

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

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

Diretor

Prof. Dr. Jean Cristtus Portela

Vice-Diretor

Prof. Dr. Rafael Alves Orsi

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenador

Prof. Dr. Paulo Cesar Andrade da Silva

Vice-Coordenador

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editor-chefe

Paulo César Andrade da Silva

Editor-executivo

Rodrigo Valverde Denubila

Editores deste número

Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro

Jorge Vicente Valentim

Rodrigo Valverde Denubila



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

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

e-mail: itinerarios.fclar@unesp.br

homepage: www.fclar.unesp.br

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

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

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

ABRAPLIP – AFETOS, DIÁLOGOS E RESILIÊNCIAS

A LITERATURA PORTUGUESA E AS
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA
NO MUNDO PÓS-PANDEMIA

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n. 57	p. 1-304	jul./dez. 2023
-------------	------------	-------	----------	----------------

CONSELHO EDITORIAL

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

COMISSÃO EDITORIAL

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

Wilton José Marques

PARECERISTAS

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

NORMALIZAÇÃO

Rodrigo Valverde Denubula

EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA

Eron Pedroso Januskevictz

CAPA

Laura Retamero Dos Santos

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

Semestral
Online
ISSN 0103-815x

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

CDD 800

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

Indexada por: /Indexed by:

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

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

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO PRESENTATION

*Rodrigo Valverde Denubila, Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro e
Jorge Vicente Valentim* 9

Algumas palavras de afetos, de diálogos e de resiliências
Jorge Vicente Valentim 13

AFETOS, DIÁLOGOS E RESILIÊNCIAS: A LITERATURA PORTUGUESA E AS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA NO MUNDO PÓS-PANDEMIA

AFFECTIONS, DIALOGUES AND RESILIENCE: PORTUGUESE LITERATURE AND PORTUGUESE-LANGUAGE LITERATURES IN THE POST-PANDEMIC WORLD

- *Histórias de amor*, o livro censurado de José Cardoso Pires
Histórias de amor, the censored book by José Cardoso Pires
Luci Ruas 21
- Gil Vicente - *microleituras* de D. Cleonice Berardinelli
Gil Vicente - micro-readings of D. Cleonice Berardinelli
Márcio Ricardo Coelho Muniz 39
- Afetos e diálogos nos *Comentários de Faria e Sousa a Os lusíadas*: a viagem do gama em perspectiva
Affections and dialogues in Comentários de Faria e Sousa a Os lusíadas: Gama's journey in perspective
Maria Teresa Nascimento 57
- Leitura e experiência de poesia em tempos de indigência
Reading and Experiencing Poetry in Times of Indulgence
Maria Silva Prado Lessa 71

- Eugénio de Andrade e as palavras entreditas
Eugénio de Andrade and the forbidden words
Jorge Fernandes da Silveira..... 85
- Sobre afeto e criação: Agustina Bessa-Luís em diálogo com Juan Rodolfo Wilcock e José Régio
On affection and creation: Agustina Bessa-Luís in dialogue with Juan Rodolfo Wilcock and José Régio
Viviane Vasconcelos..... 97
- Viagem à salvação do que vincula: uma leitura de *As estações da vida*, de Agustina Bessa-Luís
Journey to the salvation of what binds: a reading of As estações da vida, by Agustina Bessa-Luís
José Vieira 111
- 30 anos sem Manuel da Fonseca: considerações sobre o tema da infância em seus contos
30 years without Manuel da Fonseca: considerations on the theme of childhood in his short stories
Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro..... 123
- “Este nosso Portugal”: literatura, identidade e nação nas *Memórias do Cárcere*, de Camilo Castelo Branco
“Este nosso Portugal”: literature, identity and nation in Memórias do Cárcere, by Camilo Castelo Branco
Andreia Alves Monteiro de Castro..... 135
- Camilo e “O frade que fazia reis”
Camilo and “O frade que fazia reis”
Antonio Augusto Nery..... 149
- É tarde, Inês é morta: a encenação da falta em “*Pedro, o cru*”, em diálogo com a contemporaneidade
It's late, Inês is dead: the staging of lack in “Pedro, o cru”, in dialogue with contemporaneity
Camila da Silva Alavarce 161

■ Inês de Castro: ontem, hoje e sempre <i>Inês de Castro: yesterday, today and always</i> Flavia Maria Corradin	177
■ Topofilia e espaciosidade em <i>Lanzarote</i> : a experiência epifânica de Saramago <i>Topophilia and spaciousity in Lanzarote: Saramago's epiphanic experience</i> Márcia Manir Miguel Feitosa	189
■ Manuel bandeira em Portugal, lança em África <i>Manuel Bandeira in Portugal, launches in Africa</i> Maria Aparecida Ribeiro	201
■ Figurações afetivas em <i>Tiago Veiga uma biografia</i> e em seus epitextos <i>Affective figurations in Tiago Veiga uma biografia and its epitexts</i> Maria Theresa Abelha Alves	213
■ Fradique e seus descendentes: esboço de um percurso <i>Fradique and his descendants: outline of a route</i> Paulo Motta Oliveira	233
■ Ofélia e Pessoa: dois fingidores <i>Ophelia and Pessoa: two pretenders</i> Telma Maciel da Silva	251

ENTREVISTA
INTERVIEW

■ Entrevista com o escritor Hugo Gonçalves <i>Rodrigo Valverde Denubila e Joao Victor Freitas Silva</i>	269
--	-----

ÍNDICE DE ASSUNTOS	291
---------------------------------	-----

SUBJECT INDEX	293
----------------------------	-----

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX	295
--	-----

SOBRE AFETOS, DIÁLOGOS E RESILIÊNCIAS: LITERATURA PORTUGUESA E AS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA NO MUNDO PÓS-PANDEMIA

Entre 22 e 29 de setembro de 2023, foi realizado, na cidade de São Carlos-SP, o XXIX Congresso Internacional da ABRAPLIP (Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa), que teve como tema central “Afetos, diálogos e resiliências: a literatura portuguesa e as literaturas de língua portuguesa no mundo pós-pandemia”. Com base em tal título, objetivou-se refletir sobre aspectos da literatura portuguesa, tanto especificamente como em relação com outras literaturas vernáculas, principalmente no contexto atual, de um mundo que se reconstrói após os anos de isolamento social ocasionado pela covid-19.

Neste número 57, tal como no 58 da *Itinerários – Revista de Literatura*, reúnem-se artigos advindos de conferências, palestras, mesas plenárias, mesas semiplenárias e comunicações elaboradas por professores doutores convidados a publicar nestes dois volumes do periódico. Na sequência, Jorge Vicente Valentim, em “Algumas palavras de afetos, de diálogos e de resiliências”, reflete sobre os sentimentos que guiaram a idealização do XXIX Congresso Internacional da ABRAPLIP, o primeiro presencial após o início da pandemia de covid-19, apresentando os motivos que levaram ao título do evento pelos termos “afetos”, “diálogos” e “resiliências”.

Como artigo inaugural, temos “*Histórias de amor*, o livro censurado de José Cardoso Pires”, derivado da conferência de abertura proferida por Luci Ruas no Congresso. Nele, a autora investiga os ambientes de repressão e violência representados em contos da coletânea de Cardoso Pires tirada de circulação pelo Estado Novo salazarista em 1952, mesmo ano de sua publicação.

Tomando como ponto de partida o campo dos “afetos”, uma das homenagens mais simbólicas do evento foi à memória de Cleonice Berardinelli. Podemos ver a importância do legado da pesquisadora no artigo “Gil Vicente - microleituras de D. Cleonice Berardinelli”, em que Márcio Ricardo Coelho Muniz analisa diversas abordagens da obra do dramaturgo português feitas por Dona Cleo, sintetizando as principais linhas de força da crítica da professora acerca daquilo que ela considerava as marcas do teatro vicentino.

Maria Teresa Nascimento, em “Afetos e diálogos nos *Comentários de Faria e Sousa a Os lusíadas*: a viagem do Gama em perspectiva”, analisa esses dois termos básicos que dão título ao XIX Congresso Internacional da ABRAPLIP – “afetos” e “diálogos” – nos comentários de Faria e Sousa à épica camoniana, verificando

como tais elementos são trabalhados tanto no livro de 1639 quanto nas próprias estâncias de Luís de Camões.

Em seguida, no artigo “Leitura e experiência de poesia em tempos de indulgência”, Maria Silva Prado Lessa parte da reflexão acerca dos impactos causados pelas circunstâncias advindas da pandemia de covid-19 no trabalho com poesia em sala de aula com alunos da graduação em Letras. A partir disso, tendo como *corpus* a obra de Mário Cesariny, a autora evidencia a urgência em empregarmos novas estratégias de ensino para propiciarmos a efetiva experiência da poesia para os estudantes.

Indo também ao encontro dos afetos, diálogos e resiliências, apresentam-se diversos trabalhos que se debruçaram sobre importantes efemérides na literatura portuguesa. É o que vemos em “Eugénio de Andrade e as palavras interditas”, de Jorge Fernandes da Silveira, homenagem ao centenário do autor de *Os amantes sem dinheiro*. No artigo, o pesquisador parte dos versos do poema “As palavras interditas” para revelar como o poder da palavra poética encontra meios de se expressar mesmo em momentos de censura e repressão.

Já pela ocorrência dos setenta anos de publicação do romance *A sibila*, Viviane Vasconcelos analisa parte da correspondência de Agustina Bessa-Luís com o presencista José Régio e com o autor italo-argentino Juan Wilcock, no artigo “Sobre afeto e criação: Agustina Bessa-Luís em diálogo com Juan Rodolfo Wilcock e José Régio”.

Em seguida, José Vieira, por ocasião do centenário da autora de *Fanny Owen*, propõe, em “Viagem à salvação do que vincula: uma leitura de *As estações da vida*, de Agustina Bessa-Luís”, uma discussão acerca de como o romance de 2002 representa a importância do bulício das estações de comboio da linha do Douro como forma de memória e de imaginário de um tempo e de uma região.

No texto “30 anos sem Manuel da Fonseca: considerações sobre o tema da infância em seus contos”, Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro revisita a importância do motivo infantil em narrativas curtas do autor neorrealista, mostrando o quanto o tema é relevante em sua produção, a partir de análises em *close reading* dos contos “O primeiro camarada que ficou no caminho” e “Sete-estrela”, da coletânea *Aldeia Nova*.

Muitos artigos abordaram questões históricas e identitárias de Portugal por meio de obras literárias de grandes autores. Em “‘Este nosso Portugal’: literatura, identidade e nação nas *Memórias do cárcere*, de Camilo Castelo Branco”, de Andreia Alves Monteiro de Castro, analisam-se os comentários do escritor romântico sobre o liberalismo português da Regeneração, tecidos com ironia, impressões e fatos imaginados.

Também sobre a obra de Camilo Castelo Branco, em “Camilo e ‘O frade que fazia reis’”, de Antonio Augusto Nery, pode-se averiguar o modo como o autor oitocentista representa o clericalismo e o anticlericalismo no conto “O frade que fazia

reis”, uma das quatro narrativas pertencentes à coletânea *As virtudes antigas ou a freira que fazia chagas e o frade que fazia reis*.

Já no artigo “É tarde, Inês é morta: a encenação da falta em ‘Pedro, o cru’, em diálogo com a contemporaneidade”, Camila da Silva Alvarce discute diversos aspectos presentes na peça publicada por António Patrício em 1918 que dialogam com questões caras à contemporaneidade literária, como a discussão em torno da precariedade da palavra.

Ainda em relação à figura daquela de “depois de ser morta foi Rainha”, “Inês de Castro: ontem, hoje e sempre”, de Flávia Maria Corradin, aborda, através das óticas do histórico e do feminino, o modo como Inês de Castro tem sido representada ao longo da tradição, detendo-se na interpretação do romance histórico *Inês de Castro: espia, amante, rainha de Portugal*, de Isabel Stilwell.

Márcia Manir Miguel Feitosa, em “Topofilia e espaciosidade em Lanzarote: a experiência epifânica de Saramago”, explora o livro *A intuição da ilha: os dias de José Saramago em Lanzarote*, de Pilar del Rio, no intuito de averiguar como a relação topofílica de José Saramago com Lanzarote interferiu na escrita de vários de seus romances e permitiu a obtenção de momentos epifânicos.

Maria Aparecida Ribeiro, em “Manuel Bandeira em Portugal, lança em África”, evidencia as reverberações da poesia do escritor pernambucano na literatura de países africanos de língua portuguesa – como Angola, São Tomé e Príncipe e, em especial, Cabo Verde – a partir da divulgação de seus poemas na Revista Presença.

No texto “Figurações afetivas em *Tiago Veiga uma biografia* e em seus epitextos”, Maria Theresa Abelha Alves investiga as interações possíveis do texto principal do romance de Mário Cláudio com os diversos epitextos criados no discurso, a partir de poemas do protagonista Tiago Veiga.

“Fradique e seus descendentes: esboço de um percurso”, de Paulo Motta Oliveira, partindo do complexo caso de Fradique Mendes, personagem que perpassa diversas obras em língua portuguesa, explora o primeiro romance em que surge um descendente do instigante personagem, em comparação com outros três romances em que ele também teve descendentes.

Telma Maciel da Silva, em “Ofélia e Pessoa: dois fingidores”, analisa a correspondência trocada entre Ofélia Queiroz e Fernando Pessoa, no intuito de repensar aquilo que críticos literários como Eduardo Lourenço e Leila Perrone-Moisés cristalizaram acerca da namorada do autor de *Mensagem*, revelando que a moça age como verdadeira protagonista no jogo amoroso com o poeta.

Finalizando este volume, encontra-se a entrevista conduzida por Rodrigo Valverde Denubila e João Victor Freitas com Hugo Gonçalves. Nela, o escritor português contemporâneo fala sobre sua obra, sua relação com o Brasil, influências, projetos, aspectos da identidade portuguesa e o processo de criação do romance *Mãe*.

Assim, encerra-se o número 57 da *Itinerários – Revista de Literatura*, apresentando os afetos, diálogos, resiliências e toda a diversidade de parte dos trabalhos apresentados no XXIX Congresso Internacional da ABRAPLIP. No número 58, encontra-se a continuidade de tais trabalhos.

*Rodrigo Valverde Denubila
Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro
Jorge Vicente Valentim*

ALGUMAS PALAVRAS DE AFETOS, DE DIÁLOGOS E DE RESILIÊNCIAS

Jorge Vicente VALENTIM*

Pede a tradição que o presidente da ABRAPLIP inicie sempre os seus agradecimentos, mencionando as entidades parceiras e os órgãos de fomento que patrocinaram o evento. Quero pedir licença para respeitosamente sair deste roteiro e iniciar a minha fala, lembrando a conferência de abertura do XX Encontro da ABRAPLIP, em 2005, no Teatro da UFF, proferida pela saudosa Profa. Cleonice Berardinelli. Naquela ocasião, ela iniciou a sua conferência lembrando a família e exaltando os seus professores. Ou seja, Dona Cléo gostava sempre de se apresentar em primeiro plano como aluna e leitora apaixonada pelos textos literários.

Longe de querer me comparar com a nossa referência maior das letras portuguesas, quero, em forma de homenagem, retomar a estrutura do seu discurso para me guiar neste momento.

E começo, agradecendo àquele que é a minha família, o meu porto seguro, aquele que vem sonhando comigo com este congresso, desde o momento em que me dispus a trazer para a UFSCar o XXIX Congresso da ABRAPLIP. Para não correr o risco de me estender, repito, aqui, o que disse no pórtico de minha tese para professor titular: “Para Heber dos Santos Tavares. Amigo, namorado, marido, confidente, amor. Tudo isso e muito mais. Por aquele encontro inesperado em 26 de dezembro de 2003, que nos juntou para toda uma vida. Por tantas histórias vividas e tantos caminhos trilhados. Por acreditar nas minhas loucuras e por deixar meus pés firmes no chão, sempre ao meu lado. O que dizer? Com medo de não conseguir articular as palavras necessárias, convoco os versos do poeta Albano Martins, que, com uma técnica de concisão singular, conseguiu resumir e exprimir, em *Livro quarto* (2004), aquilo que de certa forma tem sido também a nossa trajetória: “Eu penso / porque tu existes” (MARTINS, 2021, p. 371). Obrigado, por viver e experimentar comigo, da juventude à maturidade, a aventura do amor” (VALENTIM, 2022, p. 5).

* Professor Titular de Literaturas de Língua Portuguesa (Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) do Departamento de Letras da UFSCar. Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq. Presidente da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP) – Gestão 2022-2023. E-mail: valentim@ufscar.br

Quero externar a minha gratidão à Profa. Dra. Tânia Pellegrini, Professora Emérita da UFSCar, por ter iniciado a jornada dos Estudos Literários nesta universidade e ter incentivado a reunião de profissionais para a criação do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. Hoje, se temos um grupo consolidado e um programa a pleno vapor, não podemos deixar de reconhecer o seu empenho pioneiríssimo no interior do Estado de São Paulo, seja no ensino, seja na pesquisa e ainda na extensão universitária. Graças à sua trajetória, nós, professores de literatura, podemos chamar a UFSCar de casa.

Estendo, ainda, a minha gratidão aos professores que contribuíram para a minha formação, seja de forma direta, com aulas e seminários na graduação e na pós-graduação na UFRJ e em Portugal, seja de forma indireta com a leitura de textos e ensaios que forjaram a minha metodologia de ensino e de pesquisa.

Não posso deixar de me referir àquela que é a responsável por eu estar aqui hoje: Luci Ruas. Foi ela que me despertou o prazer da leitura do texto de Camões, foi ela que abriu as portas de sua casa e me fez um membro de sua família; com ela, conheci e aprendi a amar e respeitar Seu Zé Carlos, Flávia, Vanessa, Carlinhos e os seus respectivos filhos; com ela, aprendi a ler Raul Brandão, Fialho d’Almeida, Fernando Pessoa, Vergílio Ferreira, António Lobo Antunes e tantos outros escritores que hoje povoam a minha biblioteca. Foi com ela que fiz o meu *coming out*, momento de revelação da autognose gay, muitas vezes marcado por traumas e dificuldades. Ao seu lado e com sua voz calma e certa, Luci conseguiu transformar aquele instante num momento apaziguador, sentados num banco em frente a Praia dos Ingleses, no Porto, depois da noite do meu primeiro porre com vinho Quinta da Aveleda. Foi graças a ela, por ter apostado todas as suas fichas num garoto magrelo e de olhos muito curiosos, naquela manha de maio de 1989, que hoje estou aqui.

Para aqueles que não sabem, o ano de 2006 foi terrível para os professores da antiga Universidade Gama Filho. Com salários atrasados, férias e 13º parcelados sem qualquer negociação, eu não tinha as condições financeiras para vir prestar o concurso da UFSCar. Pois foi ela que, num gesto de amizade, confiança e generosidade, depositou os valores da inscrição e das fotocópias de todos os documentos, para que eu pudesse vir fazer o concurso, e, depois de empossado, recusou-se a aceitar o valor de volta, quando eu recebi o meu primeiro salário como professor da UFSCar. Como disse nos agradecimentos da minha tese, repito aqui os versos de Camões, entendendo que apenas dizer “muito obrigado” não é suficiente para dar conta da minha gratidão: “Porque é tamanha bem-aventurança / O darvos quanto tenho, e quanto posso, / Que quanto mais vos pago, mais vos devo” (CAMÕES, 1988, p. 88). Bem haja, querida mestra, amiga e mãe.

Agora, sim, depois dessas primeiras palavras, quero agradecer à Universidade Federal de São Carlos, o apoio e o suporte necessários para a realização deste evento. Pelo financiamento concedido e pela concessão de passagens aéreas,

deixo a minha gratidão às Pró-reitorias de Extensão e de Pós-Graduação. Pelas parcerias no compartilhamento de ideias e suportes infraestruturais, nosso reconhecimento também ao Gabinete da Reitoria, à Prefeitura Universitária, às Pró-Reitorias de Administração e de Graduação, à Associação de Docentes da UFSCar, à Livraria da EdUFSCar, ao Restaurante Cozinha do Lobo, ao Centro de Educação e Ciências Humanas, aos Departamentos de Letras (em especial à Profa. Dra. Camila Alavarce, Chefe de Departamento, e ao Secretário José Olímpio), aos departamentos de Educação Especial, Filosofia e Psicologia, sobretudo o SeTILS, com a concessão de tradutores da língua brasileira de sinais. Também estendo a minha gratidão à Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, de Araraquara, pela apresentação cultural de hoje, ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP de São José do Rio Preto, em especial à Profa. Dra. Luciene Marie Pavanello, pela partilha dos professores pesquisadores entre os nossos eventos, à FFLCH/USP e à Profa. Dra. Rosangela Sarteschi pela disponibilidade de veículos para vinda de professores a São Carlos; à Associação Poeta Albano Martins, em especial à Isabel e Kay Martins, pelo apoio na divulgação e propaganda do evento. À Casa do Pinhal pela especial abertura de agenda para alguns dos visitantes estrangeiros.

Nossos mais sinceros votos de gratidão ao patrocínio concedido pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), cujo quantitativo nos permitiu trazer cinco convidados de Portugal, para abrilhantar as mesas plenárias e a dos escritores durante a semana. Também agradeço ao auxílio da CAPES, além do apoio incondicional do DGLAB e do Instituto Camões, em especial à Dra. Alexandra Pinho; agradeço igualmente ao Exmo Sr. Embaixador de Portugal no Brasil, Dr. Luís Faro Ramos e ao Exmo. Cônsul de Portugal no Estado de SP, Embaixador António Pedro Rodrigues da Silva, pela generosidade em atender os nossos pedidos e vir pessoalmente fazer parte dessa grande celebração.

Estendo a nossa gratidão, em nome da ABRAPLIP, à Polícia Militar do Estado de São Paulo, que deslocou um grupo efetivo para as proximidades da UFSCar e dos hotéis onde os convidados estão hospedados, a fim de garantir a segurança de todos durante o evento.

Meus agradecimentos a todos os membros da gestão 2022-2023 pela paciência em lidar com um presidente de primeira viagem e terem doado uma parte significativa do seu tempo para a resolução de problemas emergentes. Faço um agradecimento especial à Profa. Dra. Roberta Franco, pelo trabalho incansável de atualização da página do Facebook da associação, de emissão de informações necessárias para o bom andamento do evento. Também agradeço ao grupo de pareceristas pelo empenho em entregar as avaliações em tempo hábil para o evento. Em especial, quero agradecer imensamente à coordenadora do grupo de pareceristas, Profa. Dra. Gabriela Silva, e ao Prof. Mt. Carlos dos Santos Menezes, que muito contribuíram para as artes finais dos crachás, cartazes, faixas e placas. Ao Prof. Sílvio César

Alves por ter sido a ponte dessa gestão com as editoras para o lançamento de livros, ao Prof. Mauro Dunder por ter me socorrido com a coordenação da noite de boteco e ao Prof. Daniel Laks pelo empenho em levar os participantes para uma noite de forró inesquecível.

Não posso deixar de mencionar também os colegas e as colegas do grupo de trabalho da UFSCar, sobretudo do PPGLit, em especial a Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira, nossa coordenadora, e ao Secretário Thiago Kennedy, pelo esforço, empenho e tempo dedicado à preparação e aos detalhes para que o evento corresse sem surpresas. Aos técnicos administrativos do CECH, em especial ao Fernando Molan e à Edimara, pelo suporte audiovisual, pela preparação do coffee break e pela rapidez na disposição de informações e mensagens. Meu reconhecimento aos esforços do Prof. Luiz André em conseguir os meios necessários para o suporte do coffee break. Aos queridos e sempre fiéis companheiros do GENFIP (Grupo de Estudos sobre a Novíssima Ficção Portuguesa) e do curso de extensão, pelas inúmeras parcerias de apoio e de ajuda presencial. À designer gráfica Larissa Tavares, os nossos sinceros agradecimentos pela paciência em enviar e reenviar as provas dos logos disponibilizados para o nosso congresso.

Não posso deixar de destacar, aqui, o caríssimo amigo Dr. Rui Cintra, presidente da Casa de Portugal em São Carlos, pela disponibilidade em poder realizar o cerimonial desse dia, além do apoio a projetos ligados à cultura e à literatura portuguesas na cidade.

Aos meus queridos amigos vindos de Portugal, dos Estados Unidos e da Itália: meu muito obrigado pela presença de vocês, pela resposta positiva e pelo aceite em vir até o interior de São Paulo e celebrar essa grande festa da literatura, sobretudo, por terem aguentado bravamente, depois de atravessar o Atlântico, mais umas horinhas no carro.

Falamos sempre da necessidade de manter acesa a memória cultural das nossas entidades, a fim de que os pesquisadores mais jovens tenham uma ideia da importância desses nomes na trajetória da associação. Quero, portanto, pedir a todos os presidentes da ABRAPLIP de gestões anteriores que se levantem e que todos nós, como reconhecimento ao trabalho incansável de cada um deles, saudemos com uma salva de palmas. Nesse conjunto, não posso deixar de destacar os gestos de alguns presidentes cuja paciência foi fundamental para a sequência ininterrupta dos congressos até chegarmos à data de hoje. Agradeço à Profa. Dra. Patrícia Cardoso, porque, em 2017, ao receber a notícia de que não traríamos o evento para a UFSCar dois anos depois, entendeu com propriedade que um evento desse porte não poderia ser organizado por uma única pessoa. À Profa. Dra. Germana Sales, que, com uma generosidade ímpar, levou para Belém não apenas o congresso, mas uma parte significativa daquilo que havíamos planejado para 2019. Ao Prof. Dr. Sérgio Nazar David, por toda a articulação para não deixar a sequência de encontros bienais ser interrompida, também porque, com uma diligência e uma disponibilidade

singulares, aceitou o meu pedido para ser Vice-Presidente de sua gestão em 2021, a fim de trazer o evento para a UFSCar em 2023. E aqui estamos todos nós. Por fim, agradeço à Profa. Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa, conselheira da atual gestão, não só pela sua presença constante nas consultas e nas solicitações de opiniões e sugestões, mas porque, lá em 2011, mesmo sem eu merecer, levantou a mão e me deu uma demonstração de amizade inesquecível.

A ABRAPLIP desse ano é um evento de gratidão e resiliência, isto porque sobrevivemos a um vírus, a um verme e a muitas bactérias. Por isso, o título *“Afetos, diálogos e resiliências: a literatura portuguesa e as literaturas de língua portuguesa no mundo pós-pandemia”* refere-se não apenas aos textos literários contemporâneos, mas aos de todas as épocas e estéticas, afinal, não foi ela, a literatura, o nosso suporte para sobrevivermos a um dos mais trágicos momentos dos últimos anos? Vimos amigos e familiares partirem, sofremos com os nossos alunos e colegas, assistimos e lutamos contra os seguidos ataques à educação, à pesquisa e à ciência no país, e no meio deste turbilhão, a leitura acabou se tornando o nosso ponto de equilíbrio e a nossa arma de resistência.

Como os ipês que cercam as ruas da cidade e da universidade, com seus ciclos de florescimento contínuos, símbolos de resistência em meio ao caos, nós também, nesse espaço acadêmico, aprendemos que a resiliência não é uma opção ou um luxo. É uma necessidade que permanece dia após dia nas nossas atitudes, nas nossas falas, nos nossos comportamentos e no nosso trabalho. Não à toa, aprendemos com quem nos serviu de exemplo. Daí a nossa homenagem aos docentes que se aposentaram nos últimos anos.

E porque festejamos os afetos, não posso deixar de manifestar o meu carinho e admiração pela generosidade da Profa. Dra. Maria Aparecida Ribeiro. Há quase um ano, sempre que me levantava de manhã e vinha alguma preocupação à cabeça, ao abrir o meu celular, eis que me deparava com mensagens acolhedoras e singelas, que me davam uma paz de espírito e me transmitiam, de certa forma, uma sensação apaziguadora.

Celebramos a vida, logo, precisamos recordar aqueles que, infelizmente, não puderam estar conosco para essa grande festa da literatura. No entanto, a trajetória de cada um está conosco e permanecerá durante essa semana e além. As nossas sinceras homenagens vão para: Maria Manuel Viana, escritora e tradutora; Ana Luísa Amaral, Eduardo Pitta e Gastão Cruz, ensaístas, investigadores e escritores de primeira grandeza; ao meu querido amigo, o poeta Albano Martins, que sonhou comigo este evento, desde 2017, quando pensei em trazer o congresso para cá. Ele certamente aqui estaria se pudesse, mas as musas foram mais exigentes e requisitaram a sua presença, por isso, ele não pode estar aqui, mas está no meu coração com a certeza da amizade e da generosidade que lhe eram peculiares. Em 2023, completam-se 05 anos de sua partida. Aos artistas e intelectuais centenários, cujas efemérides serão lembradas aqui: Eduardo Lourenço, Natália Correia,

Eugénio de Andrade, Mário Cesariny, Alexandre Pinheiro Torres, Urbano Tavares Rodrigues.

Não posso encerrar minha fala, sem relembrar algumas presenças queridas da área dos estudos literários: as Professoras Doutoradas Jurema José de Oliveira (UFES) e Rosilda Alves Bezerra (UFPB), ambas da área de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa; a Profa. Dra. Simone Pinto de Oliveira, pioneiríssima na pesquisa e no ensino de Agustina Bessa-Luís no Brasil; e Profa. Dra. Cleonice Berardinelli, nossa referência maior, que, amanhã, terá uma mesa a ela dedicada. Do mesmo modo como ocorrera em 2022, quando lembramos os dez anos de despedida da saudosa Profa. Dra. Maria Luíza Ritzel Remédios, quero também recordar, em forma de homenagem, os dez anos que se completam em 2023 da passagem de duas figuras muito conhecidas de todos nós e igualmente queridas: de Portugal, o grande mestre Óscar Lopes, que formou gerações de professores e pesquisadores, seja pelo exercício do magistério, seja pela autoria de textos fundamentais para a compreensão dos processos estético-sociais da literatura portuguesa. Do Brasil, a nossa querida Angélica Soares, vítima precoce de uma doença que nos privou de sua presença alegre, espirituosa e de suas falas sempre muito apaixonadas pelos poemas de Florbela Espanca. Quero, ainda, mandar um abraço muito apertado para os professores e as professoras Ângela Beatriz, Ana Cristina Comanduli, Anna Klobucka, Benjamin Abdalla Junior, Cátia Wankler, Fábio Mário da Silva, Ida Alves, Germana Sales, Laura Padilha, Leonardo Athayde, Maria Lúcia Dal Farra, Orlando Nunes Amorim, Rosana Zanelatto, Simone Pereira Schmidt e Tatiana Pequeno, que, por motivos de saúde e assuntos pessoais, não puderam estar conosco durante essa semana. Ainda assim, sintam-se abraçados por todos nós.

A todos os presentes, meus sinceros agradecimentos pelo apoio e pelo aceite em vir participar deste evento. Tenham a certeza que cada departamento, programa, pró-reitoria, centro, órgão da UFSCar dedicou-se com afinco para que todos tivessem uma boa estadia e uma boa semana. Por isso, antecipo os meus agradecimentos a todos os monitores que se dispuseram ao trabalho incondicionalmente.

Agora, definitivamente, encerro minha fala, recuperando o narrador de Helder Macedo, em *Pedro e Paula*, afinal “Festa é festa, e esta já ninguém nos rouba” (MACEDO, 1995, p. 104). Que este seja o nosso espírito durante essa semana. Festa com alegria, afetos, diálogos e resiliências. Muito obrigado!

REFERÊNCIAS

CAMÕES, Luís de. **Poesia lírica**. Lisboa: Ulisséia, 1988.

MACEDO, Helder. **Pedro e Paula**. Lisboa: Presença, 1995.

MARTINS, Albano. **Por ti eu daria**. Toda poesia. Lisboa: Glaciar, 2021.

VALENTIM, Jorge Vicente Valentim. A “**prateleira hipotética**”: seis propostas da novíssima ficção portuguesa para o atual milênio (2000-2022). São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2022. Tese para promoção ao cargo de Professor Titular.



HISTÓRIAS DE AMOR, O LIVRO CENSURADO DE JOSÉ CARDOSO PIRES

Luci RUAS*

- **RESUMO:** A alienação e a violência que tantas vezes se manifestam na narrativa de José Cardoso Pires surgem associadas a um ambiente de asfixia, motivado por uma estrutura social que ameaça constantemente a liberdade, a dignidade e, em muitos casos, a vida de seres humanos. É certo que os portugueses são seres carregados de História. Sempre houve quem vivesse à sombra do Poder, entre inquisições várias, cujos olhos – mil – sempre contaram com burocratas de plantão, pondo em risco a liberdade e o direito dos homens, em estado de exceção, esse “ponto de desequilíbrio entre direito público e fato privado”, segundo Giorgio Agambem (*Estado de exceção*, 2004, p. 11), tendendo “cada vez mais a se apresentar como paradigma de governo dominante na política contemporânea.” Dois livros de narrativas breves vêm a público em plena vigência do neorrealismo, no momento em que o Estado Novo salazarista exerce o seu poder de repressão e de Censura – *Os Caminheiros* (1949) e *Histórias de Amor* (1952) – este tirado de circulação pela censura em 26 de agosto do mesmo ano de sua publicação. Com a publicação do volume *Jogos de Azar*, em 1963, vêm a público contos dos dois livros. Em 2008, dez anos depois da morte de seu autor, sairia a segunda edição das *Histórias de amor*, em que se incluem os trechos censurados. É com este livro que pretendo homenagear o autor d’ *O Delfim*, vinte e cinco anos depois de sua morte.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura portuguesa. José Cardoso Pires. Narrativa breve. Censura. Neorrealismo.

Para Jorge Valentim

Tirem do fascismo o imperialismo e teremos Franco ou Salazar. (Eco, 2018, p. 35)

Estamos aqui para recordar o que aconteceu e para declarar solenemente que “eles” não podem repetir o que fizeram. Mas quem são “eles”? (Eco, 2018, p. 19)

* UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro – Faculdade de Letras – Departamento de Letras Vernáculas / Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas – Rio de Janeiro – RJ – Brasil – 21941-917 – luci.ruas@letras.ufrj.br

Hoje venho lhes falar de um escritor cujo trabalho de prosador, dramaturgo, ensaísta e jornalista o incluem entre os que sempre lutaram contra as correntes e as mordaças que teimaram em paralisar a ação e silenciar vozes que se manifestaram contra o sistema. Escolho-o por um “dever de memória” e de reconhecimento. Falo de José Cardoso Pires. Sua narrativa reflete imagens associadas a um ambiente de asfixia, motivado por uma estrutura social que ameaçava constantemente a liberdade, a dignidade e, em muitos casos, a vida de seres humanos. É certo que os portugueses são seres carregados de História. Oito séculos de existência, afinal de contas, não é coisa pouca – diz-nos CP. Caminham, inúmeros, numa viagem sem fim, entre conquistas, exílios, diásporas. Com “muitos passos”, diria Vieira, em relação ao seu trabalho de missionário. Mas também diria, quando se referiu aos que sempre viveram à sombra do Poder, com muito “paço”, entre inquisições várias, cujos olhos – mil – sempre contaram com burocratas de plantão, que sempre puseram em risco a liberdade e o direito dos homens, em estado de exceção, esse “ponto de desequilíbrio entre direito público e fato privado”, segundo Giorgio Agamben (2004, p. 11), em “estreita relação com a guerra civil, a insurreição e a resistência” (Agamben, 2004, p. 12), tendendo “cada vez mais a se apresentar como paradigma de governo dominante na política contemporânea.” É nesse contexto que José Cardoso Pires se apresenta no mundo literário, sofrendo, como tantos outros – Redol, Aquilino, Soromenho – que sentiram na pele a violência do Estado.

Falo de *Histórias de Amor* publicado e em três dias recolhido, em 1952, em plena vigência do Estado Novo. O próprio Cardoso Pires nos dá notícias desse período nesse livro extraordinário de ensaios – *E agora, José?* – em textos às vezes poéticos, mas não menos incisivos quando da necessidade de escrever o seu país naquele momento histórico. Porque Cardoso Pires “viveu intensamente o mundo na sua complexidade e nas suas diferenças”. Falava da sua gente, da qual nunca se afastou, ainda que não lhe poupasse a crítica. Realidade registrada ao pormenor, teor ensaístico e reflexivo, Cardoso Pires destaca-se pela ironia e pelo riso, ou como afirma Eduardo Lourenço, por um “humor sardónico”, que será característica marcante de seus escritos. (Eduardo Lourenço, «Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos», *O Tempo e o Modo*, Revista de Pensamento e Ação, 42 (1966, p. 930.) “Tudo quanto escrevi, penso eu, tem tido como objetivo fundamental destruir os mitos que fazem parte da cultura oficial portuguesa, o mito do português. O mito da portuguesidade, o mito do ruralismo, como *A Cartilha do Marialva*, da Idade Média contemporânea em Portugal” (Cf. Entrevista a Giovanni Ricciardi, in Inês Pedrosa (coord.), José Cardoso Pires – *Fotobiografia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999, p. 56.)

É em *E agora, José?*, mas não só (é preciso que se diga) que Cardoso Pires nos fala da tirania do Poder, do qual a Censura – sempre grafada com inicial maiúscula, o que lhe confere autonomia e personalidade própria –, é a vigilante constante e feroz, em séculos de controle das liberdades individuais que a Inquisição, com mão

de ferro, fez germinarem, deitando raízes sólidas no solo onde homens marcados por gerações e gerações que lavraram “sal e cascalho”. Portugal, com 420 anos de Censura em cinco séculos de imprensa, e uma taxa cultural à taxa de 84%. [...] uma lenta procissão de mártires desfilou por esse incalculável corpus de naufrágio que são os milhares de quilômetros de textos lançados às fogueiras e aos arquivos.” (Pires, 1977, p. 199)

Porque Salazar “empenhou-se em fazer da Censura uma sintaxe de pensamento colectivo, uma profilaxia do Estado.” – palavras do escritor (Pires, 1977, p. 199). Privilegiou “lugares-comuns devidamente abençoados: nacionalismo e fê, trabalho e hierarquia”, privilegiando os que se opunham ao que chamou “desordem contemporânea”, o que certamente propiciaria o investimento político e econômico. (Pires, 1977, p.200-201) Instituiu o “Estado de mentira” porque toda censura impõe a mentira por omissão. “Oficializa-a”, considerando sempre o interesse imediato do Poder. “A Censura será sempre um mal necessário”. Tal como nas mesas do Santo Ofício: acusado, o réu era responsável pelo argumento da sua própria condenação. Em Portugal, a razão aventada para cortar um artigo ou apreender um livro considerava “elementos à margem da matéria de facto”. Ilações de toda ordem concentravam-se no autor ou em acontecimentos de circunstância. (EAJ, p. 206) “Desprestígio das instituições, ‘pornografias’, ‘desmoralização da família’, ‘abuso de liberdade (sic) de expressão’ e outras alíneas como estas desfrutavam da amplitude dos enunciados bíblicos e era nelas que os burocratas da opinião oficial se instalavam para investir contra a afirmação menos intencional” – diz-nos o escritor. (Pires, 1977, p. 206-207) E de mais se queixa: “Deste modo, as toneladas de textos e textos destruídos pelo Índice português do século XX não são apenas o testemunho de uma chacina cultural. [...] Assim, o Estado repressor exercia seu poder de controle, criava “formas de mentalidade adaptadas ao Poder” (Pires, 1977, p. 206).

Ora, Cardoso Pires sempre foi um resistente, e não foi o único. Eduardo Lourenço o inclui entre os filhos de Álvaro de Campos, por seu caráter contestatário, “cuja obra tem sobretudo como personagens, estudantes ou intelectuais com uma grande desenvoltura e uma ausência de preocupação ética (a do neorrealismo), nela sobressaindo o amor ou a relação erótica como a grande novidade” (Lourenço, 1966, p. 927-934). Esta “imediate e impremeditada desenvoltura erótica” manifesta-se na narrativa cardosiana, seja nos romances, seja nos contos, essas narrativas breves que elege para sua estreia no mundo da literatura.

São dois os livros de narrativas breves que primeiro vêm a público em plena vigência do neorrealismo e do Estado Novo – *Os Caminheiros* (1949) e *Histórias de Amor*¹ (1952), este cuja fortuna crítica só se verificará com a publicação do

¹ Tanto as referências às *Histórias de amor* (edição de 2008), quanto às de *Jogos de azar* (edição de 1975) serão indicadas respectivamente pelas abreviaturas *HA* e *JA*, seguidas do número de página.

volume *Jogos de Azar*, em 1963, onde estão reunidos contos dos dois livros. Do ponto de vista temático, as histórias do livro representam, no seu conjunto, uma amostragem de determinadas limitações impostas pelo sistema opressor que amputa as tentativas de exercício das potencialidades humanas. Tal ideia é corroborada pelo título da edição, cujo teor, comentado pelo autor no prefácio, aponta para uma realidade social concreta, na qual “os desocupados devem a uma situação de acaso (exterior a eles, à sua vontade) as formas de existência que lhes são impostas” (Pires, 1975, p. 12). Embora o meu interesse recaia sobre a edição de 2008 das *Histórias de amor*², não me é possível descurar desse texto, com que, a título de prólogo ou de prefácio alegórico, Cardoso Pires nos apresenta os *Jogos de Azar* (1963). Trata-se de “A charrua entre os corvos” (Pires, 1975, p. 09-13). Descreve uma charrua meio enterrada na areia da praia, depois de atravessar os espaços agrícolas, desterritorializada, sem função, torturada pelo ataque de corvos do mar e dos maçaricos. Entre terra e mar, amputada na sua integridade de corpo de arado, aponta para a derrota dos homens diante da inutilidade de seus esforços. Não provém de outros textos, mas possivelmente da presença, parece que real, de uma charrua abandonada na praia, à roda de 1950, que provoca as reflexões do escritor. Uma charrua à beira-mar deixada, sem qualquer expectativa de ação. Foi encontrada por um pescador, e, todavia nem ele nem ninguém sabia desvendar o mistério de estar ali “aquele engenho de camponeses” que “vencera a floresta e as dunas” para vir morrer “entre os corvos do mar” (Pires, 1975, p. 9-10).

Era simplesmente uma haste de madeira (sugada como a dos mastros ou a dos remos ao sol das praias) e um anel de ferro pendurado nela. O resto, o cabo que a mão do lavrador tinha governado e o dente de aço que rompera a terra, tudo estava sepultado pelos ventos do areal e se resumia, como disse, a um eco, memória do homem (Pires, 1975, p. 10).

² As *Histórias de amor*, livro publicado em 1.ª edição pelo editorial Gleba, em Lisboa, com capa de Victor Palla, em julho de 1952, foi apreendido e violentamente marcado pela censura salazarista, que, em agosto do mesmo ano, o tirou de circulação. Integrava uma “coleção de bolso intitulada ‘Os Livros das Três Abelhas’, dirigida por Victor Palla e Aurélio Cruz. Foi retirado do mercado pela Censura em 26 de Agosto de 1952. Tendo sido possível utilizar o exemplar onde estão sublinhadas a lápis azul as partes do texto que motivaram a apreensão, indicam-se nesta edição esses sublinhados mediante a sobreposição de uma rede de cinzento sobre o texto original, mantido sem cortes. José Cardoso Pires nunca mais o publicou na sua versão inicial, embora tenha mantido sempre o título na lista das suas obras completas. Nesta edição [de 2008] conservam-se todos os contos nessa sua primeira versão. Então com 27 anos, José Cardoso Pires decidiu reclamar da apreensão do livro junto dos Serviços de Censura. Primeiro, pessoalmente, tendo conseguido manter em seu poder o exemplar com a indicação dos cortes de censura que serviu de base a esta edição; depois, por escrito, em 26 de Outubro de 1952, através da carta que é conservada entre outros anexos no final [do] livro. Disponível em <https://soundcloud.com/bibliotecasalmada/historias-de-amor-jose-cardoso-pires-por-ana-isabel-ramos>

Acentua-se a perda das características que individualizam a charrua; o que lhe resta assimila-a ao ambiente onde agoniza – sua haste parece mastro ou remo, elementos do barco, elementos do mar.

[...] pensei não num cadáver devolvido à terra pelas ondas, como imaginou o pescador da Fonte da Telha, mas, pior ainda, naquilo que o desprezo, a natureza ou as forças do mal roubam ao indivíduo, privando-o dos seus gestos úteis à comunidade (Pires, 1975, p. 10-11).

O arruinamento da charrua é, pois, imagem do arruinamento do indivíduo.

Para mim a charrua lançada aos corvos é um exemplo figurado da amputação do homem, um testemunho de certa destruição que se exerce, não imediatamente sobre ele, criatura física, mas sobre os instrumentos que o rodeiam, sobre os gestos e sobre as manifestações de atividade que o tornam utilizável como homem. E isso é uma outra espécie de fome, uma outra destruição (Pires, 1975, p. 12).

E são criaturas que sofrem esta espécie de fome, de privação, que ele traz para as páginas de seu livro de contos. “São em grande parte histórias de *desocupados* – não no sentido naturalista do termo, espero –, de criaturas privadas de meios de realização (Pires, 1975, p. 12). Aí está, na palavra do autor, o que são muitas de suas personagens: *desocupadas* como a charrua, não porque o queiram, mas porque as contingências as fizeram “privadas de meios de realização”. Mas não seria de todo improvável que a charrua, alegoria de arruinamento, que introduz os *Jogos de Azar*, também fizesse referência ao corpo mutilado do livro recolhido pela censura e rasurado naquilo que lhe era mais significativo – a sua própria linguagem, reveladora das relações humanas, mormente as afetivas, muito bem apresentadas no título das *Histórias de amor*, nos quatro contos e na novela que o compõem.

A censura fingiu ignorar o conto que descreve a prisão de uma estudante antifascista – o conto é “História com data”, como afirma em entrevista o próprio Cardoso Pires, “a PIDE é que não; prendeu-me sem mais aquelas...”. Preso pela polícia de Salazar, conta o escritor que lá ficou por três dias em que não o interrogaram, mas não o deixaram dormir, além de lhe fazerem algumas provocações. Afirma ainda que, apesar do conflito com a censura, não sofreu como outros escritores, ao dizer que “A polícia política e a polícia da escrita trabalhavam de mãos dadas, como aconteceu no meu caso, mas nunca se comprometiam com qualquer declaração documentada.” Reconhece, contudo, o insulto, ao lhe proporem que fizesse emendas ao livro para suspender a proibição. Decerto que o escritor não acolheu a sugestão; escreveu uma longa carta de defesa, que encaminhou ao Diretor dos Serviços de Censura, responsável pela interdição do livro considerado “Imoral.

Contos de misérias sociais e em que o aspecto sexual se revela indecorosamente. De proibir.” Porque ao fascismo não interessa que a miséria, assim como o amor, sejam objetos da atenção, tal como a cultura.

Fosse como fosse, a verdade é que o livro, em sua forma original, à exceção do prefácio, de que nos fala Mário Dionísio, no anexo à edição (antes tinha sido publicado em edição da revista *Vértice*, de agosto de 1952), mas com as marcas deixadas nele pelo Censor, só voltou à circulação em 2008.

[...] o seu prefácio desordenado e pouco eficiente é precioso. Como prova, como impensada confissão, como testemunho involuntário. Mas havia talvez que deixar os contos seguir o seu caminho, sem aquelas dez páginas excrescentes – já porque eles próprios as tomam, como o autor esperou e desejou, “desnecessárias”, já porque, o ensaio não parece ser o domínio aconselhável a um escritor em que a explicação é sempre de índole imperiosamente poética e sentimental (Pires, 2008, p. 13).

Somam-se às narrativas, nessa edição, um anexo, com a carta enviada pelo escritor ao diretor dos serviços de Censura, seguido dos textos críticos publicados à época por Mário Dionísio, Luís de Sousa Rebelo e Óscar Lopes. Isto se deu graças às mudanças ocorridas na direção da PIDE, o que permitiu a Cardoso Pires guardar o volume da primeira edição com todas as marcas que a censura deixou no seu corpo de escrita, mutilado pela ignorância de censores, pela cegueira frente ao literário, pelo desrespeito e pela ferocidade com que o Poder o violentou. Ora, como afirma Mário Dionísio em Posfácio à edição, “*Histórias de Amor* não é um livro vulgar”, nem pela qualidade dos textos que apresenta, nem pelo modo como é tratado o amor, seja nas suas formas de manifestação da beleza e da sensualidade, seja nas manifestações da violência sexual, a que se submetem personagens desses contos. Afinal, se era preciso, ainda que hipocritamente, evitar o “Desprestígio das instituições”, as “pornografias”, a “desmoralização da família”, o “abuso de liberdade (sic) de expressão”. Ao contrário do discurso fascista, as narrativas de *Histórias de amor* prestariam um péssimo serviço ao governo salazarista.

São quatro os contos que preenchem as páginas do livro: “Week-end”, “Uma simples flor nos teus cabelos claros”, “O ritual dos pequenos vampiros” e “História com data”. Há ainda uma novela, “Dom Quixote, as velhas viúvas e a rapariga dos fósforos”. Maria Lúcia Lepecki considera que Cardoso Pires coloca a sua escrita “sob a égide da ironia de menção” que é manifestação de consciência histórica, “eficaz estratégia para re-consciencializar e re-problematizar enquadramentos histórico-culturais e simbólicos, bem como para enriquecer horizontes hermenêuticos”. (Lepecki, 2004, p. 202), o que evidentemente se manifesta nos contos de *Histórias de amor*, particularmente na chamada novela em que a menção ao livro de Cervantes e ao conto de Hans Christian Andersen constituem um intertexto que

põe em evidência uma situação mais que individual, porém representação de uma situação socioeconômica, política e, por conseguinte, coletiva.

«Week-end» é o título do primeiro conto, em que já exerce o seu poder o lápis azul da Censura, rasurando todos os trechos que explicitam os detalhes de uma relação prestes a se desfazer. A jovem mulher é casada, não pretende afastar-se do marido e deste modo, ainda que veja desfazer-se a possibilidade de ser feliz, opta por dizer adeus ao amante porque era preciso partir, porque “tinha que ser, que não podia deixar de ser. Ou qualquer coisa assim” – explica o narrador” (Pires, 2008, p. 26). Todos os sublinhados pela censura referem-se ao modo como a casal se entreolha, à nudez dos corpos e à sua proximidade: “Beijavam-se, e de novo tombavam para o lado e ficavam assim, as bocas entreabertas, os olhos a luzirem”; “O moço suava, o suor escorria-lhe no queixo e nas axilas misturado com a saliva dos beijos”; “– É indecente. Estou a molhar-te com suor.” (Pires, 2008, p. 17). Os gestos de afeto prenunciam o distanciamento e a solidão: “de olhos cerrados, [...] ele sent[e] a luz da tarde a desfazer-se nas pálpebras. Por fim, desloca-se para uma esplanada, onde pede bebida e depois um café forte para ter a “memória viva”, para poder guardar a experiência de um amor desfeito pelas convenções e talvez para manter-se atento e vigilante frente à realidade que habita.

Não se pode dizer que a mulher não nomeada desconhece a sua condição ou está satisfeita com ela. Está, porém, presa ao cerco institucional; faz o jogo das aparências, deixando para o amor clandestino, mas vivido sem máscara, o espaço restrito de um fim de semana. O narrador é espectador das situações privadas, mas não invade a intimidade dos amantes. São escassas as palavras do companheiro, ante as justificativas da jovem. É um conto marcado pela contenção, mas não menos marcado pela intensidade do gesto amoroso, que se vai desfazendo pelo “fumo”, pela sombra que vai tomando o ambiente, até então marcado pela claridade.

No conto «Uma simples flor nos teus cabelos claros», conta-se a história de Paulo e Maria, vivida no espaço da praia e de um restaurante à beira-mar, espaço contrastante de luminosidade: na praia, a claridade solar; no restaurante, a predominância do sombrio. Há que considerar, neste conto, que nele se cruzam duas histórias distintas. Enquanto a história desse par amoroso é vivida em alegria, paixão e luminosidade (a história é toda grafada em itálico), pelo menos até chegarem ao restaurante onde vão jantar, a outra se relaciona com a primeira por antítese: outro casal – Quim e Lisa – vive um casamento de longa data, marcado pelo desgaste, pelas ações rotineiras. O despertador, que marca a hora de início da rotina diária, e que, portanto, deve estar pronto para despertar, ocupa o espaço de diálogo, na hora de dormir. A mulher se vê como explorada, quando ele lhe diz que vá buscar o relógio, que deve despertá-lo no horário de sempre.

As imagens que nos apresentam o casal na praia marcam-se pela luminosidade. Paulo assume várias vezes a focalização da narrativa, sobretudo no que toca à descrição de Maria. Todavia, e por contraste, o jantar transcorre num restaurante mal

iluminado, onde a luz da vela projeta sombras nas paredes. A narrativa surpreende-nos porque não se constrói com base no diálogo entre os dois jovens namorados, mas sobretudo pela presença quase monologante do estalajadeiro, a quem é dado um significativo relevo. Aos poucos, a visão tranquilizadora que Paulo tece da sua amada alterna com a percepção que ele vai tendo do proprietário do restaurante, de quem a luz reflete traços grotescos: “a luz da vela só lhe apanhava a testa mirrada, desfazia-se pelas barbas grossas de cão de azenha e toldava de sombra o resto da figura.” (Pires, 2008, p. 38). O estalajadeiro é enigmático. Assemelha-se a um detetive, mantendo-se em permanente vigília. Justifica cada alteração do espaço ao seu redor, como se tudo controlasse. E ainda aponta para o exterior, chamando a atenção para a patrulha da costa. Entretanto, o casal conversa. Ambos guardam um segredo não revelado no conto. Mas a companheira afirma já não ter mais medo. Ambos parecem libertar-se desse medo não nomeado (medo de quê), enquanto o homenzinho se preocupa com as luzes da guarda costeira. É a liberdade contra o fantasma da repressão. Por isso, o restaurante está imerso em sombras. Mas a palavra liberta, apesar das sombras da vigilância, ainda que não se revele o segredo que guardam.

Quanto à história de Quim e Lisa, interrompe a toda hora a narrativa dos dois amantes. Descobre-se, então, que o marido está lendo um livro, enquanto a mulher a toda hora o interrompe para comunicar-lhe que “está farta” da vida que leva, que “aquilo não tem jeito”, que vai deixá-lo fazer o que bem entender, que tanto se lhe dá sair tarde ou cedo, acusando-o de que para os livros tem sempre tempo. Ao fim, terminada a leitura, e apesar das reclamações, pede ao marido que lhe conte a história que leu. Ele resume-a em poucas palavras, limpando o discurso daquilo que poderia escandalizar. Guarda o segredo. A Lisa só importa o fato de que o casal vai tomar banho à noite, sem cuidar de qualquer gesto de afeto entre os moços. Diz, apenas: “- Oh, querido. Que coisa tão cómica. Dois malucos a tomarem banho à noite, imagina. // - Não estes não eram malucos. Eram como tu ou como eu.” (Pires, 2008, p. 47). Ironicamente, a paixão, a liberdade da expressão dos afetos confunde-se com a loucura. Só a preocupação com a rotina, como o repetido gesto de preparar o despertador para o dia seguinte, o trabalho de escrava, de que a mulher reclama, mas aceita, define a normalidade que o sistema preserva e enaltece.

Seja no primeiro conto, seja no segundo, em que a paixão é matéria de livro e não das relações conjugais, e ainda que o amor se desfaça em “Week-end” ou guarde um segredo, a narrativa de Cardoso Pires cumpre seu papel: é desordenadora, demonstra que há um caminho a seguir, denuncia o silenciamento e a aceitação de uma vida sem prazer que a sustente. Curiosamente, a pena da Censura quase não corta essa narrativa. Prazer e paixão são coisas de livro. Mas há um parágrafo que o lápis azul não perdoa. É o que, na voz de Maria, personagem do livro, aponta para a presença perigosíssima e libertadora da arte, que a tornam personagem de outras ficções:

Toda ela sorria, e contudo tinha o rosto quieto e vivo como uma rosa de sol, uma rosa de Natal ou qualquer outra flor de poetas. Talvez Desnos, Mayakovsky, ou Van Gogh, ou Eluard. Ou talvez até nenhum destes; e muito menos Gide, Debussy. Pessoa, porque um momento assim é à véspera do estado de graça quando as palavras perdem querido o sentido e a força real, os gestos, oh, querido trazem uma nova linguagem, a glória, a inteligência física... (Pires, 2008, p. 47).

Tudo isso, na voz de uma mulher insurrecta, que ousa falar em poesia, em música, em resposta à alusão de Paulo à vida de condenado que leva. Condenado a quê, não se sabe. Mas a Censura desconfia e não poupa o texto do lápis azul.

O título desse conto – atraente, poético mesmo, promissor de uma história de amor – só se descodifica em parte, pois o leitor pode ver a jovem pelos olhos de Paulo, que “olhava-a bem de frente,” apenas “os cabelos claros e soltos”. Não há, porém, flor, vista ou posta nesses cabelos, pelo narrador, nem pela personagem Paulo, o único que poderia dizer “nos teus cabelos”, pois diz sim ao amor e a Maria, e enfeitá-los com uma flor (Berardinelli, 2008, p. 18).

O mesmo ocorre em “Romance com data”, em que a urgência do aprendizado do sexo define a efemeridade do tempo dessa relação amorosa, porque a jovem é presa pela polícia de Salazar. Esta, a ferocidade da censura também não perdoa. Corta. E corta tudo quanto se refere ao corpo, à proximidade, ao erotismo. Mutila. “Ouve, amor. E se não aprendermos? Se não conseguirmos aprender nestes dois dias?” (Pires, 2008, p. 149). Aí, o corpo feminino nos é revelado romanticamente à luz do luar e na perspectiva do jovem amante, um artista, que projeta sobre esse corpo uma imagem sagrada pelo tempo, pela beleza e, ao mesmo tempo, instintiva: “Debruça-se mais, os contornos esfumaçam-se muito, mas só o bastante para que [ela] apareça ao homem completamente mergulhada no fundo antigo e irreal, colorida no esmalte dos séculos. E, fica de marfim, púrpura e ouro vermelho, à luz verde de plátanos” (Pires, 2008, p.149): “Agora estão ambos sob o lençol e mesmo assim o homem vê-a inteira como uma madona recortada em fundos ancestrais. Uma figura de mulher na elegia da sua condição, longínqua, com uma tradição incomensurável de fêmea e portanto poderosa e bela (Pires, 2008, p.148). No final do conto, a imagem irreal rapidamente se amplifica, retirando a visão corpórea do real imediato e elevando-a a um plano intemporal. A mulher, que fora apresentada, é análoga à que existe no álbum que o escultor folheia: “Só agora o homem olha o álbum que lhe pende dos dedos. Está aberto numa reprodução antiga, um nu no fundo secular púrpura e ouro velho [...]» (Pires, 2008, p.161). Talvez refira-se à *Maja desnuda*, de D. Francisco Goya y Lucientes 1797-1800. Ou talvez faça referência à *Vênus adormecida*, Giorgione, 1509. Pouco importa. Ao final, o jovem escultor é desprezado pelos polícias, por ser artista: “- Não ponhas dúvidas, insiste. Essas coisas já deram o que tinham a dar. Escultura. Quem é que hoje liga a isso? Comércio, comércio. Isto sim, inda é a única coisa que vale a pena.” (Pires, 2008, p. 156), Mas o artista considera

a legenda, em que se lê a voz do poeta: “Vem, amor imutável, permanente e igual através das idades...”. E insistentemente o repete, como a convencer-se de que, se, na vida, o amor se desfaz, na arte encontra a perenidade.

