o romance lhe concede a possibilidade de existir plenamente e de modo autônomo, ressignificativo por meio da palavra, reiterando uma nova posição e condição da mulher que na realidade dos fatos não se destinava a esse feito, pois vivia de forma subalterna.

O conceito de escrita de si oferece uma lente teórica potente para analisar o romance *Autobiografia não escrita de Martha Freud* (2024a), de Teolinda Gersão. Foucault entende a escrita de si como uma prática reflexiva, através da qual o sujeito se constrói e se transforma, não apenas para registrar a própria existência, mas para elaborar uma ética da subjetividade. Esse processo não depende necessariamente da publicação ou do reconhecimento externo; trata-se de um exercício íntimo, no qual o ato de escrever é uma forma de cuidado de si, uma maneira de pensar e de existir no mundo. “Contudo acabei por dar comigo envolvida numa tarefa que começara a preparar havia décadas, mas fora adiando pôr em prática: Escrever minha autobiografia” (Gersão, 2024a, p. 14). Dito de outro modo, “escrever é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro” (Foucault, 1992, p. 156).

A figura de Martha Freud é resgatada do silêncio histórico e da invisibilidade a que foi relegada enquanto esposa de Sigmund Freud. Embora Martha nunca tenha deixado um diário ou uma autobiografia real, a autora cria uma narrativa que funciona como se fosse um testemunho íntimo, uma autobiografia ficcional. Esse gesto literário dialoga diretamente com a ideia foucaultiana de que a escrita de si não está restrita a registros factuais, mas é uma forma de construção da subjetividade.

Com efeito, a escrita de si se caracteriza pela produção de narrativas que aproximam a ficção da realidade, uma ficcionalização que a escritora realiza de uma vivência individual que transpassa a experiência do coletivo, o tempo é circular, com trânsito frequente entre o passado e o presente, exercício literário inerente da modernidade.

Esse “não escrito” nesta autobiografia pode ser entendido como análogo ao próprio espaço terapêutico, isto é, uma área potencial onde o significado pode emergir através da ausência. Teolinda utiliza este espaço não escrito para examinar não apenas a vida de Martha, mas a própria natureza da autonarrativa e da cura, visto que se libertar de quaisquer amarras condiciona o indivíduo a expressar sentimentos, pensamentos e promover o autoconhecimento: “já tinha escrito mais de uma centena de páginas, em longas tardes em que me alheava de tudo à minha volta e mergulhava na narrativa que me exigia inteira” (Gersão, 2024a, p. 12). E conclui: “[...] sem ter consciência de mais nada, quando de repente tive um sobressalto: a força, e portanto o perigo, das palavras no papel” (Gersão, 2024a, p. 12).

Vale lembrar que, na realidade dos fatos, Martha não escreveu sua autobiografia. Nesse sentido, Teolinda Gersão é quem retrata essa faceta na concepção da personagem-protagonista, cuja identidade a História destacou junto ao marido Freud, e, sobretudo, pelo viés da

Literatura, é que fica evidente esse outro aspecto aparente nas cartas, entretanto, ainda esquecido pelo contexto histórico e social.

A ideia de que a vida de uma pessoa não pode ser completamente capturada pela escrita é central ao romance. Martha Freud reconhece que há silêncios, espaços em branco, coisas que não podem ser ditas ou que não encontraram palavras. Esse silêncio, no entanto, não é apenas uma falta, mas também um espaço de/ em potência, no qual a personagem pode encontrar uma forma de ser que escapa às narrativas convencionais. A incompletude da autobiografia de Martha reflete a própria complexidade da existência humana, que nunca pode ser totalmente fixada em palavras.

Em linhas gerais, o romance de Teolinda Gersão é um exercício literário e político de reconstrução da memória e da identidade feminina. A escrita de si, mesmo que fictícia, funciona como um gesto de reparação simbólica, permitindo que uma voz silenciada pela história possa finalmente ser ouvida. A *Autobiografia não escrita de Martha Freud* (2014a) nos convida a refletir sobre quantas outras histórias ficaram por contar e sobre o poder da literatura de preencher esses vazios da memória coletiva.

Assim sendo, a *Autobiografia não escrita de Martha Freud* (2024a) é um livro que não apenas reescreve a história de uma mulher esquecida, mas também questiona as narrativas dominantes que apagam as vozes femininas. Teolinda Gersão, portanto, com sua prosa incisiva e sensível, convida-nos a refletir sobre o papel da mulher na História e na Literatura, e sobre o que significa ter, ou ser negado, o direito de narrar a própria vida. Logo, o “não escrito” é, paradoxalmente, aquilo que se torna mais visível e significativo.

RECEBIDO: 03/02/2025

APROVADO: 20/03/2025

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de Antônio Fernando Cascais, Eduardo Cordeiro. Rio de Janeiro: Vega, 1992. p. 144-162.

GERSÃO, Teolinda. *Autobiografia não escrita de Martha Freud*. Portugal: Porto Editora, 2024a.

GERSÃO, Teolinda. E-mail de lançamento livro *A autobiografia não escrita de Martha Freud*. Destinatário: Grupo de Pesquisa Teolinda Gersão. (S. l.), 2024b. 1 e-mail.

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

ROSEN, Nicolle. *Madame Freud: um retrato íntimo e revelador do pai da psicanálise pelo olhar de sua esposa*. Tradução de Marisa Rosseto. Campinas/SP: Verus, 2008.

MINICURRÍCULO

RODRIGO FELIPE VELOSO é pós-Doutor em Letras: Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Doutor em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF); docente no departamento de comunicação e letras da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). Atua nos projetos literários sobre as vozes portuguesas, o mito e a construção do imaginário português em Teolinda Gersão e sobre a diáspora e memória na literatura de escritoras judias no Brasil.

Le Livre de L'Inde de Duarte Barbosa (c. 1516)

Luís André Nepomuceno

Universidade Federal de Viçosa

Doi

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n54a1364>

No cenário da expansão marítima portuguesa do começo do séc. XVI, Duarte Barbosa é um nome de grande importância. Sua obra, no entanto, resumindo-se a um único livro que a tradição chamou apenas de *Livro de Duarte Barbosa*, foi pouco lida e pouco compreendida, mesmo pelo público especializado, embora ela encerre o mais rico e fascinante acervo de informações sobre o Oriente que a Europa já recebera até então. Soma-se a isso o fato de que as raras edições de seu texto, ao longo dos séculos, apresentaram equívocos de tradução, mutilações, acréscimos, erros de biografia, entre outros problemas. A edição francesa do *Livro*, com tradução, introdução e notas de Michèle Guéret-Laferté e Rafael Afonso Gonçalves, corrige tudo isso e oferece uma versão confiável da obra. É, no mínimo, um grande acontecimento literário.

Dados para a biografia de Duarte Barbosa são bastante escassos. Ele deve ter chegado à Índia muito jovem, já em 1500, na célebre expedição de Pedro Álvares Cabral, acompanhando o tio Gonçalo Gil Fernandes Barbosa, nomeado para assumir o cargo de escrivão da feitoria portuguesa de Cochim. O tio será depois transferido por

Vasco da Gama para a nova feitoria de Cananor. A Índia começava a ser desbravada e ocupada por agentes portugueses, que ali construíam entrepostos comerciais e fortalezas militares. Barbosa ainda não era adulto à época da primeira viagem e deve ter sido motivado pela sedução de riquezas que o Oriente oferecia. Gaspar Correia, cronista das navegações, garante que Barbosa aprendeu a língua malaiala (falada em toda a costa do Malabar, no sul da Índia) com tamanha desenvoltura, que tinha mais domínio dela do que os próprios nativos. Logo, o jovem será também levado à carreira administrativa do império português, trabalhando especialmente como intérprete nas negociações diplomáticas entre as autoridades portuguesas e o governo local.

Numa de suas viagens de retorno a Portugal, Barbosa escreveu, entre 1516 e 1518, o seu livro, provavelmente apresentando-o ao rei D. Manuel, embora não tenha feito a ele uma dedicatória. O autor não verá seu relato publicado, o que é compreensível, já que Portugal quase não editou literatura de viagens antes de 1540. No entanto, o célebre humanista e cartógrafo Giovanni Battista Ramusio publicou o livro de Barbosa em italiano, com o título “Libro di Odoardo Barbosa” (Ramusio 1978, v. II, p. 537-709), na famosa coleção *Navigazioni e viaggi* em 1550, a partir de uma cópia manuscrita em versão espanhola. A primeira edição portuguesa só veio a lume em 1812, seguida de uma versão inglesa da Hackluyt Society em 1865, e de outra, na mesma editora, entre 1918 e 1921, com tradução de Lancel Longworth Dames e com fartas notas de rodapé, até hoje a versão mais lida e consultada fora do mundo lusófono. Todas essas edições apresentam problemas de fixação do texto e de biografia do autor. Em 1996, Maria Augusta da Veiga e Sousa publicou uma excelente edição crítica da obra, com cotejo dos diversos manuscritos conhecidos.

O *Livro de Duarte Barbosa* é um tratado geográfico e etnográfico que expõe uma descrição dos territórios e dos povos do Oriente, compreendendo toda a extensão das terras ocupadas pelo Oceano

Índico, com início no cabo da Boa Esperança e término nas ilhas Ryukyu, no Japão. Muitas informações de seu livro vieram de notícias imprecisas que ele ouviu dizer, mas a parte mais substancial centra-se na Índia, particularmente na costa do Malabar, onde os portugueses tinham postos comerciais e onde Barbosa viveu boa parte de sua vida. Seu livro, a par da *Suma Oriental*, de Tomé Pires, também escrita na mesma época, é a mais importante base de dados sobre o Oriente, com informações significativas sobre a gigantesca rede de comércio que grassava nas terras da Índia, envolvendo povos de etnias distintas, como hindus, árabes, judeus, chineses, persas, entre outros. O livro apresenta um rico traçado das práticas sociais, especialmente da Índia, com observações sobre roupas, casamentos, relações de poder e hábitos de higiene. O autor foi o primeiro viajante europeu a representar as castas indianas como um modelo fixo e hierárquico envolvendo divisão social e política, divisão do trabalho e interdições morais e sexuais ligadas a essa hierarquia.