A violência e a Censura também estão presentes em “O ritual dos pequenos vampiros”. Três homens de comportamento animalesco, bestial, combinam atacar uma jovem, para ajudar um amigo que violou uma jovem adolescente. Exemplificativas disto são as expressões que utilizam para referir o ritual planejado, como “dar expediente à miúda” (Pires, 2008, p. 165) ou “pôr a miúda mansa” (Pires, 2008, p. 166) e justificativas da atitude do grupo em termos de “as miúdas aguentam o que for preciso e ainda choram por mais” (Pires, 2008, p. 163). Aparentemente inconscientes dos seus atos criminosos, na sua perspectiva a desigualdade na parceria sentimental conduz necessariamente a relações afetivas destituídas de emoção, o que os torna protagonistas do sexo instintivo e animalesco, no qual a mulher é reduzida a objeto para satisfação do homem. No seu caso, o total desrespeito pelo ser humano transcende a condição feminina e estende-se aos seus outros companheiros, tratados constantemente por “calhordas”, “catanos”, “malandrecos”, “jiboias” e “cabritos”. Assim, tanto os agressores quanto Simas Anjo e o Mudo da Arlete constituem uma gentilha educada num contexto de discriminação e exploração social da qual ninguém ali escapa. Note-se ainda que a informação temática é corroborada pelos poucos cenários fechados, pano de fundo dos eventos que visam a realçar o deserto e a pequenez por onde deambulam os “vampiros”, oprimidos, como assinala o narrador, por uma “escuridão fechada, um mundo estreito” (Pires, 2008, p. 184).

Quanto à novela “Dom Quixote, as velhas viúvas e a rapariga dos fósforos”, por sua complexidade, pelo seu caráter intertextual, aproxima-se ao mesmo tempo em que se distancia tanto da narrativa de Cervantes, quanto da trágica história d’ “A menina dos fósforos”, de Hans Christian Andersen, que confere ao relato dimensão trágica e desencantada.

Histórias de amor é um livro de que se pode afirmar que a esperança é exígua, praticamente nenhuma. E essa novela (assim a considera o próprio autor) é com certeza o texto mais pessimista do conjunto. O que aí nos é contado é a história trágica de uma menina de dezesseis anos, cuja pobreza está a um passo da miséria. Vive com a avó cega, que a maltrata, que, como verdadeiro vampiro, morde os braços da menina, e a deixa ferida e toda marcada. Sem alternativa, passa andar com homens. Um desses homens é o narrador, que se lembra dela com carinho. Todavia, segundo ela mesma afirma, e apesar da proximidade dos homens, comporta-se como se não fosse tocada por nenhum deles, como se o toque não fosse uma via de mão dupla. Quanto mais o narrador a toca, mais ela se põe em situação defensiva. Afinal, beijar só depois de casar – diria ela.

Ele se põe a beijá-la como nunca, num banco qualquer, mas vê-a ‘cheia de pranto’ e sente-a ‘numa rigidez de pedra.

– Beijou-me, está muito bem. E se eu lhe disser que nunca o beijei a si? Nem a si nem a ninguém. Nunca beijei um homem em toda a minha vida. Só quando casar. Percebeu? Percebeu bem?” (Pires, 2008, p. 185).

Grande ironia. Como se a proximidade afetiva não dirimisse os problemas imediatos que a fazem pensar na morte: “Qualquer dia mato-me”. O narrador conduz este texto, o mais longo do livro, e também o mais marcado pela censura de escrita, o único a que chama novela, a partir de uma lembrança que o acompanha. “Ainda hoje, sempre que *recordo* esta história, a minha miúda me surge ao cimo da travessa, no sítio onde os eléctricos dão a volta, repleta de nobreza e de lenda viva.”

Um flashback nos põe em contato com a “miúda”, a menina de dezesseis anos, cuja história o narrador, recorda, trazendo-a ao leitor, de modo afetivo, quase paternal. A situação socioeconômica logo a revela: “Se tivesse dinheiro, havia de jogar na lotaria.”, reconhecendo, porém, que a sorte não a acompanha. Apresenta-se. Ele a chama Zita e ela protesta: “Não me chame Zita. Eu não sou nada Zita.” [...] Sou Esmeralda, Esmeralda do Rosário Ferreira, e ainda não fiz dezassete anos. Esteja quieto, não me beije. Quietos, senhor.” (Pires, 2008, p. 55) Detido no seu desejo, o narrador, mais do que recordar, diz-nos de que recorda. Acento lírico que confirma o laço afetivo que manteve com “a sua miúda”. Será esse o último encontro, marcado pela ordem, para que a deixe e pela recordação que a torna presente.

Na segunda parte da narrativa, Não é mais noite, mas “uma madrugada de verão”, e Esmeralda acaba de sair “duma ambulância, de olhos cerrados e a boca fria crestada de baba seca.” (Pires, 2008, p. 97) São os momentos que antecedem a sua morte. Há curiosos, há as velhas viúvas, de aspecto decadente (lembrem certas velhas, como a pobre Candidinha, que povoam as narrativas de Raul Brandão), que acabam por abrir a porta aos maqueiros que levam a menina ao quarto imundo, onde a avó, miserável em seu catre, tendo sob o colchão as côdeas de pão mofado, nos é apresentada em toda a sua violência de abandono e de miséria. A avó, velha e cega, põe-se na defensiva e recusa a própria neta, que fora encontrada estendida à beira de uma estrada, como se tivesse ingerido algo que lhe fez mal, provavelmente os fósforos, cuja pólvora mastigava. Fósforos que permitiram o equívoco maldoso das outras velhas: devia fumar escondido. Não há qualquer traço de comiseração, muito menos de acolhimento da avó para a neta. Ao ouvir o nome de Esmeralda, que ainda vivia, pronunciado pelo narrador, “a velha ergueu-se a pino, tal e qual um bicho cercado, atingido por três descargas seguidas.” E pede que a levem. Com as demais velhas, todas empobrecidas depois das mortes dos maridos, apresentadas como bichos, ou mais especificamente, como aves, a avó integra um cenário

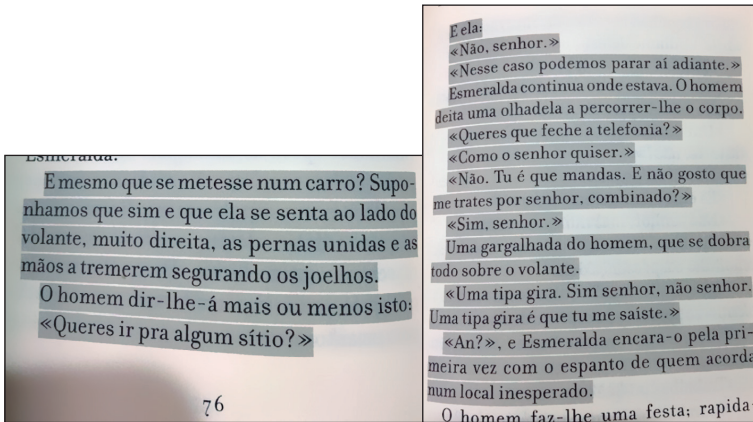
grotesco, de violência e sujidade, com as vizinhas que, sem se preocuparem com a rapariga, investigavam a bolsinha que sempre levava ao sair e indagavam a razão de ali haver fósforos: uma, “enrolada num robe de ramagens berrantes [...] parecia um grande corvo em chamas a esgravatar num monturo.” (Pires, 2008, p. 59); outra, “de chaile negro pelas costas [...], apresentava-se também como um enorme pássaro a sacudir umas asas de franjas de lã. (Pires, 2008, p. 60). A avó, tão grotesca ou mais, “Numa arenga pegada, roçava-se pelas paredes, aos saltos, como um morcego tonto.” Tal como os corvos, aves de rapina. Tal é o mundo da “miúda”; em casa, o sombrio, o noturno, que não agasalha ou ampara; fora dela, um mundo de homens desconhecidos, perigoso, hostil, numa sociedade não menos hostil, a despeito do trabalho humanitário desempenhado pela Cruz Vermelha, .

A terceira parte da novela constrói-se sobre o insólito, porque deriva de conjecturas do narrador. “Sei bem o que pode acontecer a uma rapariga quando é jovem e bonita como a minha miúda. Sobretudo se essa rapariga costumar ir à noite para qualquer das estradas que rodeiam a nossa cidade, a ver passar os carros”(Pires, 2008, p. 70). A narrativa constrói-se não necessariamente a partir do que aconteceu, mas do que poderia ter acontecido. “Por essas estradas *tenho ouvido dizer* que andam à solta os cavaleiros românticos do nosso tempo. Não vêm já de elmo e cavalgadura (primeira referência ao Dom Quixote) (Pires, 2008, p.70-71). Logo adiante, refere-se a Rocinante, o cavalo de D. Quixote, na narrativa insolitamente descrito, como uma menção não ao cavaleiro da Mancha, mas a uma figura fantástica: “Quem alguma vez o viu *diz que* aparece desgrenhado, as crinas ralas em farripas compridas, a carcaça a arquejar” errando pelos caminhos. “Alguém afirmou (ou é confusão minha?)”, “Acredito”, “ao que parece”, “Será assim? Não sei.”. “Sorrindo à beira da estrada [...] pode estar talvez a minha miúda”. “Talvez ela esteja simplesmente sentada no chão”.

A aparição do “fantasma de Rocinante, o cavalo e fiel companheiro do célebre Dom Quixote” em nada se assemelha à figura do companheiro do Cavaleiro. Dom Quixote, de quem o narrador parece aproximar-se, não é, à primeira vista, o Cavaleiro que luta para salvar a amada imaginária, mas o fantasma de seu corcel, responsável por atitudes tão insólitas quanto o próprio conto, e no qual se confundem amo e animal: “meio bicho, meio armadura, com o couro remendado a panos de moinho e duas metades de escudela de barbeiro a taparem os quadris estalados.” (Pires, 2008, p. 109). O narrador o aproxima dos “modernos militantes do amor, confundidos também com peças metálicas, estofos, carburadores – armaduras da indústria de automóveis.” (Pires, 2008, p. 109-110)

Marcados sem perdão pelo lápis azul da censura estão os trechos em que o narrador supõe que a rapariga encontre com um homem, que também supostamente lhe dirá:

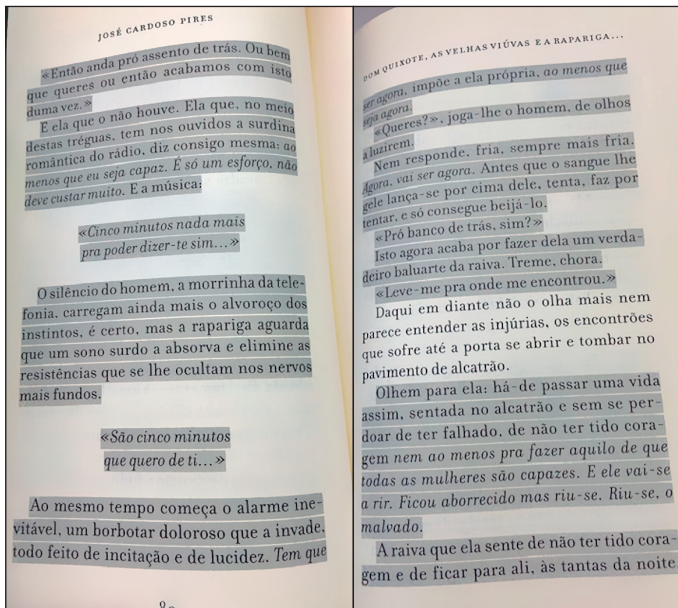
Imagem 1 – Páginas censuradas na edição de *Histórias de amor*, em 1952



Fonte: (Pires, 2008, p. 76-77)

Também é censurado o trecho em que a rapariga se teria recusado a aceitar a relação sexual até o momento em que teria sido atirada para fora do carro, motivo da morte inglória. São duas páginas inteiras que certamente mutilam o conto:

Imagem 2 – Páginas censuradas na edição de *Histórias de amor*, em 1952



Fonte: (Pires, 2008, p. 82-83)

Em estudo sobre a ficção cardosiana, a professora Cleonice Berardinelli coloca-se na posição de leitora insatisfeita e argúi:

“E o Quixote a que veio?”. Tento responder: neste mundo de degradação física e moral, de fealdade, de injustiça, alguma coisa boa haverá – Esmeralda, tentando preservar-se à sua maneira; o narrador, tratando-a com carinho e mesmo com respeito. Não será ele, na medida do possível, o protetor da mulher, o remanescente do Quixote neste século XX em que narrou a sua estória? (Berardinelli, 2008, p. 24)

Esse Quixote só protege a sua menina “na medida do possível”. Pode ser que o narrador-personagem tenha tentado proteger a “miúda” com o seu afeto, o que não descarta a relação física. Todavia foge quando a avó quer saber quem está no quarto. O cavaleiro de Cervantes lutaria contra os inimigos imaginários, em defesa da sua Dulcineia. O cavaleiro do século XX não luta, porque sabe que, sozinho, nada conseguirá, muito embora espere que a justiça venha e varra aquilo que o assombra. E o episódio mergulha na realidade hostil que envolve a jovem e a sua morte, a velha avó e as outras viúvas, a avó que, diante do esquife da jovem morta, reconstrói, a seu modo, a história da menina, seus desvios de conduta, e justifica sua própria conduta, ao dirigir-se a outra viúva, de nome motivado sarcasticamente pela ironia do escritor: “Ai, Dona Pátria, que isto é triste. Viver-se assim com um inimigo debaixo do mesmo tecto é muito triste. Muito triste, Dona Pátria. (Pires, 2008, p. 98) E fala em coisas como “emporcalhar o nome da família”, o que “não podia consentir”. Há, porém, uma esperança que diminui o desalento do narrador, quando nos fala num “vento de justiça”, que ainda não varrera a realidade injusta da miséria e da violência.

Deixei-a, é certo, sozinha e a trincar fósforos. *Mas que poderá uma pessoa, unicamente por si*, quando se lhe depara uma rapariga tão jovem e com o corpo traçado pela boca esfaimada duma velha, uma rapariga que nada sabe do mundo nem nunca beijou um homem?

A menos que um vento sagrado de justiça venha dignificar as razões ultrajadas, os gestos, o olhar, tudo o mais – nada.

Nada, digam o que disserem. Nada. Nada (Pires, 2008, p. 103, grifos meus).

Decerto, este não é o cavaleiro cervantino, marcado que é pela desencantada imagem do mundo em que vive e convive. O seu relato é o de uma impossibilidade numa sociedade controlada pelo discurso autoritário, como afirma ainda Cleonice Berardinelli, em relação à qual, contudo, mantém viva a palavra esperança e a expressão mais que significativa “vento sagrado de justiça”:

Esmeralda é a vítima de uma sociedade machista, em que predomina o marialvismo, tão duramente criticado por Cardoso Pires. *O conto é mais um golpe a ela lançado por este Quixote, em pleno gozo da razão*. E tudo parece terminar em total desalento. [...] Tremendo, [o] nada repetido como dobres a finados. Nenhuma brecha para pelo menos vislumbrar a esperança. Ou a haverá? “A menos que um vento sagrado de justiça venha dignificar as razões ultrajadas, os gestos, o olhar, tudo o mais”. Esta ressalva, “a menos que”, não será a brecha desejada? [...] Narrador / Quixote fundem-se então e já agora sentimos que o “vento sagrado da justiça” poderá tê-los trazido em seu bojo para que, portadores desse princípio moral tão raro, tão precioso, possam juntos arrastar o “nada” para longe de todas as raparigas dos fósforos (Pires, 2008, p. 25).

Essa menina dos fósforos, que tão de perto evoca a menina dos fósforos de Andersen, é tão pobre quanto aquela que, pressionada pelo pai, vai vender fósforos na véspera do Ano Novo, em noite de neve intensa e de frio, completamente desagasalhada e de pés descalços, porque os chinelos ficam presos na neve. Cheia de frio, começa a acender os fósforos, nutrindo a esperança de que a aqueçam. Cada fósforo aceso provoca uma visão que a traz para perto dos festejos de fim de ano. Visões do fogo acolhedor do forno, do pato assado que a alimentaria, da casa acolhedora que a incluiria junto à árvore enfeitada de velinhas que parecem estrelas. Uma vela-estrela cai e a menina lembra o que a avó lhe dizia, ao ver cair uma estrela: “Morreu alguém.” Esta visão, alusiva à morte, provoca uma nova visão: a da avó já falecida, e que a amava, a quem pede que a leve consigo. Vai acendendo fósforos para que a visão não se apague. A manhã seguinte vai encontrá-la sem vida, mas com semblante corado e feliz.

Hans Christian Andersen (1805-1875) nos oferece à leitura contos de sua autoria, entre eles esse “A menina dos fósforos”, em que a ternura e o sentimentalismo integram o espírito que alimentou, no século XIX, as narrativas do maravilhoso que se redescobriam e publicavam. Em sua obra, o tema da morte nos faz pensar na ideia de perenidade e de renovação, como um novo modo de enxergar a própria vida. Nesse conto especificamente a ideia da morte, que provoca tanta insegurança e tanto medo no homem, vem acompanhada de uma resignação cristã. Afinal, poderia haver no céu a recompensa para tanto sofrimento experimentado na vida terrena. O encontro com o Divino remiria as dores de quem viveu a solidão, a pobreza e a injustiça. A rapariga dos fósforos de Cardoso Pires é realmente mais infeliz. Não tem o amor da avó, nem tem a ilusão que a chama dos fósforos poderia lhe provocar. Sem justiça divina, sem remissão dos pecados e sem a esperança de um céu onde encontraria o amor dos que partiram e sem um salvador que a afastasse dos riscos da vida em sociedade, morre só, e sem redenção.

Creio poder dizer que, no caso específico das suas *Histórias de amor*, o que mais atingiu Cardoso Pires foi a censura ao livro, rasurado pelo lápis azul

da violência. No tempo em que foram publicadas, e recolhidas, e censuradas, as histórias de amor são como a charrua arruinada pelo abandono, mas a charrua ainda mantém a haste de madeira levantada como um farol na solidão do areal. Apesar da censura, ainda haveria a esperança, que longe ainda estava de colher os cravos de abril. Setenta e um anos depois, ainda faz sentido reler as histórias republicadas em 2008, dialeticamente marcadas pelas rasuras da censura, por um lado, por outro suficientemente claras porque as rasuras não apagam o texto. Ambiguidade necessária, ironia incontornável. Por tudo isso e muito mais é preciso lembrar o seu autor, vinte e cinco anos depois de sua morte. Afinal, os sinais da violência e do autoritarismo não nos abandonaram.

Em abril de 1974, celebrou-se o fim da ditadura e conseqüentemente o retorno à liberdade: liberdade de palavra, de imprensa, de associação política. A propósito do fim da ditadura de Mussolini, em 27 de julho de 1943, Umberto Eco diria, em discurso de 1994, publicado na Itália em 1997 com o título *O fascismo eterno*: “Estas palavras, “liberdade”, “ditadura” — Deus meu! —, era a primeira vez em toda a minha vida que eu as lia. Em virtude dessas novas palavras renasci como homem livre ocidental. (ECO, 2018, p. 46). Essas palavras deixaram rastro para, 31 anos depois, ressurgirem como “o sagrado vento de justiça” tão necessário, a despeito das contradições do que se seguiu à Revolução dos Cravos.

Devemos ficar atentos para que o sentido dessas palavras não seja esquecido de novo. O fascismo ainda está ao nosso redor, às vezes em trajes civis. — reitera o crítico italiano. Enquanto houver charruas arruinadas, tortos arados que impedem a plena realização de homens que são levados a emigrar; enquanto fugitivos morrerem às centenas nas águas do Mediterrâneo; enquanto exilados, homens sem pátria, buscarem abrigo pelo mundo, enquanto a xenofobia puder estender as suas garras, a homofobia provocar mortes sem razão de ser; enquanto nas favelas ecoarem os tiros que levam as nossas crianças e jovens à morte; enquanto o racismo fizer parte das nossas sociedades e enquanto a concentração de renda deixar como legado uma massa de deserdados e excluídos, permitindo que a extrema direita se vá imiscuindo por entre as malhas de uma sociedade que fecha os olhos à realidade, tentando fazer emergir um nacionalismo primitivo, conservador e autoritário; enquanto a morte for bandeira dos que nos deveriam defender para sustentar o seu desejo de poder, é preciso não esquecer que o fascismo pode voltar sob as vestes mais inocentes. Enquanto a cultura for ameaçada a cada passo, nosso dever é desmascará-lo e apontar o dedo para cada uma de suas novas formas — a cada dia, em cada lugar do mundo.

Creio agora que já é possível concluir. José Cardoso Pires — e não só — é para ser sempre lembrado. Lutar pela Liberdade e pela libertação é uma tarefa que não acaba nunca. Mas o fascismo é para não ser esquecido. Volto a uma das epígrafes desse texto: “Estamos aqui para recordar o que aconteceu e para declarar solenemente que ‘eles’ não podem repetir o que fizeram. Mas quem são ‘eles’”? É o que precisamos saber para não esquecer.

RUAS, L. *Histórias de amor*, the censored book by José Cardoso Pires. **Itinerários**, Araraquara, n. 57, p. 21-38, jul./dez. 2023.

- **ABSTRACT:** *The alienation and violence so often manifested in José Cardoso Pires' narrative appear associated with an environment of suffocation, motivated by a social structure that constantly threatens freedom, dignity and, in many cases, the lives of human beings. It is true that the Portuguese are beings full of history. There have always been those who lived in the shadow of Power, among various inquisitions, whose eyes – a thousand – always included bureaucrats on duty, putting at risk the freedom and rights of men, in a state of exception, this “point of imbalance between public law and private fact”, according to Giorgio Agamben (State of exception, 2004, p. 11), tending “increasingly to present itself as a dominant government paradigm in contemporary politics.” Two books of short narratives come to the public when neorealism is in full force, at a time when the Salazarist Estado Novo exercises its power of repression and censorship – Os Caminheiros (1949) and Histórias de Amor (1952) – the latter taken out of circulation by censorship on August 26 of the same year of its publication. With the publication of the volume Jogos de Azar, in 1963, stories from the two books were made public. In 2008, ten years after the death of its author, the second edition of Histórias de amor would be released, including the previously censored excerpts. It is with this book that I intend to pay homage to the author of O Delfim, twenty-five years after his death.*
- **KEYWORDS:** *Portuguese literature. José Cardoso Pires. Short narratives. Censorship. Neorealism,*

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção: [Homo Sacer, II, I]**. Tradução de Iraci D. Poleti. 2ed. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 11.
- ANDERSEN, Hans Christian. **Contos de Andersen**. Tradução de Guttorm Hanssen. São Paulo: Paz e Terra, 1981.
- BERARDINELLI, Cleonice. Algumas reflexões sobre a ficção de José Cardoso Pires. **Navegações**, Porto Alegre, PUC-RS, v. 1, n. 1, p. 15-25, mar. 2008.
- ECO, Umberto. **O fascismo eterno**. Tradução de Eliane Aguiar. São Paulo: Record, 2018.
- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários**: Revista de Literatura, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.
- KOVÁCS, Maria Júlia (Org.). **Morte e Desenvolvimento Humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002.

LEPECKI, Maria Lúcia. Delfins, corvos e dinossauros: interseções discursivas em José Cardoso Pires. *SCRIPTA*, PUC-Minas, v. 7, n. 14, 2004

LOURENÇO, Eduardo. Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos. **O Tempo e o Modo**: Lisboa, nº 42, p. 923-935, outubro de 1966.

PIRES, José Cardoso. **Histórias de amor**. Lisboa: Edições Nelson de Matos, 2008.

PIRES, J. C. **E agora, José?** Lisboa: Moraes, 1977.

PIRES, J. C. **Jogos de azar** (1963). 4ed. Lisboa: Moraes, 1975.



GIL VICENTE - *MICROLEITURAS* DE D. CLEONICE BERARDINELLI

Márcio Ricardo Coelho MUNIZ*

■ **RESUMO:** Gil Vicente foi um dos três poetas portugueses (junto com Luís de Camões e Fernando Pessoa) a que D. Cleonice Berardinelli mais dedicou atenção, reflexão e paixão leitora. São inúmeros seus estudos sobre o “poeta cômico”, e de alguns de seus contemporâneos, divulgados em aulas, palestras, artigos, livros etc. Em seu Lattes conseguimos acompanhar este percurso pelo menos desde o início da década de 1940, quando, se não me engano, ela se aventurou num exercício cênico em torno da obra do dramaturgo, até o início da década de 2010, quando ela relançou nova e revista edição de sua excelente seleção de Autos vicentinos. Ao longo desse mais de meio século de dedicação, foram alvos do olhar atento e crítico de D. Cleonice Berardinelli muitos temas, personagens, usos de linguagem e estratégias dramáticas a que recorreu Gil Vicente. Como ela própria definiu, foram inúmeras as “microleituras” da obra do dramaturgo português. Num esforço de síntese, almejo rememorar e discutir as linhas de força dessas “microleituras”, buscando revelar as marcas desse olhar e compreender o quê ele busca nos mostrar na obra de Gil Vicente.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Cleonice Berardinelli. Gil Vicente. Dramaturgia portuguesa. Ensino de Literatura.

DAS *MICROLEITURAS*

Numa sessão de homenagem como esta *Memória ABRAPLIP*¹, cabe não fugir do testemunho, do compartilhamento de memórias e do discurso mais pessoal. Não fugirei a nenhum deles. Início, assim, primeiramente, agradecendo ao convite em participar desta homenagem e dizendo de meu prazer e honra em poder compartilhá-

* UFBA - Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. Área de Literatura Portuguesa. Rua Barão de Jeremoabo 147 – Ondina - Salvador - Bahia - Brasil - 40170-115. Pesquisador Bolsista CNPq. marciomuniz@ufba.br

¹ Uma versão oral e reduzida deste texto foi apresentada na sessão “Memória ABRAPLIP: Dona Cleonice Berardinelli”, durante o *XXIX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa – ABRAPLIP*, no dia 26 de setembro de 2023, na Universidade Federal de São Carlos - UFSCar.

la com dois mestres queridos, a professora Teresa Cristina Cerdeira e o professor Jorge Fernandes da Silveira, para falar da mestra de todos nós, a professora Cleonice Berardinelli.

Esses três professores foram meus mestres “de papel”. Explico. Estudei José Saramago pelos agudos escritos da professora Teresa Cerdeira; Luís de Camões pelos ensaios poéticos do professor Jorge da Silveira; e, especialmente, fui sempre conduzido pelo texto narrativo, por vezes dramático, e sempre inteligente, sensível e bem-humorado de D. Cleonice Berardinelli, seja na leitura de Camões, de Pessoa ou, é claro, de Gil Vicente. Nunca fui, no entanto, aluno presencial de nenhum desses mestres. Meu contato primeiro com eles foi por meio de seus escritos, àquela altura, década de 1980, sempre “em papel”.

Embora tenha nascido e sido criado no Rio de Janeiro, realizei meus estudos de graduação na Universidade Federal Fluminense, em Niterói, do outro lado da Baía de Guanabara. Lá na UFF, meus professores e mestres presenciais foram outros. Dois deles, em particular, José Carlos Barcellos e Maria do Amparo Tavares Maleval², me fizeram conhecer, em suas aulas e nos cursos recomendados do Real Gabinete Português de Leitura, os colegas professores da UFRJ e da UERJ, entre eles Teresa Cerdeira e Jorge da Silveira. Mas, não D. Cleonice Berardinelli. D. Cleo³ permaneceu “de papel” para mim até 2002, quando a encontrei pessoalmente, e na companhia de Gil Vicente. Permito-me narrar este encontro, pois ele explicará não só o título que dei para este texto, mas também me possibilitará adiantar e acentuar algumas questões desta “microleitura” que proponho dos escritos de D. Cleo sobre “seu” Gil Vicente.

Em 2002, comemoravam-se os 500 anos da primeira representação conhecida de Gil Vicente, o *Auto da Visitação*, de 1502, e, por isso, aquele foi um ano intenso para a professora e pesquisadora Cleonice Berardinelli. Já à altura, uma das mais importantes estudiosas da obra do dramaturgo – há mais de 50 anos dedicando-se a conhecê-lo, decifrá-lo e apresentá-lo (no sentido dramático do termo) às suas atentas plateias –, foram muitas as demandas para que ela falasse sobre sua longa e íntima “relação” com a obra de Gil Vicente naquele ano de 2002. Registros de aulas, cursos, entrevistas, organização de eventos e dossiês, palestras, conferências e, é claro, alguns textos escritos testemunham esta intensa história⁴. Não ao acaso,

² Permito-me, neste momento de homenagens e lembranças, estender as minhas a esses dois queridos mestres da UFF, que nos deixaram muito cedo, José Carlos Barcellos e Maria do Amparo Tavares Maleval, por meio dos quais conheci e aprendi a amar a obra magistral de Gil Vicente.

³ Como se sabe, a professora Cleonice Berardinelli era, e ainda é, chamada por seus alunos e colegas simplesmente de D. Cleo. Incluindo-me entre aqueles, permito-me também tratá-la aqui desta forma.

⁴ Numa não exaustiva pesquisa da fortuna crítica de D. Cleonice Berardinelli sobre o dramaturgo português, foi possível rastrear seus primeiros escritos e cursos dedicados à obra de Gil Vicente – seu *Lattes* refere o texto “O Teatro de Gil Vicente”, publicado no *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, em 12 maio 1952, e registra cursos sobre o poeta cômico nos anos de 1952, 1954 e 1965. Além

alguns dos textos a que irei me referir adiante foram publicados no entorno da efeméride dos 500 anos de estreia do dramaturgo português.

Neste ano de 2002, meu encontro com D. Cleo foi pessoal. À altura, eu era professor na Universidade de Santiago de Compostela, na Galiza, Espanha. Na Universidade de Lisboa, sob a direção de Maria João Brilhante e José Camões, foi realizado um enorme Congresso Internacional denominado *Gil Vicente 500 anos depois*. D. Cleo era uma das estrelas do evento, e o congresso tinha uma verdadeira constelação de estudiosos portugueses e estrangeiros dedicados à obra do dramaturgo. Um lugar de destaque estava assegurado a nossa homenageada. Ao começar sua Conferência Plenária, D. Cleonice Berardinelli anunciou que relataria “pequenas descobertas” a partir de *microleituras vicentinas*⁵.

De início, ela abordou os “silêncios que falam”, os silêncios e os silenciados eloquentes que identificava na obra de Gil Vicente. Primeiro, um santo doutor, um dos “pilares da Santa Madre Igreja”, São Tomás de Aquino, no *Auto da Alma*, que, embora referido na rubrica como figura do auto, é silenciado pelo dramaturgo. Depois de comentar a presença e a fala dos outros três doutores personagens do *Auto da Alma* (S. Jerônimo, Sto. Ambrósio e Sto. Agostinho), D. Cleo interroga-se do porquê do silenciamento de Tomás de Aquino, e encontra a resposta nas afinidades religiosas de Gil Vicente:

[...] o silêncio imposto a Tomás, contrastando com a fala dos outros, não dirá, com a eloquência do silenciado, do não dito, que não é a voz do autor da *Suma Teológica* a que assume o poeta, mas a dos outros e, sobretudo, a de Agostinho, defensor do livre arbítrio contra o determinismo? (Berardinelli, 2003a, p. 33).

Em seguida, outro silêncio, o do Anjo, no *Auto da Barca da Glória*. D. Cleo observa que no *Auto da Barca do Inferno* e no *Auto [da praia] do Purgatório*, são palavras do Anjo que finalizam as duas primeiras moralidades, mas que em *Glória* não é assim. Este auto se conclui com orações e lamentos das oito altas figuras dos poderes laico e religioso, que clamam pelo perdão – Papa, Cardeal, Arcebispo e Bispo; Imperador, Rei, Duque e Conde. O Anjo havia falado por última vez antes desta cena final, e, como sempre, havia sido categórico:

desses primeiros textos e cursos, a fortuna crítica de D. Cleo sobre o dramaturgo é composta ainda por livros/coletâneas com edição e estudos, artigos em periódicos, capítulos em livros, textos em anais de eventos, cursos, palestras, conferências, organização de eventos, orientações de Mestrado e de Doutorado, entrevistas etc. Enfim, são mais de seis dezenas de trabalhos dedicados à obra do dramaturgo português, o que nos permite afirmar que não teve ano em que D. Cleo não tenha se ocupado de “seu” Gil Vicente.

⁵ O texto da conferência proferida por D. Cleonice Berardinelli teve como título “Microleituras vicentinas” e foi posteriormente publicado em: BRILHANTE, Maria João *et alli*. *Gil Vicente – 500 anos depois*. Lisboa: INCM, v. 1, p. 31-44, 2003.

Anjo:

Vuestas preces y clamores,
amigos, no son oídas,
pésanos tales señores
iren a aquellos ardores
ánimas tan escogidas.
Desferir,
ordenemos de partir,
desferir, bota batel.
Vosotros no podéis ir,
que en los yerros del vivir
no os acordastes d'él.

(Vicente, 2002, v. 1, vv. 802-812, p. 293).

Embora o Anjo tenha silenciado a salvação – ou anunciado somente a condenação –, sabemos que a máquina teatral, por meio de um *Deus ex machina* – e também a “máquina política” –, salvou todas as altas dignidades laicas e religiosas, numa surpreendente rubrica ao final do auto, que nos lembra que o dia é da Graça, domingo de Páscoa, dia do “Cristo da Ressurreição”, o que obrigaria o perdão, o renascer⁶. Inclusive, há de se lembrar que o “perdão” final concedido por Cristo confirma a coerência e consciência dramáticas que Gil Vicente sempre demonstrou com as circunstâncias de suas encenações. Mas, repara D. Cleo, o dramaturgo guardou silêncio no ato de perdão desses pecadores, que encarnavam tão altas responsabilidades sociais e religiosas:

Gil Vicente tinha de salvá-los: o auto era da *Embarcação da Glória*, o terceiro de um projecto que passara pela condenação de quase todos ao inferno, no primeiro; pela permanência de quase todos no purgatório, no segundo; não havia como escapar. A salvação, porém, obtida como por obra de um *Deus ex machina*, não se inscreveu no seu texto poético: silenciados, seus versos não participaram da solução final, proposta *ad hoc*, num texto secundário, um paratexto. O poeta não quis manchá-los [seus versos] com a convivência e os calou (Berardinelli, 2003a, p. 35).

No prosseguimento de suas *microleituras*, D. Cleonice esgrime seu agudo olhar para se contrapor a outro grande estudioso da obra vicentina, Antônio José

⁶ Diz a rubrica final do *Auto da Barca da Glória*: “Nam fazendo os Anjos menção destas preces, começaram a botar o batel às varas e as almas fizeram em roda ãa música a modo de pranto com grandes admirações de dor, e veo Cristo da ressurreição e repartiu por eles os remos das chagas e os levou consigo. Laus Deo.” (Vicente, 2002, v. 1, p. 294. Itálicos meus.).

Saraiva⁷, que considerava que no teatro de Gil Vicente, no que tocas às personagens, “há classes, mas não indivíduos, e sem indivíduos há casos, mas não há problemas ou dramas” (Saraiva, 1981 [1942], p. 101). Discordando peremptoriamente da posição do crítico e arrolando um significativo número de personagens por meio das quais poderia se contrapor à tese de Saraiva, D. Cleo, como séria investigadora, opta por analisar a dramaticidade presente em Oriana, a linda e amada princesa de Amadis de Gaula, na *Tragicomédia de Amadis de Gaula*, na qual Saraiva não identificava nem mesmo o esboço de um drama íntimo. Ela toma como exemplo o longo solilóquio que diz Oriana logo após o *Enano* de Amadis instaurar nela a dúvida sobre sua fidelidade, afirmando que o cavalheiro cortejava outra dama, D. Briolanja. Diz Oriana:

Oh cómo se sabería
si esta nueva es verdadera?

Quizá no, porque él daría
la fe así por cortesía
y no será valedera.

Será. Que los hombres son
namorados de ligero.

Quizá no, que es caballero
hijo del rey Perión
y debe ser verdadero.

Mas temo que así será
porque no hay verdad segura
y lo que rige ventura
de ventura firme está
porque ha hí desventura.

Quizá no será verdad
porque el amor verdadero
el más firme es el primero
y dende su mocedad
siempre fue mi caballero.

⁷ Nas palavras de D. Cleo: “grande ensaísta português que respeito e admiro profundamente” (Berardinelli, 2003a, p. 35).

Dotra parte bien mirado
dice verdad el Enano
porque el corazón humano
cuán improviso es mudado
y cuán pocas veces sano.

Y quizá no
porque la conversación
de luengo tiempo usitada
no es tan desacordada
que olvide sin razón
toda la vida pasada.

Mas ay de mí
que creo que será así
el Enano dice verdá
porque nunca ausencia vi
que el amor turase allá.
Exemplo es verdadero
que ausencia aparta amor [...]
(Vicente, 2002, v. 1, vv. 655-692, p. 598-599. Negritos meus).

Depois de ler linda e graciosamente o dorido solilóquio de Oriana, acentuando em sua leitura o que deveria ser acentuado – os jogos do *quizá no, mas* –, D. Cleo, em perspectiva de *close reading*, como admiravelmente gostava de comentar e analisar os textos, construiu assim sua contraposição ao crítico português:

Não pretendo negar que o que desencadeia a desconfiança e o ciúme de Oriana é um agente externo [...], mas acrescento: atingindo-a tão duramente que ela rejeita a presença de sua fiel Mabília e, em angustiado solilóquio, vai buscar, a sós consigo mesma, num argumentar dialético, as razões pró e contra a possível traição do amado, seguindo em espiral um caminho que começa por um questionamento, seguido de afirmações, dúvidas e negações que se repetem, e das quais sobressai o *quizá no*, a reimplantar a possível confiança – não a possível dúvida que seria de esperar do *quizá* –, seguido este da adversativa *mas*, a acentuar a precariedade da confiança. Só algo externo poderia provocar a dúvida em Oriana, pois que tudo em Amadis lhe inspira confiança: a sua origem real, o estarem ligados pelo primeiro amor, que é o mais firme, o não poder ser esquecida uma convivência longa e feliz, o ter Amadis dado a sua fé de cavaleiro e vassalo a Briolanja não passar de uma mostra de cortesia. Mas... vem em contraposição a evidência do relato, à inconstância do coração humano, a ausência prolongada. E o extenso e doloroso diálogo consigo mesma termina

por um apelo condenatório ao amado: Oh traidor Caballero!/ Caballero traidor!
(Berardinelli, 2003a, p. 37-38).

Sua *microleitura* alcançará também as agruras e o grande e verdadeiro amor que une o casal de gigantes do *Auto de Dom Duardos*, Camilote e Maimonda, e seguirá para um *grand finale*: o drama existencial e identitário que se abate sobre uma das personagens vicentinas que mais a sensibilizava, ela me confessou posteriormente: *Furunando*, o amante da Guiné que deseja ser “martelado” na *Tragicomédia da Frágua d’Amor*, para tornar-se branco, pois apaixonado estava pela deusa Vênus:

Negro:

Faze-me branco rogo-te homem
asinha logo logo logo
mandai logo acendere fogo
e minha nariz feito bem
e faze-me beija delgada te rogo.
(Vicente, 2002, v. 1, vv. 415-419, p. 653).

Tendo seu pedido atendido, mas se dando conta de que não fez o pedido corretamente, *Furunando*, desolado, expressa em sua “língua da guiné” o drama que se abate sobre si:

Sai o Negro da frágua muito gentil homem branco, porém a fala de negro nam se lhe pode tirar na frágua, e ele diz:

Já mão minha branco estai
e aqui perna branco é
mas a mi fala guiné.
Se a mi negro falai
a mi branco para qué?
Se fala meu é negregado
e nam fala portuguás
para qué mi martelado?
Mercúrio: No podemos hacer más
lo que pediste te han dado.

Negro: Dá cá minha negro tornai
se mi fala namorado
a moier que branco sai
ele dirá a mi: bai bai
tu sá home ó sá riabo?
A negra se a mi falai
dirá a mi: sá chacorreiro.
Oiae seoro ferreiro
boso meu negro tornai
como mi saba primeiro.
(Vicente, 2002, v. 1, vv. 470-489, p. 655-656).

Ao drama de Furunando, cuja leitura tornou presente e dramaticamente concreto, D. Cleo responde com compaixão e indignação:

Que concluir desta experiência tão dolorosamente frustrada? Que o que para os outros resulta em vantagem, para o Negro, por ignorância sua (não soube exprimir completamente seu desejo), resulta em mal muito maior. Poderia ter perdido tudo, e tudo teria. Pediu só a metade e, partida sua unidade negra, passou a ser dual, a ter em si o branco e o negro, estranha cada metade à outra, ser híbrido que é e não é, que perdeu o seu espaço – inferior, embora, mas seu, no qual podia ser amado –, para ocupar um não-espaço, o espaço da indefinição, da marginalidade definitiva, sem remédio. A uma leitura superficial, pode-se depreender a atitude positiva do branco que permite ao Negro ser o primeiro a satisfazer seu desejo de transformar-se; se este não o consegue, é porque é incapaz para tal, e por isso mesmo torna-se ridículo e cômico: nem brancas, nem negras o hão-de querer. A uma leitura mais profunda, porém, desaparece o cômico da situação: o Negro não consegue transitar de um a outro estado porque não foi preparado para a mudança; ao branco escravista pouco importa que o Negro fique na zona intermediária entre a barbárie – na qual se integrava – e a civilização – em que não se integra, pois que apenas em parte se lhe adaptou (Berardinelli, 2003a, p. 42-43).

Ao fim do relato dessas “microleituras”, a plateia comovida, inclusive eu, aplaudiu D. Cleo longamente de pé, ao que ela respondeu estendendo e dedicando os aplausos a todos nós, brasileiros, estudiosos e amantes da Literatura Portuguesa.

Tímido, não falei com ela naquele dia, só aplaudí. O encontro verdadeiramente pessoal deu-se no dia seguinte, ao fim da mesa de comunicação em que falei, que contou, para minha surpresa, com a presença de D. Cleo. Ao fim de minha sessão, ela muito gentilmente veio me parabenizar pelo trabalho apresentado, perguntou-me quem eu era e, sabendo que eu também estudava a obra de Gil

Vicente, animou-me a prosseguir, dizendo-me de suas intimidades com o poeta cômico.

DAS EXPERIÊNCIAS DRAMÁTICAS

Deste longo relato das *microleituras* propostas por D. Cleo sobre “seu” Gil Vicente, gostaria de ressaltar três características que encontro recorrente em seus estudos dedicados ao dramaturgo. 1. Primeiro, é perceptível que há um alinhamento da leitora e crítica Cleonice Berardinelli com o que considera uma posição bastante humanizada, ou humanista, de Gil Vicente para com os dramas e sofrimentos alheios, em especial dos “pequenos”, da gente do povo, dos humildes, dos marginalizados em geral, que, segundo D. Cleo, sempre encontrarão o dramaturgo empático com suas dores, solidário com seus sofrimentos, defensor de suas causas. 2. Segundo, podemos observar que há um modo particular de D. Cleo ler literatura, um jeito de lidar com o texto, respeitoso, próximo, mas indagador, inquiridor, buscando sempre fazer o texto falar, revelar-se, apontando caminhos de aprofundamento de leitura por meio do próprio texto, embora não se abstendo da companhia da crítica especializada. A leitura e análise em *close reading*, para a qual chamei atenção acima, é revelador e exemplar do que quero dizer. Muito embora, ao longo de sua longa carreira acadêmica, D. Cleo estivesse sempre atenta a outras correntes críticas e metodologias de análise para as quais a teoria e a crítica literária seguiram apontando, o estudo cuidadoso do texto literário sempre alcançou privilégios em suas análises. 3. Por fim, há de se ressaltar a grande sensibilidade e inteligência dramática que D. Cleo permanentemente revelou na leitura e análise de textos literários, especialmente os dramáticos. Se quem teve oportunidade de vê-la “atuando” na cena acadêmica reconhecia facilmente a carga dramática que ela impunha à leitura dos textos, seus leitores eram e ainda são surpreendidos recorrentemente com observações em que ressaltam esses aspectos nas obras que analisa, e, no caso de textos de dramaturgia, ela demonstra forte e íntimo conhecimento – “um saber só de experiência feitos”, como disse Camões n’*Os Lusíadas* – sobre o fazer dramático, sobre teoria teatral, sobre práticas de encenação, sobre a estrutura do texto dramático.

Ocupo-me primeiramente deste último aspecto, por meio do qual considero que D. Cleo, por seus estudos e também por suas experiências cênicas, já ocupa um lugar de relevância na história do teatro luso-brasileiro, e, no caso que recupero agora, na ilustre companhia do poeta e crítico brasileiro Manuel Bandeira. Explico. Naquele mesmo ano de 2002, atendendo a um pedido de “dois ilustres colegas”, dois “amigos”, como faz questão de ressaltar, os professores Carlos Reis e José Augusto Cardoso Bernardes, D. Cleo preparou um texto para um número especial da *Revista Leituras*, da Biblioteca Nacional de Portugal, dedicado a Gil Vicente. Recorrendo à poesia amorosa de um de seus três “amantes literários”, o poeta

Camões, D. Cleo toma como título do texto “depoimento sobre [seu] convívio com a obra” do dramaturgo os versos que, para ela, traduziam este íntimo convívio: “Pera tão logo amor,/ tão curta a vida”. Explicando o pessoal sentido que os versos tomavam naquela homenagem que fazia ao dramaturgo, diz D. Cleo:

Gostei de ouvir-me dizendo-o [os versos de Camões], em relação a um autor mais que amado, mas sorri de mim mesma, entre comovida e zombeteira, ao pensar que, se não me será possível servir outros sete anos, é porque já o servi mais que sete vezes sete. Desse *serviço* falarei” (Berardinelli, 2003b, p. 147-148).

E o que ela nos fala primeiramente são de suas mais longínquas lembranças do Ginásio, de seu culto professor de português, um amante da literatura, aquele que por primeira vez lhe falou de Gil Vicente. Em seguida, a narrativa salta para o ano de 1938, quando D. Cleo conhece e começa a trabalhar com seu mestre, o professor Fidelino de Figueiredo, na Universidade de São Paulo, onde deveria se estabelecer como futura professora. Todavia, introduzindo um quê de dramático na narrativa, D. Cleo nos fala de um *se* – “terrível palavra é um *se*” afirma ela, parodiando Vieira – para nos contar da obrigatória mudança de sua família de São Paulo para o Rio de Janeiro.

Na cidade em que construirá toda sua carreira acadêmica, no ano de 1942, quando fazia o doutoramento na Universidade do Distrito Federal (atual UFRJ), sob a orientação do professor Sousa da Silveira, o *destino* atua em sua vida: por intermédio de um colega de profissão, Florindo Villa Alvarez – “jovem inteligente e apaixonado por teatro”, diz D. Cleo –, ela fica sabendo que um novo professor de Literatura Portuguesa, Thiers Martins Moreira, animado com a receptividade de seus alunos aos textos de Gil Vicente, havia decidido encenar o *Auto da Alma*, em conjunto com cenas do *Auto de Mofina Mendes (Mistérios da Virgem)* e o *Auto da Visitação*, com a direção de Sady Cabral⁸. Animada com a oportunidade, ela decide se apresentar para os testes, para fazer o papel da *Alma*, para o qual faltava uma atriz.

Acompanhamos, então, o relato minucioso do teste de seleção: a “voz queixosa, sofrida, de Maria de Lourdes [atriz parceira da cena], a fragilidade do seu corpo ainda adolescente”, tendo de dizer as palavras “fortes e firmes” do Anjo,

⁸ Sady Cabral – nome artístico de Sadi Sousa Leite Cabral (1906-1986) – foi ator, locutor, roteirista, autor, produtor e diretor brasileiro, com uma carreira de mais de cinco décadas de atuação. Na catalogação dos trabalhos de Sady Cabral no *Wikipédia* registra-se a atuação, em 1942, no *Monólogo do Vaqueiro* e no *Auto de Mofina Mendes*. Mas, estranhamente, não consta o *Auto da Alma*, que terá sido o texto principal desta encenação conjunta dos textos de Gil Vicente dirigido por Cabral. Além desses, em 1944 temos o registro de sua direção do *Auto da Feira* (no qual D. Cleo interpreta a lavradora Marta, a brava) e também da *Comédia de Rubena*, e, em 1965, Cabral ainda dirige, mais uma vez, o *Auto da Alma*.

orientador da delicada, insegura e frágil Alma; que, por sua vez, respondia pela voz “forte e segura, [pel]a solidez de um físico jovem, mas plenamente acabado”, a de D. Cleo. Ou seja, tudo errado! Em meio ao belo diálogo inicial entre a Alma e o Anjo, logo se ouviu a voz do diretor Sady Cabral interrompendo a fala e dizendo: “Vamos trocar os papéis. Vocês estão no lugar errado”. A fala certa do diretor teve a concordância silenciosa da atriz Cleonice Berardinelli: “Não ousei falar, mas mentalmente lhe dei toda a razão” (Berardinelli, 2003b, p. 151).

Feita as trocas de papéis – a frágil Maria de Lourdes interpretaria agora a figura da Alma e D. Cleo, o forte e determinado Anjo – e após alguns meses de ensaio, em 26 de dezembro de 1942 ganhou o palco do auditório da Faculdade Nacional de Filosofia o *Auto da Alma*. Conta-nos ainda D. Cleo que estavam na plateia professores e convidados, e, na primeira fila, o próprio Ministro da Educação à época, Gustavo Capanema, o Diretor da Faculdade, Santiago Dantas, e também o poeta e crítico Manuel Bandeira. Este último, impactado pela excelência da representação, escreve em sua crônica semanal no jornal *A manhã* um elogiosíssimo texto, com grande destaque para “Mlle. Cleonice Serôa da Motta”, no qual Bandeira apresenta um sensível olhar sobre a obra de Gil Vicente e sobre o espetáculo, inserindo-o definitivamente na história do teatro luso-brasileiro, e com ele a talentosíssima D. Cleo⁹.

Este texto-depoimento de D. Cleo sobre sua vivência com a obra de Gil Vicente segue com o relato de muitas outras encenações de obras do dramaturgo português – entre elas, o *Auto da Feira*, o *Auto da Lusitânia*, a *Comédia de Rubena*, a *Farsa de Inês Pereira* – nas quais participou como atriz, como auxiliar de direção, como animadora de encenações, compondo um testemunho panorâmico sobre a

⁹ Esta crônica de Manuel Bandeira publicada no jornal *A manhã* foi posteriormente recolhida na obra de crônicas *Andorinha, andorinha*, de 1966. Permito-me aqui transcrever o trecho da crônica citado por D. Cleo para que se tenha ideia da avaliação feita por Bandeira da representação do *Auto da Alma* e da atuação de D. Cleo: “O *Auto da Alma*, para mim a obra-prima do teatro hierático de Gil Vicente, com o seu perfeito equilíbrio dos planos de ação, o humano e o divino, a sua simbologia poética a um tempo ingênua e sublime, a sua formosura de expressão linguística e métrica, foi levado no texto restituído pelo professor Sousa da Silveira. Tenho lido e meditado muitas vezes o *Auto da Alma*: nunca senti embotada a ponta delicada da estética emoção que a cada verso me vai direita ao coração, todas as vezes que o leio. Pois, apesar disso, fiquei surpreendido, quando senti os olhos humedecidos ao ouvir as primeiras palavras do Anjo Custódio [...]. // O anjo (Mlle. Cleonice Serôa da Motta) falava com a dupla autoridade da fé e da poesia, e por isso me senti tão alma quanto a minha cara ex-aluna do Pedro II, Mlle. Maria de Lourdes Madeira de Barros, cujo físico espiritual e dolorido tanto se prestava a encarnar aquele símbolo da humanidade fraca e sofredora. Esse momento de comoção, dos mais puros que tive em minha experiência artística, não o esquecerei nunca: senti que o velho Gil era maior, muito maior do que eu pensava. ...// Depois veio a égloga do *Auto da Mofina Mendes*, e aqui é que a espontaneidade dos amadores sobrepujou os profissionais portugueses que há anos vi representar a mesma peça. Mlle. Serôa da Motta, encarando agora a estabanada pastora, mostrou a versatilidade dos seus recursos de intérprete [...]” (*apud* Berardinelli, 2003b, p. 152-153).

história da dramaturgia vicentina em palcos brasileiros, que só seu testemunho e experiência pessoal poderia nos fornecer.

DE OUTRAS MICROLEITURAS

Do grande conjunto de estudos de D. Cleo dedicados a Gil Vicente, gostaria de me referir, ainda que brevemente, a dois textos que considero sintetizam bem o modo como ela lia e interpretava a obra do dramaturgo português. Conforme referi anteriormente, nesses escritos é possível constatar que interessa particularmente à leitora e crítica Cleonice Berardinelli o que considera uma visão humanista do poeta cômico para com os grupos marginalizados socialmente, que, segundo ela, sempre contarão com a solidariedade do dramaturgo para com suas dores e sofrimentos.

Dentre esses grupos marginalizados, destacam-se primeiramente as mulheres. Num momento em que os estudos de gênero estavam ainda dando seus primeiros passos na crítica literária brasileira, D. Cleo, em texto denominado “Personagens femininas no teatro vicentino”, de 1995, dirige sua lente crítica para as mulheres que habitam a dramaturgia de Gil Vicente, observando que elas são mais de uma centena de figuras ao longo de suas obras e que

Há uma evidente ternura do autor pelos humildes [...]. E acrescentaria que, nas vezes em que contracenam homens e mulheres, muitas vezes são elas as mais espirituosas, mais prontas na resposta, zombeteiras e até irônicas, sobretudo quando estão em grupo (Berardinelli, 1995, p. 210-211).

Sem defender um Gil Vicente feminista *avant la lettre*, evitando o anacronismo da perspectiva, D. Cleo visita neste texto dezenas de autos vicentinos em cujas intrigas estão figuras femininas, que muitas vezes protagonizam o enredo – lembramos do *Auto da Fé*, *Auto da Índia*, *Mofina Mendes*, *Inês Pereira*, *Sibila Cassandra*, *Auto da Alma*, *Auto da Cananea*, *Comédia de Rubena*, *Auto da Lusitânia*, *Pranto de Maria Parda* etc. –, e revela em suas análises a visão empática do dramaturgo para com elas. Recordo, por exemplo, que, com exceção da divertida e arguta Brísida Vaz, nenhuma figura feminina é condenada ao inferno nos emblemáticos três autos das *Barcas*. Ressalta também a sensibilidade do dramaturgo na construção da majestosa figura da *Fé*, no auto homônimo, que, enfrentando dificuldades em se fazer entender pelos pastores, propõe a eles um “jogo de faz de contas”, espécie de “teatro dentro do teatro”, para que consigam entender a simbologia dos signos natalinos que presenciam na Capela Real, alcançando a simplicidade da visão de mundo pastoril:

Fé: Pastor faze tu assi
começa de imaginar
que vês a virgem estar
como se estivesse aí.
E esta virgem mui ornada
de pobreza guarnecida
de raios esclarecida
de joelhos humilhada.

E que vês diante dela
um menino entam nacido
filho de Deos concebido
naquela santa donzela.
Vê o menino chorar
e a senhora afligida
sem ter cousa nesta vida
nem panos pera o pensar.

Na manjedoura metido
em pobre palha chorando
e os anjos embalando
o menino entanguecido.
(Vicente, 2002, v. 1, vv. 236-255, p. 83-84).

No prosseguimento do texto, recorda-nos ainda da singular figura de Lediça, moça judia do *Auto da Lusitânia*, que com magistral perspicácia oferece respostas dissimuladoras aos galanteios amorosos de um Cortesão, que ela finge não entender, provocando certamente risos nos espectadores quincentistas e nos leitores modernos. Para além de ressaltar a aguda e simpática figura de Lediça, D. Cleo observa que este auto compósito – fantasia alegórica sobre as origens lusitanas, com uma estrutura ousada e inovadora de “teatro dentro do teatro” – é o único em toda obra de Gil Vicente a retratar uma cena de vida familiar em sua integralidade (pai, mãe, filha moça e filhos pequenos), e que esta é uma família judia: “É de se notar que este único lar seja de judeus, da raça perseguida que o mesmo Gil Vicente defendera no ano anterior no dignificante sermão pregado aos frades de Santarém (Berardinelli, 1995, p. 217)¹⁰. À agudeza de Lediça se soma a

¹⁰ D. Cleo está a se referir ao relato feito por Gil Vicente sobre o Sermão que pregou aos frades reunidos no Convento de São Francisco, em Santarém, a mando do monarca D. João III, com o intuito de evitar o massacre que ameaçava a população judia da cidade, culpabilizada pelos tremores de terra que abalaram Portugal, em 1531. Conf. Vicente, 2002, v. 2, p. 479-482; e Muniz, 2000.

naturalidade do retrato do cotidiano dessa família judia, num momento histórico delicado e ameaçador para a comunidade judaica, mas que Vicente prima por figurar integrada à sociedade cristã portuguesa.

No longo périplo que faz sobre as figuras femininas na obra de Gil Vicente, D. Cleo confirma e nos convence de sua hipótese inicial sobre a empatia do dramaturgo para com as mulheres, concluindo que no conjunto dos autos vicentinos “a mulher é olhada como um ser que tem direitos e que devem ser respeitados” (Berardinelli, 1995, p. 218). Esta perspectiva empática do dramaturgo, que a crítica nomeia de humanizadora, não se restringirá às figuras femininas, alcançará também a gente simples, os humildes, que serão objetos de outro importante estudo realizado por D. Cleo, denominado *O rústico no teatro vicentino*, de 1997.

Atestando que a personagem do rústico atravessa toda a obra de Gil Vicente, desde seu primeiro texto, o *Auto da Visitação*, de 1502, até algumas de suas últimas obras, como *Romagem de Agravados*, de 1533, confirmando sua centralidade na obra vicentina, D. Cleo observa que as figuras dos rústicos funcionaram também como uma senda para a crítica social do dramaturgo, para a denúncia das mazelas da sociedade, que atingiam particularmente os mais humildes:

Simples, às vezes ingênuos, mas não tolos, dota-os o dramaturgo de uma risonha malícia e de uma forte dose de crítica que se exerce principalmente contra o clero, a classe poderosa que, por seu procedimento infrator das próprias regras, mais se expunha ao ataque e à chacota (Berardinelli, 1997, p. 1)¹¹.

Não ao acaso, aponta D. Cleo, no grande painel social que o dramaturgo pinta nas três moralidades das *Barcas*, nas quais se encena o grande julgamento final da humanidade, são os ingênuos, a gente simples, o homem do povo, os únicos que têm garantida a salvação plena – caso do Parvo Joane em *Inferno* – ou a remissão de seus “pecadilhos”, como a professora denomina os erros por que são julgados os lavradores do *Auto [da praia] do Purgatório*:

Não exatamente lavradores, mas rústicos são quase todos os personagens aí [em *Purgatório*] julgados e destinados, não a uma situação já definitiva – céu ou inferno –, senão a uma situação de expiação provisória, pois seus pecados ou são menos graves ou mais justificáveis, por suas próprias condições de vida (Berardinelli, 1997, p. 3).

Relembra ainda D. Cleo que é de um rústico o único caso, na extensa obra de Gil Vicente, de retomada ou reaproveitamento de uma personagem

¹¹ A classe poderosa do clero representada na obra de Gil Vicente merecerá de D. Cleo um estudo específico. Conf. Berardinelli, 2003c.

em mais de um auto, caso excepcional do vilão Pero Marques, marido “cuco” da fantasiosa Inês Pereira, na farsa homônima, de 1523. Como se sabe, frente ao êxito da representação da atribulada vida amorosa da ousada Inês Pereira – ou, em realidade, perante o sucesso de seu acanhado e ingênuo marido –, o dramaturgo decide, três anos mais tarde, em 1526, fazer de Pero Marques protagonista de sua própria história, numa nova farsa denominada *Juiz da Beira*. Tendo sido ridicularizado na farsa anterior – como não lembrar de seu embaraço frente a uma cadeira ou da exposição risível de sua condição de marido “cervo” ao final da farsa –, mas despertando a simpatia e certamente a solidariedade dos espectadores quinhentistas, Pero Marques voltará à cena para fazer imperar a lógica, ainda que com aparência *nonsense*, do Juiz da Beira ou do rústico juiz. O olhar atento de D. Cleo parece ver nesta retomada da personagem mais um índice do cuidado dispensado por Gil Vicente às figuras dos rústicos:

Não sei se terei eu alguma razão em supor que, um pouco arrependido do ridículo que jogara sobre este seu rústico, na mais bem estruturada de suas farsas, Gil Vicente o teria, pelo menos em parte, reabilitado na farsa que lhe serve de continuação. Mas é o que me parece (Berardinelli, 1997, p. 6-7).

Por fim, entendendo que é sobretudo por meio dessas personagens rústicas que Gil Vicente reverbera as injustiças sociais de sua época, D. Cleo identifica alguns dos discursos dessa gente simples contra o estado das coisas na sociedade e por vezes contra a vontade inexplicável do próprio Deus – observa em particular a revolta que marca o discurso do rústico João Martinheira ou da Morteira, na *Tragicomédia Romagem d’Agravados*, de 1533 –, o que a leva a comparar aquele estado de coisas injustas na sociedade quinhentista portuguesa com a própria sociedade brasileira finissecular de que participa, expressando, como lhe é comum, a sua própria indignação:

Uma fé e uma resignação [das personagens que sofrem as injustiças] que me atingem como socos quando, durante um duro período de seca sempre esperada ou de uma inesperada inundação, vejo na televisão as caras dolorosas, ainda jovens ou cortadas de rugas, dos nossos Joões nordestinos, e ouço-lhes as respostas sofridas, mas não revoltadas, à pergunta do repórter: “É a vontade de Deus” (Berardinelli, 1997, p. 12).

Tal qual “seu” Gil Vicente, D. Cleonice Berardinelli manifesta muitas vezes em seus escritos sua discordância com as injustiças sociais, injustiças que recaem quase sempre sobre os marginalizados, com os quais ela também revela grande solidariedade. Em síntese, considero ser este o ponto de convergência entre a leitora

crítica Cleonice Berardinelli e a obra do dramaturgo. Suas *microleituras* para isso apontam. Como discípulos dos dois, sigo este mesmo caminho.

MUNIZ, M. R. C. Gil Vicente – micro-readings by Cleonice Berardinelli. **Itinerários**, Araraquara, n. 57, p. 39-55, jul./dez. 2023.

■ **ABSTRACT:** *Gil Vicente was one of the three portuguese poets (along with Luís de Camões and Fernando Pessoa) to whom D. Cleonice Berardinelli dedicated the most attention, reflection and reading passion. There are countless studies on the “comic poet”, and some of his contemporaries, published in classes, lectures, articles, books etc. In her Lattes we can follow this journey at least from the beginning of the 1940s, when, if I’m not mistaken, she ventured into a scenic exercise around the playwright’s work, until the beginning of the 2010s, when she relaunched a new and revised edition of her excellent selection of Vicente’s plays. Throughout more than half a century of dedication, many of the themes, characters, uses of language and dramatic strategies that Gil Vicente used were subject to the attentive and critical eye of D. Cleonice Berardinelli. As she herself defined, there were countless “micro-readings” of the Portuguese playwright’s work. In an effort to synthesize, I aim to remember and discuss the lines of force of these “micro-readings”, seeking to reveal the marks of this view and understand what he seeks to show us in Gil Vicente’s work.*

■ **KEYWORDS:** *Cleonice Berardinelli. Gil Vicente. Portuguese dramaturgy. Teaching Literature.*

REFERÊNCIAS

BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta. Microleituras Vicentinas. **Gil Vicente 500 Anos Depois**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 31-44, 2003a.

BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta. Pera tão longo amor, tão curta a vida. **Leituras**, Lisboa, v. 11, p. 147-160, 2003b.

BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta. De clérigos, cônegos e frades. **Semear**, Rio de Janeiro, v. 8, p. 35-47, 2003c.

BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta. O rústico no teatro vicentino. **Semear** Rio de Janeiro, v. 1, p. 125-138, 1997.

BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta. Personagens femininas no teatro vicentino. **Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro, v. 12, p. 200-218, 1995.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. 1531: Gil Vicente, Judeus e a instauração da Inquisição em Portugal. **Contexto**, Vitória, v. 7, p. 95-108, 2000.

SARAIVA, Antônio José. *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*. Lisboa: Bertrand, 1981 [1942].

VICENTE, Gil. **As obras de Gil Vicente**. Dir. de José Camões. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da FLUL/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 5 vols., 2002.



AFETOS E DIÁLOGOS NOS COMENTÁRIOS DE FARIA E SOUSA A *OS LUSÍADAS*: A VIAGEM DO GAMA EM PERSPETIVA

Maria Teresa NASCIMENTO*

■ **RESUMO:** Alguns anos após serem publicados os Comentários de Manoel Correia (1613), vêm as *Lusiadas de Luis de Camoens comentadas por Manuel de Faria e Sousa* (1639) reforçar e complementar o trabalho pioneiro do primeiro Comentador. A escassa distância que separa estas duas obras, se é significativa quanto ao interesse consagrado à epopeia, é também reveladora de que a excelência do poema justificava que, na esteira de outros autores como Donato ou Sérvio, por exemplo, que haviam comentado Virgílio, também agora Camões recebesse igual reconhecimento, pela pena de Faria e Sousa. Ditava-o, mais do que o interesse individual do Comentador, a certeza de que a receção da epopeia seria favorecida com a sua leitura exegética. Na verdade, a interpretação, a tradução, a pesquisa filológica e o cotejo com fontes diversas, com relevo mais ou menos acentuado, assumiam proporções notáveis, podendo desempenhar um importante papel de difusão da obra dos autores comentados. Guiados pelo temário deste Congresso, escolhemos dois dos seus termos: afetos e diálogo. Com o primeiro, analisaremos a começar, a relação que se estabelece entre o Comentador e o texto comentado ou com o autor deste, Luís de Camões, para depois partirmos para uma análise intratextual dos afetos, tal quais eles se patenteiam ao longo da viagem do Gama. Quanto ao diálogo, ele será observado no âmbito da rede de interconexão de textos que afluem a *Os Lusíadas* ou deles derivam.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Os Lusíadas. Faria e Sousa. Afetos. Diálogo, Viagem do Gama.

Afetos e Diálogos

Os Comentários de Manuel de Faria e Sousa a *Os Lusíadas* representam um dos momentos mais altos da exegese camoniana, inscrevendo-se numa das linhas de investigação do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos

* Universidade da Madeira. Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos. Funchal – Ilha da Madeira. 9000-082 - mariatn@staff.uma.pt

Guiados pelo temário deste Congresso, escolhemos dois dos seus termos: afetos e diálogo que examinaremos à luz dos Comentários de Faria e Sousa.

Com o primeiro, analisaremos, a começar, a relação que se estabelece entre o Comentador e o texto comentado ou com o autor deste, Luís de Camões, para depois partirmos para uma análise intratextual dos afetos, tal qual eles se patenteiam ao longo da viagem do Gama. O diálogo será observado no âmbito da rede de interconexão de textos que afluem a *Os Lusíadas* ou deles derivam.

“Mi Poeta”

Alguns anos após serem publicados os *Comentários* de Manoel Correia (1613), vêm as *Lusíadas de Luis de Camoens comentadas por Manuel de Faria e Sousa* (1639) reforçar e complementar o trabalho pioneiro do primeiro Comentador. A escassa distância de pouco mais de duas décadas que separa estas duas obras, se é significativa quanto ao interesse consagrado à epopeia, é também reveladora de que a excelência do poema justificava que, na esteira de outros autores como Donato ou Sérvio, por exemplo, que haviam comentado Virgílio, também agora Camões recebesse igual reconhecimento, pela pena de Faria e Sousa.

Ditava-o, mais do que o interesse individual do Comentador, a certeza de que a receção da epopeia seria favorecida com a sua leitura exegética. Na verdade, a interpretação, a tradução, a pesquisa filológica e o cotejo com fontes diversas, com relevância mais ou menos acentuada, assumiam proporções notáveis, podendo desempenhar um importante papel de difusão da obra dos autores comentados.

Uma das maiores evidências dos Comentários a *Os Lusíadas*, levados a efeito por Faria e Sousa, é o modo como ali sobressaem as expressões de afeto para com o Épico.

A identificação do Comentador com o autor que comenta fica marcada desde o Prólogo, lugar inaugural para a declaração de uma intensa inclinação afetiva para com o Poeta, marcada por diferentes e insistentes formas de expressão de arrebatamento perante a grandeza poética de Camões:

“ponderamos con afecto que puede parecer mucho, la grandeza del P. porque siendo èl tan mal entendido de unos i tan calumniado de otros, es fuerça que el comento tenga vezes de Apologia, y della es proprio el cortar talvez com poca piedad por castigo de la ignorância i repetir elogios del P. por defensa, i prueba de su ingenio, estúdio, i grandeza de pensamiento, i misterio.” (SOUSA, Prologo, X, 12B, 1639)

É também desde o Prólogo que um tratamento de natureza intimista orientará o discurso do Comentador. O possessivo da primeira pessoa do singular, que muitas vezes acompanha a designação do Poeta (“mi Poeta”), estabelece entre os dois

sujeitos relações de inegável pertença que o possessivo “nosso” supõe ampliar ao universo dos leitores.

Estes laços são intensificados por um grau de dependência do Comentador para com o Poeta, assim expressa: “Assi puedo dezir, que estoy agora viviendo de Luis de Camoës, i que el solo es mi mantenimiento, como se dezia que lo eran de Alexandro las obras de Homero (...)”. (*idem*, Prologo, II, 4A), afirmação produzida sobre o trabalho de comentário que esta metáfora de natureza orgânica ajuda a visualizar.

A conformidade entre os dois sujeitos — Poeta e Comentador — é de tal natureza que chega ao ponto de neles se encontrar um destino semelhante. De facto, Faria e Sousa estimará, a propósito do escólio à estrofe LXXXI, do Canto VII, que o desfavor a Camões é semelhante ao seu — “(...) esta armonia entre los dos (...)”. (*idem*, 355C, Tomo III).

Nesse mesmo sentido se faz, aliás, também, o “Elogio al Comentador” que vê, em muitas ocasiões, semelhanças entre o Poeta e o Comentador: aproximam-nos as origens (VEGA, § XXIV), o desfavor e o génio (§ XXVI).

A expressão da afeição endereçada ao Épico português acompanha, então, o tom apologético escolhido pelo comentarista como forma declarada de compensar e de contrariar críticos, calúnias e mal-entendidos que tivessem como alvo o seu Poeta. Como uma espécie de reduto inexpugnável contra os detratores, se apresenta também o “Juizio del Poema”, uma reflexão sobre as sete perfeições contidas no poema heroico, vendo-se *Os Lusíadas* cumprir a totalidade, conforme o comprova o Comentador. Os defeitos presuntivos, a existirem, só poderiam permanecer despercebidos em trabalho tão excelente.

A glorificação de Camões fã-la-á, também, Faria e Sousa em detrimento dos seus próprios merecimentos enquanto Comentador, estimando não se encontrar à altura de um Poeta tão maravilhoso:

“Grandes lances de hermosas explicaciones se pierden en un Autor maravilloso como este, quando el que lo comenta, no le iguala en ingenio para igualar con la explicacion el texto, como a mi me sucede: porque en algunas estancias me hallo sin fuerças para explicarlas i com dolor de que se queden sin dignissima explicacion, i lo peor es quãdo las entiendo màs, porque entonces me atrevo menos (...)” (SOUSA, C. III, est. CXXI, 180B, Tomo II).

Num outro momento, Faria e Sousa afirma mesmo não poder comentar o verso e guarda silêncio perante tamanha sublimidade. (*idem*, C. III, est. LVI, 90 C, Tomo II).

Mas o caso de Faria e Sousa não é comparável ao de outros Comentadores, desprovidos de habilidade e génio para compreender o Poeta. Faria e Sousa

compreende Camões e quanto mais ele o entende, mais se recrimina por não estar à altura da sua sublimidade.

Às vezes, a defesa do Poeta parece roçar a ironia. E Faria e Sousa prefere falar em “crimes”, declarando que quer “limpar” o que tem sido apontado como culpa em Camões, como o choro de Baco, objeto de recriminação, por se tratar de um deus masculino (*idem*, C. VI, est. XXXIII, 72E, Tomo III).

A apologia, passando, pois, pela descriminação do Poeta no que diz respeito às críticas imerecidas, vai agora orientar-se em direção a juízos de valor em torno do *ethos* camoniano. Faria e Sousa elogia o Poeta, ou o Filósofo, como muitas vezes lhe chama, pelos seus méritos como católico, cristão, sábio e engenhoso. As duas primeiras características, mencionadas repetidamente, servem, na opinião do Comentador, para mostrar que as opções de representação ou convívio entre paganismo e cristianismo não impedem as convicções religiosas de Camões. Por outro lado, a feliz reunião da sabedoria e da genialidade foi conseguida apenas por Homero, Virgílio e Camões (*idem*, CX, est. CLIV, 599D, Tomo IV), uma descoberta que coloca o Poeta no pedestal dos grandes modelos greco-latinos e exalçam a sua glória.

Douto, sábio, erudito, industrioso, engenhoso são adjetivos repetidos até a exaustão, às vezes sob uma forma superlativa. Advérbios da mesma família culminam declarações laudatícias que refletem a admiração e homenagem do Comentador a um Poeta que em simultâneo é capaz de elevar o seu canto à leitura de “iluminados” e ao “grande número”, o vulgo:

“Allano me a confessar, que Luis de Camões no escreveu solamente para el vulgo, sino tambien para los doctos profundamente. Porque el varon grande há de escribir para todos, sin darse a entender a todos com igualdad, que esto es para bestias.” (*idem*, C. VI, est. LXXXVI, 178A, Tomo III)

Esta particularidade, que não pode deixar de nos fazer pensar em Horácio e numa das questões fundamentais da poética clássica, sobre a qual também percebemos a posição de Faria e Sousa, leva-nos a outra a da aliança entre o *docere* e o *delectare*, encontrada em uma imensidão de situações da epopeia, sendo o autor da *Epistola ad Pisones* negado pelo *odi profanum vulgus et arceo* e imitado pelo *aut prodesse aut delectare*. “

São múltiplos os passos em que o Poeta insiste no concurso entre o *utile* e o *delectare*, como neste outro ainda em que se afirma que “la invencion Poetica no obriga a que en todo se acomode: porque como hemos dicho otras vezes, unos son lo dulce, i otros lo provechoso della, como aconseja Horacio.” (*idem*, C. IX, est. L, 127B, Tomo IV).

O Poeta é desde cedo apresentado como aquele que a todos excede no génio, nos estudos e na curiosidade, relacionados com o grande amor “profundo e excelente”

à Pátria, que só Homero e Virgílio igualaram (*idem*, Titulos y Argumento General del Poema, 134D) e, por esse motivo, a sua poesia tornou-se excelente, cantada por um Poeta divino (*idem*, C.VI, est. VIII, 20B, Tomo III). De todo o Canto X, o Comentador dirá que ele é cantado por uma grande fúria poética, como se todas as estrofes estivessem fora da boca de Apolo (*idem*, C.X, est. VII, 311A, Tomo III). Génio, fúria poética, a ciência divina, aliada ao material de qualidade sublime, tornam misteriosa a poesia – e o mistério repete-se no léxico de Faria e Sousa – alguns lugares do poema, exigindo a leitura hermenêutica do Comentador que se recusa a perder tempo com assuntos menores:

“Hagalo otro Comentador de baratijas, i assumptos inutiles, que yo comento un hombre grande enteramente, en assumpto dignissimo, grave, i soberano que no admite çarandajas.” (SOUSA, C. IX, est. LXIII, 183A, Tomo IV).

Para exprimir as qualidades do estilo do poema, é variado o léxico de Faria e Sousa: alto, alto sem ser altivo, elegante (tendo como referência a brevidade), sem prolixidade, claro, excelente (falando de verso em particular), diligente, cuidadoso, vigilante, terno, etc.

A elevada qualidade do exercício poético atinge-se ainda pela simbiose perfeita entre significante e significado, com a sonoridade do verso a traduzir de forma magistral a imagética da palavra. Atente-se no seguinte excerto:

“Es pesado este verso, como la propria ancora; i del modo que ella pega en el fondo, pega èl en la lengua: assi porque las quatro palabras de que consta son de sonido pesado (...) la pronunciacion que es la violẽcia entre la ancora, i la agua, industria benemerita de la elegancia, destreza, i estúdios del P.“(...)”(*idem*, C.II, est. LXXXIII, 500E, Tomo I)

b) *Firmando sus amistades*

Com o comentário anterior, referente ao momento em que a gente melindana acorre a receber a armada lusitana, estabelecemos a transição para um outro plano, o da observação dos afetos a que agora procederemos, dentro da economia narrativa da viagem do Gama, depois de termos apresentado, de forma ampla, o modo como o Comentador se posiciona face ao texto que comenta e ao seu autor.

Ditados pelo acaso, ou pela premeditação, os encontros, mais demorados ou momentâneos entre os portugueses e os locais visam dar resposta a necessidades imediatas, como sejam a informação certa sobre a demanda do caminho marítimo para a Índia ou o início do estabelecimento de alianças que venham depois a frutificar em alianças duradouras.

Nos casos que agora analisaremos, a palavra amizade é comum, interessando-nos refletir sobre os contextos em que ela surge e que atenção lhe concede o Comentador.

Começando pela passagem dos navegadores por Melinde, importa recordar que através de Mercúrio, como representação do Anjo (assim o interpretando o Comentador nas estrofes LVIII e LXXV, do Canto II), a Fama havia predisposto o ânimo do Rei pagão a uma recepção calorosa às gentes que vinham cansadas da longa viagem, almejando por um porto amigo e por novas certas da terra que buscavam.

Ao “embaixador” enviado, Fernando Martinez, que Faria e Sousa assim continuará a nomear, porque desse modo o faz o Poeta, mesmo sabendo que Damião de Góis o identifica como Martim Alonso, caberá estabelecer os primeiros contactos diplomáticos com o rei melindano para os quais se faz acompanhar de alguns presentes, como agradecimento pelos já recebidos. Sobre estes, além da habitual paráfrase, o escólio realça a coincidência com vários lugares de Homero, Virgílio, Sannazzaro e Bernardo Tasso. (*idem*, C.II, est. LXXVI, 503-504, Tomo I).

Realce-se a muito bem conseguida explicação do Comentador para a expressão facial do Rei, aos primeiros contactos, a “risonha vista” (*idem*, C.II, est. LXXXVI, 514 A-C, Tomo I), através de elementos comparativos com a Natureza, mas também da referência ao modo como se transfere somaticamente a alegria, primeiro do coração, para a boca, e desta para os olhos. Testemunho de sinceridade de quem pretende tranquilizar as gentes que de remotas paragens ali chegam é o que o Comentador aqui explicita, a corroborar a anterior menção ao “peito sincero” a que alude a estrofe LXXXII, ainda no mesmo Canto.

A verdade e pureza de coração parecem ser o garante seguro para o passo seguinte, já no Canto VI, aquele que confirmará a amizade entre os dois povos, expressando-se, antes, as reações do rei à narrativa de Vasco da Gama, a confirmar os justos merecimentos das Gentes Lusitanas.

Na 1^a oitava do Canto VI, o Comentador realça o grande desejo, mas também a dificuldade que sente o Rei Pagão em saber como agradar às “gentes tão possantes”, um juízo de valor que o Comentário, numa leitura plausível, que não explica, atribui ao governante hospitaleiro. Assim o interpreta Faria e Sousa.

É de notar ainda que o Comentador não perde nunca o ensejo de exaltar a excelência do verso. Mesmo perante aquilo que reconhece ser a vulgaridade da expressão “Não sabia o Rei em que modo festejasse”, logo prontamente, e atalhando-se a si mesmo, vem afirmar que termo tão “luzido” não ficaria melhor em nenhum outro lugar, neste que é um Canto de tão elevada poesia que bastaria para celebrar o Poeta.

O rei pagão e benigno estabeleceu as bases para uma amizade profunda com os portugueses. Ao Comentador caberá, desfazendo o paralelo com Eneias, afirmar que Gama o excedeu. Ao invés da inimizade que Dido votará ao Troiano e aos seus, ficará provada a grandeza do Capitão português que soube favorecer a “amistad

durable” com o Rei de Melinde. (*idem*, C. VI, est. III, 7 D, Tomo III). Ainda assim, é de novo à *Iliada* (tantas vezes ela presente!) que o Comentário voltará para encontrar semelhanças com o vínculo que ali assinala as pazes estabelecidas entre o rei Latino e os Troianos. N’*Os Lusíadas*, “Firmando sus amistades” estarão o Gama e o rei hospitaleiro (C. VI, est. V, 9B, Tomo III).

Na estância IV que encerra as despedidas do rei melindano, o comentário chama a si as emoções que o verso deixou por dizer e alarga-se na expressão da pena, do apartamento, no desejo da reciprocidade do reencontro e traz ao escólio a metáfora do coração a saltar pela boca, ampliando o sentido da própria estrofe. Mas faz mais ainda: direciona o leitor para uma leitura pausada, demorada, a sugerir o mistério que o poema não diz.

c) *Un Moro (...) que les era aficionado*

Acompanhada, a partir de agora, de um guia seguro, a armada pode seguir diretamente, rumo à almejada meta. Na Índia, já, o encontro com Monçaide, assim nomeado desde a estrofe XXVI, do Canto VII, poderia auspiciar o início de uma aliança frutífera no destino alcançado, algo que, por ora, só o leitor pode intuir, sem que o Poeta ou o Comentador o indiquem.

São vários os fatores que podem explicar a aproximação e conseqüente amizade entre Monçaide e os portugueses, sendo de destacar a língua de comunicação e a vizinhança geográfica dos povos que representam.

Até este ponto da viagem, fora necessário o recurso ao “língua”.

Agora, é a língua hispana aquela que os portugueses ouvem falar a Monçaide – como tal a haviam identificado Barros e Castanheda, dissipando, segundo Faria e Sousa, o que poderia em *Os Lusíadas* afigurar-se como uma invenção, mas nem por isso escusando explicações do Comentador face a eventuais críticas ao Poeta por assim se haver referido à língua falada pelo Mouro. O certo é que se afigura difícil, como defende o Comentador, a quem oiça um estrangeiro falar determinada língua, conseguir distingui-la de outras da mesma família, como no caso das existentes na Hispânia. A um nativo português, por exemplo, tornar-se-á quase indistinto o português e o castelhano, quando falados por um estrangeiro.

A justificação afigura-se-nos de tom premonitório: como se o Poeta pudesse saber à data de composição d’*Os Lusíadas* que destino haveria de ter o seu Reino, o Comentador arrisca dizer que Monçaide falava castelhano, negociando-se nessa língua, porque assim viria a ser Portugal. E nas considerações seguintes, sinteticamente enunciadas, se entende ter sido esse o destino natural de Portugal e haver bom entendimento das duas línguas e dos seus negócios¹.

¹ Estas reflexões situadas entre as estâncias XXV e XXIX não podem deixar de nos lembrar outros momentos em que Faria e Sousa nos Comentários reflete sobre a necessidade de bem dominar a sua

Sucedem-se as manifestações de alegria e instaura-se a confiança entre as partes, fortalecida pelos laços acima declarados, garante da fixação do vínculo duradouro da “longa amizade” – expressão igual à que havia já sido usada pelo Poeta, para certificar o que ficara a unir o Rei melindano à gente portuguesa (*idem*, C. VI, est. III, 7D, Tomo III). Agora, o Comentador referindo a mesma expressão (*idem*, C. VII, est. XXVIII, 256B, Tomo III), fala de como o Poeta neste e noutros lugares usa a “voz longa”.

O Poeta arriscará colocar na boca de Monçaide desígnios divinos que poderiam explicar a chegada dos portugueses ali e ao Comentador caberá anotar como a opção no verso, pelo termo “divino”, deixava aberta a possibilidade da sua aplicação generalizada. Na estrofe XXXI, do Canto VII, aquilo que faz o Comentador é explicar-nos que as palavras de bom acolhimento de Monçaide e a convicção de que Deus pretende algum serviço dos portugueses afinal foram transferidas de outro lugar: “Assi felizmente anda el P. barajando lugares” (C. VII, XXXI, 261D). Na verdade, apoiando-se em João de Barros, comprova que foi em Angediva que tais palavras foram proferidas e, por um Judeu.

É em contexto de hospitaleiro acolhimento em casa de Monçaide que há lugar para a partilha da refeição com os portugueses, uma prática que noutros momentos d’*Os Lusíadas* não ocorrerá por não o permitir a religião professada pelos locais, mas que no caso em apreço regista uma amizade que, agora iniciada (*idem*, C. VII, est. XXVIII, Tomo III), parece vir de muito longe.

Instaurada a amizade desde o primeiro instante, Monçaide é, na Índia, o aliado inegável dos portugueses — “Un Moro (...) que les era aficionado” (*idem*, C.IX, est. V, 8E, Tomo IV) — e a ele se deverão os avisos de proteção e cautelas a observar contra as insídias daqueles que na Índia temiam ver abalados os seus interesses comerciais.

A este vínculo afetivo não parece ser estranho o influxo divino que impende sobre Monçaide e que virá a culminar com o seu batismo ulterior, recebendo o nome de Gaspar de Gama, algo que a epopeia não diz, mas que o Comentador revela (*idem*, C.VII, est. LXVII, 328A, Tomo III). Anteriormente, sobretudo na estrofe V, do Canto IX, já o escólio havia lembrado lugares bíblicos marcados pelo arrependimento ou conversão, como sejam o caso do ladrão Dimas ou de Raabe (*idem*, 9C-E). A conversão de Monçaide ficará a atestar a mais importante conquista dos portugueses no Oriente: o “Prologo a la Cristiãdad de la India: i el gran Vasco de Gama el primer plantador della”. (*idem*, C. VII, est. XXXI, 261E,

língua, a portuguesa, de extraordinárias virtualidades e capacidade de adequação a diversos usos. Igualmente importante é o conhecimento que se preconiza relativamente aos diversos idiomas. Na oportunidade, o autor justifica a redação da obra em castelhano. Teria, deste modo, o Épico uma maior divulgação – é certo, mas nem assim Faria e Sousa escaparia a críticas de detratores, num período que era ainda o da monarquia dual.

Tomo III), mesmo não sendo bem-sucedida a aliança com o Samorim, como já a seguir veremos.

d) “Acuerdos, i uniones de paz, i amistad verdadera sin doblez”

É ainda na Índia que outro tipo de amizade tenta instaurar-se, não nascida como a anterior numa empatia natural, mas antes ditada por motivações de cariz político-diplomático. É este “vínculo” de amizade do qual se esperam vantagens mútuas que propõe o Gama ao Samorim. (*idem* C. VII. Est. LX-LXII, Tomo III).

Ao Comentador caberá realçar a grandeza dos três envolvidos neste processo: o embaixador e a forma elevada como ele se exprime, D. Manuel e o Samorim, cujas glórias se repercutem a Oriente e Ocidente. A amizade é um vínculo, um nó. É sagrada e nua. Tal é a definição do Poeta e tais os atributos, sobre os quais discorre o Comentador. Sagrada, porque verdadeira; nua, porque desprovida de artifício. Uma nota pessoal de Faria e Sousa mostra-o descrente da amizade que experimentam os que usam de franqueza. E quanto à amizade que se propõe firmar-se entre os dois soberanos, o Comentador parece sugerir que ela possa não vir a suceder por causa de quem não tem fé, numa clara alusão ao paganismo do Samorim (*idem*, C. VII, est. LXII, 320 C, Tomo III).

Para representar a igualdade e partilha inerentes à amizade, o Comentador recorre à simbologia das três Graças. Com esta amizade que Gama solicita, destaca o Comentário que mais não pretendem os portugueses do que a glória da descoberta de novas terras e a expansão da fé, insistindo no grande proveito que granjeará o Samorim, lembrada que é neste passo a sua faceta interesseira que havia sido revelada por Monçaide. (*idem*, C. VII, est. LXII, 321C, Tomo III).

Ainda na oitava seguinte, continuando a dissertar sobre as cláusulas desta amizade, que incluem a promessa de socorro português na adversidade, o Comentador, antecipando algo que apenas na epopeia se saberá no C. VIII, deixa perceber como a embaixada do Gama sairá frustrada nesta sua missão, mas como tantas vezes vai sustentando ao longo do escólio, insistirá no favor divino que assim disporia que pelo rei de Cochim viesse, mais tarde, a obter-se o intento almejado.

Nesta mesma estrofe, o leitor poderá, querendo, saltar até ao C.VIII, est. LXXII, onde presenciará a exteriorização da falta de confiança do Samorim nos portugueses, em que muito pesou a nefasta influência dos que o rodeavam ou a quem ele consultava. Desagradado pela insignificância dos presentes que lhe foram ofertados, e que Faria e Sousa detalha, a partir de Castanheda, explicando, ainda, que a sua inadequação advinha do desconhecimento da natureza do interlocutor, necessário se torna que Vasco da Gama de quem o Comentador exalta o poder de palavra, faça a defesa firme do seu Rei e do valor das suas gentes.

É na sequência das insídias perpetradas pelos regedores que em muito obstaram à aliança com o Samorim, que no final do Canto VIII surgem as reflexões

do Poeta sobre o poder do dinheiro (*idem*, est. XCVI-XCIX) e os vis interesses que a tantos movem. O Comentador tomará a seu cargo amplificar as considerações de ordem moral trazidas por Camões, constituindo-se como testemunha de alguns casos práticos a que vai aludindo.

Ao capitão da armada, restará voltar à Pátria, sem ter logrado obter o vínculo desejado.

Informa-nos Faria e Sousa, a partir de João de Barros, que, já de retorno, Vasco da Gama escreverá ao Samorim, explicando-lhe que o ter levado consigo alguns “índios” outro intuito não tivera que não fosse o de os apresentar a D. Manuel. Tal cortesia diplomática não suscita nenhum comentário adicional nem sobre a grandeza do Gama, já várias vezes enaltecida, nem sobre a abertura que tal gesto pudesse potenciar em relações futuras. Talvez, porque se assim o fizesse, estaria a comentar um outro texto, que não o de Camões.

e) *Este Poema es un laberinto de imitaciones*

Entendemos o Comentador como um mediador entre o texto que comenta e os leitores a quem este se dirige. Mediador, também o é, pelo diálogo que propicia e, muitas vezes, sugere ou desvenda, a partir de diferentes textos, aqueles a quem *Os Lusíadas* imitam e destes são imitados.

Os Comentários ficam marcados, pois, por uma incessante indagação face ao cruzamento da epopeia com textos de múltiplos autores, inclusive os do próprio Camões, na sua lírica. Raramente o Comentador hesita na determinação dessas interações, com elas construindo redes de significados, por meio das quais sustenta paralelismos ou dissonâncias. A incerteza, a ocorrer, fica assinalada pelo “sospecho”, como quando, por exemplo, apontando Horácio, a propósito do comentário ao encontro entre o Capitão e Monçaide, afirma “sospecho se imita aqui aquello de Oracio, quando encontro insperadamente a Virgilio e otros amigos” (*idem*, C. VII, est. XXIX, 256 E, Tomo III).

Camões soube usar magistralmente a *imitatio* e foi ele próprio objeto de emulação. De Torquato Tasso, dirá Faria e Sousa, com convicção, empenhando a sua própria palavra, ter imitado Camões em muitos *loci*:

Já o “Juizio del Poema” assinalava o nome de Tasso, a quem Afonso de Ercilla, Francisco de la Torre e Lope de Vega haviam precedido na imitação camonianiana. Argumentando com as mais de quatrocentas notas nos Comentários que comprovam a imitação de Camões por Tasso, o comentarista consegue sugerir a “cortesia” do Poeta italiano e a justa gratidão devida ao Épico português por ter imitado o pai, Bernardo Tasso. Mas também é importante dizer que Faria e Sousa, não se limita a revelar a influência de Camões em Torquato Tasso, sustentando que este último o imitou sem nenhuma vantagem (*idem*, “Juizio del Poema”, XV, 75D).

Não obstante, será o “Grande Tasso” ainda, no “Julgamento do Poema”, a servir de argumento de autoridade a Faria e Sousa ao pretender desculpar uma opção menos feliz de Camões: a assonância no mesmo verso ou a repetição de uma dada palavra.

A colação entre o poema e os modelos anteriores também vive da apologia do Épico. A observação da superioridade d’*Os Lusíadas* é frequentemente feita pela declaração da sua capacidade ímpar de imitação: “no solamente igualava a los antiguos, sino que los excedia” (*idem*, C. IX, est. LXXXIII, 248 C, Tomo IV). Em Camões sobressai, ainda, a engenhosa mistura de catolicismo e paganismo, um domínio que não encontrou equivalente entre outros como Homero ou Virgílio (*idem*, C.VI, est. LXXXVI, 177E, Tomo III). O comentarista comparou, assim, o incomparável, como se Homero ou Virgílio pudessem participar desse universo cristão.

A leitura dos Comentários conclui que Camões foi até à época o que melhor imitou, aquele que na Europa foi pioneiro na imitação de Virgílio e de Homero.

Dizer que “(...) al fin este Poema es un laberinto de imitaciones.” (*idem*, C. VI, est. XXXII, 71E, Tomo III) constitui o garante da sublimidade camoniana, de que o Comentarista é poderoso protetor, pronto a enfrentar os censores.

Os Comentários oferecem no seu final uma vastíssima lista de autoridades que poderá ajudar-nos a perceber a dimensão do diálogo intertextual que o leitor é chamado a partilhar. Diziam Faria e Sousa que “todo este Poema no es outra cosa que una perpetua, i admirable concordancia de lugares, i Autores” (*idem*, CII, est. CIV 542 D, Tomo II).

Por ora, sem termos quantificado a frequência de autores citados, porque a tarefa se afigura hercúlea, poderemos, pelo menos, apontar, com alguma segurança, e, sem surpresa, que, para os passos que analisámos na viagem do Gama, são João de Barros, Fernão Lopes de Castanheda e Damião de Góis (este, em menor grau), as fontes históricas privilegiadas por Faria e Sousa que parece não ter conhecido o manuscrito de Álvaro Velho. Ainda assim, não é simples a imitação que efetua o Poeta, um “grand transplantador de lugares” (C.II, est. XCIV, 525A, Tomo I), relativamente à verdade histórica, como tantas vezes o Comentarista adianta, sustentando a diferença entre Poesia e História. Mas é, também, consciente da literalidade na narração dos factos em momentos concretos da diegese, que os deixa por comentar, como por exemplo neste passo: “Como ya dixes, estas son las estancias que el Poeta en toda esta grande obra escrivio mas arrimadas a la historia, limpia de Poesia.” (*idem*, C. VIII, XCI, 520E, Tomo III).

Igualmente muito presente se encontra a *Eneida* de Virgílio, chamada ao cotejo em inúmeros passos.

Perspetivada a viagem de Vasco da Gama nos segmentos analisados, logo se tornará notória a maior sobriedade do comentarista no que diz respeito à sua

relação afetiva com o Poeta. A razão assenta, assim o cremos, no facto de estando-se perante dados factuais, serem menos suscetíveis de críticas as opções do Poeta.

Tê-lo-á conseguido? Duvidamo-lo, mas serão vozes singulares que o talento de Camões saberá silenciar. De outro tipo de silêncio, falou Hélio Alves, notando como o elogio de Camões por Faria e Sousa, fundando o «camonismo», se faz em detrimento de autores contemporâneos do Poeta, visando o aniquilamento de todos os que pudessem eclipsar a glória camoniana. (ALVES, p. 87).

Faria e Sousa que, além do comentário, igualmente empreendeu uma rede de afetos com o “seu” Poeta como o provam as infinitas expressões laudatórias ao autor de *Os Lusíadas*, terá definitivamente contribuído para a canonização do autor, um caminho irreversível que a passagem dos séculos não atenuou e que conheceu o seu apogeu com a celebração do terceiro centenário da morte do Poeta, em 1880, cujas repercussões se estenderam ao país irmão, o Brasil².

A asserção que se segue poderá, talvez, ajudar a reforçar a sacralização do poeta:

Le confirmamos en el asiento, que de justicia le toca, de ser el tercero del primer banco de los grandes, de nuestra mano derecha, esperando que Homero, i Virgilio, que son el primero, i el segundo, de cortesia le pondran entre si; i aun de obligacion por la honra que los hizo en imitar los mejor que ningun outro (...)” (SOUSA, C. III, est. CXXXIV, 211E, Tomo III).

Considerações finais

Percorremos uma linha de sentido norteadada pelos afetos e pelo diálogo. Começámos pela relação entre o Comentador, *Os Lusíadas* e o seu Poeta. Verificámos como o Comentador se envolve de forma iniludível e emotiva com o texto que comenta: o elogio, a admiração do Comentador, intensificam-se à medida que vai sendo necessário fazer cair por terra as diversas críticas. A medida do elogio é inversamente proporcional ao desprezo experimentado para com todos aqueles que ousaram criticar o Poeta: «Narcisos sin Ecos», cheios de jactância e de presunção (*idem*, C. IX, est. XXVII, 61D, Tomo IV). Tentando dissuadi-los, o Comentador dirigir-se-lhes-á amiúde, matizando o discurso entre a cortesia e a invetiva.

No que diz respeito à viagem, foi possível seguir o rumo dos navegadores, nele escolhendo momentos em que a amizade foi desabrochando de forma espontânea, ou não passou de aspiração vã.

² Um vasto programa de celebrações tinha começado a ser idealizado por uma comissão de escritores e jornalistas no início de 1880. Três séculos após a morte do poeta, esta comissão preparava-se para homenagear aquele que “symbolisando todas as aspirações da nacionalidade portuguesa, as suas glorias e os seus desastres.” (BRAGA, p. 16.), dava forças aos Republicanos que afrontavam o Regime, tirando partido das suas fraquezas e do seu distanciamento face às iniciativas populares.

No diálogo que os Comentários vão tecendo com outros textos e outros autores ficou claro o desígnio do Comentador: afirmar a supremacia camoniana relativamente à qualidade da sua imitação. A garantia dada é a da palavra do Comentador, aquele que não cita sem ler (*idem*, C. II, est. XCLII, 524A, Tomo I).

Faria e Sousa foi, nas palavras de Jorge de Sena, na Introdução à edição fac-similada d' *As Lusíadas de Luís de Camões commentadas par Manuel de Faria e Sousa*, aquele que "(...) elevou à mais gigantesca monumentalidade (...)" a obra camoniana (SENA, 1972, p. 9).

NASCIMENTO, M. T. Affects and Dialogue in Faria e Sousa's Comments to *Os Lusíadas*: Gama's travel in perspective. *Itinerários*, Araraquara, n. 57, p. 57-70, jul./dez. 2023.

■ **ABSTRACT:** *A few years after the Commentaries by Manoel Correia (1613) were published, the Lusíadas by Luis de Camoens commented by Manuel de Faria e Sousa (1639) emerge to reinforce and complement the pioneering work of the first Commentator. The small distance that separates these two works, if it is significant in terms of the interest devoted to the epic, is also revealing that the excellence of the poem justified that, in the wake of other authors such as Donato or Sérvio, for example, who had commented on Virgílio, also now Camões received equal recognition, through the pen of Faria e Sousa. This was dictated by, more than the individual interest of the Commentator, the certainty that the reception of the epic would be favored by its exegetical reading. In fact, interpretation, translation, philological research and comparison with different sources, with more or less accentuated relevance, assumed notable proportions, being able to play an important role in disseminating the work of the authors discussed. Guided by the theme of this Congress, we chose two of its terms: affections and dialogue. With the first, we will first analyze the relationship that is established between the Commentator and the commented text or with its author, Luís de Camões, and then we will move on to an intratextual analysis of the affects, as they are evident throughout the journey of the Gamma. As for the dialogue, it will be observed within the scope of the interconnection network of texts that flow into Os Lusíadas or derive from them.*

■ **KEYWORDS:** *Lusíadas. Faria e Sousa. Affections. Dialogue. Gama's Travel.*

REFERÊNCIAS

ALVES, Hélio. J. S. O camonismo: da sinagoga à cabala. *Floema* - Ano VI, n. 7, p. 75-100, jul./dez. 2010

BARROS, João de. **Década Primeira da Ásia de João de Barros dos feitos que os portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terra do Oriente**, Quarta Edição revista e prefaciada por António Baião. Coimbra: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1932, Primeira Década.

BRAGA, Teófilo. **Bibliografia camoniana**. Lisboa: Imprensa de Cristóvão A. Rodrigues, 1880

CASTANHEDA, Fernão Lopes de. **Historia do descobrimento e conquista da Índia pelos Portugueses**. 3ª edição, conforme a edição *princeps*. revista e anotada por Pedro de Azevedo. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924, Livros I e II.

GÓIS, Damião de. **Crónica Do Felicíssimo Rei D. Manuel**. Ed. nova / conforme a de 1566 Coimbra : Universidade, 1949-1955

SOUSA, Manuel de Faria e. **Lusíadas de Luis de Camoens**...Comentadas por Manuel de Faria e Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real. En Madrid : por Iuan Sanchez : a costa de Pedro Coello, mercador de libros, 1639

SOUSA, Manuel de Faria e, **Lusíadas de Luís de Camões** Comentadas por [...] Manuel de Faria e Sousa, reprodução fac-similada pela edição de 1639, 2 vols., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972



LEITURA E EXPERIÊNCIA DE POESIA EM TEMPOS DE INDIGÊNCIA

Maria Silva Prado LESSA*

■ **RESUMO:** E por que poesia em tempos de indigência? Sugerimos uma torção na questão originalmente proposta num verso de “Pão e vinho”, poema de Hölderlin, e um deslocamento da Alemanha oitocentista à universidade pública brasileira de 2023. O sentimento de crise que atingiu dimensões imprevisíveis a partir de março de 2020 não é novo, tampouco resultado *apenas* da pandemia num dos países mais afetados pelo coronavírus. Neste artigo, apresentamos pressupostos da pesquisa “Experiência de poesia: um projeto poético para tempos de indigência”, refletindo sobre a perda progressiva do sentido do mundo nos últimos anos, provocada pela combinação indigente da pandemia de Covid-19 com desemprego, luto, solidão e ensimesmamento e seus impactos no trabalho com poesia em sala de aula com alunos da graduação em Letras. Partimos da concepção de Poesia apreendida do nosso trabalho com a obra-vida de Mário Cesariny, em seu diálogo surrealista e romântico: uma afirmação – não necessariamente vinculada à escrita de versos – de um modo de vida revoltado e apaixonado, erguido cotidianamente contra o cotidiano de modo a lançar luz sobre uma produção incessante de imagens do desejo. Será possível, então, operar um retorno à produção escrita para perceber os poemas como potências disruptivas e perturbadoras dos limites imaginativos instaurados pela retórica da crise permanente e seus efeitos cotidianos. Parece-nos urgente a adoção de outras estratégias didáticas para o acesso a uma experiência com a poesia num cenário de crescente miséria e violência, que incidem diretamente sobre as possibilidades de realização libertadora da imagem poética.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia. Pandemia de Covid-19. Surrealismo. Ensino de poesia.

Apresentação

Em desenvolvimento junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro desde o início de 2023, o

* Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista de Pós-Doutorado Nota 10 / FAPERJ, com o projeto “Experiência de poesia: um projeto poético para tempos de indigência”, desenvolvido no PPGLEV-UFRJ – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autora do livro *Mário Cesariny: a obra ou a vida* (2022), editada pela Documenta/Sistema Solar e pela Fundação Cupertino de Miranda. Contato: mariasplessa@gmail.com

projeto “Experiência de poesia: um projeto poético para tempos de indigência” tem como pressuposto fundante a concepção surrealista da coincidência explosiva entre poesia e vida. Definida nas palavras de ordem “mudar o mundo, mudar a vida” e “é preciso sonhar, é preciso agir”, a elaboração surrealista em ato apresenta a união de Marx e Rimbaud e de Lenin e Goethe como maneira de responder com a potência da poesia, do sonho e do desejo ao imperativo político e ético da transformação da realidade indigente em que vivemos. O viés do projeto é predominantemente prático e interventivo (poético-político e pedagógico), voltado para o ensino de leitura de poesia na universidade pública no período da pós-pandemia, nossos correntes “tempos de indigência”.

No poema “Pão e vinho”, de Hölderlin, encontramos a célebre expressão que dá título ao projeto em curso. Os “tempos de indigência”, por vezes traduzidos como “tempos sombrios”, são formulados num verso com uma pergunta: “para quê poetas em tempos de indigência?”. No pensamento e no poema de Hölderlin, o tempo de indigência é aquele da separação entre humanos e deuses, em que uns esquecem-se dos outros, e em que há uma “pobreza poética”. Como explica Pedro Sússekind, trata-se de um tempo em que há “uma indigência de signos e sentidos na falta da experiência do divino” (SUSSEKIND, 2007, p. 33):

A experiência do divino descrita por Hölderlin nada mais é do que a experiência da poesia, de uma embriaguez da palavra transbordante, de um olhar para a natureza que enxerga, nela, o mistério, o sagrado, a força criativa, os signos e os significados dignos de serem cantados. Nessa concepção, a poesia é a celebração de uma experiência única, de uma capacidade de ver as coisas como se fosse pela primeira vez, como se fosse no exato instante de seu surgimento e como se a palavra ressoasse a riqueza e a complexidade desse olhar. (SUSSEKIND, 2007, p. 33)

Ao perguntar, hoje, “e por que poesia em tempos de indigência?”, sugerimos de partida um deslocamento da Alemanha oitocentista à universidade pública brasileira de 2023. Nosso interesse é, também, propor uma leve alteração na pergunta de Hölderlin, indagando não tanto a dimensão da função da *produção* poética em tempos de indigência que se encontra sob o signo da figura do poeta, mas sobretudo a função e o sentido do *contato* com a poesia no nosso tempo pandêmico e pós-pandêmico, em que a exigência da necessidade parece estabelecer uma hierarquia das carências, estando a poesia num dos últimos lugares da fila. A hipótese norteadora é a de que é necessário revisitar as práticas de leitura e interação dos alunos com a produção poética em língua portuguesa com o objetivo de garantir o direito fundamental à experiência poética — compreendida como potência perturbadora dos limites imaginativos instaurados pela retórica da crise permanente e de seus efeitos cotidianos. Neste artigo, apresentaremos a pesquisa

e nossas propostas de trabalho, relatando em primeira pessoa os primeiros desenvolvimentos da investigação.

1. Poesia e quarentena: aprender e ensinar

A partir de 2018, comecei a atuar como professora “ocasional” de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Como pesquisadora em início de carreira acadêmica, conciliei os dois primeiros anos do doutorado (2018-2019) com um contrato temporário de professora substituta. Em julho de 2021, iniciei um novo contrato de substituta na UFRJ. Naquele momento, eu concluía a minha tese, dedicada à obra-vida de Mário Cesariny, na qual eu desenvolvia pouco a pouco uma ideia de poesia-experiência, de poesia como aventura experiencial e, portanto, como algo que acontece na ultrapassagem do espaço das palavras do poema para uma saída ao espaço cotidiano.

A pesquisa revelou que a poesia de Cesariny cedo se apresentou como uma experiência, que em muito ultrapassa a sua compreensão como arte literária, como uma arte das palavras ou mesmo como uma “‘arte’, no sentido que a palavra tomou nos dois séculos burgueses” (CESARINY, 1985, p. 173). Cesariny insiste que a poesia – sinônimo de surrealismo – é, para ele, uma saída da Literatura, uma saída da galeria de arte, uma explosão dos museus. Trata-se, mais propriamente, de uma afirmação de um modo de vida revoltado e apaixonado, erguido cotidianamente contra o cotidiano de modo a lançar luz sobre uma produção incessante de imagens do desejo. Que essa produção de imagens venha através da pintura, da colagem, da poesia escrita, de objetos híbridos, do pronunciamento público, da intervenção, do *happening* dos saltos mortais sobre as mesas de um café ou de um modo de encarnar uma postura pública de poeta vagabundo e anti-trabalhador leva-nos a pensar numa incessante desespecificação do objeto artístico e numa subversão mesma da compartimentalização da produção poética em diversas “artes”. Essa modo segmentado de compreensão do fazer, se nos ajudaria didaticamente a compreender uma “história da arte”, ajuda também a legitimar um certo discurso político e ideológico que se quer apresentar como neutro e imparcial, e que nos diz que um livro é apenas um livro, um filme é apenas um filme, um quadro é apenas um quadro, um poema é apenas um poema, pacificando e enfraquecendo aquilo que é próprio da produção poética: seu potencial perturbador, criador, questionador, desconfortável, violento e cruel contra a “realidade” que nos impõem como a única existente.

No retorno à UFRJ como professora durante a crise sanitária global que atravessávamos ainda sem ver a porta de saída, eu encontrava um cenário de extrema contradição com o mergulho na poesia cesariniana na minha solidão pandêmica. Atravessando o último ano e meio de pandemia, de isolamento e de luto, mas também de estudo, elaboração e escrita constantes, Mário Cesariny era um habitante da

minha casa dado a deambulações imprevisíveis e que me carregava, muitas vezes, embarcada no seu “navio de espelhos”, ensinando os sentidos da poesia num tempo sombrio.

No texto “O retorno do épico: a nau e a nave”, de Jorge Fernandes da Silveira, encontramos uma longa frase, reformulada na conferência apresentada ao XXIX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa. Em 2010, Silveira escrevia, após um comentário-colagem de versos de O’Neill e Eugénio:

estes versos [os de O’Neill, em “Um adeus português”, e Eugénio, em “As palavras interditas”], repito, levantam a hipótese, literalmente em curso, de a interlocução entre versos ser lida como a construção de uma linguagem capaz de, em correspondências, dizem como em estados de censura, de proibição do livre trânsito da palavra, a poesia aprende a dizer, soletra, diz, e ensina a dizer, escreve o sentido de falar de liberdade em tempos de opressão, de fazer poemas como se fossem ‘notícias do bloqueio’ [citando Egito Gonçalves] por meio da troca de versos entre poetas ao mesmo tempo solitários e solidários com e por imagens. (SILVEIRA, 2010, p. 34)

Na conferência de setembro de 2023, o pesquisador substituiu, progredindo sobre o seu próprio texto e sobre o tempo de desenvolvimento do projeto sobre a interlocução de imagens, as palavras “liberdade” e “opressão”. O resultado foi: “a poesia aprende a dizer e ensina a dizer, escreve o sentido de falar de **amor** em tempos de **cólera**, de fazer poemas como se fossem ‘notícias do bloqueio’ por meio da troca de versos entre poetas ao mesmo tempo solitários e solidários com e por imagens”.

Dando continuidade à lição de Luiza Neto Jorge de que “O poema ensina a cair”, Adília Lopes tem também algo a dizer sobre os sentidos do ensino e da aprendizagem da poesia durante a pandemia de Covid-19. Parafraseando Luiza e Roland Barthes, para quem “todas as ciências estão presentes no monumento literário”, sendo a literatura “verdadeiramente enciclopédica” no sentido de que “faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso” (BARTHES, 2013, p. 17-18), o poema de *Dias e dias*, vem participar do diálogo:

Aprendi num poema de Fleur Adcock que podia comer pão com queijo e tomate. Nunca tinha experimentado acrescentar tomate ao pão com queijo. A literatura ensina-me tudo.

23-V-2020. (LOPES, 2020, p. 49)

Em outro poema do livro, central para a hipótese do sentido de ler poesia neste nosso tempo de indignância, escreve:

Quarentena

Estar em casa
estar a estar
dias e dias

26-IV-2020 – 11h14 (LOPES, 2020)

Trata-se do 24º poema de *Dias e Dias*, publicado em setembro de 2020, durante o momento mais crítico da pandemia de coronavírus que mudou definitivamente todas as nossas vidas. Num livro de 44 poemas totais, organizados seguindo um critério predominantemente cronológico, que podemos acompanhar devido à aposição de datas no final de quase todos os poemas do livro, o poema acima está localizado quase a meio de *Dias e dias*. Em sua aparente crueza, ele surpreende o leitor que acompanha os fragmentos da experiência dos mínimos trazida na obra, sua atenção aos caminhos que se podem seguir dentro de um mesmo apartamento, às louças guardadas num armário, às memórias de infância suscitadas por esses pequenos tesouros, potências que nos abrem momentaneamente uma janela para vislumbrar o lado de fora do cotidiano em isolamento, saindo num átimo dos cômodos repetidos, dos pensamentos repetidos, dos gestos repetidos.

O poema surpreende ao nos transportar, com uma impressionante economia vocabular, imediatamente, à comunidade em quarentena. Isso não significa dizer que os outros poemas não o façam, ou que não refiram a “quarentena do coronavírus”. Muito pelo contrário. Esta é uma expressão que aparece em mais de um poema do pequeno volume. Em um deles, lemos:

É a quarentena do coronavírus. Não devo sair de casa. Tenho 60 anos, hipertensão e diabetes. Vivo sozinha. Não tenho net, não tenho televisão. Nem um candeeiro tenho para ler e escrever. Os trocos são poucos. Mas sou feliz. Tenho uma telefonia de pilhas que me deu uma amiga. Pelas quatro da tarde oiço na Antena 2 os programas *Pausa para dançar* e *Há cem anos*. Gosto muito destes programas. Aprendo muito, oiço músicas bonitas.

31-III-2020

(LOPES, 2020, p. 21)

O poema acima representa mais fielmente o tipo de escrita que encontramos em *Dias e dias*: textos curtos em prosa, narrativos, com a simplicidade lexical

característica de Adília costurada à complexidade memorial – na aparência, limitada ao particular e autobiográfico – de uma aguçada leitura de outros autores. Neste caso, o poema “Contrariedades”, de Cesário Verde – o da vizinha que mora em frente ao personagem do poeta “frenético”, a engomadeira que vive sozinha, “mal ganha para as sopas”, e é a doente dos pulmões que canta à tarde:

Esvai-se; e todavia, à tarde, fracamente,
Oiço-a cantarolar uma canção plangente
Duma opereta nova!
(VERDE, 2009, p. 37)

A personagem do poema de Adília não é exatamente tísica, mas é hipertensa e diabética; não cantarola a canção plangente duma opereta *nova*, mas ouve à tarde num radinho a pilha músicas para dançar e um programa de rádio que recupera a imprensa portuguesa de um século atrás, terminando sempre com a reprodução de músicas também de há um século. Dessa maneira, aquilo que à primeira vista é nada mais que um “relato” que se cola à experiência banal e cotidiana da solidão em quarentena, abre-se para uma reflexão sobre aquilo que foi, para muitos de nós, uma experiência de algum acalento encontrada na convivência com a poesia, com a música, com o passado, com uma comunidade dos fantasmas que trazemos conosco a cada passo. É estar só, mas não solitário e é também, poder ser a vizinha de Cesário: criar uma vizinhança poética.

O poema “Quarentena”, porém, não nos encaminha para o lugar da comunidade trazida à tessitura poética que nos diverte na leitura. Ele nos transporta para uma potência quase premonitória da poesia, ao recuperar, no primeiro verso, o título do último livro publicado até então pela autora, *Estar em casa*, editado em 2018. O horizonte catastrófico anunciado nessa repetição de si mesma se alia à solidão, ao tédio, à incerteza, à mais apurada experiência da lentíssima passagem do tempo nos primeiros dias da quarentena, quando não sabíamos quanto tempo mais o confinamento duraria.

Também a data aposta no poema é significativa e, sobretudo, a indicação da hora: 11h14. Se a datação e a aposição do horário nos dão um recorte muito específico, “sobrelocalizando” o momento de escrita do poema (que poderia mesmo ter sido escrito no transcorrer de um único minuto, se considerarmos a sua pequena extensão), funcionalmente, esse recurso aponta na direção contrária. Ele provoca uma absoluta suspensão do tempo: o minuto não passa, parece que não chegará jamais a ser 11h15, dura para sempre.

2. Poesia e pandemia: na sala de aula

Em abril de 2022, momento de retorno ao ensino presencial na UFRJ, foi preciso encarar a continuidade do “tempo de indigência”, no “infinito pior” do neoliberalismo num país como o Brasil. Naquele momento, no curso noturno de graduação em Letras: Português e Literaturas de Língua Portuguesa, licenciatura, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), o cenário era ainda de crise.