A edição francesa da Chandeigne, recentemente lançada, apresenta um texto introdutório de quase setenta páginas que esclarece os critérios da edição e propõe informações históricas e correções biográficas. O texto, primeira tradução do livro para o francês, foi fixado a partir do cotejo de três manuscritos distintos, já inclusive analisados por Veiga e Sousa: a cópia feita por Francisco Mucio Camerte em 1539; a versão espanhola publicada em Sevilha em 1524 (a cópia mais antiga de que se tem notícia); e, por fim, a cópia usada por Mendo Trigoso na edição portuguesa de 1812. A consulta a todas essas versões naturalmente leva em conta o fato de que o manuscrito original de Barbosa perdeu-se com o tempo, e o cotejo de todas as reproduções posteriores mostra que copistas fizeram emendas no texto, inclusive com atualizações de fatos históricos posteriores à primeira redação do livro. A edição também esclarece o erro biográfico sobre a identidade de Duarte Barbosa, que foi confundido com outros dois homô-

nimos da mesma época: o primeiro deles um navegador que esteve na famosa expedição de circum-navegação de Fernão de Magalhães e que teria morrido em 1521 (engano mantido por Ramusio, Dames e Trigoso); e o outro, um piloto que também viajou pelos mares do Índico no começo do séc. XVI.

Por fim, a presente edição francesa apresenta um Duarte Barbosa algo diferente dos outros sugeridos por leitores e críticos do viajante-autor. Barbosa sempre foi visto como o escritor que manifestou críticas severas contra a fúria imperialista de Afonso de Albuquerque, governador da Índia Portuguesa entre 1509 e 1515, e que defendeu os interesses da política de nativos orientais. Essa fama talvez tenha vindo da própria linguagem que ele utiliza no livro, praticamente não condenando os costumes indianos e eximindo-se de juízos de valor tão típicos de viajantes europeus na mesma época. A edição de Guéret-Laferté e Gonçalves, em seu texto introdutório, mostra, no entanto, que Barbosa relativizou a violência colonialista e fez a defesa da ocupação portuguesa em terras orientais, inclusive com justificativa religiosa. Em outros termos, os tradutores sugerem que a imagem tradicional de um Duarte Barbosa encantado com as coisas do Oriente e fascinado por suas práticas sociais, defendendo a política dos nativos, é historicamente frágil e nunca levou em conta que, a julgar pela famosa tese de Edward Said (2012) sobre o orientalismo, o conhecimento sobre o outro (o estrangeiro, o nativo, o negro, o asiático) representou para a Europa, ao longo dos séculos, também um desejo de poder sobre ele. Em outros termos, embora reconheça as virtudes do povo asiático e escreva positivamente sobre elas, Barbosa não oculta por inteiro sua legitimação do projeto colonialista português em terras do Oriente. É essa também a tese mantida por historiadores como Éverton Machado (2018) e Ângela Xavier e Inês Županov (2015).

Com tradução fluente e notas explicativas esclarecedoras e oportunas, a edição francesa do livro de Barbosa tem se revelado um dos grandes tributos já pagos ao autor do quinhentismo português.

RECEBIDO: 02/02/2025

APROVADO: 09/02/2025

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Duarte. *Le Livre de L'Inde de Duarte Barbosa*. Tradução de Michèle Guéret-Laferté e Rafael Afonso Gonçalves. Paris: Chandeigne, 2023.

MACHADO, Everton V. *O orientalismo português e as Jornadas de Tomás Ribeiro: caracterização de um problema*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2018.

THE BOOK of Duarte Barbosa. Tradução de Lancel Longworth Dames. Londres: The Hackluyt Society, 1918-1921 (2 v.).

O LIVRO de Duarte Barbosa (edição crítica e anotada). Edição de Maria Augusta da Veiga e Sousa. Lisboa: Ministério de Ciência e da Tecnologia, 1996 (2 v.).

RAMUSIO, Giovanni Battista. *Navigazioni e viaggi*. Edição de Marica Milanesi. Turim: Giulio Einaudi, 1978 (6 v.).

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Rosaura Aichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

XAVIER, Ângela Barreto; Županov, Inês G. *Catholic orientalism: Portuguese empire, Indian knowledge (16th-18th centuries)*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

MINICURRÍCULO

LUÍS ANDRÉ NEPOMUCENO é Doutor em Teoria e História Literária pela UNICAMP, com pós-doutorado pela UFMG. Pesquisador e professor da Universidade Federal de Viçosa, campus Rio de Paranaíba, publicou artigos no Brasil e no exterior, com enfoque em estudos sobre Humanismo e Renascimento. Entre seus livros estão *Petrarca e o humanismo* (2008) e *A nação imaginária: ensaios sobre o Renascimento português* (2025).