Após dois anos de vida universitária reduzida às suas telas de celular, com conexão intermitente, acesas no transporte público, no ambiente de trabalho, numa casa onde moram outras pessoas igualmente ocupadas em tarefas cotidianas e remotas, os alunos que chegavam ao *campus* do Fundão deviam enfrentar antigas pedras no seu caminho: o trânsito, a redução da frota de ônibus na cidade, a dificuldade para conseguirem jantar no bandeirão, a contínua degradação da estrutura universitária para os receber. Havia, porém, novos problemas: a perda do sentido do mundo nos últimos anos, provocada pela combinação indigente da pandemia de Covid-19: desemprego, redução da renda familiar, luto, doença, solidão, ensimesmamento.

O sentimento de crise que atingiu dimensões imprevistas a partir de março de 2020 no Brasil não é novo, tampouco é resultado *apenas* da pandemia num dos países mais afetados pelo coronavírus. É um efeito conseguido pelo contínuo aprofundamento da desigualdade social, articulado a fatores como o desmonte paulatino do sistema público de saúde e cortes orçamentários da educação pública, sentido igualmente na UFRJ. No contexto pandêmico, o enfraquecimento das estruturas públicas de saúde e educação da última década está diretamente relacionado ao agravamento do impacto causado pela doença.

Diante disso, torna-se evidente a necessidade de se considerar dois fatores concomitantes e sobrepostos: um, relacionado à pandemia de Covid-19, outro, à contínua desmontagem da educação superior pública federal. Os cortes orçamentários incidem desde 2017 sobre as universidades Brasil afora, em articulação com propostas como a da Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 206/19, que prevê a cobrança de mensalidades a parte do corpo discente. A redução progressiva do orçamento instaura transversalmente no corpo universitário o sentimento de crise, ameaçando, particularmente, os alunos de graduação no estado do Rio de Janeiro e as suas condições de permanência nos cursos.

As dificuldades cotidianas enfrentadas pelos estudantes na universidade pública impactam diretamente o retorno à sala de aula e aos encontros presenciais. Elas têm igualmente ressonâncias para a professora dedicada ao ensino de literatura e, especificamente, ao de poesia. Os relatos ouvidos nos cursos de Poesia Portuguesa que ministrei na Licenciatura noturna em Letras: Português e Literaturas da UFRJ de abril de 2022 a julho de 2023 contemplavam, ainda, a dificuldade de fazer

as leituras em tempo adequado, dada a rotina de trabalho e deslocamento dos graduandos, além do desafio encontrado na compreensão inicial dos textos — e dos poemas, em particular.

Ainda que o último levantamento feito pelo Instituto Pró-Livro, “Retratos da Leitura no Brasil”, datado de 2020, tenha detectado um aumento no número de leitores no país, a percepção da qualidade da leitura na universidade caminha no sentido inverso. Assim, mais do que o compromisso com a transmissão de conteúdos programáticos das ementas dos cursos, com a apresentação de principais autores, movimentos artísticos e temas centrais da produção literária dos períodos contemplados, os cursos ministrados passaram a ter, como nó central a ser deslindado, as dificuldades primeiras de leitura e compreensão. Os obstáculos apareciam quer na formação de imagens promovidas pelos poemas, quer, num nível mais fundamental, na compreensão da articulação sintática dos versos. São reflexos da dificuldade dos alunos no domínio de códigos primeiros de análise poética (quais sejam rima, métrica, ritmo, verso ou estrofe), e das limitações para um contato abrangente com o poema que o perceba como totalidade semântica, âmbito no qual os alunos tendem a reduções imediatistas e paráfrases simplistas do texto.

A sensação, compartilhada com colegas professores na Faculdade de Letras da UFRJ desde o retorno como professora substituta de Literatura Portuguesa, ainda durante o período de ensino remoto, é a de que os alunos tinham maior dificuldade na troca de impressões sobre os textos, menos interesse em participar das discussões, um rendimento inferior ao que obtinham anteriormente e uma redução do comparecimento às aulas. Desde o retorno ao ensino presencial, em abril de 2022, as dificuldades percebidas no período remoto persistiam, ainda aliadas à tendência a abandonar os cursos durante o semestre letivo.

Em artigo publicado em maio de 2022, Jonathan Malesic, professor universitário estadunidense, constatou uma situação semelhante a partir da comparação da sua percepção com a de colegas seus, no retorno ao ensino presencial neste ano. Seu título, “My College Students Are Not OK”, se encaixa bem na contextualização que apresentamos aqui. Comentando a avaliação feita por uma colega professora, Malesic observa:

Dr. Austin said the quality of her students’ work had not recovered after the return to campus. [...] Now, she told me, the students in her classroom often met her questions with blank stares. “This is like being online!” she said. That was my experience, too. In my classes, it often seemed as if my students thought they were still on Zoom with their cameras off, as if they had muted themselves. (MALESIC, 2022, s/n.p.)¹

¹ A Dra. Austin disse que o trabalho dos seus alunos não havia melhorado após o retorno ao campus. [...] Agora, ela me relatou, os alunos em sala com frequência respondiam às suas perguntas com

Ao que parece, a dispersão dos alunos é tanto mais potente quanto menor foi o seu contato com o ambiente universitário pré-pandemia. Uma das turmas em que lecionei de abril ao início de agosto de 2022, composta majoritariamente de estudantes da graduação que ingressaram na universidade durante o período de isolamento e de distanciamento social, obteve um rendimento sensivelmente inferior ao de turmas cujos alunos já haviam frequentado a Faculdade de Letras em regime presencial. Um dos fatos que se destacou foi a reformulação completa do programa planejado, devido à constatação de que era necessário revisar e ensinar conceitos fundamentais para a análise de poesia. Foi preciso pôr em debate as tendências dos estudantes à paráfrase, ao comentário biografista dos poemas e à busca pela intenção do autor, costumes de leitura que não se esperam de alunos já na segunda metade da sua formação em Letras. Seja nesta, seja nas turmas com alunos mais adiantados na graduação, no entanto, a sensação de desânimo foi igualmente percebida. Mais grave, ela parece atravessar diferentes áreas e níveis de escolaridade, e marcar o período pós-abertura em outros lugares do mundo, como constatamos com Malesic (2022).

Estamos passando, portanto, por um momento crítico do ensino. No entanto, não nos parece que o caminho a tomar seja abandonar a leitura dos objetos que constituem o *corpus* das disciplinas, muitos deles pertencentes ao elenco da erudição tantas vezes vista como prerrogativa de uma elite social. A garantia do direito do acesso dos alunos à produção literária portuguesa tem como corolário o contato com reflexões a respeito da relação entre poesia e política, poeta e humanidade, feitas em Portugal, em tempos de indigência como o que vivemos hoje. Como propõe Jorge Fernandes da Silveira, em seu projeto em desenvolvimento junto ao CNPq, há uma “trágica contemporaneidade” que emerge no contato com a literatura portuguesa e suas figuras reincidentes:

São relatos de situações de conflito entre o sujeito e a sua circunstância, em que, na passagem do icônico herói épico navegante para o pobre imigrante de triste figura, impressiona a gigantesca presença do refugiado, pela sua trágica contemporaneidade, e, logo, impondo-se como questão que hoje interessa mais sobre a condição humana. (SILVEIRA, 2021, s/n.p.)

A leitura de produções de outro tempo e de outro lugar, portanto, não se faz sem a reflexão sobre nosso próprio tempo e lugar de sujeitos em leitura, em experiência de contato com o outro. Como aponta Silveira, encontra-se em versos portugueses como os de “Opíario”, de Álvaro de Campos, a “notícia urgente da

olhares vazios. “É como estar on-line!”, ela disse. Era a minha experiência, também. Nas minhas aulas, muitas vezes, meus alunos pareciam pensar que continuavam no Zoom com suas câmeras desligadas, como se eles tivessem mutado a si mesmos.

economia cultural portuguesa, do desemprego do poeta diante da falência do mar na cartografia da metáfora estruturante do destino glorioso português” (SILVEIRA, 2021, s/n.p.), urgência que se sente hoje na economia cultural brasileira, diante da iminente falência de um projeto humanista pautado na potência da palavra. Buscamos, portanto, garantir que a ampliação do acesso à universidade não tenha como único horizonte a maior especialização voltada para o mercado de trabalho. Num primeiro momento de análise desse problema, o projeto de acessibilidade ao ensino superior deve andar lado a lado com o incentivo contínuo e prolongado a práticas de leitura e de discussão de textos.

Nessa toada, julgamos oportuno convocar o ensaio “O direito à literatura”, de Antonio Candido (2004), para quem a fruição da arte e da literatura em todos os níveis sociais e em qualquer modalidade, sejam elas populares ou eruditas, constitui um direito inalienável. Escrito em 1988, ano da promulgação da Constituição Federal, o texto de Candido revela, em seu fundo, uma atitude otimista diante de uma certeza de “progresso” relativamente à justiça social, à felicidade coletiva e às possibilidades de ampliação do acesso à cultura. Para ele, a atenuação da situação atroz se dá pela observação de uma redução da aceitabilidade do discurso celebratório da barbárie, de uma mudança no âmbito da enunciação. Hoje, podemos reavaliar o sentido do progresso apontado por Candido na mesma chave, observando um paulatino retorno da proclamação da barbárie e da tentativa de banalização da morte e das violências via discurso. Diante dessa dimensão fundamentalmente *discursiva* da atrocidade que se apresenta, a poesia, enquanto evento na língua, aparece-nos como campo fundamental de atuação e de disputa imaginativa sobre a experiência cotidiana.

3. Respostas possíveis

No currículo da graduação em Letras, a limitação ao contato “conteudista” com as produções poéticas nos apareceu como a contradição central diante do cotidiano vivido pelos alunos, por trabalharmos com um *corpus* composto de obras de poetas — apenas a título de exemplo, podemos indicar Jorge de Sena, Carlos de Oliveira, Sophia de Mello Breyner Andresen, Mário Cesariny e Ana Hatherly — para quem a poesia é frequentemente pensada como direito inalienável do humano, garantidor da experiência de dignidade e de liberdade e compromisso social e histórico para com o passado, o presente e o futuro. No âmbito do estudo de literatura estrangeira, a necessidade de fundamentação histórica e cultural e de articulação contextual das práticas artísticas por vezes parece limitar a possibilidade de usufruto estético. Levantava-se, assim, a importante pergunta: diante da dificuldade primeira de leitura dos estudantes, não estaríamos reduzindo o trabalho em sala a uma leitura excessivamente social e histórica das obras, preterindo a experiência estética como aspecto secundário do contato com a arte?

Como resposta inicial tentada desde abril de 2022, a prática em sala tem vindo a abrir caminhos para a criação dum espaço de comunidade, com o estabelecimento dum laço de confiança na troca de experiências com o poético, diretamente ligado à minha atuação como professora e promotora insistente desse espaço. Já a partir deste ano de 2023, comecei uma “Oficina de leitura e experiência de poesia em tempos de indignância” como atividade extracurricular na Faculdade de Letras da UFRJ. Nela, não procuro apenas dar aos alunos instrumentos fundamentais para a análise poética, lidando com os problemas imediatos da recepção e da fruição transformadoras da poesia, mas trazer ao centro da cena os termos “tempo”, “dificuldade” e “resistência”. São as palavras-chave que podem traduzir a experiência primeira de estranhamento com a poesia, mas que indicam principalmente a potência própria da poesia: no tempo que instaura, na dificuldade que impõe e na resistência da sua alteridade, perturbar, transtornar, suspender, interromper.

Como aponta a crítica Silvina Rodrigues Lopes, em *A anomalia poética* (2019), recuperando a definição romântica de poesia, é preciso pensá-la como

uma das radicais maneiras de desfixar o imaginário, isto é, de desfazer as fórmulas susceptíveis de produzir imagens verosímeis, manipuláveis e redutíveis a um valor de troca. Fá-lo ao propor figuras que respondam ao ilimitado dos acontecimentos porque têm em si o poder de garantir o conflito. (LOPES, 2019, p. 15)

Faz-se necessário, porém, encarar as condições de possibilidade do contato com a potência conflituosa da poesia. Neste momento, parece-nos incontornável a necessidade de lidar com os problemas imediatos da recepção e da fruição transformadoras da poesia. O objetivo das ações da investigação é o de recuperar, a nível individual e na formação de uma pequena *comunidade em leitura*, a potência imaginativa resultante do contato íntimo com a poesia.

Tenho buscado, portanto, garantir que a ampliação do acesso à universidade pública não tenha como único horizonte a maior especialização voltada para o mercado de trabalho. Acredito que o projeto de acessibilidade ao ensino superior deve andar lado a lado com o incentivo contínuo e prolongado a práticas de leitura e de discussão de textos, como o que propomos com o desenvolvimento e oferta de oficinas de leitura de poesia para alunos do curso noturno em Letras da UFRJ. Desse modo, destacamos a necessidade de criação e de insistência nesse espaço enquanto prática pedagógica libertária e, conseqüentemente, reivindicamos a dimensão política envolvida nesse ato. A defesa de uma nova partilha do sensível deve significar, portanto, ir além das necessárias políticas de assistência estudantil para a defesa do acesso e permanência na universidade pelos alunos, repensando no que consiste o direito à experiência cotidiana sensibilizada pela poesia. Nesse

sentido, um projeto pedagógico voltado para a poesia é, também, um projeto político em potencial.

A experiência de produção incessante de imagens em um objeto onde “tudo, simultaneamente, tem as propriedades da verdade e do erro, da razão e da loucura, do que foi encontrado e do que foi perdido, é transformar a realidade depois de a haver transtornado – é fixar, violentando a realidade ‘presente’, um novo real poético (uno)” (CESARINY, 1985, p. 89). Esse real poético quem o dá é o surrealismo, é a intervenção surrealista, é a poesia.

LESSA, M. S. P. Reading and experiencing poetry in times of indigence. **Itinerários**, Araraquara, n. 57, p. 71-83, jul./dez. 2023.

■ **ABSTRACT:** *And why poetry in times of indigence? We suggest a twist on the question originally proposed in a verse from “Bread and Wine”, a poem by Hölderlin, and a move from 19th century Germany to the Brazilian public university of 2023. The sense of crisis that has reached unforeseen dimensions since March 2020 is not new, nor is it “just” the result of the pandemic in one of the countries most affected by the coronavirus. In this article, we present assumptions from the research we are currently conducting “Experiencing Poetry: a poetic project for times of indigence”, reflecting on the progressive loss of meaning of the world in recent years, caused by the indigent combination of the Covid-19 pandemic with unemployment, mourning, loneliness and self-absorption and its impacts on working with poetry in the classroom with undergraduate students in Literature. We start from the conception of Poetry inferred from our work with the life/work of Mário Cesariny, in his surrealist and romantic dialog: an affirmation - not necessarily linked to the writing of verses - of a revolted and passionate way of life, raised everyday against everyday life, in order to shed light on an incessant production of images of desire. It will then be possible to return to written production to perceive poems as disruptive and disturbing powers of the imaginative limits established by the rhetoric of permanent crisis and its daily effects. It seems urgent to adopt other didactic strategies for accessing an experience with poetry in a scenario of growing misery and violence, which have a direct impact on the possibilities for the liberating realization of the poetic image.*

■ **KEYWORDS:** *Poetry. Covid-19 pandemic. Surrealism. Teaching poetry.*

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Aula: aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moysés. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. **Vários escritos**. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades / Ouro sobre Azul, 2004, p. 169-191.

CESARINY, Mário. **A intervenção surrealista**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

LOPES, Adília. **Dias e dias**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2020.

LOPES, Silvina Rodrigues. **A anomalia poética**. Belo Horizonte, MG: Chão da Feira, 2019.

MALESIC, Jonathan. My College Students Are Not OK. **The New York Times**, New York, May 13, 2022. Opinion Guest Essay. Disponível em: < <https://www.nytimes.com/2022/05/13/opinion/college-university-remote-pandemic.html> >. Último acesso em 28 de novembro de 2023.

RETRATOS da leitura no Brasil. Instituto Pró-Livro e Itaú Cultural. 5ª ed. 2020. Disponível em: < <https://www.prolivro.org.br/5a-edicao-de-retratos-da-leitura-no-brasil-2/a-pesquisa-5a-edicao/> >. Último acesso em 28 de novembro de 2023.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. O retorno do épico: a nau e a nave. **Metamorfoses**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, 2010, p. 33-40.

_____. **1941, Hannah Arendt em Lisboa: Imaginação e memória**. Projeto de pesquisa apresentado ao CNPq em Julho de 2021. *mimeo*.

SÜSSEKIND, Pedro. Poesia em tempos de indigência. **Viso: cadernos de estética aplicada**, v. I, n. 2, mai-ago 2007, p. 28-37.

VERDE, Cesário. **O livro de Cesário Verde: 1873-1886**. Posfácio e fixação do texto de António Barahona. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.



EUGÉNIO DE ANDRADE E AS PALAVRAS ENTREDITAS

Jorge Fernandes da SILVEIRA *

- **RESUMO:** As palavras entreditas na poesia portuguesa do século XX, tomando como ponto de partida “As palavras interditas”, poema de Eugénio de Andrade, têm por objetivo principal interpretá-las na Obra do grande poeta, partindo da hipótese de que a interlocução entre versos pode ser lida como a construção de uma linguagem capaz de, em variantes, dizer/ expressar como em situações/ estados de censura, de proibição ao livre trânsito da palavra, a poesia aprende a dizer, soletra, diz e ensina a dizer o sentido de falar de amor em tempos de cólera, de escrever poemas como se fossem “notícias do bloqueio”, por meio da troca de versos entre poetas a um só tempo solitários e solidários.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Eugénio de Andrade. Poesia Portuguesa. Censura. Interlocução. Centenário.

O título deste texto, homenagem aos 100 anos de um dos maiores Poetas da Poesia Portuguesa desde sempre (1923-2005), é claramente uma variação-paródia de “As palavras interditas”, poema famoso do nosso homenageado (aliás, nada ou pouco lembrado em Portugal nesta data).

Leio o poema “As palavras interditas”, de 1951, em livro de igual título:

Os navios existem, e existe o teu rosto
encostado ao rosto dos navios.
Sem nenhum destino flutuam nas cidades,
partem no vento, regressam nos rios.

Na areia branca, onde o tempo começa,
uma criança passa de costas para o mar.
Anoitece. Não há dúvida, anoitece.
É preciso partir, é preciso ficar.

* UFRJ – Universidade do Rio de Janeiro – Departamento de Letras Vernáculas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. jfdasilveira@uol.com.br. CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

Os hospitais cobrem-se de cinza.
Ondas de sombra quebram nas esquinas.
Amo-te... E entram pela janela
as primeiras luzes das colinas.

As palavras que te envio são interditas
até, meu amor, pelo halo das searas;
se alguma regressasse, nem já reconhecia
o teu nome nas suas curvas claras.

Dói-me esta água, este ar que se respira,
dói-me esta solidão de pedra escura,
estas mãos nocturnas onde aperto
os meus dias quebrados na cintura.

E a noite cresce apaixonadamente.
Nas suas margens nuas, desoladas,
cada homem tem apenas para dar
um horizonte de cidades bombardeadas. (Andrade, 2017, p. 89)

A leitura — movida pelo clássico de Eugénio, cujo verso “uma criança passa de costas para o mar”, logo, em direção frontalmente contrária ao imaginário épico lusíada, do “aqui onde a terra se acaba e o mar começa” (*Lus.*, III, 20, 3), já sinalada por Cesário em “O sentimento dum ocidental” — diz, *in slow motion*, que este texto parte em busca de sentido para a sua proposta de aventura, digo, leitura. E essa criança insurreta, descendente diletta do *Velho do Restelo*, há de voltar.

Gastão Cruz, no número 22 da revista *Relâmpago*, em homenagem ao autor de *O labirinto da saudade*, “A Poesia de Carlos de Oliveira lida por Eduardo Lourenço”, afirma: “‘Um Adeus Português’, de Alexandre O’Neill, é, indubitavelmente, o mais violento ataque contra a ditadura produzido pela poesia portuguesa” (Cruz, 2008, p. 131). E destaca, a estrofe final do poema de 1958: “Nesta curva tão terna e lancinante/ que vai ser que já é o teu desaparecimento/ digo-te adeus/ e como um adolescente/ troço de ternura/ por ti.”

Repito os versos finais da estrofe de O’Neill, (“como um adolescente/ troço de ternura/ por ti”), já em modo de interlocução em andamento, quero dizer, já motivado a pôr as palavras ditas/lidas em progresso, esclarecendo que, em sentido regressivo, há neles uma citação do poema “Adeus”, de Eugénio de Andrade, nos quais, obviamente, importa assinalar a fonte primária da imagem comparativa: “como se houvesse uma criança cega/ aos tropeções dentro de ti,/ eu falei em neve, e tu calavas/ a voz onde contigo me perdi”. (Andrade, 2017, p. 91)

Agora, em termos progressivos, quero dizer, mais atuais, já em tempos de liberdade ou pelo menos livres da censura fascista, registro em *O amante japonês* de Armando Silva Carvalho (1938-2017), 2008, notável poeta português, esquecido, um *grand prix* (preito) de amor ao seu carro de marca japonesa, um dos poemas sem título cujo primeiro verso, “A primeira vez que te raptaram”, bota de novo na estrada alexandrina (“Nesta curva tão terna e lancinante”) a paródia do rapto de Europa na barbárie contemporânea dos negócios multinacionais, “Eras a minha Europa e eu não via o toiro em fuga”. A quadra final, que é a que me interessa mais, mantém viva a alta velocidade dessa imagem da criança desastrada entre máquinas e homens, ou homens-máquina, qual Édipo em nova versão autopunitiva, não cego, sim às cegas, em meio aos perigos duma Europa de modernidade complexadamente avançada: “(...) Tu eras o país que me fugia.// Como primeira morte de paixão funesta/ Eu não tinha respiração para regressar ao mundo/ Não sabia andar, criança de mim mesmo/ Às cegas, cobria-me de insultos.” (Carvalho, 2008, p. 47).

“Essa criança tem os pés na minha boca/ dolorosa” (Helder, 2016, p.85), são versos de Herberto Helder que, sem dúvida, num poema de título tão sugestivo quanto “As musas cegas”, *A colher na boca*, 1961, toca essa vertigem de um corpo que balança, mas não cai, imagem de uma certa infância traumática de origem congênita/eugênica/eugeniana na poesia portuguesa de já mais de meio século e com raízes profundas no imaginário épico lusíada do “outro valor mais alto [que] se alevanta” do chão.

Citando um romance, *Finisterra* de Carlos de Oliveira, alargando horizontes futuros na interlocução, chamo a atenção para “o homem a vaguear toda a noite (sem luz, de sala em sala): vai a caminho da infância, duplica a própria imagem, regressivamente (em busca duma câmara escura?)” (Oliveira, 2003, p. 79).

Expostos os versos/poemas, em que reitero invocação e dedicatória à poesia portuguesa antifascista, o título em andamento lento desenvolve aqui e agora a seguinte proposição: as palavras *entreditas* na poesia portuguesa do século XX, tomando como ponto de partida “As palavras interditas”, têm por objetivo principal interpretá-las na Obra do grande Eugénio como suporte para a hipótese de que a interlocução entre versos pode ser lida como a construção de uma linguagem capaz de, em variantes, dizer/ expressar como em situações/ estados de censura, de proibição ao livre trânsito da palavra, a poesia aprende a dizer, soletra, diz e ensina a dizer o sentido de falar de amor em tempos de cólera, de escrever poemas como se fossem “Notícias do bloqueio”¹ por meio da troca de versos entre poetas a um só tempo solitários e solidários. Poetas que com António Ramos Rosa repetiriam um verso seu de “O Funcionário Cansado”: “Soletro velhas palavras generosas” (Rosa, 1974, p. 59); palavras generosas porque comprometidas à partida com Eugénio e

¹ “Notícias do bloqueio”, de Egito Gonçalves, poema antológico da resistência poética portuguesa, publicado no número 1, vol. II, p. 14, de *Árvore, Folhas de Poesia*, 1951.

O'Neill e, logo, igualmente antagônicas “do modo funcionário de viver”, verso de “Um adeus português”, aliás.

Em suma: um modo revolucionário português, creio, de ser o “dois-em-um” socrático².

Idas e vindas discursivas — *repito, logo sou obsessivo* — podem conduzir, com a necessária segurança e um certo sentido de aventura, essas considerações em torno de versos de pés quase quebrados a uma rápida mas interessada passagem “até à queda vinda/ da lenta volúpia de cair”, em “O poema ensina a cair” de Luiza Neto Jorge (Jorge, 2008, p. 64); poema, aliás, já parodiado por Jorge de Sena (1980) e Eucanaã Ferraz (2008), em que o título insiste na figura do poeta solitário na queda e no tema do poema solidário em busca de socorro *na senda da poesia* (Ruy Belo, 1969).

A repetição pedagogicamente persuasiva, que por princípio é uma forma inteligente de comunicação entre semelhantes, não é propriamente um diálogo, mas pode vir a adquirir propriedades de um código hermético de coloquialidade, uma senha, uma forma secreta bem tramada, em que a repetição de certos versos, mais precisamente, de certas imagens, vai construindo uma textualidade de leitores clandestinos sem ser anônimos, quer dizer, de textos que os escritores portugueses em tempos de restrição à leitura pela censura e pelo analfabetismo circulavam entre si e os seus, aqueles que pertenciam ao mesmo círculo e alguns poucos simpatizantes distantes, indicados por conhecidos, livreiros inclusive, que nos porões de suas livrarias ou editoras cuidavam dos livros confiscados pela polícia política. Circunstância, aliás, em que adquirir, em Lisboa, 1972, *A palavra sobre a palavra*, de Eduardo Prado Coelho, o leitor incomparável.

As *palavras entreditas* representam uma sociedade marginalizada de sujeitos de boas intenções e sujeitos a mal-entendidos.

Tudo isso me leva à hipótese de que, à maneira de Carlos de Oliveira, Eugénio de Andrade é/seja um poeta neorrealista. Um neorrealista moderno. Não modernista.

O poeta solidário. Não como o Camões solitário no canto final d’*Os Lusíadas* (X, 145), aos tropeços dentro da língua (“No mais, Musa, no mais”), invocando a sua morte, dirigindo-se aos seus contemporâneos, gago, por não lhes ter passado a senha de leitura do Novo Mundo? Ou Seja: A Poesia Moderna!

² Para que alguém possa estar engajado na tarefa do pensamento, precisa se retirar da forte claridade da vida pública para experimentar o silencioso diálogo do pensamento. Arendt costumava chamar esse diálogo de “dois-em-um”: a conversa que o indivíduo mantém consigo mesmo. O pensamento também é um processo de autoconhecimento, um conhecimento consigo mesmo. Ao se provar do silencioso diálogo do pensamento, o sujeito pensante [no mundo] divide-se em dois, enquanto ao se apresentar ao mundo [sujeito do mundo], ele recompõe a sua unidade (Hill, 2022, p. 19). Nas próprias palavras de Hannah Arendt: para Sócrates, o dois-em-um significava simplesmente que, se queremos pensar, devemos cuidar para que os dois participantes do diálogo do pensamento estejam em boa forma, que os parceiros sejam amigos. (Arendt, 2009, p.137-p.138).

“Volto às palavras iniciais” — não as minhas, cito as de Eugénio, em “A suprema festa”, a sua introdução aos seus sonetos de Camões —

este é o mais fascinante livro da nossa poesia, a suprema festa la língua. E não apenas isso: estão aqui alguns dos raros versos — como dizer? — que participam da respiração do mundo e da pulsação das estrelas. Temos de pensar em nomes máximos, Vergílio, Dante, Shakespeare, S. João da Cruz, para encontrar igual esplendor. Igual, não maior. E não são exageros nacionalistas, que nunca tive, nem creio venha a ter.” (Andrade, 2000, p. 7)

Uma constelação máxima deu igualmente começo a este texto-homenagem aos cem anos de Eugénio de Andrade. Em modo reiterativo como gosto de estar, sublinho esse gesto magnífico dos poetas “que participam da respiração do mundo e da pulsação das estrelas.”, para assinalar o óbvio: o poeta de *As mãos e os frutos* (1948) é, pois, a Estrela maior, máxima, desta comunicação.

E o tenho aqui o poema “As Mãos”:

Que tristeza tão inútil essas mãos
que nem sequer são flores
que se deem:
abertas são apenas abandono,
fechadas são pálpebras imensas
carregadas de sono. (Andrade, 2017, p. 83)

Este é um poema descontente. A tristeza do pobre amoroso poeta de uma pobreza tamanha — a de não poder de as noites mal dormidas num gesto deslumbrante transformar a Natureza em cultura: a flor em poema, o poema em livro, o livro em leitura, a sua única riqueza. Parodiando *As mãos e os frutos*, 1948, o título inaugural, reconhecido e admitido pelo jovem beirão, aos 27 anos: *as mãos sem flores de metáfora* são o saldo negativo que resta na economia amorosa de favorecimento e dádiva segundo o primeiro Eugénio.

Considerando a obscura, miserável, condição humana marítimo-portuguesa, no “Opiário”, de Álvaro de Campos, (*Orpheu* 1, 1915), sobre os desempregados das Índias por achar³, retorno ao poema “As palavras interditas”, com um breve parêntesis em que não comparo, mas noto a coincidência entre títulos e temática nos poemas em leitura e filmes paradigmáticos no Neorrealismo italiano seu contemporâneo: *A crônica dos pobres amantes*, Vasco Pratolini/Carlo Lizzani, 1947; *Milagre em Milão*, Vittorio De Sica, 1951; *O teto*, Vittorio De Sica, 1956.

³ Pertenço a um género de portugueses / Que depois de estar a Índia descoberta / Ficaram sem trabalho. A morte é certa. / Tenho pensado nisto muitas vezes. (Campos/Pessoa, 1999, p. 12).

Volto ao poema, sublinhando agora, na primeira quadra, o verso inicial “Os navios existem, e existe o teu rosto”, em que a vírgula antes da aditiva *e*, adversativa às vezes, é aqui, talvez, a meu ver, absolutamente *mas*, visto que, na existência dos navios e na do rosto ao seu rosto encostado, há “um horizonte de cidades bombardeadas”, adverso, adversário, que flutua errante entre um “não mais, ainda não”⁴: “[é] preciso partir, é preciso ficar”. A dor e a doença — “[d]ói-me esta água, este ar que se respira” — exprimem o *sentimento dum ocidental* redivivo na adversidade: “[a]noitece. Não há dúvida anoitece”.

“Nas nossas ruas, ao anoitecer, / Há tal soturnidade, há tal melancolia, / Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia / Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.” (Verde, 1995, p. 116). Cito a primeira quadra do célebre “O sentimento dum ocidental”, de Cesário Verde, porque estou certo de que *as palavras entreditas* de Eugénio dialogam com o poema oitocentista, em que “um desejo absurdo de sofrer” é causado pela vontade de voltar-se para a cidade, e, logo, de virar-se contra o mar. A contrapelo, “[u]m horizonte de cidades bombardeadas”, *entre o passado e o futuro*, o presente é uma criança que, embora errante, vai na contramão da ‘proposição’ lusíada expansionista. Sentido em tensão, conduzido com maestria pela interpretação admirável de Eduardo Prado Coelho da segunda quadra do poema, no ensaio “Relatório duma leitura da poesia de Andrade, e do prazer que ela provoca no leitor” (Coelho, 1972, p.159- p.181).

Nesse texto, diz Eduardo: “no verso seis, temos uma ‘criança’, que passa (sem nenhum destino, certamente)”, ‘de costas para o mar’. “O aparecimento do mar”, continua Eduardo,

como vimos, amplamente preparado por uma equivalência, cidade-mar, através de ‘flutuar’, e por uma progressão: rio-areia-mar. Falta-nos ver que ‘de costas’ (além do eco em relação a ‘encostar’) marca aqui o que poderemos chamar **um espaço de divórcio e de negação**. A criança não está voltada para o mar, o essencial, **mas de costas para ele**. A descrição física da criança, da atitude dela, é feita, contudo, **em termos negativos: ela não está voltada para a terra**, mas **não-voltada** para o mar. Espaço de discórdia, elemento de desarmonia, através do qual a ruína se reproduz e a solidão se acumula. (Coelho, 1972, 166, p. 167; negritos do autor).

⁴ Na resenha de Arendt sobre *A Morte de Virgílio* (1945), ela discute o esquema temporal de Broch como um “não mais, ainda não”. Arendt pensou que que o *Virgílio*, de Broch, fechava a lacuna entre Proust e Kafka. Escreveu que a personagem Virgílio tentava cruzar o abismo entre o “não mais” do mundo que havia desaparecido e o “ainda não” do mundo por vir. Esse abismo vislumbrado por Arendt havia sido aberto com o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914, e ainda não tinha sido fechado. Ao invés disso, ele havia se tornado “mais profundo e assustador”, até que as fábricas de morte cortaram o cordão. (Hill, 2022, p. 136).

É noite escura, obscura: censura; *não há dúvida anoitece*. A ruína, porém, no espaço poético de Andrade, não se reproduz nem se acumula selvagem e ferozmente num jardim à beira-mar plantado, lendária, mítica e mitologicamente. Isto porque estão em trânsito

OS AMANTES SEM DINHEIRO

Tinham o rosto aberto a quem passava.
Tinham lendas e mitos
e frio no coração.
Tinham jardins onde a lua passeava
de mãos dadas com a água
e um anjo de pedra por irmão.

Tinham como toda a gente
o milagre de cada dia
escorrendo pelos telhados,
e olhos de oiro
onde ardiam
os sonhos mais tresmalhados.

Tinham fome e sede como os bichos,
e silêncio
à roda dos seus passos.
Mas a cada gesto que faziam
um pássaro nascia dos seus dedos
e deslumbrando penetrava nos espaços. (Andrade, 2017, p. 83)

Na poética de Eugénio de Andrade, a dialética tensão entre o natural e o cultural em busca da terra da *riqueza* onde o ciclicamente repetitivo, a Natureza, e o descontínuo, o Humano e o Animal, encontrem a harmonia, tem belíssima expressão neste poema. Sublinho a terceira e última estrofe, que de forma anafórica, numa tradição de caráter ritualístico, celebra a passagem da privação, exposta, por exemplo, na pobreza do poeta em “As mãos”, à exaltação do milagre da Poesia num gesto de mãos em nome do amor ao mundo, porque “tinham fome e sede como os bichos/e silêncio (...)”. Nesse jardim, diria Llansoliano⁵, que o sentimento permite, colho a metáfora deslumbrante pelo que nela houver de corpos em movimento erótico na matéria que lhe é própria ou na interlocução que imagino

⁵ “Este é o jardim que o pensamento permite” é uma imagem, uma “cena fulgor”, um “nó construtivo”, na textualidade de Maria Gabriela Llansol (Llansol, 1985, p. 139)

entre *os amantes sem dinheiro* e “A magnólia” de Luiza Neto Jorge, 1966: “Um diminuto berço me recolhe/ onde a palavra se elide/ na matéria – na metáfora – / necessária, e leve, a cada um/ onde se ecoa e resvala.” (Jorge, 2008, p. 62).

E voa. Penetra. E Ecoa. Resvala. Pois, movido à *leixa-pren*, preparo-me para a despedida, onde “Ocorre-me tropeçar”:

Ocorre-me tropeçar em ti numa linha
que escrevi noutra idade — tão discreta
é a tua presença que ninguém
a não ser eu te poderá descobrir.
E sinto-me grato, como também o estou
ao gato do quintal ou às gaivotas
que esgravatam em tantos versos meus
à procura de sol fresco para alimento.
«É o seu peito, a sua boca», digo então,
e na penumbra do quarto por instantes
brilha de novo o corpo do desejo. (Andrade, 2017, p. 92)

Ao que ficou por dizer não vou voltar. Não olho para trás. Por essa *line-verso*, porém, embora não a tenha seguido em linha reta, sou dirigido a *os passos em volta*. Contando a partir de *As mãos e os frutos* (1948), passando por *O sal da língua* (1995), até *Os sulcos da sede* (2001) são 27 os títulos da mais alta Poesia. *Ocorre-me tropeçar*, eu, em versos escritos pelo poeta há 44 anos atrás. Pela mão-mestra de Cesário Verde, em Prado Coelho adivinhada, vejo em revista palavras outrora *interditas*, agora *entreditas*, expostas, países onde, “sem usura”⁶, volto agora ao *onde o teu corpo principia*, Poesia: os versos-guia (o tropeção adulto-infanto-juvenil lido e revisto); aqui, ao pé-da-letra revisitados (“ocorre-me tropeçar”); agora, na idade de saber da sabedoria (a cumplicidade secreta do poeta com sua poesia), gratos ao gato, gratos ao corpo de novo, porque jovem, porque novamente, penetrante nos espaços recônditos da sexualidade discreta, irônica, de Eugénio, quando se trata de

⁶ EM FLORENÇA, COM A FIAMA (1986)

Era em Florença, num verão sem usura.
A cidade, que nós víamos de San Miniato,
desfazia-se em luz.
Nos labirintos do Jardim Boboli,
tu e um melro rente à relva
cantava, um para o outro.
Não sei qual das vozes era mais pura,
se a do fio de água que subia
no canto do melro ou, mais frágil
e rente ao chão, a tua. (Andrade, 2017, p. 1043)

“o corpo do desejo”, carnal, em intercurso com o *corpus* copulante dos/nos seus versos em *Ostinato rigore*, 1964 (“Com palavras amo”; Andrade, 2017, p. 187) e/ou no *Obscuro domínio*, 1971 (“O corpo arde na sombra, procura a nascente.”; Andrade, 2017, p. 223; “Amar-te assim desvelado entre barro fresco e ardor.”; Andrade, p. 244)

Parodiando Cazuya, não me convidaram para esta **festa nobre** como recitador⁷. Mas que homenagem maior pode-se fazer a um grande Poeta que não seja a leitura em voz-alta de sua Alta Poesia.

Como em “Cristalizações”, “com [suas] palavras amo”, logo, termino, “Na Luz a Prumo”. Poema, em que traços de *Orpheu*, à Pessoa e à Sá-Carneiro, não propriamente difíceis de achar, figuram-se, aqui, em termos de desassossego em busca de concerto, o que, por hipótese, implica pôr as mãos no nevoeiro ao alcance da *poética do júbilo*; a terceira (“fingimento e “testemunho” não hão de morrer nunca), no gesto, não um qualquer, mas aquele manifesto nos “amantes sem dinheiro”, onde “no país que a mão tranquila alcança” (Antônio Ramos Rosa) tem lugar para tudo e todos e todas e *todes*, que reivindicam o mundo possível, da alta canção do Mar e da cantiga ribeirinha da Terra, em harmonia, simplesmente: *Rente ao dizer* (1992), sob *O peso da sombra* (1982), *Os lugares do lume* (1998), *O outro nome da terra* (1988).

A poesia de Eugênio de Andrade”, nas sábias palavras de Óscar Lopes, “vem da sensibilidade rural que, aliás, neste país, ainda hoje nos cobre a todos no seu bafo: respira um *céu de camponeses*. É aí que se situam as *suas águas fundas*. (Lopes, 1981, p. 28).

E Assim termino “Na luz a prumo”:

Se as mãos pudessem (as tuas,
as minhas) rasgar o nevoeiro,
entrar na luz a prumo.
Se a voz viesse. Não uma qualquer:
a tua, e na manhã voasse.
E de júbilo cantasse.
Com as tuas mãos, e as minhas,
pudesse entrar no azul, qualquer
azul: o do mar,
o do céu, o da rasteirinha canção
de água corrente. E com elas subisse.
(a ave, as mãos, a voz.)
E fosse chama. Quase. (Andrade, 2017, p. 1070)

⁷ Apropriação parodística dos primeiros versos de “Brasil” de Cazuya: “Não me convidaram / pra esta festa pobre”.

SILVEIRA, J. F. Eugénio de Andrade and the interdicted words. **Itinerários**, Araraquara, n. 57, p. 85-95, jul./dez. 2023.

- **ABSTRACT:** *The interdicted words in Portuguese poetry of the 20th century, taking as a starting point “As palavras interditas”, a poem by Eugénio de Andrade, have as main objective to interpret them in the Work of the great poet, starting from the hypothesis that the interlocution between verses can be read as the construction of a language capable of, in variants, saying/expressing how in situations/states of censorship, of prohibition on the free passage of words, poetry learns to say, spells, says and teaches to say the meaning of speaking of love in times of cholera, of writing poems as if they were “news of the blockade” through the exchange of verses between poets who are at once solitary and supportive.*
- **KEY-WORDS:** *Eugénio de Andrade; Portuguese Poetry ; Censorship; Interlocution; Centenary .*

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Eugénio. **Poesia**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2017.
- ARENDDT, Hannah. **A dignidade da política**. Abranches, Antonio (org.). Tradução de Helena Martins *et al.* Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2009.
- BERARDINELLI, Cleonice (org.). **Poemas de Álvaro de campos/Fernando pessoa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- CAMÕES. **Os Lusíadas**. Ramos, Emanuel Paulo. (org.). Porto: Porto, s/d.
- CARVALHO, Armando Silva. **O amante japonês**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008.
- COELHO, Eduardo Prado. **A palavra sobre a palavra**. Porto: Portucalense, 1972.
- CRUZ, Gastão. A Poesia de Carlos de Oliveira lida por Eduardo Lourenço. **Relâmpago**. Revista de Poesia. Lisboa: Fundação Luis Miguel Nava, n. 22, abril 2008.
- FERRAZ, Eucanaã. **Cinemateca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HELDER, Herberto. **Poemas completos**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.
- HILL, Samantha Rose. **Hannah Arendt**. Tradução de Juliana de Albuquerque. São Paulo: Contracorrente, 2022.
- JORGE, Luiza Neto. **19 recantos e outros poemas**. Silveira, Jorge Fernandes da. e Matos, Mauricio. (org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- LLANSOL, Maria Gabriela. **Um falcão no punho**. Lisboa: Rolim, 1985.

LOPES, Óscar. **Uma espécie de música**: A poesia de Eugénio de Andrade. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

OLIVEIRA, Carlos de. **Finisterra**: Paisagem e Povoamento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

O'NEILL, Alexandre. **No reino da Dinamarca**: Poesia e Verdade. 2. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

ROSA, António Ramos. **Não posso adiar o coração**. Lisboa: Plátano, 1974.

SENA, Jorge de. **Sequências**. Lisboa: Moraes, 1980.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. **O retorno do épico e outras voltas**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2023.

SONETOS DE CAMÕES. Andrade, Eugénio. (org.). Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.

VERDE, Cesário. **Todos os poemas**. SILVEIRA, Jorge Fernandes da. (org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 1995.



SOBRE AFETO E CRIAÇÃO: AGUSTINA BESSA-LUÍS EM DIÁLOGO COM JUAN RODOLFO WILCOCK E JOSÉ RÉGIO

Viviane VASCONCELOS*

- **RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo principal analisar a correspondência entre Agustina Bessa-Luís e José Régio, de 1955 a 1968, e as cartas destinadas a Juan Rodolfo Wilcock, escritor ítalo-argentino, de 1959 a 1965. Diante das comemorações dos 70 anos da publicação do romance “A Sibila”, um marco na literatura do século XX, torna-se relevante pensar em diálogos que a Agustina Bessa-Luís estabeleceu com alguns escritores. Além de ser um registro importante que revela particularidades do convívio afetivo, a materialidade da epistolografia também pode apontar caminhos para que pensemos no valor histórico e literário. Escritos no mesmo período, as cartas, bilhetes e cartões trocados entre Agustina Bessa-Luís e José Régio permitem reflexões acerca da escrita literária, da recepção e crítica, além das manifestações culturais de uma época. No caso da correspondência entre Agustina e Wilcock, por exemplo, encontram-se provocações desafiadoras sobre diferentes assuntos, uma comunicação potente que traz perspectivas de leitura da importante obra da escritora portuguesa.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Agustina Bessa-Luís. José Régio. Juan Rodolfo Wilcock. Correspondência.

Parece-nos, atualmente, a experiência com o gênero epistolar uma atividade impensável, dadas as circunstâncias que obrigam, cada vez mais, a transformação das ferramentas de comunicação baseadas em definições que exigem eficiência e, acima de qualquer atributo, agilidade.

Em uma recordação não muito distante para as perspectivas de tempo que nos constituíram enquanto humanidade, o ato de esperar, de desejar estar em contato com o outro por meio do diálogo, no sentido mais próximo que compreendemos as configurações da amizade para muitos teóricos do pensamento ocidental, foi também uma lição de aprendizagem acerca das relações humanas, posto que, inevitavelmente, nos conduzia a enfrentamentos sobre as muitas dimensões

* UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Departamento de Língua Portuguesa, Literatura Portuguesa e Filologia. Rio de Janeiro – RJ- Brasil – viviane.silva.vasconcelos@uerj.br

do tempo. Por conseguinte, parecia ser possível, diante do tempo de espera, simular muitas vivências difíceis para nós, humanos, que giram em torno das representações da existência da morte, configurada pela ausência abrupta de resposta ou pelo desaparecimento lento e gradual.

Outra forma, não menos relevante, reside na ideia de que toda e qualquer escrita que busca um destinatário, como é a correspondência (1959-1965) entre Agustina Bessa-Luís e o escritor ítalo-argentino Juan Rodolfo Wilcock, e entre a escritora e José Régio (1955-1968), é a tentativa do estabelecimento de um pacto, um exercício que joga com uma aparente confissão e, muitas vezes, com uma instigante de provocação capaz de sustentar o interesse entre os envolvidos na *práxis* epistolar.

Diante do valioso material dos dois livros, nas aproximações e distanciamentos entre os escritores, pensamos em dois momentos, os quais intitularemos de *O espaço do enfretamento*, dentro do qual abordaremos as relações de permanência e distância e a inserção da crítica; e *Desejo, afecção: vida e morte*, parte em que mencionaremos a importância da construção da amizade nas correspondências.

Lourença Baldaque, em nota de tradução ao livro, publicado em 2021, destaca que as cartas de Agustina são escritas em castelhano, um retorno, segundo a neta da escritora, às origens maternas. Agustina conhece o escritor ítalo-argentino, em 1959. Naquela altura, Wilcock, filho de pai inglês e de mãe argentina, descendente de italianos, residia na Itália, país em que se fixara desde 1957.

Por meio das correspondências com o poeta, tradutor e crítico literário, sabemos que, após encontrar Wilcock, na França e, posteriormente, em Roma, que meses depois Agustina começa a se comunicar com o poeta por seis anos, através de 57 cartas que só foram localizadas, em 2017, após o contato da família de Agustina Bessa-Luís com o responsável pelo espólio do poeta. As cartas estavam em um só envelope, guardado por Wilcock, identificado por “Agustina”. Ainda como observa Lourença Baldaque, as cartas “forneciam um contributo significativo no estudo da vida e obra dos dois autores” (Lourença Baldaque, 2021, p.237).

Nas primeiras linhas do prefácio, Ernesto Montequin, pesquisador e tradutor de importantes escritores argentinos, como Jorge Luis Borges, enfatiza que um dos traços que define o epistolário é “a intensidade” (Ernesto Montequin, 2021, p.23). Destaca o pesquisador: “Como tantas amizades entre personalidades fortes, os laços que Agustina Bessa-Luís e Juan Rodolfo Wilcock mantiveram oscilou entre o afecto e a malícia, entre o respeito e a insolência, entre o fascínio e o temor” (Ernesto Montequin, 2021, p.7).

O espaço do enfretamento

Em carta de primeiro de agosto de 1959, Agustina menciona o encontro do qual participou em Lourmarin, na Provence. No registro inicial de contato com

Wilcock, descreve o incômodo do encontro de escritores, a impossibilidade de discutir determinadas questões, mas aborda o que, para ela, seria a ausência de liberdade de poetas de fazerem na vida civil uma experiência real das suas relações pessoais e afetivas:

Ao chegar encontrei uma carta de Pierre Emmanuel que exprime a sensibilidade que não se pôde esgotar em Lourmarin, porque os poetas são pessoas que deixam sempre a verdade para depois. E Pierre Emmanuel, ao reconhecer, por inspiração poética, que as minhas intenções eram, no meio da aridez dos assuntos apresentados, as verdadeiras, deu-me uma última prova de cumplicidade da mediocridade na qual o encontro, quiçá também, da minha parte, se desenvolveu. (...)

Agradeço-lhe muitíssimo a bondade que teve de quase de inventar para nós, e digo-lhe sério porque o conheço o suficiente. Retribuo-lhe, escrevendo-lhe num papel de riscas, coisa muito admirável em mim, e rara (...) Pensei sempre, quando o observara, no problema da liberdade e se você se daria conta, no meio da sua novela pessoal, de haver nela liberdade ou submissão; e se os nossos impulsos de viver segundo a nossa aparência interior não nos levarão a uma escravatura ainda pior do que a exigência do mundo que nos rodeia. Mas não é fácil falar disto, nem de nada. Uma coisa ainda lhe quero dizer: que você não se deu conta de que a minha antipatia face a Eugénio, por exemplo, quase não tocava a sua raça, a sua condição, a sua natureza, mas que essa antipatia é o fundo incorruptível do meu ser. Toda a minha mais alta verdade se pode definir por antipatia e inteligência. Que diferença faz ser um homossexual ou um estrábico! Só que não os quero confundir e interessa-me o isolamento por espécie de cada um. Antipatia é não me entregar, com o sentimento, à possibilidade de pactuar, de viver (...) (Agustina Bessa-Luís, 2021, p.29-31)

Percebe-se, de início, a necessidade de uma aproximação em que as posições de Agustina Bessa-Luís ficam registradas de forma contundente. Sendo uma carta do fim da década de 50, a jovem Agustina não esconde as suas opiniões e observações do encontro de escritores e insere, ainda, suas percepções acerca de muitos temas, a exemplo da orientação sexual. A preocupação em torno da necessidade de dizer, ainda que reconheça as dificuldades que existem em qualquer assunto, e de pensar na atitude ética de afirmação diante da vida, revelam uma escritora preocupada com a existência livre de seus amigos.

Dissertando sobre a liberdade, sem ignorar seus estados e comportamentos, elogia a antipatia como uma forma de resistência a uma falsidade, uma exposição da verdade, seja como for, defesa que realiza, sobretudo, quando associa inteligência à antipatia, quer como resposta ou como característica fundadora da identidade, e à experiência de viver.

Antipatia é não se entregar à possibilidade de pactuar, e aqui destacamos o verbo “pactuar”, pois é com ele que Agustina encerra a primeira carta ao escritor. *Pactum*, um acordo, uma união com a vida, referindo-se, diretamente, à antipatia, que além de conter a ideia de *pathos*, é um dos estados centrais de refutação para a constituição do método filosófico moderno para muitos pensadores, como John Locke. Mais do que um dado do comportamento humano, a antipatia é descrita como condição igualmente necessária para a prática da relação verdadeira, ‘com sentimento’, como prefere Agustina Bessa-Luís.

Por outro lado, podemos também pensar na antipatia como uma forma, através da discordância, de construção de uma experiência mais verdadeira, sem máscaras. No último trecho citado, Agustina Bessa-Luís, ainda dissertando sobre a antipatia, que seria se esquivar da entrega sentimental, de vivência por meio do pacto, acrescenta: “(...) de “*dormir ensemble*”, na linguagem aqui filosófica de Fílon de Alexandria, com o que pode até ser o bem humano (...)” (Agustina Bessa-Luís, 2021, p. 31). Ao citar o filósofo que tentou uma nova experiência teológica de interpretação da bíblia com a inserção dos conceitos da tradição filosófica grega, podemos intuir que Agustina aborda a estrutura do pensamento dialético como uma maneira de convívio dos contrários e das diferenças como base do que chama de pensar ou “*dormir ensemble*”.

Na tentativa de construir um movimento, na arena da amizade e da escrita, a escritora lança o desafio, o *agon*, no sentido de que, no exercício inevitável do jogo, ela se coloca na prática de proposições e de novas formas de comunicação ao interlocutor. No mesmo mês, em 1959, Wilcock responde, estabelecendo a primeira reação:

Exigente amiga, não fazia falta dizer-me que a minha companhia lhe foi às vezes desagradável. O que me obriga a responder-lhe que a sua me foi sempre muito mais agradável: verdadeira, útil, satisfatória e inspiradora. Fica assim estabelecida a diferença entre nós. Naturalmente, pelo temor de aborrecê-la, vou abster-me de voltar a impor-lhe a minha ambivalente companhia. (...)

Como de costume, equivooca-se quando diz conhecer-me a fundo: não tive de inventar nenhuma bondade para si (...) As suas ideias a este respeito parecem sumariamente confusas e portanto peço-lhe que não me invente à sua maneira. O hábito de inventar pessoas para os seus romances pode ser útil e aplicável no trato corrente, mas é inseguro quando esse trato se encontra com outro inventor de pessoas. Ou seja, nem eu posso falar com certeza de si nem você de mim. (Juan Rodolfo Wilcock, 2021, p.34-35)

A palavra “sempre” está sublinhada no livro, acompanhada da descrição do contato com a escritora. A partir daí, o pacto proposto por Agustina Bessa-Luís

está firmado, porém com a diferença estabelecida por Wilcock. É evidente que o adjetivo “exigente”, que antecede o substantivo, indica um valor mais subjetivo ao início do parágrafo.

Diante da caracterização realizada pela escritora, a reação de Wilcock também é a confirmação da aceitação de uma troca desafiadora, como anuncia Montequin. Como inventores de pessoas que são, Wilcock afirma que nada pode ser definitivo ou verdadeiro em relação ao que é humano, mas registra o enorme prazer de ter conhecido a escritora: “(...) ria-me somente pelo prazer de estar ao seu lado” (Juan Rodolfo Wilcock, 2021, p.35).

Desperta-nos a atenção, particularmente, que o escritor, de alguma forma, aceita iniciar essa troca de experiências, de simulações e invenções, mas, sobretudo, de pacto afetivo com Agustina. Nas cartas seguintes, a intensidade à qual se refere Montequin se justifica na medida em que há muitas lacunas, tempos sem resposta, confissões e cuidados, como o que a escritora mantém ao perguntar sobre o crescimento de Livio, filho de Wilcock, e como o escritor se dirige a Alberto Luís, marido de Agustina. Acrescentam-se a esses intervalos, a expectativa de um possível encontro em Portugal, a espera pelos originais de textos de Agustina Bessa-Luís, as dificuldades de tradução em outros países, observações que dão a ver o processo de escrita e de conhecimento da recepção crítica da obra da até então jovem escritora:

Querido amigo John Wilcock, escrevi-lhe uma carta formal, como Deus manda, e responde-me como tão má vontade. E fala com ferocidade, então!

Porquê e porquê. Pode ser que estime em demasia a sua própria liberdade e creia que a todo o tempo lhe vão lançar ciladas e montar-lhe armadilhas. Não digo que não tenha dito alguma coisa encantadora, como essa de que a minha inimizade entusiasmo, é criadora. Já o sabia. Todos se empenham em que eu lhes tenha aversão, em que eu lhe seja contrária, em que eu derrube o doce estar certo dos outros – e apunhalam-me com o maior gosto. Eu sinto-o com o coração, mas a minha alma de cortiça resiste muito bem e vai por cima da corrente. Dou-lhe um exemplo: um alemão, dos do congresso, escreveu a um amigo meu dizendo-lhe que a minha intervenção – que você aplaudiu elegantemente – era de uma “fascista”, e que por certo eu tinha comprado o manuscrito de Os Incuráveis a um poeta pobre que vivia numa trapeira, o que não retira ao livro o seu mérito verdadeiro”. Bom, e então. Mandei-lhe dizer que os meus livros quem mos faz é a cozinheira, para isso lhe pago muito bem, e que não era caso de subir a uma trapeira, isso de explorar um poeta, porque os há de primeiro piso, e aceitáveis. (BESSA-LUÍS, 2021, p.47)

(...) Que se aborreça a ler os meus livros é muito natural, não sei o que aconteceria se eu mesma os lesse, mas escrevo depressa, e atiro-os para longe, nunca me ocorre lê-los. Não faltava mais nada!

Não creio que a poesia seja o excesso de conhecimento de uma língua; e que resulte disso (...) A poesia pode ser que seja mais a síntese do nosso próprio excesso, um estado de intimidade que a vida quase proíbe. (Agustina Bessa-Luís, 2021, p. 48-49)

As cartas escritas por Agustina Bessa-Luís são espaços de muitas aberturas a assuntos diversos, como também dão a dimensão da impressão irônica da escritora acerca da recepção crítica de sua obra. Percebendo o que, segundo um participante do congresso, seria uma incoerência entre o livro e seu suposto posicionamento, a escritora rebate, dando a compreender, neste momento e em outros da sua correspondência com Wilcock, que o fundamental da sua atividade era pôr em prática a inquietude de sua escrita, a necessidade de escrever.

A prática epistolar, assim como outros textos de Agustina Bessa-Luís, como artigos e crônicas, expõem a interrogação permanente, o que não se trata, sabemos, de uma novidade, mas são, antes, o espaço da vivência, da tentativa de alcance de uma verdade, da escrita que nos conduz a uma esfera de profundidade dos encontros. Além disso, quer nos levar a crer que a verdade reside no conhecimento de um movimento sem conciliação, de queda e ruptura.

Como se não fosse suficiente, a escrita das cartas também se faz desobediente, se realiza enquanto perseguição pela elaboração de um espaço aberto. Antes de se chegar à conclusão de que o objeto do prazer é ausente, a escrita tenta conservar o instante, o encontro sempre possível de acontecer novamente. A leitura nos obriga a exercer a trabalhosa e intrigante tarefa de recolhimento de vestígios e rastros.

Se a “relação ao outro supõe uma separação infinita, uma interrupção infinita onde aparece o rosto”, como escreve Jacques Derrida, em *Adeus a Emmanuel Lévinas* (Jacques Derrida, 2004, p.24), é a frágil certeza de que o outro reaparecerá para confirmar o pacto firmado que permite o ato de mover-se ao qual Agustina se refere em muitas cartas, despendido-se, sem certeza de resposta, em algumas correspondências, com “abraços kafkianos”.

Vale mencionar que, ao citar Kafka, escritor ao qual dedicou parte do seu trabalho crítico, que resulta em *Kafkiana* (2012), livro que reúne quatro textos sobre a obra e vida de Kafka, Agustina Bessa-Luís registra em muitas correspondências uma complexa rede de saberes, de afinidades e de possibilidades de experiências de leitura também com sua obra.

Desejo, afecção: vida e morte

Ao contrário da pujança da correspondência com Wilcock, as cartas a José Régio revelam uma demorada aproximação entre os dois. Além da vida, o que mais se destaca é a atividade crítica de ambos. A jovem escritora, conhecedora do cena literária do país, e Régio, já menos entusiasmado com o debate. Assume, muitas vezes, a postura de um conselheiro frente aos impulsos da escritora em relação à crítica e posicionamentos diante de alguns dos seus contemporâneos. Na primeira aproximação, com muita ironia, Agustina Bessa-Luís, ao falar da sua obra, não anuncia parte do que compreende ser a literatura, como faz com Wilcock, mas elege um tom mais irônico. Em 28 de setembro de 1955, escreve:

Dei hoje graças à Senhora do Desterro porque não se esqueceu de mim. Toda a gente sabia de si, o Eugénio de Andrade a Ilse Losa enfim os poucos querubins do crime literário com quem às vezes me comunico, tinham-no encontrado sempre na véspera, estavam profundamente informados a seu respeito – tinham sempre tão recentes opiniões de si. E estava nessa altura na província, na casa da Sibila moribunda, nessa casa maravilhosa em que viver é filosofar (Agustina Bessa-Luís, 2014, p.25)

É quase impossível não notar a menção ao seu romance, *A Sibila*, que havia sido publicado há pouco tempo, e o registro da casa como um espaço de elaboração filosófica, lugar de relevância nos romances de Agustina Bessa-Luís e de escrita da correspondência.

Observamos que até o seu último romance, *A Ronda da Noite* (2006), o narrador descreve a casa como um espaço de morada, de habitação, através do qual será oferecida a oportunidade de agir, de produzir sentidos, de renunciar.

Nos romances de Agustina Bessa-Luís são acesas as discussões sobre as crises que tornam as subjetividades cada vez mais universalizadas, condição dilacerada e singular da humanidade no século XX. Tais reflexões ficam ainda mais perceptíveis com a preocupação em relação à tentativa de romper com a arbitrariedade do signo, ou seja, com sentidos únicos atribuídos à palavra. São formas de narrar que se desenvolvem na ideia de um texto que só se realiza na produção de permanentes sentidos, já que, assim como a história, a linguagem tenta recuperar o significado de um tempo de estilhaços e de ruínas. Tais observações parecem ocorrer nas cartas que a escritora escreve a Wilcock e Régio, quase uma tentativa de não deixar que a criatividade se perca nas atribuições cotidianas. A casa filosófica em que reside a figura sibilina pode ser, ao mesmo tempo, um espaço ainda mais amplo, o tempo em que as coisas não se terminem tão depressa.

É interessante ressaltar que a atividade literária, como para a maior parte dos humanistas, como Montaigne, não se distancia da reflexão sobre a amizade,

sendo a própria dissertação sobre a amizade uma prática literária. Assim o é na correspondência de Agustina, um exercício de diálogo com o tempo. É também sobre a possibilidade de constituição da experiência do mistério da temporalidade, sempre desejante, sobre a qual se instaura a história epistolar, da criação com o ausente percebido nas lacunas da história e da memória.

Lembramos de *A ideia de tempo* (2022), de Henri Bergson, em sua décima primeira aula, quando analisa as primeiras antinomias do tempo em Kant para concluir, em relação ao espaço, que: “No caso do tempo, podemos representá-lo somente como finito. A duração é uma ação sempre terminada. Nossa própria duração tem um começo e um fim. A duração do universo é representada por uma sucessão de mudanças que têm um começo no tempo. (...) Toda duração, todo tempo é finito” (Henri Bergson, 2022, p.97).

A escrita das cartas ensina que é por meio da insistência em enfrentar as dimensões do tempo que as relações humanas se fizeram e resistiram à ação de um tempo particular, vivido por cada um, na mesma medida, individualmente e coletivamente, com a certeza de que é iminente a nosso fim. O silêncio momentâneo, mencionado por Jacques Derrida, quando Emmanuel Lévinas deixava-o sem resposta, ao telefone, parece ser uma aprendizagem que realizamos, segundo o filósofo, com o desaparecimento cotidiano, experiência que parece ser mais aprofundada pelo gênero epistolar. Escreve Régio:

Não sei o que terá pensado do meu silêncio, ou, antes, do meu não cumprimento de lhe telefonar do Porto (...).

E que novas Obras: Com certeza que já está escrevendo um novo romance. Quem lê *Os Incuráveis* logo compreende que a Autora não é de parar. Eu escrevi um artigo sobre o seu livro – Um livro excepcional e alguns dos seus problemas, que, por circunstâncias várias, não chegou a aparecer. (José Régio, 2014, p.34)

As correspondências com Wilcock e Régio também revelam o espanto e a admiração que tinham em relação à escrita de Agustina. Por vezes, os registros se fazem presentes. Outra característica em comum são as diversas digressões que a escritora realiza nas cartas ao fazer referências aos assuntos mais diversos e ao compartilhar as experiências de leitora curiosa, como acontece, por exemplo, quando Wilcock recomenda a leitura de romancistas e filósofos, ou em carta a José Régio, de 17 de novembro de 1962, no momento em que descreve Régio como um homem discreto, mas não tímido, e acrescenta uma observação sobre o famoso livro de Herman Melville:

Li *Moby Dick* e é um grande e formoso livro. Não sei como me escapou tanto tempo e ando há tempos a falar em termos de marinha de mastros de mezena,

de garupês e bitáculas. Como se pega, uma coisa dessas e – dirá que era fatal! - tenho simpatia pela baleia branca, tão séria criatura! Se vier a Vila do Conde diga-me depressa. Ando com todas as velas em novo trabalho “As relações humanas” e deve sair O Sermão do Fogo em breve; não revi ainda provas, também é verdade. Aqui vivo, perseguida de longe como a baleia branca, furiosa como ela contra a perturbação dos mares, mas não contra os homens. (Agustina Bessa-Luís, 2012, p.87)

A intensa atividade literária da escritora, que possui uma vasta obra, entre romances, peças de teatro, livros infantis, relatos de viagem, crônicas, contos, biografias com figuras tão distintas - Marquês de Pombal, Florbela Espanca e Maria Helena Vieira da Silva, por exemplo-, pode ser observada no pequeno trecho da carta citada anteriormente, além do diálogo permanente com outros escritores, artistas, pensadores.

Considerações finais

Nesses momentos finais, voltamos ao que mencionamos no início sobre a importância da construção da amizade. A preocupação de Agustina em relação à saúde de Wilcock, com destaque para as cartas a partir de 1962, e para Régio, a partir de 1967, são o outro lado, não oposto, do exercício constante da escritora com a prática da amizade como um valor do qual não devemos nos distanciar, valor este que se equivale à arte, no sentido de que nos atualiza sobre a nossa travessia no rio do tempo.

Sérgio Cardoso, em *Paixão da igualdade, paixão de liberdade: a amizade em Montaigne*, presente *Os sentidos da paixão* (2009), organizado por Adauto Novaes, afirma que é a perda uma razão fundadora da experiência da amizade em Montaigne e na história da filosofia. É a perda de Etienne de La Boétie que ensina o filósofo sobre a dimensão do vazio e sobre a sua iminente morte. Segundo Cardoso: “De fato, a vida do pensamento tem parte com a morte. Escapa-lhe indefinidamente a firmeza da carne, a lisa solidez da positividade. O pensamento tateia, deseja a resolução do corpo (Sérgio Cardoso, 2009, p.179).

Ou, se pensarmos no que afirma Derrida, no texto já citado, não é só ausência sempre a ser recuperada do rosto do outro que o faz recomeçar e reler Lévinas, mas a certeza de que a amizade é a criação permanente das dimensões do tempo, nossa fabulação do silêncio definitivo, um chamamento que não se encerra, mas uma resposta que não acaba e responde em nós, diante de nós. Porque o outro, como aponta Derrida, nos ensina sobre a nossa responsabilidade sobre a construção permanente da existência humana, uma das primeiras e mais fundamentais deduções.

As cartas também nos ensinam acerca da importância da prática do desejo constante e desafiador do uso da linguagem, ação que também prevê o espaço do silêncio, da espera. Sobre essa inquietude perseverante da escrita, que inclui o movimento contínuo, a espera da pausa, Agustina escreve, em carta a Juan Rodolfo Wilcock, em 2 de outubro de 1959:

A inteligência, que é a necessidade activa, transforma-se numa palavra muito árida por efeito da nossa civilização, que vê na inteligência uma finalidade. A inteligência mais poderosa é aquela que não teme ser banal nos domínios da banalidade e que só chega a ser completa no silêncio. O filósofo do silêncio foi Wittgenstein, um vienense que ensinou em Cambridge. É admirável o que viu além da sua época (...) (Agustina Bessa-Luís, 2021, p.59)

Uma das questões que se faz presente hoje, se podemos falar brevemente em memória nessas linhas finais, é que, como nota Marilena Chaui, em *Os trabalhos da memória*, texto de introdução da importante obra da pesquisadora e professora Ecléa Bosi, *Memória e Sociedade: lembranças de velhos* (1994):

Destruindo os suportes materiais da memória, a sociedade capitalista bloqueou os caminhos da lembrança, arrancou seus marcos e apagou seus rastros. “A memória das sociedades antigas se apoiava na estabilidade espacial e na confiança em que os seres de nossa convivência não se perderiam, não se afastariam. Constituíam-se valores ligados à práxis coletiva como a vizinhança (versus mobilidade), a família larga, extensa (versus ilhamento da família restrita), apego a certas coisas, a certos objetos biográficos (versus objeto de consumo). (Marilena Chaui, 1994, p.19)

Os objetos biográficos, como as cartas, são registros valiosos entre escritores, o século XX, mas, ao mesmo tempo, provas importantes da fixação dos afetos, não perdendo de vista o que nos ensina Chaui, em outro texto, *Liberdade: nosso poder sobre os afetos*, presente no livro *Desejo, paixão e ação na ética de Spinoza*, que a liberdade não “se encontra na distância entre mim e mim mesmo (...), porém, ao contrário, é a proximidade máxima de mim comigo mesma (Marilena Chaui, 2011, p.295). Sendo a identidade de “si consigo”, segundo Espinosa, a liberdade é demonstração de que a potência de agir é uma aproximação entre paixão e ação.

Ler esses documentos, muitas vezes com todas as ironias presentes nas cartas, faz uma provocação sobre a necessidade de preservá-los não só como registros, mas como formas de entendimento das relações humanas, como meios que nos ensinam também sobre uma forma de criação do tempo, marcado pela ausência, pelo silêncio e, igualmente, pelas redes incessantes de informações e relações intertextuais.

Em outras palavras, são meios de compreensão da recepção crítica da obra da escritora, das críticas que tece ao mercado literário e aos seus contemporâneos, porém o que expusemos aqui também foi a necessidade de leitura desses registros como formadores da importante obra de Agustina Bessa-Luís.

A última carta de José Régio é do dia 8 de fevereiro de 1968. Notamos que desde a primeira carta de Agustina, em 1955, até a última, de Régio, de 68, temos um diálogo de mais de uma década, revelando a aproximação e a admiração do reconhecido escritor pela escritora, de quem se tornara um leitor assíduo:

Minha ilustre amiga:

Recebi e agradeço o seu novo livro, que vou ler com o vivo interesse que sempre me provocam as suas obras. Algumas pessoas me tinham já perguntado se o lera, e o que pensam de ele, e agora lhes poderei responder dentro em breve. (...) A minha convalescença, sobretudo psíquica, não tem sido fácil. Com as minhas desculpas e renovando os meus agradecimentos, velho admirador,

José Régio.

(José Régio, 2014, p,110)

Agustina escreve a Régio um ano antes, um tempo longo de espera também em relação à carta enviada a Juan Rodolfo Wilcock, de março de 1964, documento que, segundo a edição da obra, não foi localizado no espólio. Curioso pensar que ambas, a carta de Régio e de Wilcock, são correspondências curtas em que destacam os papéis de amigos e de leitores da obra da escritora. Além disso, vale pensar que, além de serem as últimas, também mencionam as dimensões de vida e de morte. Escreve Juan Rodolfo Wilcock, em 30 de janeiro de 1965:

Querida Agustina, vejo que a sua última carta aguarda uma resposta, há quase um ano: desde Março. A carta espera, porque você seguramente fará alguma outra coisa. Não recebi o livro que me anunciava, *As Relações Humanas*. Não serei mais seu leitor?

Chegar ao fundo da memória das coisas e descobrir que todas são palavras, e que se as puserem todas juntas e as comprimirem se obtém um disco igualmente imaginário que de um lado diz Vida e do outro Morte...

Eu ouço somente este lado do disco porque já ouvi bastante o outro lado; e asseguro-lhe que deste lado é quase impossível encontrar a palavra literatura, o verbo escrever. Uma só pessoa, creio, cometeu a contradição de escrever o que se ouve do lado Morte: John Webster, o autor de *A Duquesa de Amalfi*.

Imitando-o, envio-lhe uma afectuosa saudação que cheira a podridão, cadáver, sangue pisado, caveira bolorenta.

Seu amigo de sempre, Wilcock
(Juan Rodolfo Wilcock, 2021, p.233)

Retomamos o que falávamos anteriormente, acerca do medo do rasto, como exemplo, concluindo com a última carta que Agustina envia a Régio, em 30 de janeiro de 1967, respondida por ele, em 68, e já citada neste texto:

Uma vida sem amigos é bem pobre e digna de lástima. A assiduidade não é o melhor da amizade, mas sim a constância, um fundo de fidelidade que os nossos defeitos ou fadigas não conseguem afectar. Para alguns amigos somos sempre, como as nossas mães, jovens, cheios de novidade, os primeiros na terra. A sua muito dedicada, Maria Agustina. (Agustina Bessa-Luís, 2014, p.109)

As ideias de fidelidade e de constância são fundamentais para a leitura dessas correspondências. “Sempre” é o vocábulo que Wilcock faz questão de destacar na primeira carta enviada à escritora e que está presente também na última.

As cartas, portanto, são o exercício de um profundo conhecimento sobre muitos assuntos, dentre os quais o mais instigante é a crítica que realizam, mas um testemunho de uma vital transformação dos escritores, de suas angústias, de suas aproximações de afeto que permitem um movimento intenso de leitura que permanece. São, igualmente, uma prática de resistência, como descrevemos no início deste artigo, na medida em que nos lembram da necessidade do silêncio e da espera como ações relevantes para o diálogo e, conseqüentemente, para a experiência humana.

VASCONCELOS, Viviane. On affection and creation: Agustina Bessa-Luís in dialogue with Juan Rodolfo Wilcock and José Régio. *Itinerários*, Araraquara, n. 57, p. 97-109, jul./dez. 2023.

■ **ABSTRACT:** *This work's main objective is to analyze the correspondence between Agustina Bessa-Luís and José Régio, from 1955 to 1968, and the letters addressed to Juan Rodolfo Wilcock, an Italian-Argentine writer, from 1959 to 1965. In view of the celebrations of the 70th anniversary of the publication from the novel "A Sibila", a landmark in 20th century literature, it becomes relevant to think about dialogues that Agustina Bessa-Luís established with some writers. In addition to being an important record that reveals particularities of emotional coexistence, the materiality of epistolography can also point out ways for us to think about historical and literary value.*

Written in the same period, the letters, notes and cards exchanged between Agustina Bessa-Luís and José Régio allow reflections on literary writing, reception and criticism, in addition to the cultural manifestations of a time. In the case of the correspondence between Agustina and Wilcock, for example, there are challenging provocations on different subjects, a powerful communication that brings perspectives for reading the Portuguese writer's important work.

■ **KEYWORDS:** *Agustina Bessa-Luís. José Régio. Juan Rodolfo Wilcock. Correspondence.*

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **A ideia de tempo**. São Paulo: Editora da UNESP, 2022.

BESSA-LUÍS, Agustina; WILCOCK, Juan Rodolfo. **Correspondência (1959-1965)**. Prefácio de Ernesto Montequin. Tradução de Lourença Baldaque. Lisboa: Relógio D'Água, 2021.

_____. **Correspondência: Agustina – Régio (1955-1968)**. Lisboa: Guimarães, 2014.

DERRIDA, Jacques. **Adeus a Emmanuel Lévinas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CHAUÍ, Marilena. Desejo, paixão e ação na ética de Spinoza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. Os trabalhos da memória. *In*: BOSI, Icléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.19.

CARDOSO, Sérgio. Paixão da igualdade, paixão de liberdade: a amizade em Montaigne. *In*: NOVAES, Adauto. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.179.



VIAGEM À SALVAÇÃO DO QUE VINCULA: UMA LEITURA DE *AS ESTAÇÕES DA VIDA*, DE AGUSTINA BESSA-LUÍS

José VIEIRA *

■ **RESUMO:** Agustina Bessa-Luís é a escritora mais prolífera de toda a literatura portuguesa. O centenário da autora de *A Sibila* é a celebração da obra e do pensamento de uma contemporânea. A seguinte proposta de comunicação tem como objetivo analisar *As Estações da Vida*, publicada em 2002, e refletir sobre a importância do bulício das estações de comboio da linha do Douro como forma de memória e de imaginário de um tempo e de uma região. Os azulejos da estação do Pinhão ou da gare de São Bento são o pretexto para o desfiar de um novelo literário e humano, que nasce a partir do perscrutar daqueles pequenos quadrados azuis e brancos, que contam histórias das vindimas e da azáfama do quotidiano do Norte e do Douro: “os azulejos contam toda uma poesia que não é épica, é o viver de todos os dias, é um sermão sem sotaina, é um contrato sem filosofia” (24). Encontramos em *As Estações da Vida* um mundo inteiro, vivo e garrido, a partir da escrita prodigiosa de Agustina, que revela o local e o universal de uma forma única, sinestésica e impressionista. *As Estações da Vida* guardam e contêm, portanto, a salvação do que vincula.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Agustina Bessa-Luís. Memória. Imaginário. Literatura. Personagem.

Quem tem mais palavras vê mais.
Lamberto Maffei, *Elogio da Palavra*

Publicado em 2018, *Elogio della Parola* viria a ser traduzido e lançado em Portugal no ano seguinte com o título *Elogio da Palavra*. A escolha de uma frase de Lamberto Maffei como epígrafe desembulha de imediato o meu propósito: refletir sobre a importância da palavra, e da literatura, em particular, como salvação do que vincula. Se quem tem mais palavras vê mais e pode ver melhor, então a literatura é um privilegiado motor de desenvolvimento emocional e sociocrítico. A literatura, a boa literatura, a única literatura, permite ver e ensina a ver.

* CLEPUL, Universidade de Lisboa, Cátedra Manuel Alegre da Universidade de Pádua – jose.vieira@unipd.it

Para desenvolver essa ideia, abordo uma obra que se demora na estética do olhar, que ensina a ver devagar. Falo de *As Estações da Vida*, de Agustina Bessa-Luís.

Agustina é a “menina do milagre”, ou dos milagres, porque nascida num tempo em que as mulheres ocupavam um espaço menos do que secundário e desde cedo começou a escrever, fosse no Colégio das Doroteias, fosse no Douro, em Jigueiros. Para além do tempo em que nasceu, as bibliotecas da família e o estilo de vida de seu pai, responsável pelo jogo do Casino da Póvoa e proprietário de um cinema no Porto, foram essenciais para que a escritora começasse logo na tenra idade a observar o mundo dos adultos nos seus vícios e virtudes. Desde criança, observou e absorveu o barro de que todos somos moldados, o que fez dela uma perscrutadora, com o seu olhar atento – à Camilo e à Eça também –, das relações humanas que, estando aparentemente adstritas ao génio português, realçam sem dúvida a condição universal da existência.

Publicado em 2002, *As Estações da Vida* é um texto que recupera uma ideia desenvolvida 10 anos antes por Pascal Quignard em *A Fronteira* – relatar a história de um lugar, dos seus costumes e tradições a partir dos azulejos, presença constante na arquitetura portuguesa. Se no escritor francês a narrativa nasce e cresce a partir dos azulejos dos jardins do Palácio Fronteira, em Agustina, por sua vez, os azulejos presentes nas estações de caminhos de ferro são a pedra de toque para uma viagem tão imersiva quanto impressionista.

Os azulejos da estação do Pinhão ou da gare de São Bento acabam por ser o pretexto para o desfiar de um novelo literário e humano que nasce a partir do perscrutar daqueles pequenos quadrados azuis e brancos que contam histórias das vindimas e da azáfama do quotidiano do Norte e do Douro: “os azulejos contam toda uma poesia que não é épica, é o viver de todos os dias, é um sermão sem sotaina, é um contrato sem filosofia” (p. 24).

Partindo desta obra, pretendo responder às seguintes questões: Como pode ela ser um exemplo da literatura que capacita e vincula o leitor com o mundo? Qual é o papel da literatura num tempo desmemoriado e digital? De que forma as humanidades, e a literatura em particular, podem contribuir para a reflexão numa época em que o lucro e o material são primazes?

Em primeiro lugar, a escolha da autora prende-se com o facto de ela habitar um espaço e um imaginário antiquíssimos e com raízes na cultura portuguesa: o Norte de Portugal e uma ligação profunda àquilo que é o espírito do lugar. Desengane-se, porém, quem achar que a escrita de Agustina é regionalista ou provinciana, pois encontramos nas suas obras as reflexões mais universais sobre a condição humana nos seus gestos e atitudes; em segundo lugar, a seleção desta obra prende-se com o facto de estar relacionada com outras artes, neste caso com os azulejos. Ora, fica desde logo explícita a capacidade plástica e de metamorfose da literatura que permite relacionar diversas áreas do conhecimento humano.

Se os clássicos, como escreveu Calvino, “servem para compreender quem somos e onde chegámos” (Calvino, 2015, p. 16), *As Estações da Vida* capacitam o leitor de um conhecimento outro da realidade portuguesa, em primeiro plano, para num plano mais interior e universal, o munirem de autonomia crítica e de pensamento a partir da memória e da cultura como mecanismo de resgate de uma identidade que a literatura pode salvaguardar e promover e sobre ela refletir.

Antes de entrarmos nos vagões da escrita e do comboio, abandonemos o olhar em Jigueiros:

Eu vivia, pelo menos durante algum tempo, no delicioso Vale de Jigueiros, que foi descrito como um dos mais belos do mundo. Hoje está degradado por um urbanismo que o descaracterizou mas, de longe, do alto de Fontelas, por exemplo, tem ainda um carácter grandioso, com a bacia da Régua e o monte de São Domingos em frente. (...) Dizia eu que o Vale de Jigueiros era um prodígio de beleza, com as suas quintas de rechão e os telhados pintados de cal para defenderem do calor. Ao fundo, já perto da fita cristalina do rio, corria o comboio. Eu conhecia-os a todos e, com eles, a tabela a que obedeciam, os comboio-correio, os trâmueis, os de mercadorias, o da noite com luzinhas remotas e docemente fugidias, como se fossem ovelhas que pastassem num céu de trevas. A viagem para o Porto fazia-se de maneira grave e saudosa. Só faltava, como nos contos russos, sentarem-se todos à roda da sala e trocarem suspiros e recomendações; e muitas bênçãos, porque os velhos podiam morrer entretanto e os novos perderem-se nas encruzilhadas da vida (pp. 18-19).

A pitonisa do Norte começa por introduzir o leitor na capital do Douro, a Régua, no Vale de Jigueiros, fazendo duas comparações interessantes: a primeira é a descrição do lugar como um sítio genesíaco, bíblico e contemporâneo da criação do mundo, isto é, sem par; a outra comparação prende-se com o imaginário e as ambiências literárias. Ao referir os contos russos e a literatura russa, Agustina recupera um imaginário pessoal que envolve de ambiências próprias, já que para a romancista, a propósito da pátria de Turgueniev e Tolstoi: “A ideia que eu tenho da Rússia é uma paisagem de neve onde passa um comboio. A neve cai e o fumo do comboio estende-se sobre o tejadilho e tudo tem um ar de tristeza pura e que conduz a alma para regiões que só a ela pertencem” (p. 18).

Assim, ao mesmo tempo que faz do imaginário da linha do comboio coetâneo daquele outro da Rússia, não deixa de instaurar a linha do Douro e toda a região como uma parte importante da identidade e da cultura portuguesas, tão importante quanto o imaginário romântico em torno de Sintra.

Encontramos em *As Estações da Vida* um mundo inteiro, vivo e garrido, a partir da escrita prodigiosa de Agustina:

Acenava-se das janelas com toalhas e quem ia no comboio surpreendia aquelas asas brancas a dizer adeus. Dizer adeus era um ritual de festa com lágrimas. Tinha-se o sentimento da separação, de perda dolorosa. Depois tudo voltava ao normal, as criadinhas corriam para a horta a cortar as couves e os espigos, calcando os tomates podres no chão. Ouvia-se a água cair dos canos nos tanques; havia sempre roupa ensaboada e fetos novos a sair dos muros. (...) O comboio esteve sempre na minha gente do Douro como um destino, um modo de vida e um pretexto de aventura (p. 19).

Como uma caixa de música que se abre, *As Estações da Vida* relatam um mundo aparentemente extinto, em que o comboio, os azulejos e as estações não são mais do que um pretexto para a descrição de toda a azáfama e de toda a humanidade apressada entre os silvos fumegantes da locomotiva. Surge daí um novelo literário que descreve os quadrados azuis e brancos que contam histórias das vindimas e da azáfama do quotidiano do Norte e do Douro que entram em confronto com a memória da escritora:

Começo pelos bonitos painéis do Pinhão, onde se concentram os quadros tão conhecidos das vindimas do Douro. Os cestos altos que os homens carregavam sobre a mochila pelos socalcos das vinhas aqui têm um ar de abundância, cheios do português azul que era a uva de maior produção. E a mulher, com o lenço de pontas dobradas na cabeça, tem o efeito decorativo, não é nenhuma das que eu conheci, a Adelaide Celeste, com uma figura de Prosérpina indignada, ou a senhora Ritinha, mãe de dezoito filhos e ligeira como uma fada, mal pousa no chão os chinelos de pano que ela própria coseu e talhou (p. 20).

Para além dos passageiros, os lugares adquirem uma mística única, elevados também eles a personagens, tal como o comboio e a própria viagem:

A viagem de comboio tinha um cunho espiritual. Sempre se encontravam pessoas raras, porque a província preserva o indivíduo e conserva o seu dialecto e os seus costumes. Eram recoveiras, caixeiros-viajantes, gente de negócio e do contrabando, estudantes em fêrias ou que as tinham terminado, padres e professores; e um sem-número de passageiros precavidos com um farnel de pombos estufados em vinho do Porto e cavacas de Resende. (...) O comboio sempre me pareceu ter qualquer coisa de profético. Abria-se a portinhola duma carruagem e imediatamente se abria na imaginação um processo romanesco. Tratávamos de divisar os passageiros e explorar a réstia de conforto que podíamos partilhar. Era o prelúdio duma viagem que podia ser o primeiro capítulo duma história (pp. 17-18).

Tanto Agustina pertence àquela comunidade de escritores que encontram o motivo “essencial da sua escrita nos laços tecidos com um território, no sentido físico desta palavra”, como também com a ligação à língua e à cultura portuguesas, o que revela “uma tensão entre o local e o universal” (Dumas, 2002, p. 146).

Não é por acaso que em *O Livro de Agustina*, a pitonisa escreve que

o Douro é província mais capaz de paixões governadas e desgovernadas que há em Portugal. É duro de se viver, o Douro. Duro de fazer a vinha, de saldar contas com o destino, a terra e os homens” (Bessa-Luís, 2014, p. 20),

Recupero as perguntas lançadas no início: Como podem *As Estações da Vida* ser um exemplo da literatura que capacita e vincula o leitor com o mundo? Qual é o papel da literatura num tempo desmemoriado e digital? De que forma as humanidades, e a literatura em particular, podem contribuir para a reflexão numa época em que o lucro e o material são primazes?

Estamos perante uma narrativa capaz de dotar o leitor, o estudante, o professor e o crítico não só de consciência estética ou cultural, mas também de autonomia intelectual para fazer perguntas, num caminho que pretende levar à reflexão em torno daquela angústia já escrita por Steiner: a de aprendermos de novo a sermos humanos.

Se é certo que a literatura pode agir como motor de desenvolvimento emocional e sociocrítico, importa saber também que a arte da palavra não deve estar adstrita a nenhum ideário político-ideológico, pois desta forma limita-se e condiciona-se ao espaço fechado, à leitura abúlica e pode incorrer na melancolia do academismo. À literatura empenhada de outras épocas, o tempo presente exige uma lógica vestida do avesso: a de uma literatura cujo único ideário seja não ter ideário, mas antes um caminho para a reflexão e desconstrução de tudo aquilo que é proposto como politicamente correto, variante contemporânea da noite da queima dos livros em Berlim, a 10 de maio de 1933, neste particular exemplo da alteração de adjetivos e classificações em livros infantis um pouco por todo o mundo, como aconteceu com *Charlie e a Fábrica de chocolate*, de Roald Dahl, ou com os livros de Enid Blyon.

Como escreveu George Steiner, ler “implica grandes riscos. É tornarmos vulnerável a nossa identidade, a nossa posse de nós próprios.” (2014, p. 31). Ora, a obra aqui abordada adota uma perspetiva pessoal, sendo a opinião da criadora soberana e reveladora de uma visão do mundo a partir da escrita literária que observa e que tem como intuito preservar a dar continuidade a um mundo aparentemente extinto. A saber, a linha do Douro e a azáfama das estações.

Desengane-se quem pensa estarmos perante uma escrita conservadora ou suspensa ou até parada no tempo. A salvação do que vincula a partir deste texto literário revela a identidade e a cultura de um povo, na particular espécie portuguesa, ao mesmo tempo que reflete sobre o mais universal dos anseios humanos.

Como salvação do que vincula, a literatura pode contribuir para a construção de um tempo em que aquilo que aparentemente não serve para nada deve ser visto como forma de combate contra o esquecimento da história, da hipocrisia, da injustiça e do mal, recordando os valores que devem continuar a reger as sociedades livres, abertas, e democráticas e cosmopolitas.

Pese embora à primeira vista a contradição dos excertos seguintes, de Antoine Compagnon e de Italo Calvino, eles demonstram, de resto, complementaridade e a possibilidade do paradoxo como campo fértil da literatura. Segundo Compagnon, “o poeta e o romancista dão-nos a conhecer o que estava em nós, mas que ignorávamos por nos faltarem as palavras” (2010, p. 35). Calvino, por seu turno, afirma que “o clássico não tem necessariamente de nos ensinar alguma coisa que não sabíamos, às vezes descobrimos algo que tínhamos desde sempre sabido (ou julgado saber) mas não sabíamos que ele já o tinha dito antes” (2015, p. 8).

Importa reter do que ficou anteriormente plasmado que a literatura ensina a ver, dota-nos de uma outra interioridade, de uma maior predisposição para o olhar devagar. A leitura e a literatura não são imprescindíveis para se viver, é certo, mas a vida torna-se mais livre “mais clara, mais vasta para aqueles que lêem do que para aqueles que não lêem” (Compagnon, 2010, p. 27).

Viver num mundo sem a perspetiva das humanidades e da literatura tem-se revelado um desafio hercúleo e distópico, onde a pós-verdade e as notícias falsas, através das redes sociais e do campo digital, cavalgam e iludem milhares de pessoas em todo o mundo. As universidades e os cursos de humanidades e de literatura devem ter um papel preponderante e contribuir para a construção de um novo tempo: o da consciência e da sensibilidade como forças transformadoras. Um tempo que não seja de informação, mas de Conhecimento.

Num tempo desmemoriado e digital, o neurocientista italiano Lamberto Maffei conta que os chineses criaram um termo para as pessoas que estão sempre de dedo e olhar espetado nos ecrãs – “a tribo das pessoas de cabeça baixa: di tóu zú” (2019, p. 23).

António Cândido, no famoso texto “O direito à literatura”, escreve que “a nossa época é profundamente bárbara, embora se trate de uma barbárie ligada ao máximo de civilização” (2004, p. 170). De facto, é irónico pensar que nunca houve tamanha revolução digital e tecnológica, nunca se venderam tantos livros como hoje, nunca antes a nossa espécie teve tamanho acesso à informação e, ao mesmo tempo, nunca fomos tão desmemoriados e desinteressados pelas Humanidades e pela literatura.

A literatura, para além de salvação do que vincula, é também superação do caos, tentativa de construção de um sentido ou pelo menos forma de posicionamento crítico, que deve criar pensamento: outra forma de ver.

A literatura permite a continuação de um tempo aparentemente extinto, mas que encontra lugar na escrita incansável de Agustina Bessa-Luís.

Entremos nas carruagens dos comboios do Douro para vermos a humanidade que por lá viaja:

Ia-se ao Porto no comboio; toda a gente, ricos e pobres viajavam assim, as recoveiras, os lavradores, as criadas que iam servir na cidade, as meninas que iam a banhos à Foz ou estudar, ou simplesmente visitar os parentes e procurar um noivo (p. 21).

Depois de uma descrição geral, Agustina entra nos vagões onde viajam classes sociais diferentes, mergulhando nos detalhes mais incríveis e reais:

As carruagens de primeira classe: os estofos cor de mel, as redes grossas onde às vezes se acomodavam os meninos já grandotes, para não pagar bilhete, tinham um tom elegante e ligeiramente dramático. Como se tivessem ainda o perfume de mulheres bonitas e galãs de chapéu de palhinha. Ninguém levava farnel nas carruagens de primeira classe. Às vezes, alguém comprava água fresca na Ermida ou uma regueifa em Valongo. Mas era tudo muito discreto, muito digno, não se tirava o chapéu nem as luvas nem se abanava o rosto com um papel pregueado. Havia quem lesse um livro durante todo o tempo, as *Décadas* de João de Barros, não se podia imaginar maior presunção. Levantavam os olhos de vez em quando para gozar a impressão que faziam. No Natal era uma invasão de passageiros, sentavam-se no corredor em cima das malas, puxavam com os dentes as luvas para poder procurar o bilhete no bolso de dentro. Os rapazes tinham para as mulheres um olhar terno em que o desejo se fazia um carinho fácil, meio sonhado. (...) De noite, se era Natal, os últimos, os retardatários, subiam para o tejadilho. Eram soldados e pequenos aprendizes de ourives, de tanoagem, e sacudiam do cabelo as fagulhas estreladas que se apagavam no céu límpido. (...) Nas carruagens de segunda classe era tudo mais falado. Faziam-se amizades, trocavam-se merendas, conselhos, as mães diziam coisas dos filhos e como os criavam. Lia-se o jornal, *O Comércio do Porto*, ia-se à janela, que se abria com fragor para ver como era desprender a correia que a segurava. As mulheres protestavam, muito remexidas nos assentos, e os filhos olhavam como se fossem espectadores duma briga prestes a acontecer. Uma vareja entrava pela janela anunciando o Verão pastoso dum calor que escrespava as folhas. A alma sensata viajava em segunda classe, era opinosa e moderada; escandalizava-se facilmente, tinha pena das mulheres perdidas e culpava os ricos do luxo e dos maus exemplos. Calavam-se de repente quando passava uma desconhecida de saltos altos que procurava o lugar com o bilhete na mão. Enquanto na terceira classe era a festa, diziam-se larachas, derramava-se vinho, ouvia-se o piar dos frangos nas cestas de vime vermelho. Eram os presentes para os padrinhos, para os protectores que livraram da tropa os filhos. Nos açafates forrados com uma

toalha de linho, estava o requeijão e as primeiras cerejas em rocas de pau verde. As criadilhas que saíam de casa para servir na cidade sorriam debilmente, apertadas num colete artesanal, ainda de ilhós, muito à antiga. Tinham olhos de quem chorou à despedida, mas o comboio dissipava-lhes a tristeza como se fosse um berço em que as promessas escurecem as recordações (pp. 21-23).

Como sempre, Agustina extrapola, e a escrita e o olhar que observa redirecionam-se para as pessoas que aguardam nas estações os parentes que chegam de longe. O olhar à Balzac, fino, guloso e agudo, concentra-se naqueles que viajam de comboio, naqueles que aguardam, naqueles que partem e naqueles outros que ficam. É a viagem e o comboio quem, de resto, ocupam o espaço primacial de um livro que se lê como a descoberta de um país que está ali desde sempre, mas que só se tornou possível ler e encontrar depois de Agustina escrever sobre ele. Um país que existe muito.

O comboio ocupa um lugar de destaque, naturalmente, e as reflexões de Agustina remetem de imediato para o universo da literatura, parecendo que encontramos nos vagões de primeira classe não só a universal Ana Karenina, mas também a não menos conhecida Maria Eduarda da Maia, despedindo-se, sufocada num grito silencioso, de Portugal e de Carlos Eduardo. Mas se na primeira classe deixamos as elegantes, na segunda e na terceira encontramos as pessoas que povoam os romances de Agustina, de Camilo, de Aquilino e de Mário Cláudio. São famílias que trazem consigo os merendeiros, uma concertina e os ferrinhos. Mulheres que trocam segredos e recomendações. Jovens casadoiras e aprendizas de bordadeira. Estudantes, larápios e militares. E no comboio vai uma humanidade inteira, que vinha do interior de Entre Douro e Minho até ao Porto.

E se começámos a nossa viagem no Pinhão, a estação terminal é já no Porto, com a chegada do comboio a São Bento, sem esquecer as vindimas:

A gare de São Bento causa uma impressão grandiosa como nenhuma outra em Portugal. O movimento da multidão, os que se apressam e os que correm, os rostos ansiosos e outros tocados de mil expressões, de cautela, de expectativa e de susto, mostram uma variedade infinita de paixões que às vezes não atingem sequer a mudança de expressão. Há quem tenha ar de fugitivo. De abandonado, de predador, de pacato transeunte entre duas vias. Os azulejos são magníficos, assinados por Jorge Colaço, dum azul de Delft verdadeiramente luminoso e profundo. Os azulejos contam toda uma poesia que não é épica, é o viver de todos os dias, é um sermão sem sotaina, é um contrato social sem filosofia. Vínhamos do Pinhão onde os barcos arriaram as velas e embarcam as pipas rolando-as sobre pranchões que vergam ao seu peso. Essa irmandade da vindima não tem nada de semelhante agora. Era um esforço terrível, ninguém parava enquanto o feitor não desse ordem. Havia quem preferisse as quintas pequenas,

porque se comia melhor e havia ensopado de borrego ao domingo, ou no fim da colheita. Acabava-se o trabalho pesado, ficavam alguns homens nos armazéns e ouvia-se o chiar da prensa esmagando o bagoço. (...) O comboio, chegado a São Bento, parecia deixar os pulmões na linha; um fumo branco como espuma inundava o cais; das portinholas saía de roldão uma gente apressada e que, de repente, rompia os laços de viajante e mergulhava na cidade com as suas malas e os embrulhos, pronta a começar o dia urbano, a apanhar o táxi, a reconhecer a família que lhe estende os braços (pp. 23-25).

De acordo com Maffei,

Outrora, para vermos obras de arte tínhamos de viajar, e isso tinha um sentido de peregrinação (...). O processo de dessacralização da obra de arte prossegue no nosso tempo com o advento do mercado da arte: a aura da obra de arte depende, agora, do seu valor económico (p. 114).

Ora, o que as obra de Agustina revela é essa viagem que exige dois movimentos. O sair do lugar onde nos encontramos, mas mais importante ainda, o sairmos de nós próprios. Através da literatura, esse duplo movimento torna-se mais imersivo e real, dotando o leitor, o aluno, o professor e o crítico de mais utensílios para a compreensão do mundo. Como a física quântica ou a mecânica dos fluidos, a literatura é uma forma de compreender o mundo.

Numa época digital, em que o lucro e a materialidade de tudo é o que interessa, a literatura tem ainda um trunfo que é aparentemente quantificado e quantificável: as palavras. Se, como vimos na epígrafe, “quem tem mais palavras vê mais”, a literatura é, sem dúvida, a mais poderosa forma de visão. Em *As Estações da Vida* é o olhar devagar, com atenção e lentidão, que combate o frémito contemporâneo do homem *videns* ou *televicens* ou ainda o *homo consumens*.” (Maffei, 2020, p. 98)

Num ensaio intitulado *Não coisas. Transformações no Mundo em que vivemos*, publicado em Portugal em 2022, Byung-Chul Han afirma que a digitalização “desreifica e descorporiza o mundo” (p. 10). Se é certo que tal afirmação pode ser chocante para as materialidades da literatura, a verdade é que a salvação do que vincula nasce daquilo que é profundamente humano. Só é humano aquilo que é mortal. Só é profundamente literário o que é verdadeiramente humano.

A literatura será sempre inovadora. Um livro será sempre um livro. Afirmar a eterna novidade do livro material pode soar a conservadorismo ou reacionarismo ou a crítica à literatura digital, mas a verdade é que a *mão que escreve*, entenda-se a metáfora, será sempre diferente do dedo que escolhe. Se é certo que é útil, prático e cómodo, o livro enquanto objeto fala-nos da nossa relação com os outros e com o mundo. Prende-se com a esfera das coisas. O mundo digital, por sua vez, pertence às não-coisas.

Byung-Chul Han recorre a uma imagem interessante:

A mão é o órgão do trabalho e da atividade. O dedo, pelo contrário, é o órgão da escolha. O homem do futuro, desprovido de mãos, servir-se-á apenas dos dedos. *Escolherá*, em vez de *atuar*. Para satisfazer as suas necessidades, pressionará teclas. A sua vida não será um drama que o force a atuar, mas um jogo. Ele também não quererá possuir nada, mas experimentar e desfrutar. O homem desprovido de mãos no futuro estará próximo desse *Phono sapiens*, que digita no seu *smartphone*. O *smartphone* é o seu campo de jogos. É sedutora a ideia de que o ser humano do futuro não só joga e desfruta, mas que não tem preocupações (...) Atuar é o verbo da história. O ser humano do futuro, jogador, desprovido de mãos, representa o fim da história (pp. 19-20).

Talvez não seja por acaso que “no preciso momento em que a barbárie predomina, a fúria do fanatismo vira-se não-só contra os seres humanos, mas também contra as bibliotecas e as obras de arte, contra os monumentos e as grandes obras-primas. (Ordine, 2016, p. 20.) A literatura e o ensino das humanidades servem, pois, para combater a sociedade das informações falsas e da voracidade efémera.

Por isso, os azulejos encontram os limites, o olhar do escritor vislumbra o começo de uma narrativa, como se Agustina escutasse o silêncio habitado por palavras e juntasse, desta forma, à cor e à pincelada, a carne da literatura e outra forma de criar uma mística diversa: a da salvação do que vincula.

Steiner escreveu em *Presenças Reais* que “toda a arte, música ou literatura é um acto crítico. (...) Diz-nos que as coisas podem ser (foram ou serão) de outra maneira.” (1993, p. 22) A literatura e as humanidades constroem o mundo, ao mesmo tempo que o desconstroem e reperspetivam. Sem dogmatismos ideológicos, as Humanidades são o líquido amniótico das sociedades livres e democráticas. Com a constante crise das Humanidades e da Literatura, assistimos ao (re)surgir das intolerâncias e dos fanatismos dentro do mundo da língua portuguesa.

A cultura e a literatura são feitas não para restringir, mas para a liberdade e para a abertura ao outro. Nuccio Ordine escreveu que “a única possibilidade de conquistar e defender a nossa dignidade de homens é-nos dada precisamente pela cultura e por uma educação livre.” (2016, p. 26)

Quem se atreve a folhear *As Estações da Vida* encontrará um mundo inteiro, vivo e garrido, a partir da escrita prodigiosa de Agustina:

O grande tempo do Douro desapareceu. Como grande tempo de qualquer lugar, até de Nova Iorque com a sua burguesia tradicional que vinha a Paris comprar os vestidos para o desfile da Primavera na Avenida não sei quantos. O comboio esteve sempre na minha gente do Douro como um destino, um modo de vida e um pretexto de aventura” (19).

Não apregoando dogmas ou verdades absolutas, as humanidades e a literatura proporcionam uma nova interioridade: ensinam-nos a ser pessoas.

VIERA, J. Journey to the salvation of what binds: a reading of *As estações da vida*, by Agustina Bessa-Luís. **Itinerários**, Araraquara, n. 57, p. 111-122, jul./dez. 2023.

■ **ABSTRACT:** *Agustina Bessa-Luís is the most prolific female writer in all of Portuguese literature. The centenary of the author of A Sibila is a celebration of the work and thoughts of a contemporary. The following communication proposal aims to analyze As Estações da Vida, published in 2002, and reflect on the importance of the hustle and bustle of train stations on the Douro line as a form of memory and imagination of a time and a region. The tiles of the Pinhão station or the São Bento station are the pretext for unraveling a literary and human thread, which is born from the scrutinization of those small blue and white squares, which tell stories of the harvest and the hustle and bustle of everyday life in the North. and the Douro: “the tiles tell a whole poetry that is not epic, it is everyday life, it is a sermon without a cassock, it is a contract without philosophy” (24). We find in As Estações da Vida an entire world, alive and bright, based on Agustina’s prodigious writing, which reveals the local and the universal in a unique, synesthetic and impressionistic way. As Estações da Vida therefore guard and contain the salvation of what binds.*

■ **KEYWORDS:** *Agustina Bessa-Luís. Memory. Imaginary. Literature. Character.*

REFERÊNCIAS

CALVINO, Italo. **Porquê ler os Clássicos?** Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: D. Quixote, 2015.

CÂNDIDO, António. “O Direito à Literatura”. In: **Escritos Vários**. 4ª edição, reorganizada pelo autor. Duas Cidades. Ouro sobre Azul: São Paulo e Rio de Janeiro, 2004.

COMPAGNON, Antoine. **Para que serve a Literatura?** Tradução de José Domingues de Almeida. Porto: Deriva Editores, 2010.

DUMAS, Catherine. **Estética e Personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís**. Porto: Campo das Letras, 2002.

HAN, Byung-Chul. **Não-Coisas. Transformações no Mundo em que Vivemos**. Tradução de Ana Falcão Bastos. Lisboa: Relógio D’Água, 2023.

LUÍS, Agustina Bessa-. **As Estações da Vida**. Lisboa: Relógio D’Água, 2018.

LUÍS, Agustina Bessa-. **O Livro de Agustina**. 3ª edição. Lisboa: Guerra e Paz, 2014.

MAFFEI, Lamberto. **Elogio da Lentidão**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2020.

MAFFEI, Lamberto. **Elogio da Palavra**. Tradução de José Serra. Lisboa: Edições 70, 2019.

OKAKURA, Kakuzo **O Livro do Chá**. Tradução de Fernando Mira Barros. Lisboa: Cotovia, 2009.

ORDINE, Nuccio. **A Utilidade do Inútil. Manifesto**. Tradução de Margarida Periquito. Lisboa: Faktoria de Livros, 2016.

STEINER, George. **Linguagem e Silêncio. Ensaio sobre a Literatura, a Linguagem e o Inumano**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Gradiva, 2014.

STEINER, George. **Presenças Reais**. Tradução e Posfácio de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1993.



30 ANOS SEM MANUEL DA FONSECA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEMA DA INFÂNCIA EM SEUS CONTOS

Gustavo de Mello Sá Carvalho RIBEIRO*

- **RESUMO:** 2023 marca 30 anos da morte de um dos grandes expoentes da corrente neorrealista portuguesa, Manuel da Fonseca. Pela ocasião da efeméride, importa-nos rever sua obra, repensá-la e refletir sobre aspectos que confirmam sua originalidade. Assim, embora levemos em conta toda a sua obra, tomamos como *corpus* a coletânea de contos *Aldeia Nova*. Dentre diversos temas interessantes nas narrativas, o da infância chama a atenção por ser trabalhado de forma particular por Manuel da Fonseca: a criança não é só o centro de algumas das histórias, como também é responsável pela focalização dos acontecimentos e perpassa a totalidade do livro. O leitor tem contato com a áspera realidade do espaço ficcional através do olhar curioso, inocente e descobridor dessas personagens que, não participando ativamente do sistema socioeconômico, analisam-no de um modo diferente e revelador. Todo esse olhar é marcado pelo uso lúdico da prosa poética. Logo, pretende-se, com este trabalho, verificar a relevância da questão infantil na construção narrativa de Manuel da Fonseca, partindo de dois contos de *Aldeia Nova*: “O primeiro camarada que ficou no caminho” e “Sete-estrela”. Para tal, tomamos como metodologia o *close reading* e como embasamento principal o *Discurso da narrativa*, de Gérard Genette e “O concerto dissonante da modernidade”, de Antônio Donizeti Pires.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Neorrealismo. Manuel da Fonseca. Infância. *Aldeia Nova*. Prosa poética.

Introdução

Na areia branca, onde o tempo começa
uma criança passa de costas para o mar (Andrade, 1999).

Manuel da Fonseca faleceu em 11.03.1993, há exatos 30 anos. É interessante explorar as efemérides para repensarmos, passado certo período de tempo, aquilo

* UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – mello.sa@unesp.br.

que importantes autores nos legaram a partir de suas obras. O intuito deste trabalho, portanto, é, num sentido de homenagem, destacar alguns pontos fundamentais acerca da infância na obra de Manuel da Fonseca, tomando, aqui, a infância como tema e também como modo de construção discursiva a partir do ponto de vista de personagens crianças.

Conhecido como um dos grandes neorrealistas portugueses, nem sempre a ligação de Manuel da Fonseca com o movimento foi pacífica. Seu primeiro romance, *Cerromaior*, não foi tão bem visto pelos colegas, o que o teria abalado de fato, uma vez que figuras como Alves Redol e Soeiro Pereira Gomes o teriam considerado “reacionário”, como atesta José Carlos Barcellos (2023) no artigo “*Cerromaior* e o neorrealismo português”.

Segundo o estudioso (Barcellos, 2023), o neorrealismo seria definido, em suma, “[...] pela proposta de desnudamento dos mecanismos socioeconômicos que regem a vida humana - e supostamente explicariam todos os seus dramas e conflitos - e pelo incitamento a uma transformação radical da ordem burguesa através da ação revolucionária.” Em complementação, temos o conceito de António Pitta (2017), para quem o neorrealismo pode ser tomado como “[...] conjunto de práticas artísticas reconhecidas como politicamente eficazes e indispensáveis à aproximação da finalidade teleológica dessa ‘geração’, finalidade que, no período entre-guerras, era a transição civilizacional superadora do capitalismo”.

Estamos diante, pois, de um movimento literário que se quer engajado num projeto político anticapitalista, com inspiração ideológica de base principalmente marxista e que, como toda corrente artística, apresenta suas inquietações. Um problema posto pelos neorrealistas, por exemplo, seria o uso mesmo do gênero romance, considerado a epopeia burguesa, para representar, ali, uma visão anti-burguesa.

Manuel da Fonseca incorpora e dá corpo a essa corrente, mas a crítica nota que muito de sua produção aprofunda questões psicológicas individuais do presencismo e também antecipa o olhar existencialista que seria aflorado num Vergílio Ferreira. Ademais, ressalta-se que o motivo infantil é forte marca da sua obra, tendo tido destaque logo no livro de estreia, *Rosa dos ventos*, conjunto de poemas no qual apresenta-se uma seção chamada “Poemas da infância”. Ao decorrer da produção, tanto poética quanto narrativa, o tema sempre foi retomado – seja como forma de cantar e ficcionalizar a própria infância através da memória, seja como pura criação artística.

Neste trabalho, tomamos como *corpus*, para perceber as singularidades da infância no olhar narrativo de Manuel da Fonseca, “O primeiro camarada que ficou no caminho” e “Sete-estrela”, de *Aldeia Nova*, conjunto de narrativas curtas¹

¹ Os doze contos, na ordem do sumário, são: “Campanha”, “O primeiro camarada que ficou no caminho”, “O ódio das vilas”, “Sete-estrela”, “Névoa”, “A torre da má hora”, “A visita”, “Viagem”,

publicado em 1942. Chamamos de “conjunto” por ser possível notar diversos aspectos que unem os doze contos: o espaço alentejano pobre, predominantemente rural, com vilas e cidadelas com poucas perspectivas; a prosa poética e a presença infantil, com destaque no menino Rui, que perpassa várias histórias, figurando como adulto na última delas, “Nortada”.

Em toda a coletânea, pode-se perceber um traço que parece ser um dos mais próprios do estilo de Manuel da Fonseca: o uso peculiar da prosa poética, como dito anteriormente. Para este trabalho, cumpre frisar que consideramos “prosa poética”, na esteira do que apresenta Antônio Donizeti Pires (2006), em “O concerto dissonante da modernidade”, como a presença da linguagem da poesia num texto prosaico.

A linguagem poética de *Aldeia Nova* é marcada por refrões, aproveitamento do espaço do parágrafo, utilização de frases sonoras, ritmadas, muitas vezes construídas para representar um espaço estático, em que nenhuma mudança é possível – por mais que sonhada – e gerações de pessoas pobres vão se sucedendo e legando a pobreza e o abandono a seus filhos, que legam a seus filhos e assim indefinidamente. O tom da melancolia é dado desde logo na primeira narrativa, “Campaniça”, com um refrão retomando a ideia de que Valgato é uma terra sem saída, triste, e ruim, como, por exemplo, em: “E, no meio do descampado, no fundo do vale tolhido de solidão, fica a aldeia de Valgato debaixo de um céu parado [...] Valgato é terra ruim.” (Fonseca, 1978, p.17, grifos nossos). Como se vê, para além da repetição do nome Valgato, são recorrentes as rimas em “ato” e “ado”, que colaboram para a ideia de estagnação do lugar.

Para além de *Aldeia Nova*, a prosa poética e a ciclicidade aqui apontadas são vistas também em *Cerromaior*, romance publicado um ano depois da coletânea. O título, a propósito, carrega o nome da cidade ficcional, criada a partir de Santiago do Cacém, urbe natal de Manuel da Fonseca, que também figura, com privilégio, nos contos que trataremos aqui. Isso mostra que o espaço literário é categoria narrativa privilegiada na produção do escritor, uma vez que criou toda uma ambientação ficcional que se mantém viva ao longo das obras, a exemplo do que fizeram, aqui no Brasil, alguns de seus contemporâneos, como Autran Dourado e José Lins do Rego.

Passemos a alguns comentários sobre os contos escolhidos para nosso *corpus*: “O primeiro camarada que ficou no caminho” e “Sete-estrela”. Respectivamente, segunda e quarta narrativas de *Aldeia Nova*. Nossa metodologia é partir de um *close reading* para, com base nos elementos narrativos, refletir sobre os sentidos possíveis da infância nessas composições.

“Mestre Finezas”, “Aldeia Nova”, “Maria Altinha” e “Nortada”.

1. “O primeiro camarada que ficou no caminho” e a evidência da morte

Segundo conto de *Aldeia Nova*, a narrativa é criação literária elaborada a partir de experiência pessoal do autor, que perdeu um irmão quando ainda era criança. O conto já havia sido publicado no periódico *O diabo*, em 1939 e teve a forma final na publicação do livro. Interessante notar que o protagonista Rui permeia, a partir daí, todo o livro, figurando em outras narrativas, como “Sete-estrela”, “A torre da má hora”, “Viagem”, “Mestre Finezas” e “Nortada”.

É uma história, em suma, sobre isolamento, perda e contato com a morte. O irmão Carlos, um ano mais novo que Rui, está doente, com varíola, como o leitor pode presumir. Pelo perigo do contágio, a mãe manda Rui para a casa dos avós e ele não entende nem essa atitude nem a vida nova que tem sem a presença amiga do irmão, com quem dividia, inclusive, a sala de aula.

A forma do conto pressupõe, como em outras narrativas de Manuel da Fonseca, uma ciclicidade: o título “O primeiro camarada que ficou no caminho” prevê o final da história. Ao longo do discurso, sentimos a iminência da morte de Carlos, o que só ocorre nos últimos parágrafos. Título interessante, em que “cam” de *camarada* ecoa no “cam” *caminho*, fazendo coincidir a personagem com o espaço.

O relato é marcado pelo amadurecimento do personagem, uma criança que, quando adulto, narra sua própria história. Temos, portanto, um narrador autodiegético² que busca, pela memória, manter o ponto de vista infantil daquele momento marcante da vida. O começo da enunciação dá-se assim: “Já não acreditava no que dizia a minha avó” (Fonseca, 1978, p.19), frase que compõe, sozinha, todo o primeiro parágrafo da narrativa dá o tom do olhar desse menino, afastado do convívio da mãe e do irmão e obrigado a morar com os avós para não contrair a varíola que, aos poucos, consumia o irmão Carlos. Num estado de insulamento, Rui passa a desconfiar dos adultos. É uma situação importante na formação do indivíduo, quando ele já não tem mais a ingenuidade de acreditar em tudo que lhe é explicado. Ele percebe, paulatinamente, que muita coisa é ocultada do seu conhecimento e sente a necessidade de descobrir os “porquês” de tudo. Percebe, ainda, que muito desse ocultamento provém do fato de os adultos não darem conta de resolver todas as situações, como o caso da saúde do irmão.

Outro ponto a ser destacado é o modo como essa criança vai passando a refletir, sozinha, sobre a sociedade ao seu redor: a família, os colegas, a criada, o amigo Estróina, que era sapateiro e por quem tinha esperança de se saber algo verdadeiro sobre a saúde do irmão. Rui é o indivíduo que, ao sair do seio familiar em que foi criado até então, precisa reconstruir a própria noção de mundo, agora a partir de um outro ambiente privado – o da casa dos avós – e também do ambiente

² Os termos narratológicos são tomados da terminologia de Gérard Genette ([197-]) em *Discurso da narrativa*.

público, que é a rua, onde amigos brincam e, ao vê-lo, ficam em silêncio num sinal de respeito.

Toda a atmosfera³ do conto – o modo como o espaço é descrito e como o tempo se constrói vagarosamente, como um ar parado – intensifica a sensação do protagonista torturado pela espera e pela esperança de voltar à vida normal: “As pancadas secas dos martelos sobre as solas iam-se tornando monótonas e por fim parecia-me ouvi-las como se fossem dadas muito ao longe.” (Fonseca, 1978, p.21). Os sapatos martelados assumem, aqui, a simbologia do caminhar angustiado de Rui: o novo percurso da vida que se impõe com a gradual evidência da perda do irmão. O barulho ocasionado pelo trabalho de Estróina imita a toada repetitiva de um relógio, toada que se faz ouvir através do ritmo cadenciado da frase.

Nesse sentido, a prosa poética marcante na escrita de Manuel da Fonseca é muito significativa para entendermos o sentimento da criança ante a esse momento tão novo e desafiador para si: “Agora o Estróina ia para a taberna e o meu irmão estava doente. Toino andava no jogo da bola e eu ficava sozinho. Nem minha mãe aparecia à janela. A rua deserta, a casa fechada. Sozinho.” (Fonseca, 1978, p.25). Nota-se a repetição da palavra “sozinho”, como um refrão, que permeia e encerra o parágrafo, compondo, isolada, a última frase do parágrafo. De certa forma, vê-se o indivíduo confrontando a inevitável e solitária experiência da morte. A casa onde vivia – e de onde surgiam as boas memórias do irmão – fechava-se a ele e os amigos também iam para seus afazeres. O público e o privado de costas para si obrigam-no a olhar para si mesmo, a sentir o peso da solidão, que se assemelha à solidão da própria morte.

Quando isolado, o menino passa a examinar as lembranças com Carlos, que surgem como analepses no discurso. Dentre as principais, destaca-se o poder do irmão sobre o amigo Estróina – Carlos era o único que acalmava o sapateiro nos dias de bebedeira, impedindo-o de agredir a esposa. Enquanto isso, o refrão – a palavra “sozinho” – retorna ao discurso, aparecendo destacada num parágrafo após os *flashbacks*. Essa estrutura textual colabora para sentirmos o estado de abandono e o insulamento de Rui, o que se repete diversas vezes, com parágrafos como: “Sentia-me só no mundo.” (Fonseca, 1978, p.28) ou “Todos me abandonavam.” (Fonseca, 1978, p.29). Estamos diante do percurso de uma criança que vai se tornando o indivíduo problemático de que nos fala Lukács (2000).

O sentimento de estar sozinho, num mundo injusto, em que Estróina agride a esposa, em que o carinho materno é impossível, em que os laços cotidianos estão

³ Empregamos o termo “atmosfera” de acordo com a definição de Osman Lins (1976, p.76) em *Lima Barreto e o espaço romanesco*: “[...] designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato - de angústia, de alegria, de exaltação, de violência, etc. -, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca.”.

cortados, em que o único som que lhe responde é o do eco, pode ser visto como uma forma que a criança vai assimilando o entendimento da morte. Não à toa, no último conto de *Aldeia Nova*, “Nortada”, temos Rui adulto e solitário, lidando com os fantasmas familiares a assombrá-lo exatamente nessa mesma casa em que morava com os pais. É o trauma da infância que se prolonga, como cicatriz aberta, até à vida madura. O diálogo entre as narrativas pode ser visto na descrição feita, em “Nortada”, do momento em que Rui desmaia e em que se pode presumir que estaria perdendo a vida:

[...] a mãe vinha à janela, à mesma janela onde agora estava... Mas tudo se fora, todos haviam abandonado a casa... Só restavam corredores carunchosos, janelas desengonçadas, móveis cobertos de poeira. E um cheiro a bafio, pesado como num túmulo. Custava a respirar, como num túmulo... (Fonseca, 1978, p.253).

São as memórias e os traumas que o sufocam e que o deixam, agora sim, já adulto, na escuridão e na solidão total. Só ele, na casa que se transforma num túmulo: a casa onde nasceu e onde, isolado, vê a vida se acabar.

Voltando para “O primeiro camarada que ficou no caminho”, nota-se que, como a mãe via Rui raramente, apenas pela janela, a criada Maria passa a ser a figura de ligação entre a casa e o menino. Muito por isso, em diversas ocasiões, é ela o alvo de toda a raiva e incompreensão do protagonista, que a empurra, despreza e lhe atira pedras. Durante esse relato, o narrador suspende, inclusive o foco infantil, para comentar como adulto: “Caiu-me a pedra da mão. Pobre Maria... Eu era o seu menino.” (Fonseca, 1978, p.33). Ele ostenta a consciência de que suas atitudes eram erradas com Maria, mas, ao refletir sobre isso percebe que tudo era fruto da incompreensão da criança no seu percurso de amadurecimento ante a um evento tão traumático.

Impossibilitado de conseguir maior comunicação com a casa, desconfiando de que mentiam para ele ao falar do verdadeiro estado do irmão, Rui invade a casa e procura Carlos, numa cena que configura o grande choque com a realidade da qual tentaram preservá-lo:

Seria que os meus olhos baços de água deformavam aquele rosto? Seria que sonhava e via uma figura de pesadelo? Aquele rosto sem cabelos, inchado, cheio de borbulhas negras poderia ter sido o rosto risonho e sereno do meu irmão? E tinha os olhos fechados, os olhos fechados! (Fonseca, 1978, p.38).

O choque leva o pensamento do protagonista para uma esfera existencial relativa à identidade a partir da diferença entre a lembrança do irmão saudável e a figura moribunda que o encara sem conseguir abrir os olhos. É nesse momento que a mãe chega no quanto e, ao abraçar os dois filhos, lança uma frase com “uma

voz de prece e de raiva” (Fonseca, 1978, p.39): “- Deus, tem dó de meu filho!” (Fonseca, 1978, p.39).

Adiante, o menino retoma a vida na escola, extremamente confuso e deslocado por conta da ausência do irmão, até o dia em que o mandam chamar na sala de aula, avisando que ele deveria ir para sua casa. O clímax do conto é justamente este: toda a angústia que sentimos ao longo das páginas, pela dor de ver a própria casa fechada, tem o ponto máximo justamente quando a porta volta a ficar aberta. E a porta volta a ficar aberta não para que a vida retorne a ser o que já foi – o que Rui sonhava – mas para ele se despedir do irmão no velório:

No centro de tudo, *imóvel* na cama parada, *imóvel*, o rosto de meu irmão voltado para cima, a mão cruzada sobre o peito”/ *Imóvel* [num parágrafo autônomo]/ Menino abandonado num sono sem fim./ E eu *ia cair, ia cair* desamparado, quando os braços da minha mãe se abriram para os meus. (Fonseca, 1978, p.45, grifos nossos).

O choque é enfatizado na repetição da palavra “imóvel”, estado em que Carlos se encontrava e que causa o desmaio do protagonista. Toda a jornada de Rui, em relação à morte do irmão, tem a ver com o conhecimento de um mundo novo, diferente, em que uma pessoa que outrora estava viva pode, em pouco tempo, assumir a imobilidade absoluta. Há, porém, uma última possibilidade de consolo: o abraço da mãe. Ele perde o melhor amigo, o irmão com quem dividia o quarto (espaço privado) e a sala de aula (espaço social). Ele reanalisa os episódios da vida, seus momentos e seus sentidos. Por fim, fica, novamente, com a mãe, mas já tendo passado pela experiência da solidão. A solidão do irmão no caixão e a solidão que ele experimentara ao ser privado de entrar na própria casa.

2. “Sete-estrela” e o sentimento de orfandade

Se pensarmos os contos de *Aldeia Nova* como um conjunto coeso e notarmos o modo como Rui perpassa alguns desses contos, podemos ver que de “O primeiro camarada que ficou no caminho” a “Nortada”, intensifica-se o processo de amadurecimento do menino. No quarto conto, perde-se aquilo que tinha sido o consolo final da narrativa que comentamos anteriormente: o abraço materno. “Sete-estrela” narra justamente os primeiros dias de Rui sem os pais, que foram para uma longa viagem ao continente africano, deixando-o, novamente, com os avós. Num dos parágrafos iniciais, temos uma imagem muito significativa: “A mão do menino caiu abandonada.” (Fonseca, 1978, p.82). Outra vez, vemos o abandono, a solidão e a falta da conexão com a mãe, com a casa materna e com a vida daquela primeira infância. Tudo isso é simbolizado na imagem da mão – algumas vezes caindo abandonada, outras vez acenando um adeus. Durante o conto, a imagem

volta como um fantasma ou uma fantasmagoria: a mão da mãe dando adeus, numa cena desfocada pelas lágrimas de Rui.

Uma diferença essencial na forma de “Sete-estrela”, em comparação com “O primeiro camarada que ficou no caminho” é o narrador heterodiegético. Porém, a focalização é interna no menino cujos pensamentos acompanhamos pelo uso do discurso indireto livre. Esse recurso faz com que tenhamos uma proximidade maior da visão da criança pois não se tem mais o adulto reanalisando aquilo que é contado.

A viagem dos pais, ao mesmo tempo que é vista como um abandono pelo filho, é entendida por ele como uma prolongação do mundo possível: o mundo é maior que a casa da infância, maior que Cerromaior onde vivia, maior que seu país e que seu continente. Isso tudo nos vem pelas reflexões da criança: “Onde estaria a mãezinha nesse momento? Devia estar muito longe. O mundo era sem fim...” (Fonseca, 1978, p.85). Temos aqui, do ponto de vista da criança, o tema da saudade, tão caro ao imaginário português.

Nesse momento novo na vida do menino, não há sentido na frase que ouve do amigo do avô, dr. André, “- Sim, senhor, está um homem.” (Fonseca, 1978, p.87). Ele não compreende o absurdo da fala por saber ser ainda uma criança. Mas, de fato, a ausência dos pais – e, de modo especialíssimo, da mãe – marca a passagem para uma nova fase da vida, em que tenta ver-se como homem, como adulto, por estar só no mundo. Citemos duas passagens em que isso aparece explícito no texto: “O menino sentia-se só, sem compreender as palavras do avô. E vinha aquela mão que ficaria entre dois outeiros [...]” (Fonseca, 1978, p.88). E ainda: “Assim eram as falas do pai para o menino adormecer. Agora, para ali estava sozinho, cheio de sono, à espera de uma história parecida que o avô nunca mais contava.” (Fonseca, 1978, p.89).

Pouco a pouco, ele tenta retomar a rotina, fazendo aquilo que era de seu costume enquanto ainda estava na companhia dos pais: por exemplo, ir à casa de Estróina fazer perguntas – notamos que Rui estava na fase da infância marcada pela curiosidade. A primeira pergunta que faz é justamente “- Sabes como é a África, Estróina?” (Fonseca, 1978, p.93). É a opinião do outro que precisa vir ajudar a compor sua própria opinião porque só a pura imaginação de como seria esse local longínquo onde os pais estavam não lhe bastava mais. Ele queria algo concreto. O sapateiro, porém, não o respondia, dizendo que o melhor era que ele fosse brincar.

Impossibilitado de concentrar-se em qualquer brincadeira, Rui volta a isolar-se em seus pensamentos: “Como seria a África? Onde seria? Se era assim tão longe, porque é que os pais o não teriam levado?” (Fonseca, 1978, p.95). Esse total desconhecimento de um outro continente é reforçado pelo espaço fechado, cerrado, marcado inclusive no nome Cerromaior, em que vive a criança. Também, aqui, temos uma aproximação da história particular do garoto com a história de Portugal, uma vez que, provavelmente, a viagem dos pais tinha a ver com a colonização em

África, da qual ele não entendia, mas, por motivos pessoais, não gostava, uma vez que tinha sido a causa de seu abandono.

A partir dessa pergunta sem resposta, a jornada de Rui, nesse conto, pode ser vista como uma busca do conhecimento. Conhecimento sobre como é esse lugar chamado África. Para isso, curiosamente, procura histórias contadas pelos mais velhos. Lembra-se do velho Josué, que já estivera em África, mas que se limita a apontar um quadro na parede de sua casa, remetendo-se a mares navegados e bichos que havia caçado.

Interessante notarmos que, para compor a ideia de África, o menino passa pelo entendimento do que é o mar – tão importante para diversos aspectos culturais portugueses – mas que não será, para ele, o mar da glória, das conquistas lusitanas, mas sim um mar do medo, da violência, do desconhecido e, principalmente, o mar que o separou dos pais: “E que mar?! Ondas do tamanho de casas e o navio metendo a proa toda dentro da água, que parece que se vai acabar o mundo [...] É uma coisa danada, o mar!...” (Fonseca, 1978, p.97), são as palavras do velho Josué.

O conto termina com o protagonista sendo obrigado a visitar as tias de quem não gostava – é o encontro do menino com a nova realidade que seria a sua, pois, na casa da avó, as regras eram outras. O contato com um mundo mais regrado, em geral, é que marca essa jornada para o amadurecimento, seu caminho para a vida adulta. O caminho passa a ser sempre marcado por analepses que são as lembranças da vida com a mãe: “Se a mãe estivesse, não seria nada daquilo a sua vida, não. Mãezinha deixava-o ser livre como um pássaro.” (Fonseca, 1978, p.103).

Considerações finais

Repensar o tema da infância nesses 30 anos sem Manuel Fonseca é, de certo modo, pensar o próprio ato de criação de Manuel da Fonseca. Num artigo sobre configurações autobiográficas na obra de Graciliano Ramos, Maria Célia Leonel e José Antônio Segatto (2015) mapeiam na produção do autor de *Angústia*, diversas manifestações autobiográficas, dentre elas, uma interessante chamada “autobiografia confessional”, que é quando um autor coloca numa personagem de ficção diversas experiências, ideias e opiniões que ele próprio, o escritor, vivenciou. É possível notar pontos autobiográficos de Manuel da Fonseca em toda a sua obra e isso fica muito claro, em especial, ao notarmos o olhar da criança em seus contos – tanto na relação com o espaço quanto por meio de situações vividas pelo escritor – como a perda do irmão – que são ficcionalizadas em suas narrativas.

A partir da experiência vivida pelas personagens, abrem-se as portas para a reflexão e a conscientização do indivíduo perante o mundo – consciência que faz parte do processo de amadurecimento de cada um. Em “O primeiro camarada que ficou no caminho”, há o contato com a solidão, a impossibilidade de se viver na casa onde foi criado e, em especial, o primeiro contato da criança com a morte. Há

o modo como Rui supera – ou tenta superar – essa situação traumática: em especial, buscando a figura da mãe, a mãe que ampara, como um escudo, o filho das dores que o mundo o pode infligir; a mãe que estende os braços para que o filho não caia no momento do choque.

É justamente a mão dessa mãe, num símbolo de adeus, que inicia o problema central do conto “Sete-estrela”: a perda do contato com os pais, trauma experimentado por Rui nessa história. Dessa vez, o modo de procurar superar a situação é pelo conhecimento: percorrendo as casas de familiares, amigos e sujeitos mais velhos da cidade que pudessem contar a ele histórias sobre a África. Com o conhecimento, um pouco da saudade dos pais seria suprido e ele tentaria se acostumar mais com a nova vida, quando os avós já o viam “como um homem”. O fato é que ele deve se conscientizar de que está sozinho e que os braços da mãe não estão mais ali para ampará-lo.

Em ambos os contos, temos o mesmo espaço interiorano de Cerromaior, a mesma sociedade e o mesmo deslocamento constante entre o individual e o coletivo, o particular e o público. Temos também o uso da prosa poética, que podemos ver como um recurso que vai ao encontro do olhar da criança, uma vez que a poesia inaugura formas novas de se ver o mundo, assim como a criança experimenta diversas situações pela primeira vez. Nesse sentido, temos frases melodiosas que representam o passar doloroso do tempo, refrões que se repetem ao longo do discurso, dando seu ritmo, além de diversas imagens repetidas que surgem como sistemas de símbolos, conferindo aspecto mítico ao espaço – a mão da mãe entre os outeiros, em “Sete-estrela”, por exemplo.

Usando o título de um livro de Autran Dourado, podemos ver Rui como um risco do bordado das narrativas de *Aldeia nova*. Sua infância representa o momento em que o mundo começa, em que as primeiras impressões sociais são construídas, em que vive seus traumas, em que toma consciência do ser e do estar no mundo. Com isso, faz o seu caminho de amadurecimento, que culmina na convivência insuportável com os fantasmas da própria casa, no último conto do livro.

O último parágrafo de “Nortada”, derradeiro conto do volume, termina exatamente assim: “E Rui sentiu o sangue morno escorrer-lhe sobre a pele fria e a carícia suave do Sol na mão aberta.” (Fonseca, 1978, p.254). Apesar de tudo há o sonho, a tentativa, a busca do sol, mesmo no ambiente mais frio, marcado pelas lembranças e pelas dores mais duras de se suportar.

Como era do gosto do escritor Manuel da Fonseca encerrar as narrativas nos pontos em que começavam, realizando um discurso cíclico, achamos justo, para essa homenagem, em que relembramos os trinta anos de sua partida, tomarmos justamente o tema da infância, que remete aos anos iniciais da vida, com suas inquietações, seus aprendizados, os modos de se procurar superar os desafios do cotidiano e, sobretudo, seu convite à imaginação e ao sonho. Pelo olhar da criança, vemos um espaço abandonado: Cerromaior está parado no tempo, sem

perspectivas, enquanto Portugal investe na violência da colonização. O sentimento de orfandade de Rui pode ser o mesmo do espaço em que vive, “de costas para o mar”, como n^o “As palavras interditas”, de Eugénio de Andrade (1999). Mas, também, pelo sonho e pelo lúdico, seria possível ter esperança num futuro diferente para o menino e para sua terra.

RIBEIRO, G. M. S. C. 30 years without Manuel da Fonseca: considerations on the theme of childhood in his short stories. *Itinerários*, Araraquara, n. 57, p. 123-134, jul./dez. 2023.

■ **ABSTRACT:** 2023 marks 30 years since the death of one of the great exponents of the Portuguese neorealist movement, Manuel da Fonseca. On the occasion of this anniversary, it is important for us to review his work, rethink it and reflect on aspects that confirm its originality. Thus, although we take into account all of his work, we take as a corpus the collection of short stories *Aldeia Nova*. Among several interesting themes in the narratives, childhood draws attention because it is worked on in a particular way by Manuel da Fonseca: the child is not only the center of some of the stories, but is also responsible for focusing the events and permeates the entire book. The reader has contact with the harsh reality of the fictional space through the curious, innocent and discovering eyes of these characters who, while not actively participating in the socioeconomic system, analyze it in a different and revealing way. This entire look is marked by the playful use of poetic prose. Therefore, the aim of this work is to verify the relevance of children's issues in Manuel da Fonseca's narrative construction, starting from two short stories from *Aldeia Nova*: “O primeiro camarada que ficou no caminho” and “Sete-estrela”. To this end, we took ‘close reading’ as a methodology and as the main basis the *Discurso da narrativa*, by Gérard Genette ([197-]) and “O concerto dissonante da modernidade”, by Antônio Donizeti Pires (2006).

■ **KEYWORDS:** Neorealism. Manuel da Fonseca. Childhood. *Aldeia Nova*. Poetic prose.

Referências

ANDRADE, Eugénio de. **Poemas de Eugénio de Andrade**. Seleção, estudo e notas de Arnaldo Saraiva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

BARCELLOS, José Carlos. *Cerrromaior* e o Neo-realismo português. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/vol4/num1-01.htm> Acesso: 22.08.2023.

BEZERRA, Antony Cardoso; BEZERRA, Maria Thayna Mouzinho. A representação da infância em contos de Soeiro Pereira Gomes e Manuel da Fonseca: a década de 1940. *Revista Entreletras*, Araguaína, v. 14, n. 1, 2023.

- DOURADO, Autran. **O risco do bordado**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- FONSECA, Manuel da. **Aldeia Nova**. Lisboa: Forja, 1978.
- FONSECA, Manuel da. **Cerromaior**. Lisboa: Caminho, 1982.
- GENETTE, Gérard de. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].
- LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. Graciliano Ramos: configurações autobiográficas. **Itinerários**: Revista de Literatura, Araraquara, n. 40, p.75-95, 2015.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- PIRES, Antônio Donizeti. O concerto dissonante da modernidade. **Itinerários**: Revista de Literatura, Araraquara, n.44, p.35-73, 2006.
- PITTA, António Pedro. “Novo Cancioneiro”: historicidade de uma polifonia. **Revista do CESP**, Belo Horizonte, v.37, n.57, p. 79-96, 2017.
- RIBEIRO, Ana. Histórias ‘de proveito e exemplo’ em representações da infância de Manuel da Fonseca. In: REDOL, António Mota (Org.) **Neo-Realismo e infância**. Lisboa: Colibri, 2000, p.61-74.



“ESTE NOSSO PORTUGAL”: LITERATURA, IDENTIDADE E NAÇÃO NAS *MEMÓRIAS DO CÁRCERE*, DE CAMILO CASTELO BRANCO

Andreia Alves Monteiro de CASTRO*

■ **RESUMO:** O conceito de representação, segundo Chartier (1998), se pauta em duas realidades distintas, mas que se interpenetram. Uma diz respeito às identidades coletivas, aos ritos, aos modos em que as instituições sociais se fundamentam. A outra se refere à identidade do sujeito, às formas de exibição individual e à avaliação desse indivíduo pelo grupo. Se representar significa dar visibilidade ao outro, historicamente, também significou silenciar o outro. A literatura como instrumento de questionamento das representações dominantes, obviamente, também projeta, mantém e subverte identidades individuais e coletivas. Em suas *Memórias do Cárcere* (1862), Camilo Castelo Branco, muito atento às contradições do Estado liberal e capitalista, procurou evidenciar o embate constante entre as forças conservadoras e os direitos individuais. A partir do ponto de vista dos excluídos, o escritor português apresenta um balanço, do Liberalismo no Portugal da Regeneração, mas sempre atravessado por impressões, por imaginações e por muita ironia. Ao escrever sobre o percurso de sua fuga para o interior do país e sobre o período de sua reclusão na Cadeia da Relação, em suas *Memórias*, Camilo também interpela e discute várias representações literárias da Pátria portuguesa e de sua gente.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Nação. Identidade. Literatura Oitocentista. Camilo Castelo Branco.

Segundo Chartier (1988), o conceito de representação se pauta em duas realidades distintas, mas que se interpenetram. Uma diz respeito às identidades coletivas, aos ritos, aos modos que fundamentam as instituições sociais. A outra se refere à identidade do sujeito, às formas de exibição individual e à avaliação desse indivíduo pelo grupo. Ainda de acordo com o historiador, por meio da representação, fundam-se padrões, crenças e valores, muitos deles marcados pela transitoriedade, pela instabilidade, pela fluidez, mas todos relacionados a questões estéticas, morais,

* UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras – Departamento Língua Portuguesa, Literatura Portuguesa e Filologia – RJ – Brasil. 20559-900 – andreiaacastro@gmail.com

religiosas, filosóficas, políticas e econômicas, sustentando relações de poder, de dominação e de resistência.

Se representar significa dar visibilidade ao outro, historicamente, também significou silenciar os outros. Indivíduos ou grupos dominantes, legitimados por instâncias sociais, como classe, raça e gênero, desqualificavam, desautorizavam ou inviabilizavam discursos das minorias marginalizadas, sobretudo se fossem dissonantes. A literatura como instrumento de construção, de interpretação, de disseminação e de questionamento das representações dominantes, obviamente, também projetava, mantinha e subvertia identidades individuais e coletivas.

No Oitocentos, os centros urbanos se consagraram não só como o lugar do progresso e da oportunidade, mas também da desordem e da insegurança. Foi neste ambiente que a figura do criminoso se delineou e ganhou grande destaque, e o crime se tornou motivo de constante preocupação e de infinita curiosidade. Em pouco tempo, os criminosos alcançaram um inusitado protagonismo na imprensa, na literatura e nos estudos científicos, consequência da forma obsessiva com que a sociedade encarava a crescente criminalidade. Conforme aponta Louis Chevalier (2002), mais importante do que o receio do crime era o interesse que ele despertava, e ninguém escapava a esse fascínio. Os editores, atentos aos desejos de seus leitores, baratearam as assinaturas e investiram em escritores que, empregando uma linguagem mais acessível e atraente, exploraram tais dramas cotidianos, percorrendo, inúmeras vezes, o caminho entre a realidade e a ficção.

Entretanto, não era comum que criminosos fossem vistos e tratados como herói. Aqueles que tinham a sorte de conseguir sobreviver às agruras do cárcere e reaver o direito à liberdade eram obrigados a conviver com pelo menos mais um estigma. O fato de ser um egresso do sistema penitenciário era grande fator de exclusão do meio social e do mercado de trabalho, deixando essas pessoas sem perspectivas reais de subsistência, vendo o crime novamente como a forma mais provável de sobrevivência, corroborando com as afirmações das correntes científicas da época que, desconsiderando as causas sociais, entendiam a reincidência como uma evidência de que o crime era relacionado a questões biológicas e hereditárias.

Os efeitos mais nocivos da estigmatização e da discriminação parecem, em parte, ter sido contornados pelo escritor português Camilo Castelo Branco, que parece ter conseguido maior notoriedade justamente após passar onze meses detido na cadeia da Relação do Porto, pronunciado pelo Juiz Teixeira de Queirós por manter relações sexuais com mulher casada, Ana Plácido, que passara ainda mais tempo presa.

Atento ao gosto do público, o escritor sabia perfeitamente como explorar a sua biografia repleta de lances palpantes para atrair as atenções “do bom burguês de meados do século”. Sendo assim, a publicação de uma obra intitulada de *Memórias do Cárcere*, em um momento em que os leitores ainda vibravam com o escândalo

de adultério e o romanesco da sua estada na Cadeia da Relação só poderia ser um sucesso editorial¹.

Contudo, a híbrida composição frustrava as expectativas de quem ansiava apenas pela revelação de detalhes picantes do seu relacionamento de conhecimento público e, justamente por isso, escandaloso, com também escritora Ana Augusta Plácido. Como ele próprio ironicamente afirma no prefácio da segunda edição da obra:

Este livro esteve a naufragar, quando eu cuidava que ele ia velejando em mar de leite. O título dera esperanças, que o texto desmentira. Afizera-se o venerando público à ideia de que as *Memórias do Cárcere* eram uma diatribe eriçada de injúrias, sarcasmos e glosas ao escândalo, que desgraçadamente as dispensava, tão à luz do Sol se desnudara arrastado por praças e tribunais. Saiu o livro, mentindo às esperanças de muita gente, que o esperava à feição de sua vontade para ter o prazer de me condenar. O resultado foi condenarem-me, porque raras vezes estas páginas se enlamearam no assunto lastimável que as sugeriu. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 07).

O título certamente aguçara o apetite dos leitores famintos por desvios e escândalos do escritor, com fama de sedutor e de arruaceiro e preso quase pelo mesmo motivo por uma segunda vez². Apesar disto, os vertiginosos e inebriantes mergulhos, proporcionados por aquela híbrida composição de poesia, de ficção e de verdade factual, nas entranhas das masmorras, nas almas dos mais variados tipos de criminosos, na História de Portugal, na própria existência do escritor e nas várias obras literárias escritas ou mencionadas por Camilo, surpreendeu e muito provavelmente tocou de modo especial o público da época.

A começar pelo “Discurso Preliminar”, parte da obra, como ponta Abel Barros Baptista (2013, p. 167), mais vincadamente memorialística da obra. Viajando na sua terra, ao estilo de Almeida Garrett, ou em torno de sua própria vida, antecipando, a consagrada forma de Machado de Assis, o ironicamente automeado “romancista

¹ Em número de edições impressas até 1890, ano da morte do autor, *Memórias do Cárcere*, só perde para *Mistérios de Lisboa*, *Livro Negro do Padre Dinis* e *Amor de Perdição*, que foram, cada um, seis vezes editados até esta data.

² Camilo, após ter abandonado a sua primeira esposa, Joaquina Pereira, foi preso por conta do rapto de Patrícia Emília do Carmo Barros. Isto também foi registrado em *Memórias do Cárcere*: “Não estranhei o ar glacial e pestilento, nem as paredes pegajosas de humidade, nem as abóbadas profundas e esfumeadas dos corredores, que me conduziram ao meu quarto. Em 1846 estive eu preso ali, desde nove até dezesseis de outubro [...]. No termo de sete dias deixei esta amorável companhia, e esqueci depressa o episódio dos meus vinte e dois anos. Quando, porém, contemplo uma filha que tenho, ainda me lembro dele. Hei de levá-la uma vez à cadeia, e dizer-lhe: ‘Tua mãe esteve naquele quarto’. Esta lição em silêncio, no limiar do mundo, há de aproveitar-lhe mais que a Introdução à Vida Devota, ou os exercícios espirituais das irmãs da caridade”. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 45).

fútil” entrecruza tempo e espaço, para examinar a sua terra, o Portugal da Regeneração. Não apenas porque narra a trajetória geográfica da fuga, mas ainda porque permite um escape para tempos mais amenos. Também é nela que Camilo nos deixa antever a leitura e a produção literária como as suas maiores evasões, tanto do temor da cadeia e quanto da culpa deixar a mulher amada pagar sozinha por uma transgressão que só podia ser cometida a dois, uma realidade tão opressiva que o fazia temer a loucura ou pensar em suicídio.

Esse entretecimento de viagens na literatura e nas memórias do autor tem início justamente na Praça de D. Pedro, lugar em que simbolicamente o romancista recebe notícias sobre a sua sentença. Através da velada menção às guerras liberais e da descrição da paisagem natural como uma alegoria da divina liberdade, o narrador impele o leitor a refletir sobre a absurda incoerência da nação que lutou instintivamente para se tornar moderna, igualitária e justa, mas que ainda imputava penas tão duras para uma transgressão estritamente moral.

Amedrontado, ele segue sua mesquinha viagem, embarcando não em uma majestosa nau nem mesmo em um lento vapor, mas em uma diligência que, de tão precária, partira duvidosa da chegada em seu destino. É interessante destacar que os outros passageiros que se viam obrigados a seguir naquela decrepita e infernal carruagem puxada por cavalos quase imóveis de tão exauridos, assim como no auto da Como no *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, também representavam diferentes classes sociais e traziam consigo objetos que definiam a sua condição. Dentre tais viajantes, dois se destacam: um clérigo glutão, derrisoriamente relacionado a um engordurado saco, cujo conteúdo, “uma rosca de pão-de-ló, e um queijo flamengo”, lhe escapava pela boca, e um afaimado velho “de veneranda sombra”, que, no livro que mantinha junto ao peito, havia rasurado um poema sobre Portugal, com apóstrofes sobre o mau uso que os homens faziam da sua liberdade e sobre os ingratos que deixavam morrer à míngua os seus melhores soldados e poetas. Essa oposição, simultaneamente, retoma *D. Quixote* e *Os Lusíadas* através de uma complexa relação intertextual com as obras de Cervantes e de Camões, mas, sobretudo com a releitura que Almeida Garrett faz das duas, para culminar na noção camiliana de que o poeta/mendigo está encarcerado em uma infernal representação da pátria, que, com o correr do tempo, se transforma, mas pouco progride³.

Já a passagem sobre Guimarães leva o romancista a interpelar uma outra efabulação de Portugal. O narrador examina o berço não exatamente da nação factual, mas da sua representação no romance histórico de Alexandre Herculano. Seguindo os passos do autor d’*O bobo*, ele observa e medita, mas no lugar da paisagem natural, Camilo parte da paisagem literária e histórica de Portugal. A reflexão sobre questões como a liberdade individual e a valorização da participação do homem comum nos rumos dos grandes acontecimentos, parece indicar que, em

³ “Irá mendigo e súplice implorando”. In: *Camões*, de Almeida Garrett.

seu “mundo patarata” e ensurdecido, nem *A voz do profeta* pode ser ouvida e os ideais defendidos por Alexandre Herculano quase já não se sustentavam:

Vi lá em baixo, entre florestas e jardins, o berço da monarquia, a faustuosa cidade que teve academia de sábios, que rivalizava com as mais graduadas, em seu tempo, na capital. Nada me lembrou de Guimarães, ao descortiná-la por entre a abóbada do arvoredo, senão que ali haveria um leito onde eu encostasse a cabeça esvaída de febre. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 18).

Ainda em Guimarães, o narrador camiliano volta a interagir com *Viagens na minha terra*, mas agora de forma um pouco mais surpreendente. Dizendo não saber onde pousar, ele encontra uma pérfida estalagem e, assim como acontece na obra de Garrett, o catre é gerido por uma repugnante figura. Contudo a tal velha “suja e maltrapilha”, de *Memórias do Cárcere*, se chama Joaninha.

O diminutivo aqui é figura que os retóricos nomeiam antífrase. Joaninha é duma velhez repelente, e está curtida em camadas de lixo empedrado. A sua casa é um pântano de miasmas, e os seus leitos guardam nas furnas, roídas pelo dente dos séculos, muito bicho, coevo do rei Bamba, que lhe cravou a oliveira à porta. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 19).

Obviamente essa fusão subverte tanto a representação da “menina dos rouxinóis” quanto a do espaço com qual, segundo a professora Ofélia Paiva Monteiro, a personagem exerce, em sua obra original, uma função metonímica. Se, por um lado, o comentário sobre Joaninha serve para salientar que a ação deletéria do tempo e a estagnação fizeram com que a ida ao “quintal português” já não fosse mais tão deleitosa quanto antes, por outro, convém como pretexto para discussão sobre a representação das mulheres que desafiaram os limites de seu gênero:

Este nome soara-me como de bom agouro. Muita gente desadora o nome Joana. Eu também tinha esse capricho de mera eufonia, antes de Almeida Garrett lhe dar foros de lindeza, que os não tem de maior melodia Beatriz ou Laura. Antes das *Viagens na minha terra*, todas as Joanas, excetuada a santa, vistas à luz da história, me pareciam viragos, mulheres-homens refratárias a ternuras, e desenfeitadas de seus naturais adornos. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 18).

Cabe ressaltar que, também através de um jogo com o nome Joana, Camilo insere Ana Plácido no conjunto de mulheres factuais que, como Joana D’Arc, foram perseguidas por serem mais corajosas e mais viris do que os homens:

Joana de Navarra esponejou o exército do conde de Bar, como qualquer senhora de sua casa rasga peças de bretanha para o seu bragal.

Joana, mãe de Henrique IV, introduziu o calvinismo em França, e teve por isso o desgosto de morrer empeçonhada pelos católicos. Calvinista! Deus nos defenda.

Outra Joana Henriques, rainha de Navarra, morreu em guerra, defendendo uma praça da Catalunha.

Lembro-me agora duma Joana, que me faz piedade. Era a mãe de Carlos V, denominada a Louca. Ensandeceu-a o desprezo do marido, o arquiduque d'Áustria, que a teve em ferros cinquenta anos!

Mas outra Joana me acode logo a desvanecer a piedade daquela: é Joana de Nápoles, que faz matar o marido, e casa com o assassino, e por isso veio a morrer esganada.

Uma outra Joana, sucessora daquela, é uma ladainha de reais escândalos e homicídios de amantes.

Com Joana d'Arc não simpatizo. Aquela heroica restauração de Orleães, se fosse obra miraculosa da donzela, nem assim a lustrava mais em minha opinião. Uma menina, que acutila ingleses por ordem da divindade, dá ruim ideia de Deus, e do seu coração.

E que me dizem duma Joana, que teve o desaforo de fingir-se homem, e subir na hierarquia eclesiástica até fazer-se papa, e denominar-se João VIII?! A esta hora estava este João canonizado, se Joana, quando ia em procissão, não dá à luz do dia e dos círios um robusto menino! Ora vejam por que mãos tem andado a tiara de S. Pedro! (CASTELO BRANCO, 2020, p. 19).

Essa reflexão toca no fato de que Camilo deixara a amante se entregar sozinha e demorou meses para fazer-lhe companhia nas trevas do cárcere, quase predizendo a sentença de um dos mais importantes personagens de Machado, bastando, mais uma vez, apenas trocar os nomes: Ana “era uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem”⁴, mas parece ir além, “Ana era mais homem do que eu próprio fui”.

A discussão se mantém no caminho para a quinta da família de seu amigo e defensor José Cardoso Vieira de Castro, mas ganha outros matizes sociais. Camilo não se esquece nem deixa o leitor se esquecer de uma outra mulher esfarrapada, que, por míseras patacas, carregava o baú do narrador sobre a cabeça por légua e meia de empinada serra:

⁴ “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem”. In: *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

Não me vá esquecer uma impressão, que muito tempo trouxe comigo por aquelas serranias, onde discorri três meses. Era a imagem duma mulher, que carregara de Guimarães ao Ermo o meu baú sobre a cabeça, por légua e meia de empinada serra. Que formosura tão de corte, de palácio, de aristocracia! Que pureza e correção de linhas! que fidalguia de olhar e falar! E descalça, a tressuar debaixo da carga, para ganhar a ratinhada paga em que se ajustara com o meu arreeiro. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 21).

A passagem sobre a carregadora evidencia que, em nome da subsistência, as mulheres das classes populares não só exerciam trabalhos penosos e braçais, como também, pela impossibilidade de consumo não usavam perfumes, roupas e enfeites delicados, estando, assim, completamente apartadas do ideal de feminilidade da época. No entanto, a sua rebaixada posição na estratificação social, não fazia com que elas fossem vistas como uma ameaça pelos afetados dândis das classes dominantes.

Para ilustrar o outro lado da moeda, em comparação a si mesmo, o romancista representa José Cardoso, o amigo que lhe acoitara, como um sujeito que “não tinha mais força do que um canário” (CASTELO BRANCO, 2001, p. 25). Ele culpa “a educação nas alfombras e nas otomanas” (CASTELO BRANCO, 2001, p. 24), dispensada aos meninos burgueses, pela “valentia corporal” não ser mais um dos atributos dos homens portugueses. Para confirmar essa hipótese, ele também compara José Cardoso com seu pai e seus tios, todos grandes homens de leis e de letras, mas que, ainda moços, tinham escrito com pau as crônicas de suas imorredoiras masculinidades.

A menção a arte marcial portuguesa, o jogo do pau, leva também a descrição da “celebrada romaria da Senhora de Antime”, em que, factualmente, o transporte do pesado andor funcionaria, segundo Teófilo Braga, em *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, como uma verdadeira exibição pública da virilidade dos mancebos casadoiros que, nesse ato, tinham a esperança de virem a ter um bom casamento. Ironicamente, desiludido em relação ao futuro do amigo, o romancista ainda arremata: José Cardoso não jogava o pau, “nem enristava com firmeza de manejo uma bengalinha de unicórnio, sequer” (CASTELO BRANCO, 2001, p. 25).

Curiosamente, no prefácio da segunda edição de *Memórias do Cárcere*, Camilo, comenta, através da “pena da galhofa”, o desgosto de José Cardoso frente a sua representação nessas passagens da obra:

Inimigos mais estúpidos que maus quiseram ver, no modo como falei do meu prestante e obsequiador amigo José Cardoso Vieira de Castro, uma intencional e pouco rebuçada desconsideração. Doeu-me deveras isto, mormente porque

Vieira de Castro, de feito, se quis ver desconsiderado nesses períodos. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 08).

Ainda no “Discurso Preliminar”, na sua última paragem na aldeia de sua infância, o romancista faz menção a dois contos seus reunidos na coletânea intitulada *Duas horas de leitura*. Em ambos, de algum modo, sexo e morte se misturam. Em “Sete de Junho de 1849”, temos a menção “ao corpo e ao hímen incorruptos de uma jovem de 24 anos, a quem o amante-marido sacralizou o coração” (COSTA, 2022, p.75). Já, em “Impressão indelével, temos o gozo experimentado pelo narrador ao exumar o corpo da namorada. Interessante ressaltar que esse segundo caso fez com que Camilo recebesse a fama de necrófilo. Até mesmo Egas Moniz, cientista assinalado pelo Prémio Nobel, acreditou nessa blague.

Após o relato da fuga, o leitor, de fato, chega às *Memórias do Cárcere*. Explorando a ambiguidade presente no sintagma nominal, é a Cadeia de Relação quem ganha voz e, personificada, conta, capítulo a capítulo, a sua terrível trajetória. Através destas histórias, o autor questiona a validade das penas carcerárias como formas de reabilitação e de ressocialização dos delinquentes, assinalando que, por vezes, o encarceramento dos marginalizados, na prática, apenas seria “uma ilusória válvula de segurança” exigida por uma sociedade, que, apoiada nos valores da moral religiosa e da acumulação de bens, não tolerava aqueles que transgrediam as normas e, principalmente, eliminava os que ousavam ameaçar o seu poder e o seu capital.

A comparação entre os dois momentos em que Camilo esteve preso parece comprovar o acirramento dessa questão. Se em 1846, no término do Cabralismo ainda havia espaço para a defesa de distintos projetos de nação, afinal todos os companheiros de cela do romancista são presos políticos, em 1860, após quase uma década de vigência da Regeneração, as penas de privação de liberdade e degredo, em muitos dos casos, eram aplicadas em prol da defesa da propriedade privada e do controle dos corpos excedentes:

Não estranhei o ar glacial e pestilento, nem as paredes pegajosas de humidade, nem as abóbadas profundas e esfumeadas dos corredores, que me conduziram ao meu quarto.

Em 1846 estive eu preso ali, desde nove até dezesseis de outubro. Foram sete dias de convivência com sujeitos conversáveis, que entraram comigo, ou poucos dias antes, por cúmplices na contrarrevolução, baldada pela captura do senhor duque da Terceira. O que eu estranhei à segunda vez que entrei na cadeia, foi a gente que vi. Eram pessoas de má sombra, e olhar desconfiado. (CASTELO BRANCO, 2020, p.47).

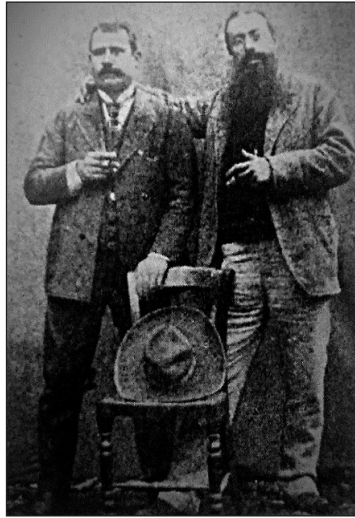
Recebendo o mesmo tratamento de assassinos, doente mentais, pedintes, prostitutas e crianças famintas eram recolhidos, encarcerados e degredados simplesmente para livrar as “pessoas de bem” daquele incômodo convívio. Sendo assim, naquele momento, para ser tratado, inclusive judicialmente, como um criminoso, não era preciso efetivamente infringir as leis. Ser visto com um possível delinquente já era o suficiente para que alguém fosse encarcerado, e, para aquela sociedade, a pobreza exacerbada e o desequilíbrio mental eram grandes indícios de periculosidade, não apenas pela ameaça imediata que esses sujeitos representavam, mas também pelas poucas perspectivas de “recuperação”.

De todos os prisioneiros, o caso do afamado salteador que, com certo merecimento, foi eternizado pelo escritor como uma espécie de *Robbin Hood* português é especialíssimo. Senhor das rédeas do seu destino e capaz de mudar os dos outros, é mesmo fácil se deixar seduzir pelo agigantado e quase imbatível José do Telhado que irrompe das memórias. Inconformado com a fome e com a pobreza, “condecorado sargento da Junta” preteria os interesses pessoais e se arriscava com bravura na luta contra as enormes assimetrias sociais, sempre tentando evitar o uso extremado da violência física e demonstrando com frequência o seu lado cavalheiresco e galanteador.

Apesar de ser qualificado como criminoso e homicida, nas *Memórias* de Camilo, José do Telhado surge agigantado e quase imbatível, senhor das rédeas do seu destino e capaz de mudar os dos outros. O capitão dos bandidos é retratado como um íntegro combatente que, já na aldeia e nos campos de batalha, escolhera proteger os mais necessitados: “José do Telhado era querido dos seus vizinhos, porque aos ricos nada pedia, e aos pobres dava os sobejos da sua renda e do seu trabalho de castrador” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 251). Mais: “Entrou José do Telhado ao serviço da Junta na arma de cavalaria [...]. Repartia do seu dinheiro com os camaradas carecidos, e recebia as migalhas do cofre da Junta para valer aos que de sua casa nada tinham” (Castelo Branco, 2020, p. 251).

Contudo, um confronto é preciso observar que as várias menções às façanhas do bandoleiro, são empregadas de forma a persuadir o leitor de que o desamparado e endividado ex-militar, tornado caudilho de uma violenta malta pelo total falta de recursos, era, na verdade, um justiceiro revolucionário, que, propositadamente, infringira as leis dos ricos para socorrer quem, em desespero, carecida do mínimo à sobrevivência. Se tratando assim, de tipo de enquadramento da memória popular em relação ao José do Telhado factual.

Figura 1 – Joaquim do Telhado e José de Telhado



Fonte: Moutinho, 2009, p. 171.

Em posição de complementariedade em relação a José do Telhado, um outro herói se destaca nas *Memórias do Cárcere*, porém não somente pela defesa da igualdade entre os homens, mas pelos direitos do coração. O tenente Salazar, por ser inimigo do Trono e do Altar, cumpria pena na Relação do Porto e estava condenado a quinze anos de degredo na Índia. Longe de esmorecer na prisão, o rapaz trocava olhares e juras de amor eterno pela janela gradeada do corredor principal dos quartos de malta com Rosinha, a sobrinha de cônego que morava com o tio defronte à cadeia. Para revelar o conteúdo da conversa que os namorados tiveram no primeiro encontro, parafraseando Camões e as *Sagradas Escrituras*, o narrador invoca Calíope, para que a musa lhe ensine o que disseram “aquelas duas criaturas, doidas de júbilo”:

Agora tu, Calíope, me ensina o que disseram aquelas duas criaturas, doidas de júbilo, amantíssimas e enleadas como deviam de estar, no paraíso terrestre, os nossos primeiros pais, à primeira hora em que se viram; à primeira digo acintemente, porque à segunda aposto eu com Moisés que já não estavam contentes. (Castelo Branco, 2020, p. 107).

Com o relato desse caso, Camilo encarcera novamente a obra camonianiana, porém nesse ponto, não mais exatamente atravessada pela leitura de Garrett, reivindicando para si, assim, o diálogo direto com o grande mestre. Devido a muitas coincidências no enredo e na descrição das personagens, é possível afirmar que é com o *Amor de Perdição* que o trecho se relaciona, ainda que tenha um final feliz.

Para além dessa passagem, as várias menções àquela que seria a obra mais conhecida do autor, parecem ter outras funções. Muito mais do que estabelecer para si uma origem nobre ou demarcar os infortúnios causados por uma paixão fulminante como saga de sua família, ao relacionar o seu infausto com o de seu tio, Camilo comprova que, diferente de Simão, um rapaz que não conseguiu controlar o seu ímpeto, a sua “índole arrogante que lhe escaldava o sangue”, e, de fato, matou o pretendente de Teresa, ele, mesmo vivendo um “amor de perdição”, não cometeu nenhum ato brutal ou violento.

O autor, assim, parece terminar de inculcar no leitor a noção de que ele não era um indivíduo perigoso, portanto, não merecia ter sido preso naquele inferno destinado a facínoras e nem ter o mesmo fim que o protagonista do seu mais famoso romance: morrer no degredo.

Nesse passo, o escritor questiona a definição de criminoso disseminada naquela sociedade, mas sempre se excluindo, é obvio, deste amplo espectro, como é possível concluir na nota que fecha o livro na primeira edição e que, sem a mesma serventia, é eliminada a partir da segunda: “Fecham-se as MEMÓRIAS. Há nelas uma grande lacuna. Eu devia ter dito porque estive preso um ano e dezesseis meses. Não disse, nem digo, porque verdadeiramente ainda não sei porque foi”.

Ao expor uma análise detalhada do contexto, da personalidade e das motivações dos vários presos por ele também transformados em personagens da ficção, Camilo, que sabia com muita clareza qual fora a acusação que o levava ao cárcere, tenta através do compêndio dessas histórias levar o leitor a refletir se desejar um alguém que lhe é socialmente interdito, defender uma determinada posição política, roubar comida para aplacar a crueza da fome, se prostituir para sustentar a família ou, simplesmente, ser mesmo um miserável são mesmo “crimes” que merecem a punição do encarceramento..

Camilo traz à baila um conceito que, naquele momento, que demoraria a ganhar folego, o de que o crime, no sentido penal do termo, deveria deixar de ter uma relação tão estreita com a falta moral ou religiosa, ou seja, a infração penal deveria se caracterizar por uma ruptura com a lei civil explicitamente estabelecida pela parte legislativa de um poder político justo e igualitário.

Este modelo de justiça civil moderada por um bom governante também é encarnado, nas *Memórias*, pelo Rei D. Pedro V, que realmente visitara o romancista e os outros presos da Cadeia da Relação do Porto. Através da figura do monarca, sério e solidário o bastante para descer do alto do seu trono ao fundo de um cárcere, o autor traça o seu ideal tanto de consciência individual como do que deveria ser o representante da coletividade.

Nas falas do monarca constitucional, também ficcionalizado, ecoam os pensamentos do próprio romancista sobre aquela instituição penal: “ISTO PRECISA SER COMPLETAMENTE ARRASADO. São palavras do Senhor D. Pedro V, ao

sair das cadeias da Relação, quando, primeira vez, as visitou” e “Sua Majestade, ao sair segunda vez da cadeia, disse: – SEMPRE A MESMA MISÉRIA!”.

De fato, de tantos nomes mencionados ao longo do texto, no final, três ganham um grande destaque, se igualando, se completando e se legitimando: José do Telhado, o ladrão justiceiro e de sentimentos nobres, Camilo, o gênio apaixonado e sofredor, e D. Pedro V, o governante correto e misericordioso.

Ao demarcar a sua posição nesta trindade de homens “maiores do que a sua terra”, Camilo, mais uma vez, constrói para si, literariamente, uma imagem do herói marginalizado e incompreendido, que despreza e enfrenta a sua nação ainda amesquinhada, tacanha, hipócrita e injusta.

CASTRO, Andreia. “This our Portugal”: Literature, identity and nation in *Memórias do Cárcere*, by Camilo Castelo Branco. *Itinerários*, Araraquara, n. 57, p. 135-147, jul./dez. 2023.

■ **ABSTRACT:** *The concept of representation, according to Chartier, is based on two distinct realities, but which interpenetrate each other. One concerns collective identities, rites, the ways in which social institutions are based. The other refers to the identity of the subject, the forms of individual display and the evaluation of that individual by the group. If representing means giving visibility to the other, historically, it has also meant silencing the other. Literature as an instrument for questioning dominant representations, obviously, also projects, maintains and subverts individual and collective identities. In his Memórias do Cárcere, Camilo Castelo Branco, very attentive to the contradictions of the liberal and capitalist State, demonstrated the constant debate between conservative forces and individual rights. From the point of view of the excluded, the Portuguese writer presents an overview of Liberalism in the Portugal of Regeneration, but always permeated by impressions, imaginations, and a lot of irony. When writing about the route of his escape to the interior of the country and about the period of his imprisonment in the Cadeia da Relação, in his Memoirs, Camilo also questions and discusses various literary representations of the Portuguese homeland and its people.*

■ **KEYWORDS:** *Nation. Identity. Nineteenth-Century Literature. Camilo Castelo Branco.*

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Abel Barros. **Futilidade da novela:** A revolução romanesca de Camilo Castelo Branco. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

BRAGA, Teófilo. **O povo português nos seus costumes, crenças e tradições.** Lisboa: Ferreira, 1885.

“Este nosso Portugal”: literatura, identidade e nação nas
Memórias do Cárcere, de Camilo Castelo Branco

CASTELO BRANCO, Camilo. **Memórias do Cárcere**. Lisboa: INCM, 2020.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

CHEVALIER, Louis. *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*. Paris: Perrin, 2002.

GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra**. Lisboa: INCM, 2010.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. **Estudos garrettianos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

MOUTINHO, José Viale. **Camilo Castelo Branco – Memórias fotobiográficas (1825-1890)**. Alragide: Editorial Caminho, 2009.



CAMILO E “O FRADE QUE FAZIA REIS”

Antonio Augusto NERY*

- **RESUMO:** A coletânea de textos *As virtudes antigas ou a freira que fazia chagas e o frade que fazia reis* é composta por quatro narrativas, sendo que as duas primeiras, as mais extensas, ensejam o nome alternativo que consta no título. Os dois últimos textos, respectivamente “A filha do pasteleiro de Madrigal” e “Um poeta português...rico!”, são menores e estão em um apêndice intitulado justamente “As virtudes Antigas”. Por ter sido publicada em 1868, a obra compõe o corpus do projeto de pesquisa “(Anti) clericalismo em obras de Camilo Castelo Branco” (CNPq), que venho desenvolvendo com o intuito de compreender a forma e o teor dos discursos clericais e anticlericais que são veiculados intermitentemente na ficção camiliana, focando, nesta primeira etapa, produções da década de 1860. Neste trabalho darei atenção à segunda narrativa da coletânea, “O frade que fazia reis”, em que o narrador camiliano relata sua versão da história de frade Miguel dos Santos (1537-1538 (?) – 1595), um dos diversos indivíduos que forjaram o retorno de Dom Sebastião (1555-1578), após o seu desaparecimento na Batalha de Alcácer Quibir (1578). Se na primeira parte do relato temos o narrador exaltando as características positivas do religioso, a partir do momento no qual os planos para a fraude são revelados, as críticas ferinas ao comportamento do frade explicitam-se, fazendo com que a narrativa, a meu ver, constitua-se exemplo importante para se compreender o modo com que Camilo lida com o clericalismo e o anticlericalismo nessa e em outras de suas produções.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Camilo Castelo Branco. “O frade que fazia reis”. (Anti) clericalismo.

Embora questões relacionadas à Religião e à religiosidade presentes na obra de Camilo Castelo Branco (1825-1890) já tenham sido alvo de diversos estudos, muitos desses trabalhos lidam com a problemática a partir de uma concepção biográfica, proselitista ou reducionista, pouco interessada na análise textual em si e não prevendo uma série de recursos empenhados pelo autor para a construção de seus textos como a fina ironia, a crítica social, a expectativa dos leitores e a questão da atenção dada ao mercado editorial.

* UFPR/CNPq – Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas – Departamento de Literatura e Linguística – Curitiba – PR – Brasil. 80060-150 / Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – gutonery@hotmail.com

Como sabemos, muito desses recursos se revelam nas narrativas camilianas, gênero que consagrou o autor, por intermédio de seus narradores, os quais, voltados para si mesmos ou para personagens ou fatos em causa, comentam, refletem, dialogam com leitores, fazem digressões e notas de rodapé, contradizem-se, não raras vezes tecendo críticas ao próprio fazer literário, à sociedade, ao gênero textual no qual está escrevendo – quase sempre o romance e seu subgêneros -, e no que aqui me interessa, às questões concernentes ao universo religioso.

Conforme cada vez mais vem se comprovando (Ferraz, 1987; Franchetti, 2007; Oliveira, 2003; Pavanelo, 2009; 2013) para se compreender profundamente os textos de Camilo, precisamos estar atentos a esses comentários e reflexões, os quais comumente passam despercebidos em uma primeira leitura ou não são entendidos com o estatuto da ironia, muitas vezes desconsiderado pelo tom sério e informativo que o narrador empenha na construção do relato. É nesse sentido que, ao meu ver, uma revisão crítica da onipresente questão religiosa na obra camiliana merece atenção, sobretudo por conta das possibilidades que oferece para uma melhor compreensão acerca da complexidade de diversos textos do escritor e da forma como ele lida com discussões do campo religioso - e não somente -, que estão presentes tanto em seu tempo quanto no nosso.

Em busca disso, nesta reflexão foco minha atenção na coletânea de textos *As virtudes antigas ou a freira que fazia chagas e frade que fazia reis*, publicada em 1868, e composta por quatro narrativas: as duas primeiras, as mais extensas, ensejam o nome alternativo que consta no título, as duas últimas, respectivamente “A filha do pasteleiro de Madrigal” e “Um poeta português...rico!”, são menores e estão em um apêndice intitulado justamente “As virtudes Antigas”.

Por ter sido publicado na década de 1860, esse texto faz parte do corpus de uma pesquisa que venho desenvolvendo com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), na qual busco averiguar a forma e o teor dos discursos anticlericais que são veiculados intermitentemente na ficção camiliana, focando, nesta primeira etapa, em produções da referida década.

Em outra oportunidade, já pude me dedicar à “A freira que fazia chagas”¹, texto que narra a história de Maria da Anunciada, religiosa de caráter questionável, que fabricada estigmas na Lisboa do século de XVI a fim de angariar fama religiosa e política. Aqui me deterei sobre “O frade que fazia reis”, narrativa que tal qual a anterior, é pautada na história de um indivíduo real, com sua existência documentada na historiografia oficial. Os registros, feitos sobretudo em livros e documentos

¹ Apresentei uma intervenção com o título “A freira que fazia chagas” no Colóquio “Camilo. Gênese e Recepção”, organizado pelo Centro de Culturas e Literaturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa, realizado on-line, entre os dias 11 e 12 de Novembro de 2020. O texto, fruto desta reflexão, foi publicado no volume: MARTINS, Serafina; SOBRAL, Cristina; PIMENTA, Carlota. **Camilo Castelo Branco - Gênese e Recepção**. Lisboa: Bertrand Editora, 2023.

antigos são, inclusive, citados pelo narrador camiliano, que supostamente teria tido acesso a eles para a construção de seu relato.

Também darei atenção, mas ao fim da reflexão, ao apêndice “A filha do pasteleiro de madrigal”, continuidade direta do texto do qual me ocuparei. Cabe mencionar que da coletânea como um todo, tendo em vista meu trabalho anterior, não deterei atenção somente sobre o último apêndice “Um poeta português rico...!”, um texto curto, centrado na história de um escritor romântico incompreendido, que não detém discussões voltadas aos meus propósitos.

O enredo de “O frade que fazia reis” gira em torno de frade Miguel dos Santos (1537-1538 (?) – 1595), personagem que ficou conhecido na história portuguesa por ter tentado forjar um dos diversos retornos de D. Sebastião (1555-1578) à vida, após a batalha de incentivando um seu conhecido, pasteleiro da cidade de Madrigal, atual província de Ávila, na Espanha, a assumir a identidade do Encoberto. O objetivo do frade era restituir o trono português ao falso D. Sebastião e, na sequência, com a abdicação já combinada, instituir seu amigo D. Antonio (1531-1535), prior do Crato, como rei de Portugal. (Coral, 2010; Mackay, 2012; Marques, 1997).

Para além dos detalhes sobre a fraude em si, é inegável que a narrativa tem interesse especial sobre o caráter e as ações do protagonista, e, portanto, com o enredo girando totalmente em torno dele, ao investigar as proposições do narrador sobre sua postura religiosa, muito ficamos sabendo sobre seus interesses acerca dos fatos históricos correlatos ao contexto no qual os acontecimentos se desenvolvem.

Por exemplo, na medida em que temos a imagem positiva do frade deslindada, também temos informações sobre seu vínculo com situações e personagens ligados ao reinado de D. Sebastião e ao episódio de Alcácer-Quibir. Vínculo esse que se perfaz por conta da atuação profética do religioso, contrária às ações dos portugueses no campo de Batalha:

Fr. Miguel tinha honrado o pulpito lusitano, e ganhado o afecto de seus soberanos, desde D. João III até D. Antonio, o prior, que ele ajudára a coroar e por amor de quem se batêra. bravamente em Alcantara. Cingia a fronte do insigne frade uma aureola de profeta desde que, no pulpito da Graça e nas praças de Lisboa, presagiára o desastre de Alcacer-el-quibir, a tempo que os preparativos da funesta jornada estrondeavam. Para muitos de seus ouvintes, fr. Miguel era doido e não profeta: que os fidalgos agravados da audacia do graciano, antes queriam voltar costas ao Sandeu que descerem-se a contender com o prenuncio da perdição do reino. O frade arguia os vícios da sociedade, maiormente os da fidalguia, para a qual Deus estava preparando severo castigo nas areias africanas. (Castelo Branco, 1920, 126)²

² Mantive a grafia da edição consultada para o desenvolvimento desta análise: CASTELO BRANCO, Camilo. **As virtudes antigas ou a freira que fazia chagas, e o frade que fazia reis – um poeta**

Mais da metade do enredo é formada com a transcrição do sermão de exéquias proferido por frade Miguel dos Santos aos retornados da batalha, suas famílias e demais ouvintes, na Capela Real do Mosteiro dos Jerônimos, em 19 de setembro de 1578, logo após o desaparecimento de Dom Sebastião na Batalha de Alcácer Quibir. Antes de se deter sobre a homília propriamente dita, o narrador informa que o frade foi um crítico da empreitada desejada por D. Sebastião, profetizando que o combate seria frustrado devido à ganância dos portugueses. Por conta do alerta, ele teria sido rechaçado pela corte, algo que parece ser bem visto pelo narrador, no sentido de propor a personagem como um religioso destemido que enfrenta as mais diversas oponências e hostilidade, a fim de difundir suas convicções, pautadas em princípios evangélicos.

Em clara tentativa de expor o destemor e a intrepidez do frade, a serem explicitadas ao longo da transcrição da homília, o narrador apressa-se em abrir uma nota de rodapé, tão logo anuncia que o religioso fora convidado a proferir o sermão das exéquias do rei, em 15 de setembro de 1578. A tentativa da nota parece ser a de demonstrar que fora o teor da fala do religioso o responsável pelo discurso não ser conhecido até o contexto do narrador:

Este discurso funeral, dignissimo de ser estampado desde a hora em que foi escutado quanto os convulsos gemidos permitiam, não saiu da pasta do orador, senão para ser trasladado por algum curioso. É bom de aventar o motivo d'esta injustiça á peça concionatoria mais historica e eloquente d'aquelle tempo. É que o sermão ofendia a nobreza e o clero. Se resalvava a classe popular, essa valia pouquissimo para contrapôr-se ás repugnancias da censura. (Castelo Branco, 1920, 89)

A homília a princípio busca confirmar as profecias feitas pelo frade e justificar a impossibilidade de se compreender os desígnios de Deus, sobretudo no que se referia à derrota e ao desaparecimento do soberano. Para tanto, Miguel retoma uma infinidade de passagens bíblicas, sobretudo do Antigo Testamento, conectando-as à realidade portuguesa daquele contexto, no qual o pessimismo grassava, sobretudo por conta do desaparecimento do rei e do trono usurpado por Filipe II de Espanha (1527-1598).

Nas longas citações da fala constam figuras de linguagem, metáforas, trechos em latim e uma série de recursos típicos da retórica e da oratória que atestam e ilustram o grande conhecimento do religioso, claramente valorizado pelo narrador camiliano, cujo relato de princípio não apresenta frade Miguel como aquele que orquestra uma das tentativas de trazer D. Sebastião à vida, com objetivo específico de reconquistar o trono português em favor de D. Antonio do Crato.

português...rico!. 3ª ed, Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1920.

Portanto, na leitura de mais da metade do enredo, percebe-se a clara adesão do narrador à postura do frade, antes e depois do ocorrido em Alcácer Quibir, o que me faz pensar, quando retomo meus objetivos, que Camilo, nessa parte do relato, está mais uma vez, via narrador nada imparcial, propondo a postura de um religioso modelar, que além de deter ilustração e cultura invejáveis, detém também ética e moral elevadas, não se abstendo de se posicionar clara e objetivamente contra o que julga contrário aos Evangelhos e à uma atitude cristã autêntica, sem se importar com as consequências de seus posicionamentos. Consequentemente, tal qual em outras obras do autor, o mesmo se esperara da instituição religiosa que representam e dos fiéis que ouvem esses religiosos ilibados e os seguem. Ou seja, na figura modelar do “religioso camiliano”, transparece para o narrador camiliano também a figura modelar da Igreja e dos religiosos, de um modo geral.

Entretanto, na narrativa aqui em causa há uma guinada interessante a partir do momento em que temos a finalização das descrições da longa homília proferida na capela real e passamos à descrição da confabulação orquestrada por frade Miguel para trazer D. Sebastião à vida. Abruptamente, o narrador muda o tom e passa a tratar a personagem como um indivíduo questionável, cujos intentos colocam em xeque seu caráter: “Se ele monologasse em voz alta as suas cogitações, quem lhas ouvisse, lastimaria a subita demencia de varão por tanta maneira virtuoso e Sabio” (Castelo Branco, 1920, 125)”.

Já temos, nesse momento, apresentado Gabriel de Espinosa, um Pasteleiro de Madrigal, Espanha, amigo do frade, a quem um atormentado Miguel expressa seus sofrimentos, agruras e contrariedades sobre o desaparecimento de Dom Sebastião, a usurpação do trono e a condenação ao exílio de D. Antonio do Crato, um seu grande amigo:

Quando voltou á residencia, já encontrou Gabriel de Espinosa. Sentando-o á sua mesa de almoço, tratou-o como de mano a mano com desacostumada cordialidade. Revelou-lhe segredos de estado com que sua alma, trabalhada de pe nas, já mal podia ter-se sem desabafar. Fallou de Alcacer-el-Kibir, do seu chorado D. Sebastião, e de D. Antonio, misero exilado, que se finava de fome em França, e esmolava as camisas que vestia. Enternecido a lagrimas, fr. Miguel obrigou a chorar o seu commensal com espanto dos dois. (Castelo Branco, 1920, 126)

Na medida em que Miguel deslinda para o interlocutor o plano da fraude, que tinha o próprio Espinosa como principal protagonista, o narrador passa de forma flagrante a criticar o religioso, sobretudo no que se refere à sua perfídia e inescrupulosidade. “Acaba a amizade” e a narrativa de Camilo se dedica a detalhar a farsa orquestrada por Miguel, que incluía Espinosa reivindicando o trono como D.

Sebastião, Filipe II abdicando em nome dele, e, por fim, Espinosa “D. Sebastião” abdicando em nome de D. Antonio do Crato.

Para dar mais legitimidade à farsa, frade Miguel, tendo como sua discípula espiritual, encerrada em um convento, D. Ana de Áustria (1568-1629), sobrinha de Filipe II e neta do imperador Carlos V de Áustria, I de Espanha (1500-1558), ludibriaria a jovem a se casar com “o retornado”.

A proposta foi rapidamente aceito por Espinosa, bastante motivado pelos benefícios que o enlace lhe proporcionaria em termos de fama e riquezas, sobretudo por conta da filiação da jovem religiosa, que na farsa seria difundida como sendo uma das filhas do imperador Carlos V :

O frade abriu sua candida alma ao aventureiro, promettendo-lhe não já o throno de Portugal; mas as delicias de sobejas riquezas onde as quizesse incognitamente gosar, logo que o legitimo soberano recebesse a corôa de suas mãos. O legitimo soberano seria D. Antonio; o qual se apresentaria aos portuguezes logo que o entusiasmo e a rebelião contra o usurpador lhe assegurassem a victoria. Chegado este momento, o pasteleiro, descoberto impostor, trocaria o sceptro pela gratificação promettida. No intento de colorir a ilusão, Gabriel, a tempo de ser aclamado, estaria já casado com uma sobrinha de Filipe II, com sua prima D. Anna d’Austria, confessada de fr. Miguel. E o pasteleiro, empestado logo do contagio do frade, não hesitou em ser rei, tirando a partido que á ficção do reinado lhe ajuntassem a realidade do casamento com a filha de D. Carlos d’Austria. Quanto a renunciar ao sceptro de D. Manuel, mui de vontade praticaria tamanha gentileza em obsequio a D. Antonio. (Castelo Branco, 1920, 129)

Após dar detalhes do plano, o tom narrativo já está prenhe da típica ironia crítica camiliana ao se referir ao religioso, bastante diferente no que ocorria linhas atrás. Além do mais, talvez para adensar sua reprovação à farsa e, concomitantemente, advertir o leitor que a história que vem contando é “verídica”, pautada em relatos oficiais, o narrador faz a seguinte declaração: “Ha de parecer essencia de absurdo isto que se vae referindo com a mão sobre a historia, sobre os processos e testemunhas irrefutaveis que o leitor consulta, se quizer, no já citado livro do senhor Miguel d’Antas³.” (Castelo Branco, 1920, 129).

³ Logo na primeira nota de rodapé da narrativa, temos a explicação do narrador sobre de onde ele teria conseguido a cópia do sermão do frade, que se esmera em transcrever. Vale mencionar que a remissão ao escrito de Miguel D’Antas se refere à menção feita na narrativa anterior da coletânea, “A freira que fazia chagas”. Lá, ao mencionar textos que da época dos acontecimentos, temos a seguinte explicação, seguida de uma nota de rodapé: “Outra mensão da religiosa se nos depara em uma carta que D. Anna d’Austria escrevia em 1595, desde o mosteiro de Santa Maria-la-Real a seu tio Filipe II. D. Anna estava encarcerada e processada por ter não só protegido que também amado um pasteleiro do Madrigal, de nome Gabriel de Espinosa, que se dizia el-rei D. Sebastião. A filha de D. João d’Austria,

Assim é que mesmo diante de problemas aparentemente intransponíveis para levar a cabo a artimanha, como é o caso da diferença de idades entre o Encoberto, que contaria naquela altura quarenta e um anos, contra sessenta de Espinosa, são facilmente resolvidos pelos dois charlatões, sem nenhum escrúpulo: “Verdade era que o defunto rei, se vivesse, de veria contar quarenta e um annos, ao passo que o pasteleiro orçava por perto de sessenta. Isto não desanimou o frade. Gabriel tingiu os cabellos, e simulou quarenta annos excrucitados de amarguras. A verosimilhança era pouquissimo ofendida.” (Castelo Branco, 1929, p. 158).

As semelhanças com a narrativa anterior da coletânea, “A freira que fazia chagas”, também começam aqui a se evidenciar, não somente no modo como o narrador passa a julgar o protagonista, mas na ênfase dada à absurda fraude engendrada por um religioso, a fim de conseguir benefícios escusos.

E aqui cabe mencionar um detalhe que pode passar despercebido ou tido apenas como mais um recurso para estabelecer conexão, coerência ou mesmo verossimilhança entre as duas maiores narrativas da Coletânea. Logo no início da história de Frade Miguel temos a seguinte informação:

Até ao lance de lhe ensaboarem os symulacros das chagas, a prioreza da Anunciada, como mais dito é, foi pregoada santa por varões em que mais lustravam virtude e saber [...] Quem sobreviveu ao opprobrio de Maria da Visitação foi um frade graciano, prégador regio, provincial dos agostinhos, formidável inimigo de castelhanos, e visitante habitual da grade onde a santa se amostrava como graça divina aos que mereciam, mediante ella, entrever o paraizo. Chamou-se o frade Miguel dos Santos. (Castelo Branco, 1920, 86)

Ou seja, já estava antecipada a máxima, “diga-me com quem tu andas que eu te direi quem és”, antes mesmo de sabermos das ações posteriores de frade Miguel, que levam o narrador a mudar sua relação com a personagem.

Depois de descrever as agruras que todos os envolvidos passam após a descoberta do plano, o narrador demonstra não ter condescendência nem mesmo

defendendo-se do crime de ter acreditado no impostor, escrevia ao rei, seu tio: «É para admirar que eu me enganasse, quando o imperador e até Vossa Magestade tiveram em conta de santas a religiosa da Anunciada de Lisboa, e Magdalena da Cruz, ás quaes favoreceram?...» (1)” (Castelo Branco, 1929, p. 65). Já na nota de rodapé consta o seguinte: “(1) * Carta extrahida do *Archivo de Simancas* pelo Sr. Miguel d’Antas, auctor do valiosissimo livro in titulado *Les faux, D. Sébastien*. Paris, 1866.” (Castelo Branco, 1929, p. 65). Assim, a meu ver, fica patente o interesse do narrador em indicar que a história de frade Miguel dos Santos está bastante atrelada à de Maria da Anunciada, “A freira que fazia chagas”, o que confere unidade à coletânea, sobretudo no que se refere à comportamentos religiosos réprobos. Com isso, está evidente que o título do volume “As virtudes antigas” não somente deve ser interpretado como sendo irônico, como também sendo uma crítica incisiva a possível saudosistas, contemporâneos do narrador – ou talvez do próprio Camilo – que julgavam haver no passado mais indivíduos virtuosos que no presente.

com as torturas que Frade Miguel sofre para confessar seus crimes, reiterando a crítica ao comportamento reprovável do religioso: “Fr. Miguel, o ancião que já não tinha aço de musculos correspondente á robusta protervia do espirito, jurou e prejurou; ora afirmava as negativas de ha pouco; ora, relaxadas as cordas afflictivas, insistia em subterfugios desprezíveis. Nunca se víra tanta abjecção de par com tão perversos propositos!” (Castelo Branco, 1929, p. 164).

Mas é inegável que o açodamento crítico se dá sobretudo quando temos notícias acerca do destino trágico que a “ânsia” do religioso casou sobretudo à “três vítimas” (Castelo Branco, 1929, p. 166): D. Ana de Áustria, Ignez Cid, amante de Gabriel de Espinosa, e à filha do casal, Clara Eugénia. Para que a farsa fosse levada à cabo, o ludíbrio operado pelo religioso incluía que D. Ana acolhesse a filha pequena de Gabriel como sendo sua, e a mãe verdadeira da menina, Ignez Cid, fosse apenas tida como ama de leite da criança:

O sacerdote havia desgraciado e infamado para sempre a sua filha espiritual; todavia, forcejava por declinar a maxima responsabilidade sobre a seduzida senhora! Ao miseravel não lhe doía que ao rosto da sua confessada cuspissem o ferrete de mãe, e mãe de uma filha de Gabriel, o pastelleiro! [...] Anna d’Austria, condemnada a perpetua reclusão no cubiculo d’outro mosteiro, e privada das honras de seu nascimento e ainda dos foros de religiosa, foi a mais infamemente sacrificada pelo agostiniano, sabido que o vilão tinha de plano ajoujal-a ao destino do pasteleiro. A neta de Carlos V, logo que seu marido fosse convicto e impostor, e D. Antonio proclamado rei, que faria de si a não ter o honrado animo de se estrangular? Ha ahi coisa para grande assombro: D. Anna d’Austria ainda viveu trinta annos. A meu juizo, o que lhe deu alma para tão longa vida foi a satisfação de saber que o di rector da sua consciencia, o maldito que a maneatará ao tronco da ignominia, estrebuchára na forca da Plaza mayor de Madrid, no dia 19 de Outubro de 1595. (CASTELO BRANCO, 1929, p. 165).

No final da narrativa, temos a notícia de que a ira de Filipe II alcançou a todos: o Frade e a Gabriel foram mortos enforcados, D. Ana enclausurada em um convento, com uma série de restrições, e Ignez juntamente com Clara Eugénia foram expulsas do Madrigal, com o narrador prometendo informar qual destino tiveram.

É assim que tem início o pequeno apêndice “A filha do pasteleiro de madrigal”, no qual o narrador, em sua contemporaneidade, está em busca dos herdeiros de Clara Eugénia, a suposta filha de Ana de Áustria, que, por isso, teria relegado a seus descendentes o sangue real. Ainda parecendo não tratar a consanguinidade como uma farsa, temos no relato a descrição pormenorizada das diversas gerações de indivíduos provenientes de Clara Eugénia. Quando, por fim, o narrador encontra o último descendente, temos um interessante relato irônico sobre a nenhuma importância que isso tem para aqueles idos oitocentistas, pois, de acordo com o

homem, um mordomo que só teria sobrevivido até ali por conta da caridade de certo desembargador, se o “nome real” não gera dinheiro, para nada serve.

Serão nas últimas linhas do apêndice que o narrador deixa entrevisto que tanto no relato anterior quanto nesse pequeno texto ele estaria lidando com uma possível farsa, pois ao se referir ao mordomo, o classifica como: “o último representante de D. Clara Eugénia, filha, **ao que parece**, de D. Anna d’Áustria” (Castelo Branco, 1929, p. 158, grifo meu)

Tendo em vista meu intento, preciso marcar que mesmo no apêndice, no qual a figura de frade Miguel não é mencionada, nota-se que se não fosse pelo seu plano mirabolante, uma série de destinos não teriam sido marcados de forma trágica.

Encerro propondo que em “O frade que fazia reis” temos um bom exemplo da forma como Camilo lida com a caracterização de personagens religiosas e, a partir delas, com questões concernentes à Religião e à religiosidade. Tal qual outras narrativas que venho estudando, parece mesmo haver uma proposta ou resposta camiliana à um tipo de religião e de religiosos que não se quer ou que não se suporta, não somente no contexto no qual as histórias se passam, mas também no contexto oitocentista no qual estão sendo publicadas. Concomitantemente, o contrário também se aplica: Religião e religiosos que se quer e que se suporta em ambos os contextos.

Os resultados iniciais da pesquisa que venho desenvolvendo, centrada somente em textos publicados nos anos 1860, já vêm confirmando uma das hipóteses iniciais da investigação, qual seja, a de que questões relacionadas à religiosos, à Religião e demais discussões correlatas a esses temas, extravasam explicações fáceis quando se trata da obra de Camilo. Mais do que um mero anticlericalismo, mais do que uma oposição rasa e rasteira ao pensamento secular que atravessa o século XIX, mais do que a adesão a esta ou aquela tendência ideológica, o que parece haver na obra do autor é uma forma bastante própria, bastante “camiliana” de compreensão dessas problemáticas, que merece ser melhor descrita.

Escusa dizer, mais é preciso, que a complexidade supera explicações mais fáceis e sedutoras relacionadas à biografia do autor, à sua já sabida relação permanente com questões religiosas e, sobretudo, à ideia de Penitente, desde sempre atrelada à sua imagem e obra.

NERY, A.A. Camilo and “O frade que fazia reis”. **Itinerários**, Araraquara, n. 57, p. 149-159, jul./dez. 2023.

■ **ABSTRACT:** *The collection of texts *As virtudes antigas ou a freira que fazia chagas e o frade que fazia reis* is made up of four narratives, the first two of which, the longest, give rise to the alternative name that appears in the title. The last two texts, respectively “*A filha do Pasteleiro de Madrigal*” and “*Um poeta português...rico!*”, are smaller and are*

in an appendix entitled “As virtudes antigas”. Having been published in 1868, the work forms the corpus of the research project “(Anti) clericalismo na obra de Camilo Castelo Branco” (CNPq), which I have been developing with the aim of understanding the form and content of clerical and anti-clerical discourses which are published intermittently in camilian fiction, focusing, in this first stage, on productions from the 1860s. In this work I will pay attention to the second narrative in the collection, “O frade que fazia reis”, in which the camilian narratee tells his version of friar’s story Miguel dos Santos (1537-1538 (?) – 1595), one of several individuals who forged the return of Dom Sebastião (1555-1578), after his disappearance in the Battle of Alcácer Quibir (1578). If in the first part of the story we have the narrator extolling the positive characteristics of the religious, from the moment in which the plans for fraud are revealed, the fierce criticisms of the friar’s behavior become explicit, making the narrative, in my opinion, constitutes an important example to understand the way in which Camilo deals with clericalism and anti-clericalism in this and other of his productions.

■ **KEYWORDS:** Camilo Castelo Branco. “O frade que fazia reis”. (Anti)clericalism.

REFERÊNCIAS

CASTELO BRANCO, Camilo. **As virtudes antigas ou a freira que fazia chagas, e o frade que fazia reis – um poeta português...rico!**. 3ª ed. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1920.

CORAL, Carlos Jokubauskas. **O último Avis, D. Antônio, o antonismo e a crise dinástica portuguesa (1540-1640)**. Orientadora: Ana Paula Torres Megiani. 2010. 234 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-24092010-121750/pt-br.php>. Acesso em: 27 setembro 2023.

FERRAZ, Maria de Lourdes. **A ironia romântica – Estudo de um processo comunicativo**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

FRANCHETTI, Paulo. **Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa**. Cotia: Ateliê, 2007.

MACKAY, Ruth. **O padeiro que fingiu ser rei de Portugal**. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2012.

MARQUES, João Francisco. “Fr. Miguel dos Santos e a luta contra a União Dinástica: o contexto do falso D. Sebastião de Madrigal”. **Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**. Porto, II série, volume XIV, p. 331 – 388, 1997. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/8705/2/2084.pdf>. Acesso em: 27 setembro 2023.

MARTINS, Serafina; SOBRAL, Cristina; PIMENTA, Carlota. **Camilo Castelo Branco - Gênese e Recepção**. Lisboa: Bertrand Editora, 2023.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Da ficção camiliana como interpretação de Portugal. **Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa**. Curitiba, CD-ROM, p. 849-854, 2003.

PAVANELO, Luciene Marie. **Camilo Castelo Branco e Joaquim Manoel de Macedo: convergências na ascensão do romance nas periferias do capitalismo**. Orientador: Paulo Fernando da Motta de Oliveira. 2013. 260 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-29072013-095304/pt-br.php>. Acesso em: 27 setembro de 2023.

_____. **Entre o Coração e o Estômago: o olhar distanciado de Camilo Castelo Branco**. Orientador: Paulo Fernando da Motta de Oliveira. 2008. 127 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-25082009-151642/pt-br.php>. Acesso em: 27 setembro 2023.



É TARDE, INÊS É MORTA: A ENCENAÇÃO DA FALTA EM “PEDRO, O CRU”, EM DIÁLOGO COM A CONTEMPORANEIDADE

Camila da Silva ALAVARCE*

- **RESUMO:** o presente estudo analisa as confluências entre o final do século XIX português e o cenário contemporâneo – no que diz respeito às inclinações da teoria literária e dos estudos culturais e, ainda, no que se relaciona ao contexto pós-pandemia. Nesse sentido, a peça de António Patrício – situada cronologicamente no início do século XX, publicada em 1918, – coloca questões que ampliam a discussão em torno de temas caros à contemporaneidade, como, por exemplo, a discussão em torno da precariedade da palavra – especialmente diante de um olhar (e de um pensamento criativo) que prioriza a complexidade e a diversidade das subjetividades, em detrimento de qualquer noção de coletividade ou de “centro”. Logo, a referida peça, ao tecer uma “narrativa da interioridade”, cujos acontecimentos estão para além do espaço tido como “normal” ou “típico”, favorece a discussão em torno da contingência da linguagem, retomando, ainda, temas que marcam muito a construção da identidade portuguesa, como o sentimento da saudade e da nostalgia, a morte e a ausência.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Contemporaneidade. Simbolismo português. Linguagem. Contingência. Morte

Introdução

Estudar as confluências entre a Modernidade (dos românticos até as décadas de sessenta e setenta do século XX) e a Pós-Modernidade (modo de operar estético-literário que figura, predominantemente entre as narrativas contemporâneas, pós 1960) é um trabalho que me interessa muito e que, portanto, tem sido marca significativa de minha produção acadêmica.

Como o que tenho em mente, com esse trabalho, não é a análise de uma narrativa contemporânea, mas sim, o estudo da peça teatral de António Patrício intitulada *Pedro, o cru*, publicada em 1918, não seria muito profícuo – especialmente no que

* Ufscar – Universidade Federal de São Carlos – Departamento de Letras. São Carlos – SP – Rod. Washington Luís km 235 – SP – 310 – São Carlos CEP 13565-905 – camilaalavarce@ufscar.br

se refere à construção estética desse texto – o estudo da pós-modernidade. Ainda que compreendamos esse conceito para além de uma cronologia – como modo de funcionar esteticamente, podendo, portanto, figurar em um texto ficcional do início do século XX – “Pedro, o cru” marca uma outra reflexão, alvo de meu interesse nesse momento. Embora dialogue de perto com as reflexões contemporâneas, contribuindo significativamente com as discussões culturais e estético-literárias atuais, não vejo, nessa peça, um pensamento criativo que funcione (esteticamente, portanto) de maneira pós-moderna – pensando esse conceito, especialmente, de acordo com o entendimento de Linda Hutcheon (1991).

Nota, sim, na referida peça, uma proposta reiterada – simbolista por excelência – de se pensar as (im)possibilidades da palavra, as suas potências e, em especial, a sua precariedade no partejamento de um real que sempre “sobra”, estando repousado, invariavelmente, para além da arbitrariedade – e previsibilidade – do signo linguístico. Essa discussão – esse “como hei-de dizer” incessante – marca as páginas de “Pedro, o cru”, suscitando reflexões fundamentais em torno de questões que são caras à contemporaneidade e aos Estudos Culturais.

A própria tessitura de Pedro, como herói simbolista que abre mão da vida prática, preso tão somente à figura morta de Inês de Castro “duvidando de que valesse a pena viver” (WILSON, s/d, p. 182) favorece um repensar acerca da complexidade de questões que vem sendo melhor elaboradas recentemente, como o conceito de trauma, a insuficiência da palavra e, ainda, o papel da literatura nesses contextos de exceção.

Assim como em Axel, de Villiers de L’Isle-Adam, em “Pedro, o cru” encontramos “esse ideal de renúncia à experiência do mundo exterior, em prol da experiência imaginativa tão somente” (WILSON, s/d, p. 182). Isso resulta na construção de um personagem ensimesmado, apartado da realidade, perscrutando o seu interior em busca de elaborar, por meio da palavra, a ausência inaceitável e repetida de Inês.

Portanto, os temas da memória e da recordação, o hibridismo dos gêneros literários, a questão da contingência da palavra, que nos conduz também para reflexões importantes sobre o conceito de trauma e de indizível – todas essas problemáticas como objeto do olhar contemporâneo – podem ser ampliadas e complexificadas a partir do estudo de “Pedro, o cru”, de António Patrício. A peça propicia, ainda, a retomada de uma reflexão mais específica em torno de Portugal e da construção de uma identidade reiteradamente calcada e reatualizada com base nos sentimentos de ausência, de nostalgia e de saudade: a identidade portuguesa.

Diante do cadáver de Inês de Castro: a contingência da palavra

Resgatando, aqui, parte das reflexões que proponho no projeto de pesquisa que desenvolvo junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

(PPGLit /UFSCar)¹, retomarei brevemente os “lugares” que a palavra tem assumido no decorrer das grandes épocas estético-literárias, em sua relação com o real circundante. Recuperar essa discussão significa também, em alguma medida, voltar a pensar sobre qual olhar foi privilegiado em cada uma dessas épocas.

O modo de pensamento e, portanto, o modo de olhar clássico prioriza a imitação ou a sucessão de igualdades, resistindo, por conseguinte, a uma apreensão do que quer que seja pelas vias da singularidade. Logo, a noção de arte está vinculada, para os clássicos, a certo ideal platônico de eternidade: se o eterno é o que não sofre a corrosão do tempo, há que se criar – na arte – algo da ordem de um coletivo e de uma objetividade para que, postos na escuridão o específico e o diverso, se teça o efeito de sucessão linear de uma história aparentemente “reta”, igual – uma ilusão de repetição e, portanto, de infinitude. A palavra precisa ser, necessariamente, essa “mediação fiel” a nos dar o real, preexistente ao verbo, tal como ele é: imitação.

Por volta da metade do século XVIII, novas ideias passam a figurar não apenas no cenário literário, mas também no âmbito da filosofia, da história e das artes, de um modo geral – ideias estas que dialogam com uma compreensão mais romântica do mundo, no sentido da reflexão proposta por Seligmann-Silva:

A individualidade da linguagem (assim como a da poesia ou da arte) é resgatada pelos românticos contra o acento iluminista (e humanista, retórico) na sua universalidade. A concepção do *Genie* da língua é aplicada a cada língua particular; por assim dizer, cada indivíduo falaria apenas um idioleto, pois a língua é a expressão da sua individualidade, de sua forma de ler o mundo: ‘Cada pessoa tem a sua própria língua. Língua é expressão do espírito. Línguas individuais. Gênio-da-língua’, escreveu Novalis [...] (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 319)

É nesse período que temos o início da Modernidade e a legitimação do eu, trazidos pelo Romantismo. Para Volobuef (2008, p. 16),

É no século XVIII que se começou a defender a pluralidade do Belo, ou seja, o conceito de Belo como único referencial foi cedendo lugar à possibilidade de aceitação de diversos ideais estéticos, os quais nasciam do reconhecimento das diferenças culturais de cada povo e da valorização da criação individual. Assim, este conceito opunha-se ao ponto de vista anteriormente defendido, segundo o qual o ideal clássico seria válido para todos os indivíduos de todos os lugares e épocas.

¹ Título do projeto: Por uma concepção romântica da linguagem: ironia, performance e figurações do indizível e do contingente na literatura

Pensar que há um “ideal clássico válido para todos os indivíduos de todos os lugares e épocas” é, efetivamente, conferir um lugar ao sol apenas ao igual e à sua repetição. O que a Modernidade inaugura é, antes de mais nada, um novo modo de apreensão da História – modo este que acolhe o diferente e que, ao enxergá-lo, assume a possibilidade da ruptura, fazendo ver melhor, inclusive, a passagem do tempo. A Modernidade clareia, portanto, a inevitabilidade da finitude. O movimento literário que se erige, pois, ao final desse século XVIII, é o Romantismo. Como nos explica Rorty (2007, p. 25):

[...] os poetas românticos vinham mostrando o que acontece quando já não se pensa na arte como imitação, porém como uma autocriação do artista. Eles reivindicavam para a arte o lugar tradicionalmente ocupado na cultura pela religião e pela filosofia, o lugar que o iluminismo havia reivindicado para a ciência.

Logo, distanciando-se da visão clássica do mundo, que acaba por colocar a arte num lugar hierarquicamente menor, como cópia do mundo sensível – e, portanto, uma imitação da imitação ou mentira – o modo de apreensão romântico do mundo é aquele que o reconhece – e, por extensão, a arte – como diversidade, conferindo ao mundo (e à arte) a movência da relatividade: “O que se vislumbrou no fim do século XVIII foi que qualquer coisa podia ser levada a parecer boa ou má, importante ou sem importância, útil ou inútil, ao ser redescrita” (RORTY, 2007, p. 32). Nesse sentido, o ideal de arte está vinculado, necessariamente, ao potencial criativo do artista e – por que não – à possibilidade de verdade.

Portanto, em lugar da imitação, a arte é compreendida pela Modernidade – e pelos românticos – como um “olhar originário lançado para fora.” (LACOUÉ-LABARTHE, 2001). A partir desse olhar, a palavra ganha, pois, o lugar privilegiado de “dar a ver” ou de “parir” um real que possivelmente só passará a existir por meio dessa “palavra criadora” – já distante, necessariamente, da ideia clássica da palavra-imitação ou representação.

A razão cede lugar à imaginação e, conseqüentemente, um olhar novo se institui – mais fiel ao “humano” em seu potencial de movimento, de diversidade, de relatividade, de vida-viva, enfim. A assimilação romântica do mundo – ao legitimar-se, em muitos aspectos, em contraposição ao olhar clássico – acolhe, inclusive, esse olhar (clássico), rompendo com ele ambigüamente, no sentido da Modernidade (PAZ, 2013, p. 58).

Rorty, ao falar da contingência da linguagem – instaurada (muito) por conta desse modo de apreensão romântico do mundo – chama a nossa atenção para o fato de que, mergulhados nessa contingência, não é possível pensar que “a verdade

está dada” ou que “o mundo está dado” e que caberia a nós descobri-los (2007, p. 27). Na realidade, se, de fato, a contingência marca as nossas existências desde a linguagem, estamos, pois, constantemente, criando “verdades”, criando mundos possíveis.

Logo, graças à contingência da linguagem, ao nomear, perdemos o objeto “real” sobre o qual estamos nos debruçando, para esquadrihá-lo. Ao atravessá-lo pela palavra, perdemos o objeto de nossa atenção, mas sabemos – graças à certeza romântica da improbabilidade da imitação – que, em busca de nomear, criamos outros mundos possíveis, no entorno daquele objeto perdido, estabelecendo relações outras entre ele e o “real”. Aliás, essa é a única chance de dizer a falta, ainda que precariamente, pois o mundo não existe fora da palavra: “O mundo existe, mas não as descrições do mundo. Só as descrições do mundo podem ser verdadeiras ou falsas. O mundo em si – sem o auxílio das atividades descritivas dos seres humanos – não pode sê-lo.” (RORTY, 2007, p. 28)

O teatro de António Patrício – um teatro simbolista por excelência – coloca em movimento uma reflexão importante em torno da representação literária e de sua fragilidade fundadora, na medida em que se assenta numa discussão em torno da precariedade da palavra. A certeza dessa fragilidade impulsiona, é claro, a busca por novos vocabulários, por diferentes modos de dizer: fragilidade e força. Escrever o indizível como indizível – sem torná-lo dizível. Questionar e explorar as possibilidades da palavra. Atravessar a experiência traumática pela palavra. Nomear a dor. Diz Richard Rorty, “o mundo não fala. Só nós o fazemos (2007, p. 30). Certamente por isso o teatro de Patrício caracteriza-se pela renovação do gênero dramático, ampliando-o, especialmente pela acolhida de uma intenção marcadamente lírica – em busca de um dizer, de um parir aquilo que, pela primeira vez, vai existir, vai se dar a ver – ainda que encoberto.

Como hei-de dar em pedra essas mãos de anjo ou como dizer a falta?

Como é que Pedro vai dizer a sua dor!? A peça concebe, é claro, a ideia da impossibilidade da realização amorosa, afinal de contas, “é tarde, Inês é morta”. No entanto, quero olhar, hoje também, para a impossibilidade de, por meio da palavra inscrita num relato, se dizer esta improbabilidade específica: a de que Pedro possa viver, novamente, a sua amada Inês de Castro – pensando, ainda, sobre que impossível é esse ou de que impossível António Patrício nos fala.

Como dizer a experiência, de que maneira representar, pela palavra, os acontecimentos, por que meios encontrar uma palavra que dará conta de partilhar esse real – são preocupações de um “estar no mundo” simbolista. Esse modo de estar e de pensar o mundo do fim de século XIX – marcadamente romântico também – movimenta, ainda hoje, a reflexão contemporânea em torno de questões semelhantes a esta: como nomear acontecimentos, situações e até modos de existir de exceção,

situados nas bordas da experiência, para além do universo concentracionário do centro?

Os simbolistas se voltam para dentro de si à procura de zonas mais profundas, iniciando uma viagem interior de imprevisíveis resultados. Mas acontece que uma tão íntima sondagem ultrapassava o plano do razoável [...]. E ultrapassando o consciente, tombavam no subconsciente e no inconsciente: mergulham no caos, no alógico, no anárquico, a que se reduz, em última análise, a vida interior de cada um. Mas enquanto ‘descoberta’ das vivências alógicas é uma coisa: o indivíduo podia examiná-las interminavelmente como vagas manifestações de sua interioridade vegetativa e inerte; *outra coisa muito diferente é tentar traduzi-las de modo conveniente. A gramática tradicional, a sintaxe lógica, o vocabulário comum seriam incapazes de realizar uma empresa que necessitava de expressões, e de uma sintaxe nova para transmitir um conteúdo inteiramente novo. Como fazer? Criar os meios de expressão apropriados [...].*” (MOISÉS, 1999, p. 210, grifos meus)

Mariana Camilo de Oliveira, em “A dor dorme com as palavras” (2011), tecendo uma reflexão em torno dessa questão que, por razões e caminhos diversos, também serviu de mote aos simbolistas –, refere-se ao indizível como algo da ordem do irrepresentável: “um indizível além e aquém da linguagem, marcado por certo caráter singular e intransferível do experimentado.” (p. 128) Ela explica que “o problema mesmo da poesia é aproximável a tal ideia – tornar o universal (linguagem) singular; barrar o automatismo da linguagem.” (2011, p. 128) Logo, uma vez que se tem a ciência da falta imposta pela palavra – certeza esta perpetuada por românticos e simbolistas até a contemporaneidade – buscam-se novas formas de dizer, inclusive, aquilo que nos parece “irrepresentável”, qual seja o ato principal de “Pedro, o cru”: um homem desenterrando a sua amada, morta há 7 anos, para coroá-la rainha.

No entanto, penso que o “não partejável” não seja exatamente o ato de desenterrar Inês ou, ainda, a vingança premeditada por Pedro para os algozes de Inês de Castro – vingança que inclui (e executa) arrancar o coração de Pero Coelho pelas espáduas e comê-lo, cru – afinal de contas, esses acontecimentos são narrados, são atravessados pela palavra, na peça. Escrevendo e costurando ideias, penso que o indizível ecoe, sim, no espaço da tragédia íntima vivenciada por Pedro – que, talvez, ainda sinalize uma tragédia outra, mais ampla, de uma nação. Então, por que meios Pedro – “esse rei que te fala e não conheces, que é rei de Portugal e anda na morte, porque é nela que vive o seu amor” (1990, p. 63) – por que meios Pedro dirá a sua dor? Ou ainda: que pesar tenta António Patrício dar à luz, quando tece a interioridade de Pedro?

*É tarde, Inês é morta: a encenação da falta em
“Pedro, o cru”, em diálogo com a contemporaneidade*

É a nossa hora, Inês... Estamos sozinhos. Estás bem assim? Tu ouvem-me dormindo. Eu fico aqui, à tua cabeceira. Não bulas, meu amor, dorme assim queda, como a tua estátua ali, sobre o teu túmulo [...] Sinto na minha alma a tua alma – como a água numa fonte noutra fonte, como a luz na luz, e Deus em Deus... Sinto-me tanto, que te perco em mim. Aqui me tens, Inês: sou o teu Pedro. O que ele tem, o que ele tem pra te contar!... Eu bem sei que tu sabes... sabes tudo. Os teus ouvidos, na Morte, ouvem melhor. Ouviram o desespero do teu Pedro – uma noite de pedra sobre esta alma – ouviram as suas lágrimas caladas: ouviram toda, toda a sua dor. Eu sei... eu sei... **As palavras, por si, dizem bem pouco; mas acordam a alma, meu amor. Se não fosse assim, para quê!?... falar... Fala-se para cair no teu silêncio – no silêncio em que a alma sorri toda... O teu Pedro quer falar: deixa-o dizer** [...] Mil vezes, minha Inês, mil vezes sofri na minha carne a tua morte. Via-o sempre – o espaço era para ele – o teu corpo de amor, tão grande e belo. Deixei de ver o sol: via-o a ele. A brancura de flor da tua pele era a luz da minha solidão. Vivía com o teu corpo na memória – como um lobo num fojo com a presa. E então a minha dor – todo o meu gozo – foi reviver nesta carne o eu martírio. Mas mais, ainda mais que as tuas feridas, me faziam sofrer as tuas mãos... **As tuas mãos, amor, via-as pisadas, como asas partidas, que ainda tremem. Eram a coisa mais triste que o sol viu.** Os assassinos tinham-nas pisado. O ar, a luz, faziam-nas sofrer. E eu ouvi-as pisar: ouvia... ouvia... Oh! Foi como pisar pássaros mortos... (1990, p. 146-147, grifos nossos)

Por meio de tantas passagens como essa ao longo da peça, faz-se claro que há, na interioridade de Pedro, uma “realidade impossível” e traumática resistindo à malha simbólica da palavra (SELIGMANN-SILVA, 2018, p.71); na peça, esse real traumático quase prescinde da palavra porque, fatalmente, seu contorno – por não estar ainda nomeado, em absoluto – acaba por coincidir com a concretude última – máxima – do contorno do corpo morto de Inês de Castro. Mariana Camilo de Oliveira, em diálogo, também, com as reflexões de Seligmann-Silva, explica:

O abjeto não é um objeto [...] nem um sujeito: trata-se do que há de mais primitivo em nossa economia psíquica, ocasiona-se a partir do recalque originário, manifestação da protocisão – uma negação violenta que instaura o eu. Um não sentido que nos oprime, diferentemente do sublime, sobre-sentido que nos escapa. A manifestação privilegiada do abjeto [...] é o cadáver (*cadere*, corpo que cai); o corpo sem alma. (2011, p. 129)

Sem desenvolver essa relação que pretendi apenas sinalizar – entre o texto de “Pedro, o cru” e o conceito de abjeto – importa notar que o texto dramático, em António Patrício, tem a sua ação diminuída graças a essa abertura para o mundo

interior das personagens – no caso, o mundo interior de Pedro. É recorrente, na peça, a utilização de imagens líricas belíssimas – como essas, que acabamos de ler – em detrimento de uma linguagem mais objetiva, voltada para a ação – traço que caracteriza o estilo dramático. As passagens poéticas abundam no texto, marcadas por metáforas criativas, como esta, abaixo, em que Pedro compara a amada à lua, na noite em que aguarda a chegada dos assassinos de Inês. Ao lado de Afonso, este lhe chama para olhar o céu: “Vede, meu senhor, o luar”. A resposta de Pedro:

É verdade, Afonso. A lua dela!... Começa a sua ronda. Nunca a esquece. E tem um olhar de sede... Eu sei... eu sei. Não há fontes no céu para aquela sede. (Exaltando-se) Vem morta de fadiga... Está cansada. Está como eu. Não pode esperar mais [...]. Afonso! Afonso!... Olha a lua!... Tem a face de Inês... da minha Inês... exangue... exangue... como eles a deixaram... (1990, p. 65, 69)

O lirismo atravessando o drama é marca significativa de “Pedro, o cru”, revelando o caráter vincadamente poético da peça. É curioso notar que passagens como essas, acima, não contribuem diretamente para o desenvolvimento do drama, mas apontam, sim, para a tessitura de uma interioridade – a de Pedro. Conforme explica Simone Nacaguma:

Essa supremacia da forma interior sobre a exterior parece transparecer certo abandono do autor (Patrício) por uma exclusiva expressão poética através de versos, revelando nesta peça a preferência pela “fôrma” da prosa no lugar do verso para expressar poesia, o que, sem dúvida, resultou em maior complexidade da linguagem: o diálogo dramático da peça constitui prosa ou poesia? Prosa poética? Drama lírico? (2011, p. 128)

Prosa? Poesia? Drama lírico? Drama estático? (2011, p. 128) A mistura dos gêneros revela um pensamento criativo em busca de um dizer – um dizer que, ciente de sua precariedade, almeja “falar” de um modo mais completo, quase desesperado, para fazer jus àquilo que esquadrinha: a subjetividade de Pedro, a qual pretende dar à luz pela palavra. Logo, esse dizer, sem abrir mão da ação dramática – voltada para o palco – prioriza um tom lírico que – recusando a referencialidade do exterior – flerta com a interioridade.

Emil Staiger (1974) apresenta uma proposta bastante “movente” da ordenação em gêneros literários – que ele, pra começar, nomeia “estilos”. De uma maneira que me interessa muito, esse estudioso atribui “movimentos” a esses estilos mais “movediços”, na concepção dele: ao estilo dramático, a tensão; ao estilo épico, a apresentação e, ao estilo lírico, a recordação. António Patrício nos apresenta o drama, nos conta a tensão – representada especialmente pela espera que Pedro empreende pelos algozes de Inês de Castro, mas também a espera por se encontrar

com o cadáver da amada e, ainda, por sua coroação depois de morta. No entanto, efetivamente, o mergulho mais profundo desse pensamento criativo se dá nos espaços da recordação.

Mestre Antônio – escultor que, a pedido de Pedro, faz a estátua de Inês de Castro – é uma personagem marcante nesse aspecto; um dia antes da coroação, ele aparece e nos traz falas importantes de El-Rei, na medida em que acrescentam detalhes marcantes para a construção da subjetividade de Pedro, calcada na dor, na memória da amada e em seu desejo insano de perpetuar Inês. Antônio, olhando a estátua, diz ao prior:

Bendito seja Deus! Não foi em vão. Dá-lhe o luar nas pálpebras cerradas. Parecem transparentes... são de seda. Dir-se-ia que coam o olhar dela. (Pausa) “Quando estou triste – disse-me ainda Er-Rei, olhando a estátua – **lembrar o olhar de Inês** faz-me tão bem – como a água nos campos, ao silêncio.” [...] “**As mãos de Inês – disse-me El-Rei D. Pedro – até mesmo dormindo, acarinhavam.** Adivinhava em sonho os nossos filhos.” E eu a ouvi-lo tinha vontade de chorar, pensava: **como hei-de dar em pedra essas mãos de anjo!**?... (1990, p. 135-136, grifos nossos)

Esses trechos da peça são muito representativos da discussão que estou tecendo aqui: são passagens absolutamente líricas, tocantes, delicadas, que conferem ao teatro de Antônio Patrício a singularidade inerente à poesia. A própria “dobra” sobre si mesmo, operada por esse drama lírico, enfatiza um olhar da ficção para a própria ficção, em detrimento de um olhar para o exterior, preocupado em dizer esse mundo “de fora”, de para além do sujeito. Em “Pedro, o cru”, encontramos, pois, não apenas uma preocupação com a construção de interioridades, mas também um movimento “para dentro”: um olhar da ficção se pensando, empenhado em refletir sobre os limites e as possibilidades da representação e, claro, da própria palavra.

Como hei-de dar em pedra essas mãos de anjo? – questiona-se o escultor de Inês. O próprio Pedro, como vimos, reconhece a provisoriedade da palavra, que dificilmente dará conta de parir a experiência da morte tal como ele a está sentindo. Ao conversar com o cadáver da amada, ele diz, conforme já lemos: “As palavras, por si, dizem bem pouco; mas acordam a alma, meu amor. Se não fosse assim, para quê!?... falar... Fala-se para cair no teu silêncio – no silêncio em que a alma sorri toda... O teu Pedro quer falar: deixa-o dizer.” Patrício, na tessitura desse personagem angustiado, insano, desesperado, faz figurar, portanto – e inclusive – a falta imposta pela palavra dita ou escrita, afinal, “fala-se para cair no teu silêncio: palavra, silêncio, morte, falta, falar, morrer.

Emil Staiger (1974) ensina que o passado como tema do lírico é um tesouro da recordação. Para o estudioso, conseguimos atravessar pela palavra acontecimentos passados que estão armazenados na memória – o que caracteriza o estilo épico. No

que diz respeito ao estilo lírico, ele se aproxima das sensações que ainda não foram “lidas” ou simbolizadas pela palavra, escapando, resistindo à representação – mas reverberando de modo inconsciente, se repetindo sem fim no sujeito: um paralelo para ser desenvolvido em trabalhos futuros, entre o conceito de trauma, no entendimento de Seligmann-Silva (2018), e a questão do lirismo em Emil Staiger (1974)²

Aromas, mais que impressões óticas pertencem à recordação. Pode ser que não conservemos um aroma na memória, mas sem dúvida o conservamos na recordação. Quando ele se espalha de novo, um acontecimento passado de há muito torna-se subitamente perceptível; o coração bate e [...] podemos dizer em que circunstâncias este aroma nos enebriou os sentidos. Que os aromas pertençam tão inteiramente à recordação e tão pouco à memória está sem dúvida ligado ao fato de que nós não lhes podemos dar formas, frequentemente mal lhes podemos dar nomes. Não delineados, sem nomes, não se tornam objetos. (1974, p. 55)

Ainda com Staiger, para o poeta lírico, “não existe uma substância, mas apenas acidentes, nada que perdure, apenas coisas passageiras... para ele, uma mulher não tem corpo, nada resistente, nada de contornos. Tem talvez um brilho nos olhos e seios que o confundem” (1974, p. 45).

Num movimento muito próximo ao da ficção que o levanta, Pedro recusa a trágica referencialidade do real, com seu contorno definitivamente de morte, e elege – alucinado – a ficção, o lirismo, a recordação. Escolhe, pois, viver Inês todos os dias, suas mãos, seus cabelos, seus olhos, sua vida:

Eu vi a Saudade ao pé de mim. Nunca mais me deixou: vivo com ela. Fez-se em mim carne e sangue. Fez-se Inês. Sou o rei-Saudade [...] Sois uma asa ao fundo da memória. Ouve o teu Pedro, Inês, peço-te muito: - havemos de nos lembrar do sol da terra! E do Mondego, Inês, das suas águas. O sol da terra é irmão do teu cabelo. Como eu o amei, como eu amei o teu cabelo!... Muitas vezes, a afogar-me nele, sentia luz em mim, era meio dia, como se Deus mungisse o sol sobre a minha alma... Amava-o tanto como tu ao sol [...] Os teus olhos olhavam-me na sombra – como as janelas do meu Paço olham a noite... Os meus agora vivem como estrelas: dobram a luz dos teus sem descansar... Onde estou eu?... Não sei. Estou só contigo. Respiro o teu olhar: é luz de luz... é o ar da minha alma – o teu

² [...] das recordações, que são como que enterradas vivas, corresponde um estancamento temporal. É uma das características dos pacientes traumatizados manifestarem uma sensação de diminuição no fluxo do tempo: como se o seu relógio tivesse ficado parado no momento do traumatismo.” (Cf. Abraham e Torok 1976 e ainda Bohleber 2000, in: SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 69-70)

*É tarde, Inês é morta: a encenação da falta em
“Pedro, o cru”, em diálogo com a contemporaneidade*

olhar [...] Inês!... Inês!... Eu tenho medo... Sinto o vento de luz da eternidade...
(1990, p. 148,149,150)

Na construção de Pedro paira, portanto, o desvario, a alucinação, a confusão insana entre os limites da ficção e da realidade – tema, aliás, bastante caro também (como venho sinalizando) aos estudos em torno do conceito de trauma e, por essa razão, pretendo estudar esse diálogo em trabalhos futuros. Eu não poderia, no entanto, deixar de mencionar rapidamente a explicação de Seligmann-Silva, quando se refere à condição psíquica dos sobreviventes da segunda grande guerra:

Isso levou à importante descoberta de que os sobreviventes vivem em uma dupla realidade. No cotidiano eles atuam conforme a realidade. De tempos em tempos, no entanto, a realidade psíquica do Holocausto brota e destrói a vida deles. O trauma destruiu em algumas regiões anímicas a capacidade de distinguir entre a realidade e a fantasia (2018, p. 69).

Como sabemos, o diálogo entre realidade e ficção marca de maneira significativa a história de Portugal e a construção de sua identidade e, conseqüentemente, a literatura portuguesa – em especial as narrativas contemporâneas: para citar apenas um nome, José Saramago. Em “Pedro, o cru”, Pedro cruza exatamente essa linha tênue entre o real e a fantasia: não está vivo com os vivos, nem morto com Inês, está “fora”, absorto, entorpecido, demente, suspenso – jangada de pedra boiando no oceano. Junto com Pedro, “todo o povo encantado da saudade” (p. 120) – seguindo o féretro, num frenesi coletivo, – ouve a voz de Inês: “És tu, meu Pedro? Por onde andaste a montear sete anos?” (p. 112). Inês ressuscita “porque é santa” e o povo está com Pedro. As “vozes de mulheres” dizem: “vem a dormir, decerto; não vem morta [...] A morta acordou: vai levantar-se.” (p. 116-117)

Ao falar sobre a realidade portuguesa, Eduardo Lourenço (2016) observa que “[...] a mais sumária autópsia da nossa historiografia revela o irrealismo prodigioso da imagem que os Portugueses se fazem de si mesmos” (p. 25). Os caminhos de análise seguidos por esse estudioso me fazem refletir, inclusive, sobre as razões de minha escolha reiterada pela literatura portuguesa. Por que os portugueses e por que a sua literatura? Uma ficção alicerçada num sentimento gigantesco “de periferia” ou, melhor dizendo, numa sensação de “estar à margem” só poderia criar – esta ficção – narrativas de grandiosidades desmedidas, como *Os Lusíadas*, de Camões. Sentimento de ausência, de falta, de saudade do que ainda não foi, de luto por aquilo que poderia ter sido – tudo isso alimenta a tessitura de ficções como o sebastianismo que depois, num ciclo vicioso e ativo – “alimenta” a realidade portuguesa, tão carente de algo que não se sabe ao certo, tão distante, pois, – tão perto e tão longe – de sua identidade:

Como portugueses, esperávamos do *milagre*, no sentido mais realista da palavra, aquilo que, razoavelmente, não podia ser obtido por força humana. A morte do padre Malagrida, um Vieira sem gênio nem sorte, pôs termo (ou interrompeu) esse ciclo de sebastianismo ativo que representou, ao mesmo tempo, o *máximo de existência irrealista* que nos foi dado viver; e o *máximo de coincidência com o nosso ser profundo*, pois esse sebastianismo representa a consciência delirada de uma fraqueza nacional, de uma carência, e *essa carência é real* (LOURENÇO, 2016, p. 31).

A história da cultura portuguesa, segundo Lourenço, tem sido repensada, mais recentemente, sob outras óticas – o que é imprescindível –, uma vez que estamos falando de uma história cultural assentada invariavelmente no estatuto mítico da ficção. Para Lourenço, esse reexame é fundamental para que “nos encaminhe [ao nosso ser profundo] ao arrancar-nos as máscaras que nós confundimos com o rosto verdadeiro.” (p. 26) Essa é a leitura que pretendi sinalizar, páginas antes, quando me referi à “tragédia de uma nação” – metaforizada, desta vez, nas páginas de “Pedro, o cru”.

Como estudiosa e amante da literatura portuguesa me cabe, portanto, concordar com Eduardo Lourenço, propondo uma leitura que dialoga com a sua reflexão acerca de Portugal e da construção de sua identidade: “Pedro, o cru” sugere uma falta importante, uma aspiração, uma inquietude, uma carência. Figura, na peça, uma nostalgia absurda e existencial, de que a narração da espera por quem já morreu, nesse caso Inês de Castro, é só um vestígio ou um aroma sem contornos específicos – para lembrar o lirismo de Emil Staiger.

Trata-se, pois, de uma perda não nomeada, indizível, uma angústia que – especialmente em contato com a literatura portuguesa – esquadrimos sem alcançar, visitando e criando mundos em torno dela, ficcionalizando e simbolizando as razões e as possibilidades dessa nostalgia fundadora, dessa tristeza: quem levantou? Quem vai levantar-se? Quem morreu e vai ressuscitar? Inês de Castro? D. Sebastião?

Diante de Pedro – e com ele, envolvidos com a sua dor – nos perguntamos inevitavelmente: qual é a falta que precisamos nomear? Por que estamos chorando? Que ficção estamos elegendo todos os dias para colocar no lugar do real que nos é impossível admitir? Em maio de 2020, no auge da pandemia, sem vacinas ainda, número cada vez mais alto de pessoas morrendo, eu escrevi esse textinho, que compartilho com vocês:

Elaborando mortes

Ela estava sempre aqui, pequenininha e foi crescendo. Não gostava das paredes. Só ficava no chão, confinada com a gente. Era lá que a encontrávamos, todo dia, nesse último mês, atrás do vaso verde. Ceci e eu achávamos que ela também era diferente, a Rabinho. Hoje cedo, quando acordamos, ela estava no mesmo lugar de ontem – mas não se mexia. Mamãe, a rabinho vai acordar? Não, Ceci... a Rabinho morreu... Sugerí que a enterrássemos. Peguei ela num papelzinho e aproveitei pra ver bem de perto: que olho de lagartixa! Tão bonita! Ceci achou engraçado: pensou que eu fosse comê-la. Mas eu só estava ali imaginando como teria sido... e foi sozinha, não havia outra dela aqui. Ainda mais assim... que topasse ficar só no chão. Fomos pro quintal. Pus a rabinho na terra. Não tive coragem de enterrá-la: e se ela acordasse? Ceci sentia o mesmo: não parava de esperar. Fomos voltando para casa, sozinhas também – nó e choro. Na porta da sala, vi o balde. E, dentro dele, o pano sujo mergulhado naquela solução de medo, de todo o dia, no chão: pura água sanitária.

Eu não chorei pela lagartixa. Ao acariciar os cabelos do cadáver de Inês, por quem (ou por quê?) chora Pedro? De que dores indizíveis – mas “arranhadas” e sugeridas pelas vias do lírico e da recordação – António Patrício nos fala? A que dores esses aromas e cores (dos cabelos, dos olhos, das mãos de Inês) nos levam? Que falta precisamos nomear?

A encenação da falta – de uma falta – em “Pedro, o cru” nos leva – ou possibilita levar – a nós mesmos. Ao dobrar-se sobre si mesma, se perguntando “como hei de conseguir dizer?”, a peça de António Patrício – simbolista por excelência – nos convida a olhar pra dentro e a exercitar o ser. Daí o seu caráter atemporal e a sua importância para as reflexões contemporâneas em torno das (im)possibilidades da linguagem, do ser, do amor e da morte, em sentido amplo.

ALAVARCE, Camila da Silva. *It's too late, Inês is dead: the stage of lack in “Pedro, o cru”, in dialogue with contemporary*. **Itinerários**, Araraquara, n. 57, p. 161-175, jul./dez. 2023.

■ **ABSTRACT:** *The present study analyzes the confluences between the end of the 19th century in Portugal and the contemporary scenario – with regard to the inclinations of literary theory and cultural studies and, also, with regard to the post-pandemic context. In this sense, António Patrício’s play – chronologically located at the beginning of the 20th century, published in 1918 – raises questions that expand the discussion around themes dear to contemporary times, such as, for example, the discussion around the precariousness of the word – especially in the face of a perspective (and creative thinking) that prioritizes the complexity and diversity of subjectivities, to the detriment*

of any notion of collectivity or “center”. Therefore, the aforementioned play, by weaving a “narrative of interiority”, whose events are beyond the space considered “normal” or “typical”, favors the discussion around the contingency of language, also resuming themes that mark a lot the construction of Portuguese identity, such as the feeling of saudade and nostalgia, death and absence.

■ **KEYWORDS:** *Contemporary. Portuguese symbolism. Language. Contingency. Death*

REFERÊNCIAS

CAMILO DE OLIVEIRA, Mariana. **A dor dorme com as palavras**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

LACOUÉ-LABARTHE, P. **A vera semelhança**. In: DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virgínia (org). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016

MASSAUD, Moisés. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

NACAGUMA, Simone. **O teatro simbolista de António Patrício**: um teatro do verbo. Pitágoras, 500 – vol. 1 – Outubro, 2011

PATRÍCIO, António. *Pedro, o cru*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht.

RORTY, Richard. **Contingência, ironia e solidariedade**. São Paulo: Martins, 2007. Tradução de Vera Ribeiro.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2018.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1974

VOLOBUEF, Karin. “**Modernidade e romantismo**”. In: PIRES, A. D. e FERNANDES, M. L. O. (Org.) *Modernidade lírica: construção e legado*. Araraquara: São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008 (Série Estudos Literários; 8)

*É tarde, Inês é morta: a encenação da falta em
"Pedro, o cru", em diálogo com a contemporaneidade*

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel** (Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930). São Paulo: Cultrix, s.d. Tradução José Paulo Paes.



INÊS DE CASTRO: ONTEM, HOJE E SEMPRE

Flavia Maria CORRADIN*

■ **RESUMO:** No fatídico 07 de janeiro de 1355, morre Inês de Castro, personagem histórica que se mantém viva até a contemporaneidade. Desde as poucas linhas consagradas a ela nas *Crônicas de Fernão Lopes*, a figura da galega vive em cada uma das inúmeras releituras que o mito inesiano vem flagrando ao longo do tempo, em registros, por vezes parafrásicos, mas também estilizadores ou paródicos. Conforme muito bem apontou Vasco Pereira da Costa, “a história [de Pedro e Inês] está mais que contada, os poetas lyricaram-na, os historiadores historiaram-na, os prosadores prosaram-na, os dramaturgos teatralizaram-na. E de tanto a trabalharem ela surgiu sempre outra (...). Sempre outra, não digo bem, porque, afinal, nada alterou o destino da gente que fez esta história: é sabido que qualquer autor que a retome, ressuscitando o tempo e as vidas (...) será obrigado ao final (...) a calar o tempo”. Esta intervenção pretende explorar o romance histórico *Inês de Castro: espia, amante, rainha de Portugal*, de Isabel Stilwell (2021), de modo a que consigamos traçar um caminho da personagem mítico-histórica, ou melhor, perceber como Inês de Castro foi ou não surgindo sempre outra, considerando sobretudo as ópticas histórica e do feminino.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Inês de Castro. Diálogos. História. Ficção. Mito.

“A condição para se decidir escrever uma biografia histórica é a consciência de podermos captar a individualidade, a personalidade da pessoa em causa”.

Jacques Le Goff

Introdução

No fatídico 7 de janeiro de 1355, morre Inês de Castro, personagem histórica que se mantém viva até a contemporaneidade. Desde as poucas linhas consagradas a ela nas *Crônicas de Fernão Lopes* (1993), a figura da alega vive em cada uma das inúmeras releituras que o mito inesiano vem flagrando ao longo do tempo,

* Professora Associada (Livre-Docente) de Literatura Portuguesa. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo – SP – Brasil. 05508-080. corradin@usp.br.

em registros, por vezes parafrásicos, mas também estilizadores ou paródicos. Conforme muito bem apontou Vasco Pereira da Costa, “a história [de Pedro e Inês] está mais que contada, os poetas liricaram-na, os historiadores historiaram-na, os prosadores prosaram-na, os dramaturgos teatralizaram-na”, (completo eu, os escultores esculpiram-na, os pintores pintaram-na...). E de tanto a trabalharem ela surgiu sempre outra [...]. Sempre outra, não digo bem, porque, afinal, nada alterou o destino da gente que fez esta história: é sabido que qualquer autor que a retome, ressuscitando o tempo e as vidas [...] será obrigado ao final [...] a calar o tempo” (1987). Esta fala pretendia inicialmente explorar alguns dos intertextos recentemente publicados, três romances históricos *Constança, a princesa traída*, de Isabel Machado, publicado em 2015, *Inês*, de Maria João Fialho Gouveia, vindo a lume em 2016, *Inês de Castro: espia, amante, rainha de Portugal*, cuja primeira edição saiu em 2021), além do volume *Paula Rego: Rehearsal: ensaio sobre o amor*, de Emília Ferreira, cujo ano de publicação é 2020, que realiza um ensaio (*rehearsal?*) sobre o amor, a partir da obra *Rehearsal*, da pintora anglo-portuguesa Paula Rego (*1935/+2022), que nos permitem traçar um caminho da personagem ao dialogarem com o mito inesiano. No entanto, achamos por bem, por conta do tempo e do espaço, restringirmo-nos a apenas um intertexto, *Inês de Castro: espia, amante, rainha de Portugal*, de Isabel Stilwell (2021), de modo a perceber como Inês de Castro foi surgindo sempre outra, nomeadamente na narrativa, considerando as ópticas histórica, ficcional e do feminino. Contudo, vale ressaltar que as obras supracitadas têm em comum o fato de revelarem autoras que se voltam para o mito inesiano, colocando-o em perspectiva nos últimos anos. Ou melhor, parafraseando Emília Ferreira, estamos diante de diálogos em duas (ou três, se considerarmos o discurso pictórico reguiano) vozes femininas, já que a voz histórico-mitológica é relida pela voz das autoras contemporâneas) voz

Palavra inicial

Maria Isabel Stilwell, autora do romance histórico *Inês de Castro: espia, amante, rainha de Portugal*, publicado em outubro 2021, pela editora Planeta portuguesa, e já na segunda edição, dedicou-se à literatura infantojuvenil, cujos títulos desenvolvem, no mais das vezes, uma perspectiva historiográfica que vai estar marcadamente presente na ficção dedicada também a adultos, uma vez que sua produção está eminentemente ligada ao romance histórico. Impressionante o número de títulos¹ que publicou nestes últimos quinze anos, já que começa a se

¹ Outros títulos da autora inscritos no categoria de romance histórico: *Filipa de Lencastre - A rainha que mudou Portugal* (2007, *best seller* da autora, traduzido para o inglês, em 2015: *Philippa of Lancaster - English Princess, Queen of Portugal*); *Catarina de Bragança - A coragem de uma infanta portuguesa que se tornou Rainha de Inglaterra* (2008); *D. Amélia - A Rainha Exilada que Deixou o Coração em Portugal* (2010); *D. Maria II - Tudo por um reino* (2012); Isabel de Borgonha, Íncita

dedicar a esta vertente a partir de 2007, tendo em vista que este tipo de ficção requer uma pesquisa bastante acurada e que demanda tempo. Ainda que tenha publicado um título dedicado ao rei D. Manuel, o subtítulo que lhe apõe, *D. Manuel: duas irmãs para um rei*, de 2020, e, recentemente, em meados de 2023, tenha vindo a lume *Felipe I de Portugal - o rei maldito*, que aponta para o embate na sucessão ao trono português entre o rei espanhol e (talvez?) a legítima herdeira D. Catarina de Bragança, a obra de Stilwell remete a uma outra questão que a singulariza; suas protagonistas são mulheres, cuja relevância histórica as tornam protagonistas da História de Portugal, mas não só. Portanto, perfilhar o caminho do romance histórico e do protagonismo feminino, ambos os aspectos, sob a óptica da intertextualidade, são os percursos que norteiam esta fala.

Percursos...

O romance, narrado primordialmente por Tereza Sanches, mulher de Afonso Sanches, que teria criado Inês, entregue por seu pai, Pedro de Castro, divide-se em cinco partes, que acompanham a história de Portugal, Castela, Aragão... desde 1326 até a morte de Inês ocorrida em janeiro de 07 de janeiro de 1355, promovendo alguns *flashbacks* que possibilitam aclarar determinados fatos ou circunstâncias históricas narradas. Tais partes são precedidas por uma espécie de prólogo, que é posterior aos fatos narrados, já que flagram D. Pedro de Portugal a rascunhar o esboço do túmulo de Inês de Castro, intitulado providencialmente de *Até o fim do mundo...* E seguidas de um epílogo, que vai trazer os fatos, que se seguiram à morte da amada numa espécie de acerto de contas com a História, marcado pelo remorso de Pedro diante da ambiguidade que sempre permeou sua relação com a Colo de Garça, e culminará com a alusão à coroação de Inês como rainha de Portugal “como rezava seu destino” (Stilwell, 2021, p. 459). O volume traz ainda uma série de imagens de personagens, sítios e dos túmulos de Pedro e Inês, além de apêndices que estampam sucintas biografias das personagens históricas que transitam pela narrativa, e ainda a bibliografia compulsada.

Como sabemos, a perspectiva intertextual é um dos caminhos trilhados pela literatura e revela inexoravelmente não só o ponto de vista do autor do intertexto, mas também uma visão eminentemente crítica da história narrada. No caso de romances históricos, estamos diante de um diálogo travado com o fato histórico, mediado pela bibliografia, cujos diferentes títulos por mais que busquem a verdade histórica, por sua vez, também são veiculados a partir de diferentes pontos de vista. Deste

Geração - A filha de D. Filipa de Lencastre que levou Portugal ao Mundo (2013); *D. Teresa - Uma mulher que não abriu mão do poder* (2015); *Isabel de Aragão - A Rainha que Portugal imortalizou como Rainha Santa* (2017); *D. Maria I - Uma rainha atormentada por um segredo que a levou à loucura* (2018); *D. Manuel: duas irmãs para um rei* (2020); *Inês de Castro: espia, amante, rainha de Portugal* (2021); *Felipe I de Portugal: o rei maldito* (2023).

modo, o intertexto literário seria reflexo de um eu que se volta para o fato histórico e o flagra segundo sua visão de mundo, ainda que se apoie, no mais das vezes, em documentação. O romance histórico, ou como o concebe Linda Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica, alçaria um passo além, na medida em que o autor lê uma bibliografia e, por meio de seu intertexto, dialoga com ela, imprimindo-lhe um ponto de vista próprio, ou pelo menos que se pretenda próprio. Estamos, pois, diante, ainda uma vez, de um discurso de segunda mão, já que se volta para o fato histórico por meio do olhar de outro(s) ou, conforme aponta Hayden White (1994), ao definir o discurso histórico, entende que ele não pode ser concebido como uma verdade absoluta e, portanto, não se opõe ao discurso literário, já que ambos são construídos a partir de um ponto de vista específico, o qual analisa os fatos de acordo com as perspectivas ideológicas de quem os narra.

Sob outra perspectiva, podemos localizar as discussões que esmorecem os limites entre História, enquanto ciência, e Literatura, manifestação artística, já que tudo parece começar com a chamada Nova História, (ou será Boa-História, conforme a concebe Georges Duby?). Assim, tratar da ruptura de fronteiras entre a História e as demais Ciências Humanas, como a Geografia, de onde afinal tudo partiu, a Antropologia, a Sociologia, só para lembrar aquelas formas de conhecimento que trabalham com o científico, com o real, aplicáveis, se assim podemos considerar, ao Homem, aliadas a outras e variadas concepções do conhecimento, dentre as quais podemos destacar a Filosofia, a Psicanálise, as Artes, notadamente a literária, é matéria que norteia o conceito de romance histórico na contemporaneidade. É a ruptura com a concepção positivista da História, cuja preocupação central reside, em última instância, na enumeração sincrônica de fatos, invariavelmente ligados às personagens que exercem poder político ou econômico. Herdeiro da concepção de História inaugurada por Bloch e Febvre, que já defendiam nos *Annales* a ideia de uma pesquisa interdisciplinar, que desenvolvesse uma “história dos problemas”, poderíamos apontar Georges Duby (1989), para quem o passado só existe enquanto discurso, intimamente relacionado com os interesses do presente. Daí a enorme gama de pontos de vista que envolvem o passado, uma vez que o material que se apresenta está irremediavelmente filtrado por processos que conduzem, em última instância, ao eu-historiador, tais como o local onde vive e produz, sua formação familiar e cultural. Sua mundividência, portanto, está intimamente arraigada ao contexto sócio-político-econômico-cultural de sua produção. Concordando com certos pressupostos marxistas, Duby (1989, p. 15) vai afirmar que:

é precisamente enquanto sujeito que não se reduz a uma pontualidade, sujeito presente na história, com os seus interesses, as suas escolhas, as suas tomadas de posição, sujeito histórico e parcial que o historiador pode articular a verdade sobre a história — porque a sua consciência não está fora da história...

É sob esta óptica que pretendemos ler o texto da Isabel Stilwell, trazendo para a ribalta a visão que a autora constrói em torno da preferida do filho de Afonso IV, bem como de personagens e fatos históricos que compõem o cenário que marca a quadra da História em que contracenaram Pedro, de Portugal, e a galega Inês de Castro.

Se atentarmos para o desfile de personagens que percorrem a narrativa, notamos que a esmagadora maioria delas, ou pelo menos aquelas que recebem maior espaço por parte de Stilwell, são mulheres fortes, determinadas, que, para o bem ou para o mal, assumem papel decisivo no destino de si mesmas, dos que as cercam ou ainda do espaço político onde vivem, ainda que, por vezes, acabem por sucumbir diante do poder manipulador de Afonso IV, Afonso XI, Afonso ou João Afonso Sanches, Pedro, Álvaro ou Fernando de Castro, João Manuel de Vilhena, Diogo Lopes Pacheco, dentre muitos outros.

Sem assumir uma bandeira de teor panfletariamente feminista, Isabel Stilwell vai reler Inês de Castro sob a óptica do feminino, inclusive atribuindo-lhe o discutível papel de espia dos Sanches ou dos Castro. Assim, podemos incluir a autora no rol de escritoras que, conforme aponta Alleid Ribeiro Machado (2012), impulsionadas pelas vagas feministas que alteram consideravelmente modos de ver o mundo, de compreender e de pensar a realidade de qualquer tempo, em termos de gênero, trazem para o espaço da metaficção historiográfica a figura da mulher que sempre esteve à margem da história. Deste modo, percebemos que as mulheres que transitam no romance são reconhecidas a partir de um eu feminino perante um eu masculino, deixando de lado “a posição opressora da voz masculina como dominante nos discursos históricos, antropológicos, psicanalíticos, literários e, enfim, ideológicos” (Machado, 2012, p. 47). Obviamente que isto não envolve necessariamente uma postura dita “politicamente correta”, uma vez que não é isto que está em causa, e sim a imperiosa necessidade de se conferir à mulher um lugar de fala seja na postura conciliadora, sem deixar de ser decisiva, da Rainha de Portugal, D. Beatriz de Castela ou da senhora de Albuquerque, Teresa Sanches, seja na postura, digamos, por vezes censurável da rainha de direito de Castela, D. Maria ou daquela que efetivamente exercia o cargo, Leonor de Gusmão, cujas atitudes e decisões, por vezes, fogem ao bem comum em prol do proveito próprio. Se a história oficial vê Leonor de Gusmão como uma mulher extremamente manipuladora, que não via os meios para atingir os fins a que se propunha, a rainha Maria é aí vista como a coitadinha, a enjeitada, em cujo casamento foi usada como moeda de troca tanto pelo pai, Afonso IV, de Portugal, quanto pelo marido, Afonso XI, de Castela, com o objetivo único de satisfazer os interesses políticos de um ou de outro.

Se pensarmos na D. Maria, construída por Isabel Stilwell, aquela que viu o marido poucas vezes e se deitou com ele menos vezes ainda, a mulher sofrida, humilhada, preterida, enquanto rainha e fundamentalmente enquanto mulher, jamais abaixou a cabeça frente aos desmandos do marido, Afonso XI, ou do filho,

Pedro, de Castela. Este é apenas um dos exemplos presentes no romance dentre muitos outros que poderiam ser trazidos à baila. O que efetivamente importa para os propósitos deste ensaio não é enumerar situações, mas sim trazer para a ribalta uma visão distinta da mulher promovida a partir de uma concepção metaficcional da historiografia, que busca tratar do ex-cêntrico, conforme aponta Linda Hutcheon (1991), na medida em que dá voz a quantos façam parte da História, sem privilegiar este ou aquele gênero, esta ou aquela raça/etnia, esta ou aquela opção sexual... No caso específico do romance em questão, Isabel Stilwell dá espaço à mulher, seja aquela cujo retrato flagrado pela História oficial foi sempre a da boazinha, seja aquela outra, cujo caráter foi apontado como discutível.

O que importa é falar delas, ou melhor, dar-lhes espaços de fala e não necessariamente defender-lhes posturas individuais ou políticas. É importante notar que trazer para o espaço do romance a mulher não significa afirmar que a mulher é perfeita e o homem é dominador ou abusivo. Significa apenas e tão somente tratar da mulher boa ou má, ou melhor, boa e má, como todos somos, ao fim e ao cabo, dependendo do momento, da situação, do caráter, da necessidade de reação... frente às imposições da vida, conforme aponta Pedro, em conversa com Inês, “todos temos bem e mal dentro de nós [...] nos cabe a nós escolher. É por isso que a bondade tem valor, porque é uma escolha” (Stilwell, 2021, p. 250). Estamos, pois, diante do livre-arbítrio, procedimento que marca o Cristianismo, doutrina que dá uma guinada na História da humanidade com todos os revezes e senões que conhecemos.

Como apontamos anteriormente, o mesmo se aplica a outras tantas mulheres que interagem, mais ou menos, na narrativa, desde a mãe de Inês, Aldonça Lourenço de Valadares, ou sua meia-irmã, Juana de Castro, passando por Blanca de Castela, primeira mulher de D. Pedro, de Portugal, ou por sua segunda esposa, Constança Manuel, cujo infortúnio não deixou à sombra sua altivez e perspicácia, ou por Blanche de Bourbon, mulher de Pedro I, de Castela, ou por sua amante, Maria Padilha, ou por Leonor de Castela, irmã de Afonso XI, duas vezes rainha de Aragão, cuja força a tornou uma das grandes personagens da História dos reinos peninsulares por que transitou, ou por Leonor de Portugal, filha de Afonso IV, rainha de Aragão, vitimada muito cedo pela peste negra, sem falar na interessantíssima Vataça Láscaris, amiga íntima de Isabel de Aragão, por meio de quem chega a Portugal e, depois de idas e vindas entre Aragão, Castela e Portugal, atuando como espiã e embaixadora de um ou outro reino, acaba morrendo em Portugal, deixando sua imensa fortuna, herdada do marido, para a Rainha Santa, ou ainda Zulema, a quem dedicaremos atenção em momento azado, sem esquecer das mulheres já citadas anteriormente.

Inês sob o signo de schedir

Três imagens perpassam o romance de Isabel Stilwell. Trata-se das estrelas schedir e algol e da vida do mártir cristão São Bartolomeu.

Tratemos nesta empreitada da presença de schedir na vida da linda galega.

Zulema, personagem fictícia, inspirada, conforme aponta a autora, em Zulema de Maiorca (*1190/+depois de 1229), revela a Inês, no início da narrativa, ainda em Albuquerque, onde fora criada por Afonso e Teresa Sanches, que a menina teria nascido sob a proteção de Schedir, conforme aponta o diálogo entre a moura que teria trazido Inês ao mundo, e a filha de Aldonça Valadares e Pedro de Castro:

— Repara agora na estrela que ali mais brilha – disse-lhe.

— Que parece um bocadinho encarnada?

Inês franziu o rosto para ver melhor.

— O seu nome, na minha língua, é Schedir. O coração da rainha.

Mas foi o meu coração que saltou no peito, quando Zulema acrescentou:

— Estava mais brilhante do que nunca no dia em que nasceste (Stilwell, 2021, p. 39).

Schedir, designação árabe, em grafia ocidental, que significa “peito”, palavra derivada de sua posição no coração da rainha mitológica Cassiopeia, é uma estrela gigante de cor alaranjada, a primeira ou segunda mais brilhante da constelação de Cassiopeia, onde está localizada. É a única estrela de navegação, das cinquenta e oito catalogadas, que está na referida constelação. As estrelas de navegação têm um status especial no campo da navegação celeste, porque são brilhantes e fáceis de identificar, ainda que sua presença se torne mais visível nos meses de outono do hemisfério norte.

A menina, filha ilegítima de Pedro de Castro e de sua amante Aldonça Valadares, teria sido levada, logo após o nascimento, por Vataça Láscaris, para ser criada na fortaleza de Albuquerque por Afonso Sanches, meio irmão de Afonso IV, por quem nutria profundo ódio, já que, segundo consta, o filho legítimo de D. Dinis fora sempre preterido em favor do irmão, e de sua mulher Teresa. Na versão silwelliana, Inês venerava os “tios”, que a criaram, sempre sob a vigilância da moura Zulema, que desde há muito estava a serviço dos Sanches

— Zulema era a mulher mais bonita que alguma vez vira... O tio Afonso dizia-lhe que Zulema era sábia, Zulema, neta de Zulema, a astrAstrónoma, que lera nas estrelas que o rei de Aragão conquistaria Maiorca, e o esperara com o filho na praia, mas os trovadores da corte de Albuquerque juravam-lhe que não passava de uma bruxa. Mas como podia ser bruxa? Mas como podia ser bruxa eram feias e cresciam-lhes verrugas no nariz? Zulema, ainda para mais, não gostava de gatos.

(Stilwell, 2021, p. 25) — e que fora a parteira da menina. Na versão proposta por Isabel Stilwell, Inês teria ingressado em Portugal por meio de D. Maria, rainha de Castela, e de seu valido João Afonso Sanches, filho dos pais postiços da menina, e não como aia de Constança, conforme aponta a historiografia corrente, já que os Sanches e os Castros eram inimigos fidalgos, tendo em vista que disputavam poderio político em Castela. Ainda muito jovem, acompanhando a tia que fora a Portugal requerer os bens do falecido marido junto ao rei, Inês conhecera Pedro, por quem passa a nutrir sentimentos que misturavam amor, amizade, admiração, pena (devido a sua gagueira), e Maria com cujas bonecas brincava e cujas joias invejava. Zulema perpassa o romance lembrando a Inês que ela estaria protegida de todos os males pelo poder de Schedir, até que seu destino a leva aos braços e lençóis do herdeiro do trono de Portugal, exercendo o duplice papel de espia dos Sanches e dos Castros e barregã do infante.

Sempre sob os auspícios de “schedir, o coração da rainha, que brilhava no céu no dia de seu nascimento”, Inês “que não queria cometer o pecado da vaidade...”, pensava “mas porque não havia de sonhar com uma coroa?” (Stilwell, 2021, p. 152). O próprio Pedro passou a tornar-se conivente com o papel que schedir exercia sobre o destino de Inês:

Só então [Inês] reparou na lareira acesa e nas estrelas no teto do dossel — Cassiopeia e Schedir.

— Mandei bordá-las para ti — sussurrou-lhe Pedro ao ouvido (Stilwell, 2021, p. 267).

Nada demovia Inês do amor de Pedro, ou seria da tarefa a que fora destinada pelo irmão ou pelo tio?, a moça sentia-se protegida pela estrela, mesmo contra Afonso IV, conforme aponta o diálogo com a tia:

— Inês, não brinques com fogo. Sabes bem do que Afonso de Portugal é capaz.

Mas a sobrinha, a filha, abriu as mãos num gesto conformador:

— Será o que a Fortuna quiser.

— Esqueceste de que a roda gira e que hoje estamos em cima e amanhã em baixo? — avisou.

Mas Inês não queria saber. No dia de seu Nascimento, Zulema vira Schedir, o coração da rainha, era só nisso que tinha de pensar.

[...]

Foi então que Zulema se aproximou dela e num de seus raros gestos de afeto passou-lhe as mãos pelos cabelos, dizendo:

— Não tenhas medo, Inês, repara como Schedir continua a brilhar (Stilwell, 2021, p. 295-296).

Ainda que a fúria do rei português contra ela, por vezes, a fizesse balançar “Nem D. Afonso IV”, pensou Inês, com um arrepio.”, mas “Espreitou o céu pela janela. Estava segura de que, apesar de a claridade do dia não a permitir ver, Schedir brilhava no firmamento” (Stilwell, 2021, p. 390).

Mesmo quando Pedro, temendo o pai, não ousava enfrentá-lo, defendendo o seu verdadeiro amor ou os filhos que teve com a amante/esposa, Inês “acreditava que Schedir voltaria a brilhar no firmamento como brilhava na madrugada do seu nascimento. Afonso IV não a venceria” (Stilwell, 2021, p. 429-430).

Se a fê de Inês em schedir era inquebrantável, tornando-a tão forte que seria capaz de enfrentar o mundo, e o representante dele na terra, Afonso IV, por quem nutria ódio desde menina, já que fora ele que levava os bens dos “pais”, lhe levava o “pai”, lhe levava o “irmão”, Teresa Sanches reconhecia os perigos criados por João Afonso Sanches “maldita hora em que viu Schedir e caiu nas mãos do meu próprio filho, que manipulara este amor — esta ênfatuação, corrijo — como lhe fora conveniente” (Stilwell, 2021, p. 209). “Tudo que a tia Teresa deseja para ela, ansiosa que esquecesse Schedir, a estrela brilhante de cassiopeia” era que seduzisse “os cavaleiros mais bonitos, [dançasse] com homens, fizesse com que se sentisse pronto a morrer por ela e [escolhesse] um com quem casar” (Stilwell, 2021, p. 235). Pena que a moça escolheu Pedro, o infante de Portugal, casado com Constança Manuel.

Também a própria Zulema, com toda sabedoria árabe que a constituía, chegou a garantir-lhe que, “se fosse hoje [verão de 1351], nunca lhe teria falado em Schedir” (Stilwell, 2021, p. 370). Assim, “o uivo de Zulema não se apaziguou com a tortura e a morte dos culpados. A moura que viu Schedir brilhar no céu no dia do nascimento de Inês pedia muito mais de mim. Muito mais” (Stilwell, 2021, p. 458).

Mas Inês “fechou os olhos e recordou Zulema a apontar-lhe Schedir, na constelação de Cassiopeia — o coração da rainha brilhante, ao centro. Quem em Portugal poderia garantir-lhe o seu desígnio?” (Stilwell, 2021, p. 199).

Pedro I de Portugal, coroando-a “rainha, como rezava o seu destino” (Stilwell, 2021, p. 459).

Palavra final (por hora)

Ainda que a versão do mito inesiano proposta por Isabel Stilwell se distinga em aspectos relevantes daquelas que vêm sendo divulgadas há anos pela historiografia oficial, tudo volta ao eixo, quando, ao final, Inês é morta a mando de Afonso IV, com a participação mais ou menos efetiva deste ou daquele conselheiro de Estado, ou, em última instância do Conselho de Estado.

Esta, dentre outras questões, são extremamente importantes, mas, ao fim e ao cabo, não alteram decisivamente o mito inesiano: a relação entre Pedro e Inês era mal-vista pela corte portuguesa e por isso ela foi morta.

A versão que apresenta vai propor o preenchimento de tais lacunas, tão ao gosto da Nova História, conforme nos ensina Duby (1989), sob uma óptica bastante interessante, como atrás apontamos, aquela que vai ouvir um lado da História, interditado desde sempre: o lado do feminino.

Na verdade, o que mais nos intrigou na leitura do romance foi exatamente a possibilidade verossímil de que Inês tenha travado relações com outras personagens históricas, nomeadamente com Teresa Sanches, Maria, de Portugal, rainha de Castela, Leonor de Castela, rainha de Aragão, mas também com Afonso Sanches, Joao Afonso Sanches, Afonso XI, Pedro I, de Castela, Leonor de Gusmão, Maria Padilha...

CORRADIN, F. M. Inês de Castro: yesterday, today and always. **Itinerários**, Araraquara, n. 57, p. 177-188, jul./dez. 2023.

■ **ABSTRACT:** *On the fateful day of January 7, 1355, Ines de Castro died, a historical figure who kept alive until contemporary. From the few lines dedicated to it in the Chronicles of Fernão Lopes, the Galician figure lives in each of the countless rereadings that the Asian myth has been flashing over time, in records, sometimes paraphrastic, but also stylized or parodic. As Vasco Pereira da Costa rightly put it, “the story [of Pedro and Inês] is more than told, poets lyricalized it, historians historicised it, prose writers prose it, playwrights theatricalized it. And from so much to work on it always arose another (...). Always else, I don't say well, because, in the end, nothing else or the fate of the people who made this story: I know that any author who resumes, revives or tempo and these lives (...) will be obliged in the end (.) to calm or tempo”. This intervention aims to explore the historical romance Ines de Castro: espiã, amante, rainha de Portugal, by Isabel Stilwell, so that we can trace a path of the mythical-historical character; or rather, perceive how Ines de Castro was or was not always emerging other; considering above all the historical and feminine optics.*

■ **KEYWORDS:** *Ines de Castro. Dialogues. History. Fiction. Myths.*

REFERÊNCIAS

ANNALES D'HISTOIRE ÉCONOMIQUE ET SOCIALE (1929-1938). Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/annales-histoire-sciences-sociales/information/past-title/annales-d-histoire-economique-et-sociale/information/5DEE15BCF2C0F1D2C390CC2404C7E693>. Acesso em 15.set.2023.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- COSTA, Vasco Pereira da. **Pedro e Inês. Memória Breve**. Açores: Instituto Açoriano de Cultura, 1987.
- DUBY, Georges; LARDREAU, Guy. **Diálogos sobre a nova história**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- FERREIRA Emília. **Paula Rego: Rehearsal: ensaio sobre o amor**. Coimbra, Caleidoscópio, s/d.
- GOUVEIA, de Maria João Fialho. **Inês**. Amadora: Top Seller - 20/20 Editora, 2016.
- HELDER, Herberto. **Teorema**. Os passos em volta. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- LOPES, Fernão. **Crónicas**. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1993.
- MACHADO, Isabel. **Constança, a princesa traída**. Lisboa, Esfera dos Livros, 2015.
- MACHADO, Alleid Ribeiro. **Das suffragettes ao feminismo de hashtag: uma conversa sobre os novos feminismos**. Encontro de GTS de Pós-Graduação, 7, 2018. Disponível em: http://anais-comunicon.espm.br/GTs/GTPOS/GT9/GT09_MACHADO.pdf. Acesso em 21. out. 2023.
- MACHADO, Alleid Ribeiro. Caminhos de transformação e ruptura em Colheita de Nelida Piñon. **Revista Graphos**, v. 14, n° 2, 2012 - UFPB/PPGL
- STILWELL, Isabel. **Filipa de Lencastre - A rainha que mudou Portugal**. Lisboa: Livros Horizonte, 2007.
- _____. **Catarina de Bragança - A coragem de uma infanta portuguesa que se tornou Rainha de Inglaterra**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008
- _____. **D. Amélia - A Rainha Exilada que Deixou o Coração em Portugal**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- _____. **D. Maria II - Tudo por um reino**, Lisboa: Livros Horizonte, 2012.
- _____. **Isabel de Borgonha, Íncrita Geração - A filha de D. Filipa de Lencastre que levou Portugal ao Mundo**. Lisboa: A esfera dos Livros, 2013.
- _____. **D. Teresa - Uma mulher que não abriu mão do poder**. Lisboa, Manuscrito, 2015.
- _____. **Isabel de Aragão - A Rainha que Portugal imortalizou como Rainha Santa**. Lisboa, Manuscrito, 2017.

_____. **D. Maria I - Uma rainha atormentada por um segredo que a levou à loucura.** Lisboa, Manuscrito, 2018.

_____. **D. Manuel: duas irmãs para um rei.** Lisboa: Planeta, 2020.

_____. **Inês de Castro: espia, amante, rainha de Portugal.** Lisboa: Planeta, 2021.

_____. **Felipe I de Portugal: o rei maldito.** Lisboa: Planeta, 2023.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso:** ensaio sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 1994.



TOPOFILIA E ESPACIOSIDADE EM LANZAROTE: A EXPERIÊNCIA EPIFÂNICA DE SARAMAGO

Márcia Manir Miguel FEITOSA*

- **RESUMO:** Publicado em 2022, por Pilar del Río, *A intuição da ilha: os dias de José Saramago em Lanzarote* constitui um livro singular e extremamente sensível. Situado entre os gêneros biografia, crônica e diário, entre acontecimentos vividos na Casa – assim grafada pela autora –, a escrita de vários romances - muitos deles consagrados pela crítica -, os passeios pela ilha vulcânica até culminar com os encontros travados ora com escritores consagrados, a exemplo de Carlos Fuentes e Ernesto Sábato, ora com personalidades como Sebastião Salgado, a obra narra com ênfase e muita desenvoltura os últimos 18 anos de Saramago, mais precisamente entre 1992 e 2010, em Tías, no sul da ilha, próxima à costa do Marrocos. O objetivo dessa investigação é trazer à tona a experiência afetiva de Saramago pelo olhar de sua parceira e companheira de todas as horas, de que modo a relação topofílica com Lanzarote interferiu na escrita de vários de seus romances, de que modo a liberdade conquistada na ilha – sua espaciosidade – permitiu a obtenção de momentos epifânicos. Para tanto, servirão de aporte teórico os estudos desenvolvidos pela Geografia Humanista Cultural, de base fenomenológica, a partir de Bachelard (2008), Tuan (2012; 2013), Dardel (2011) e Relph (2012), bem como as reflexões específicas sobre a produção de Saramago nas obras de Reis (1998) e de Aguilera (2008).
- **PALAVRAS-CHAVE:** José Saramago; Lanzarote; Topofilia; Experiência.

Introdução

Fomos para Lanzarote porque Saramago não queria conviver com a censura. A ilha não o isolou. Lá, ele pôde se conectar com o tempo e o universo inteiros. Sua obra se tornou menos portuguesa e mais universal. À ilha chegavam as vozes humanas, não o ruído social que dificultava seu trabalho em

* UFMA. Universidade Federal do Maranhão. Centro de Ciências Humanas – Departamento de Letras. São Luís – MA – Brasil. 65085-580. marciamanir@hotmail.com

Lisboa, onde sempre havia um jantar para ir. Ele pôde respirar e escrever. No fundo, havia em Saramago um sentimento de ilha, uma vontade de navegar.

(Pilar del Río)

Lanzarote não constituiu na vida de Saramago apenas um refúgio, uma válvula de escape diante da censura que vetou *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1991. Não. Lanzarote possibilitou a sua conexão com o mundo fora das cercanias portuguesas, na medida em que despertou nele, como destaca Pilar del Río na epígrafe escolhida para esse trabalho, “um sentimento de ilha, uma vontade de navegar”.

Esse sentimento varre toda a obra *A intuição da ilha: os dias de José Saramago em Lanzarote*, publicado, em 2022, pela sevilhana com quem Saramago viveu os últimos 18 anos de vida. Pilar del Río, entre a biografia, a crônica e o diário, narra com desenvoltura e sensibilidade, imbuída de um forte propósito, os acontecimentos mais significativos vividos pelo escritor entre 1992, quando se muda para Tías, ao sul de Lanzarote, próxima à costa do Marrocos, e 2010, quando vem a falecer. A ilha, portanto, proporcionou a Saramago um mosaico de emoções, tão singulares que ensejaram a escrita de mais de 340 páginas, acompanhadas de fotos coloridas a registrarem flagrantes do dia a dia na *Casa*, encontros com notáveis, a exemplo de Susan Sontag, Sebastião Salgado, Carlos Fuentes, Carlos do Carmo (fadista), Maria Kodama, Bernardo Bertolucci e Almodóvar, e fotos de seus escritório, raramente frequentado, mas que, em um desses dias em que lá estava, recebeu a presença do garoto Tito que fez questão de lhe “entregar uma lanterna mágica que descobrira para encontrar os livros nas estantes” (Río, 2022, Anexos).

As únicas fotos em preto e branco, curiosamente, abrem e fecham esse conjunto de imagens, a começar pelo registro feliz da sala de estar da *Casa* com a presença de dois dos três cães do casal, e a derradeira, com o sol a se pôr nas Montañas del Fuego, tendo à frente Saramago e Pilar a caminharem juntos. A ilha, portanto, na perspectiva do geógrafo Yi-Fu Tuan, “parece ter um lugar especial na imaginação do homem”. E continua: “A sua importância reside no reino da imaginação. No mundo, muitas das cosmogonias começam com o caos aquático: quando a terra emerge, necessariamente, é uma ilha. A primeira colina também foi uma ilha e nela a vida começou” (Tuan, 2012, p. 168).

Para Saramago, Lanzarote representou a ilha “habitada do que somos”, a conter “toda a verdade suportável: o contorno, a verdade e os limites”. O poema que abre o livro, extraído de *Provavelmente alegria* (1970), dá margem para que o leitor mergulhe, nas páginas que se seguem, no universo íntimo do homem, escritor e amante da natureza. A decisão por viver em Lanzarote “converteu-se”, nas palavras de Pilar, “na realidade soberana que moldaria um estilo de vida e um percurso literário” (Río, 2022, p. 30).

O objetivo, portanto, desse trabalho é evidenciar de que modo a experiência afetiva de Saramago em Lanzarote influenciou não só seu estilo de vida, mas sua trajetória como escritor, na medida em que foi a partir da mudança para a ilha vulcânica que sua produção romanesca alçou um novo degrau, com uma guinada considerável para o universalismo. Servirão como aporte teórico para tal reflexão os estudos de Carlos Reis (1998) e Aguilera (2008) e, no tocante à abordagem acerca da topofilia e espacialidade, as pesquisas desenvolvidas pela Geografia Humanista Cultural, de base fenomenológica, a partir de Bachelard (2008), Tuan (2012, 2013), Dardel (2011) e Relph (2012).

A relação topofílica e a “segunda existência”

Tudo teve início com uma visita de Saramago à ilha onde viviam uns cunhados e lá descobriu o quanto semelhante experiência tinha sido real em todos os sentidos; mas a real decisão, destaca Pilar, adveio “quando entendeu que devia criar distância de um Governo que não respeitava os valores de Abril [...]. Então, sem mais demoras, ligou para seu cunhado e nove meses depois a casa de Lanzarote, *A Casa*, estava pronta para ser habitada” (Río, 2022, p. 35).

Nasce, pois, “a intimidade do espaço interior”, “o canto do mundo” para Saramago quando decide construir a morada onde viveria os anos seguintes aos 70. Em *A poética do espaço* (2008), Bachelard enfatiza o papel crucial da casa e argumenta que “é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (Bachelard, 2008, p. 201). No prefácio à obra de Pilar, Fernando Gómez Aguilera ressalta um possível encontro entre a infância e a fase adulta, com destaque para uma frase curiosa do nosso autor, anunciada por Pilar páginas adiante: “Será Lanzarote a minha Azinhaga recuperada?” (Río, 2022, p. 271). Para Bachelard, é no plano do devaneio e não no dos fatos “que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. Por essa infância permanente, mantemos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida como nós sonhamos” (Bachelard, 2008, p. 207).

Um dos momentos flagrados por Pilar é justamente a aldeia natal de Saramago a quem dedica algumas reflexões diretamente relacionadas com o que estamos a considerar. Pilar acentua que a presença de Azinhaga está em *As Pequenas Memórias* (2006) e o quanto dessa aldeia habita a alma do morador mais ilustre de Lanzarote, tanto que

as estrelas que José Saramago via na sua infância, em Azinhaga, voltou a vê-las em Lanzarote, olhou-as com o mesmo assombro e desproteção, com a mesma necessidade de as cuidar e de entender o mundo. A Azinhaga deixou, em certo

momento, de ser umas ruas, uma praça, uns campos e um rio para passar a ser uma filosofia, como o vulcão apagado de Lanzarote (Río, 2022, p. 266-267).

A transferência topofílica de Azinhaga para Lanzarote se torna um fenômeno importante quando pensamos em memória. Afinal, o apego ao lugar de origem acaba por ser refletido no ambiente insular, transformado em berço com sentido claro de acolhimento. A Lanzarote-ilha passa a compor, na verdade, a paisagem exterior e interior de Saramago, a paisagem enquanto “um conjunto, uma convergência, um momento vivido, uma ligação interna, uma ‘impressão’, que une todos os elementos”, na acepção do geógrafo francês Éric Dardel (2011, p. 30). Os momentos vividos e as impressões tomadas à medida que desbravava a ilha são retratados enfaticamente por Pilar em “Lugares da ilha”:

Os primeiros tempos de estadia em Lanzarote foram um ir e vir constante de sul a norte, de leste a oeste, havia que incorporar à memória paisagens, monumentos, certas pedras e as poucas sombras que se encontravam e que deviam ter nome. Foi assim que os lugares de Lanzarote foram sendo parte do português que chegou à ilha para ser, ele também, parte dela (Río, 2022, p. 57).

Saramago descobriu também, desde que aportou em Lanzarote, depois de ter visitado Cuba e Cabo Verde, que “os continentes são ilhas de maior dimensão”. Daí pode ter nascido o ideário em torno da criação de uma plataforma cultural do Atlântico Sul, sem o lastro colonialista ou imperialista. Uma utopia que bem poderia ter se transformado em realidade.

Voltemos nosso olhar à relação topofílica alimentada por Saramago em torno da morada eleita. Numa das fotos tiradas quando da chegada a Lanzarote após a premiação do Nobel de Literatura, é visível o letreiro “A Casa” no portão branco de entrada, a configurar a metonímia de “lar”. Em todo o livro de Pilar, essa denominação atribuída à morada do casal detém importância expressiva, a ponto de preencher grande parte da narrativa. Em uma das primeiras passagens em que aparece, somos informados de como fora imaginada, construída e ocupada. São muitos os detalhes que realçam a sua importância, visto que, dali em diante, seria o lugar que abrigaria não só os viventes, mas os futuros personagens dos romances a serem escritos. Ilustremos com este trecho:

É verdade que a casa era simples, o que se tinha pedido era uma sala para convívio, dois espaços de trabalho, os quartos necessários e uma cozinha-sala de refeições que fosse lugar de encontros, sem nunca separar o cozinhar da necessidade e do prazer de se alimentar. Estava também a promessa de um jardim, um pedregal antigo onde chegam camiões de terra fértil capaz de acolher

as sementes que mais tarde dariam sombra a esse lugar de Tias que já tinha nome, e nome em português: *A Casa* (Rio, 2022, p. 38).

Uma leitura psicanalítica, suscitada no *Dicionário de símbolos* (1995), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant a partir do símbolo “casa”, parece se aproximar da concepção de “lar” imaginada pelo casal e, sobretudo, por Saramago. Segundo a psicanálise, portanto, no que diz respeito às “peças representadas”, há diferenças de significado:

O exterior da casa é a máscara ou a aparência do homem; o telhado é a cabeça e o espírito, o controle da consciência: os andares inferiores marcam o nível do inconsciente e dos instintos; a cozinha simbolizaria o local das transmutações alquímicas, ou das transformações psíquicas, isto é, um momento de evolução interior. Do mesmo modo, os movimentos dentro da casa podem estar situados no mesmo plano, descer, ou subir, e exprimir, seja uma fase estacionária, seja uma fase evolutiva, que pode ser progressiva ou regressiva, espiritualizadora ou materializadora (Chevalier; Gheerbrant, 1995, p. 197).

A cozinha, de fato, representa um dos espaços mais importantes da Casa, o “local das transmutações alquímicas ou das transformações alquímicas”, haja vista a presença constante do escritor logo ao romper da manhã, a inventar guloseimas e a se preparar para a jornada diária em que estaria envolto pelo trabalho com a literatura. Pilar assim descreve esse “momento de evolução interior”:

Cada manhã era um triunfo: chegava à cozinha, preparava o seu chá, um sumo de laranja, torradas e iogurte, e convertia-se no maior chef do mundo. Nunca se deu por vencido nem permitiu que alguém interferisse na preparação do seu pequeno-almoço. Dominar a cozinha e a culinária dessa maneira era o seu orgulho (Río, 2022, p. 61).

Um dos compartimentos mais esperados por Saramago foi, sem sombra de dúvida, a biblioteca, construída enquanto um edifício para abrigar as centenas de livros trazidos para a ilha e, mais do que isso, para acolher suas horas de trabalho. Consistiu num lugar especial onde se produziria o “milagre contínuo da criação”. Pilar relata com maestria esse processo até culminar com a primeira obra produzida nesta chamada “segunda existência de Saramago”:

Carpinteiros do norte da ilha construíram estantes de madeira de pinho, a única disponível, que colocariam de parede a parede. Uma mesa grande para acomodar o computador, livros, dicionários, folhas desorganizadas, correspondência, flores, fotografias, o caos estimulante e necessário para escrever. Depois, já

com a casa mobiliada, virá a normalidade, o escritor pôr-se-á a escrever, tudo estará objetivamente preparado. É então que as turbulências da criação se fazem visíveis. *Ensaio sobre a Cegueira* era o livro que trazia na bagagem, talvez a obra que mais tempo o ocupou, três anos e três meses desde que a ideia lhe apareceu enquanto almoçava num restaurante da Madragoa, em Lisboa. “E se todos fôssemos cegos?”, foi a pergunta que se fez. Precisou de chegar a Lanzarote para lhe dar a resposta (Río, 2022, p. 43).

A “segunda existência de Saramago” é pontuada com primazia por Fernando Gómez Aguilera no Prefácio ao livro de Pilar, considerada um momento epifânico quando da escolha por viver em Lanzarote. Segundo o estudioso, Saramago iria interiorizar

[...] uma paisagem severa, que se emparelhou com a sua alma e acabou por permeabilizar a sua obra, inaugurando, a partir de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), uma nova ‘fase literária’, que denominaria metaforicamente de “etapa da pedra”. De mãos dadas com uma expressão matizada, distancia-se das relações entre ficção e história para se ancorar no presente e se concentrar na leitura da realidade desviada (Aguilera, 2022, p. 15).

De fato, foi a partir da decisão por viver em Lanzarote que Saramago passou a desenvolver uma obra de cunho mais ontológico ao eleger o ser humano como foco essencial, seja do ponto de vista moral e ético, seja do ponto de vista reflexivo e filosófico. O nascedouro, portanto, de sua veia humanista mais incisiva se insinua a partir de *Ensaio sobre a Cegueira* e avança, segundo o relato cronológico de Pilar, para obras consagradas como *O Conto da Ilha Desconhecida*, de 1997; *Todos os Nomes*, também de 1997; *A Caverna*, de 2000; *O Homem Duplicado*, de 2002; *Ensaio sobre a Lucidez*, de 2004; *As Intermitências da Morte*, de 2005; *As Pequenas Memórias*, de 2006; *A Viagem do Elefante*, de 2008; *Caim*, de 2009, e a inacabada *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas*, de 2010. No que concerne a essa última obra, Pilar relata como se deu a sua publicação depois da morte de seu autor:

[...] várias editoras associaram-se e decidiram publicá-lo acompanhado de textos de duas pessoas singulares: Fernando Gómez Aguilera, que acompanhou o processo criativo deste livro e os últimos instantes do amigo, e o escritor italiano Roberto Saviano, que vive ameaçado tendo de proteger-se das armas e dos que as manejam, autorizam, fabricam, como dos que, por indiferença ou por resignação, as permitem. *Alabardas*, a última obra de José Saramago, é um manifesto contra a resignação (Río, 2022, p. 332).

Longe de se sentir resignado diante do caos, Saramago empreende, mesmo já enfraquecido pela saúde frágil, um libelo contra o *status quo* que banalizou a violência. Com *Alabardas*, coloca um ponto final na sua ficção, não na atualidade de suas temáticas.

Espaciosidade e experiência epifânica

Dando continuidade à abordagem espacial em *A intuição da ilha*, cabe aqui considerarmos um dos conceitos mais significativos que compõem o aporte teórico da Geografia Humanista Cultural: o conceito de “espaciosidade” e que se apresenta de modo substancial no relato afetivo de Pilar del Río.

Num dos capítulos de *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* (2013), denominado “Espaciosidade e apinhamento”, Yi-Fu Tuan acentua que a “espaciosidade está intimamente associada com a sensação de estar livre. Liberdade implica espaço, significa ter poder e espaço suficientes em que atuar” (Tuan, 2013, p.70). Já o “apinhamento” constitui seu sentimento antitético, na medida em que está diretamente relacionado com a privação do espaço e com a restrição da liberdade. E exemplifica: “[...] uma floresta está apinhada de árvores e um quarto está apinhado de bugigangas. Mas são basicamente as pessoas que nos apinham; elas, mais do que as coisas, [...]” (Tuan, 2013, p. 78). Em Lanzarote, Saramago irá vivenciar sensações até então não vivenciadas, visto a possibilidade de ampliação da perspectiva do olhar, agora voltado para a simplicidade de sua vivenda e para o entorno mergulhado no silêncio dos vulcões. O verdadeiro apinhamento havia deixado em Portugal, graças a um Governo que desprezava os “valores de Abril” e que o perseguia após a publicação de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*: um livro “mal escrito”, cujo “autor é um militante comunista” (Río, 2022, p. 33-34). A espaciosidade, ao implicar poder e espaço suficientes em que se possa atuar, garante a Saramago a liberdade há muito almejada e somente conquistada quando da mudança de corpo e alma para Lanzarote. Lá serão 18 anos de trabalho profícuo e de dedicação total à vida que de fato importa.

Já a perspectiva da experiência epifânica pode ser suscitada a partir de um dos estudiosos contemporâneos que investigam sobre o lugar numa leitura fenomenológica/ontológica que é o geógrafo canadense Edward Relph. Sua contribuição neste momento tem o intuito de propor um olhar mais acurado sobre a presença efetiva da Casa na mundividência de Saramago. No livro *Qual o espaço do lugar? geografia, epistemologia, fenomenologia* (2012), Relph sustenta o papel fundamental do lugar não só no campo da ciência geográfica, mas das humanidades em geral e, a partir de reflexões acerca da essência de lugaridade, classifica os diversos tipos de lugar segundo suas possibilidades de aplicação. Tendo em vista a noção de “lar”, Relph se vale dos argumentos de Malpas para aprofundar as raízes deste fenômeno. Assim,

Para Malpas, ‘lar’ não se refere às nossas raízes e onde crescemos, mas tem a ver com a ‘proximidade do ser’. Ser é a existência de todas as coisas, por isso ‘a proximidade do ser’ significa a consciência da abertura, totalidade e conectividade do mundo. Nesse sentido ontológico, o lar aparece por meio de lugares específicos, ainda que também os transcenda. Está associado frequentemente ao lugar onde vivemos e crescemos, mas pode ser qualquer parte desde que esteja enraizado num lugar simultaneamente especial, familiar e significativo, levando em conta a diferenciação e a integridade do ser no mundo (Relph, 2012, p. 29).

A experiência cotidiana de Saramago desde a chegada à ilha de Lanzarote se revela mais profundamente ainda quando a associamos com a ideia de “habitar”, conceituada por Heidegger anos após a publicação de *Ser e Tempo*, em 1927, e suscitada por Relph em suas investigações sobre o lugar. “Habitar”, nada mais é, na visão heideggeriana, do que morar, relacionar-se com o lugar por meio da existência, compreender a própria mortalidade, ter experiências com o não-humano e com a transcendência. Ser-estar-no-mundo constitui a essência da ideia de lugar. Lígia Saramago, uma das comentadoras da obra de Heidegger, assim justifica essa complexa reflexão: “a crescente importância que o lugar alcançará no pensamento de Heidegger se justifica por sua relação direta, ainda que nem sempre explícita, com a questão do ser, pedra angular de toda a sua filosofia. *Ser* implica, inescapavelmente, *estar em* ou *pertencer a algum lugar*” (Saramago, 2012, p. 204). E é justamente o que descortinamos em Pilar, na sua narração íntima e perfumada de afeto.

No capítulo denominado “Música numa cratera”, ao leitor é dado perceber o quanto da experiência de Saramago com o não humano e com a transcendência foi extremamente rica e intensa, ao ponto de possibilitar o encontro com o inefável. Num dos concertos realizados perto de uma das crateras do vulcão del Cuervo, um de seus locais preferidos, realiza-se um dos momentos epifânicos vividos pelo escritor e poeticamente narrado por Pilar. Na presença de uma harpa e de outros sons não usuais que habitam nossa memória, ocorre o transcender da existência, o desvendamento do mistério. Após o término do concerto, Saramago assim se revela:

José Saramago vai feliz como qualquer outro: a vida permitiu-lhe sentir de outra maneira, gozar durante uns instantes da vivência do infinito, átomos em movimento num espaço sem fim desde uma cratera de Lanzarote, sob estrelas assombradas. Esse sentimento acompanhou-o durante toda a sua vida (Río, 2022, p. 184).

Semelhante sentimento introjetado por Saramago se materializa em Dardel quando da abordagem do espaço telúrico enquanto um dos espaços geográficos que

constituem o globo terrestre. Na visão do geógrafo francês, “há uma experiência concreta e imediata onde experimentamos a intimidade material da ‘crosta terrestre’, um enraizamento, uma espécie de *fundação* da realidade geográfica” (Dardel, 2011, p. 15). É o que constatamos da experiência de deslumbramento vivida pelo escritor português em Lanzarote e, em especial, no Parque de Timanfaya, onde rugem os vulcões.

Do ponto de vista da afeição, um dos momentos mais representativos se evidencia quando se juntam ao casal os cães Pepe, Greta e Camões, a quem Pilar dedica espaço considerável na narrativa. Pepe é o cão das lágrimas de *Ensaio sobre a Cegueira* com quem Saramago conversava mesmo em pensamento; Greta surgiu mais tarde, abandonada por alguém que, segundo Pilar, não a pôde suportar, pois “era tirana, lia o pensamento das pessoas e usava-os para os chatear. Ocupava sempre o lugar eleito por quem estivesse no seu radar, e não permitia que a contestassem o que acreditava ser seu direito” (Río, 2022, p. 90). Já Camões, o último a chegar, “era alto, desajeitado, de pelo negro e encaracolado com uma espécie de gravata branca que quebrava a monotonia da cor. *Camões* não tinha características humanas, era um cão consciente de o ser, sem ares de grandeza” (Río, 2022, p. 91). Do livro *A Caverna*, é o cão Achado que ladeia o oleiro, concedendo-lhe seu calor.

Curiosamente, quando da morte de Saramago, Camões, o único cão que sobreviveu,

apercebeu-se e chorou a noite inteira. Eram uivos tremendos que ninguém podia consolar, ia pelos lugares de seu dono cheirando em vão, uivando, gritando desesperado. Juan Teba, um amigo de José Saramago que testemunhou essa aflição, escreveu um artigo intitulado ‘Camões chora por Saramago’ (Río, 2022, p. 91).

E Pilar arremata: “*Pepe, Greta e Camões* foram casa para José Saramago” (Río, 2022, p. 93), no sentido de lar que estamos a defender nesse trabalho, numa ligação inextricável com o ser, na sua totalidade e conectividade com o mundo.

Quando da morte do escritor, os três lugares mais importantes por ele habitados conjugam-se em harmonia, de modo a compor a essência de lugaridade do ser-estar-no-mundo. Seus restos mortais ficaram em Lisboa, sob uma oliveira trazida de Azinhaga e que seria plantada defronte à Casa dos Bicos, destinada a ser a sede da Fundação José Saramago. Suas cinzas, fundidas com as raízes da oliveira, foram cobertas pela terra oriunda de Lanzarote, a qual, segundo Pilar, foi “amorosamente recolhida de debaixo da pedra negra do jardim onde um dia o escritor pensou que seria um bom lugar para ficar” (Río, 2022, p. 340). Os lugares de memória perfazem a trajetória de Saramago e compõem o seu lugar definitivo.

Considerações finais

Curiosamente, Pilar del Río não justifica o porquê da publicação de *A intuição da ilha* nas suas páginas iniciais, logo após o Prefácio de Fernando Gómez Aguilera, mas apenas na página 69, no capítulo intitulado “Para que serve este livro”. De modo literal, assim enuncia a motivação: “Este livro serve para recordar momentos singulares vividos em Lanzarote, claro que sim, mas sobretudo tem como missão continuar a respiração que se sente na biblioteca de *A Casa* e partilhá-la. Este é um livro para amigas e amigos” (Río, 2022, p. 69). E mais adiante, nas linhas finais do capítulo: “Este livro é um reconhecimento ao seu trabalho em Lanzarote e uma forma de agradecimento. É um livro de leitores e um ato de amor” (Río, 2022, p. 72). Concordamos em parte com Pilar. De fato, *A intuição da ilha* deve ser lido como uma grande homenagem ao ganhador do Prêmio Nobel de 1998 que, em Lanzarote, produziu várias de suas obras mais renomadas e consagradas pela crítica. Sim, é “uma forma de agradecimento” por ter legado aos seus leitores tantas passagens pitorescas e grandiosas de seus romances e contos. Porém, para além de celebrarmos o escritor Saramago, a biografia, crônica e diário de Pilar del Río proporciona o adentrar na esfera privada do dia a dia do casal, suas atividades e desejos, suas angústias e receios, suas descobertas e intenções. Consiste, verdadeiramente, num rico acervo de informações não só subjetivas, mas de cunho sociológico-literário que tem como alicerce de sustentação a figura emblemática de Pilar, a “heroína” da epopeia cotidiana de Saramago. Como bem pontua Aguilera (2022, p. 21), “a autora destas páginas presta tributo ao fluxo da vida através de evidências expressas, do concurso entre os âmbitos domésticos e a revelação ponderada da privacidade”.

À guisa de encerramento desse percurso singular e pleno de espaciosidade, laureado por experiências epifânicas, trazemos à tona o livro *Diálogos com José Saramago* (1998), de autoria de Carlos Reis, em que chamam a atenção, já na Apresentação, as impressões gerais do crítico literário quando da sua visita a Saramago em Lanzarote para o registro dessa longa entrevista a ele concedida pelo escritor português. Na Apresentação, portanto, Carlos Reis ressalta o quanto a ilha se revela intrínseca à vida de Saramago e o quão bela é a paisagem vulcânica e quão magnífico o cenário que espelha as montanhas do Parque de Timanfaya. Durante três dias e ao longo de algumas e boas horas de “sessões de trabalho”, a entrevista circulou ora por testemunhos do escritor acerca da sua obra, ora por aspectos inerentes de sua criação literária. Destacamos uma passagem que consideramos relevante para o que temos desenvolvido até aqui.

Diante da pergunta acerca da sua “notoriedade tardia”, relativa tanto ao fato de ter se tornado um escritor famoso “tarde na sua vida” quanto à condição tardia de ser escritor, Saramago assim responde, invocando aquilo a que temos nos dedicado nessas linhas de reflexão:

Vive-se estupendamente, até porque também comecei a ser um homem feliz tarde na minha vida.

Como isso tudo aconteceu tarde, desfruto totalmente, em lugar de estar amargado, decepcionado (embora tenha muitas decepções: sou uma pessoa pessimista e céptica em relação a esta coisa que nós chamamos *espécie humana*, em relação ao que estamos a fazer do mundo e de nós próprios). Agora, em relação ao resto – chegar aos setenta anos (setenta e quatro, que são os que tenho agora), continuar com capacidade criativa, ter uma família, uma mulher, com quem vivo bem e sou feliz, uma casa que construímos, coisas que se fazem *antes* e que depois, quando se chega mais tarde, já não têm muito interesse, porque tudo já acabou, tudo está a desfazer-se – em relação a tudo isso, a impressão que tenho é que, morrendo amanhã ou daqui por dois dias, deixo qualquer coisa sólida (Reis, 1998, p. 48).

“Qualquer coisa sólida”, o húmus da existência que alimenta a busca do homem desde sempre, sedimentou-se em Lanzarote, a ilha vulcânica, a grande intuição da vida de Saramago.

FEITOSA, M. M. M. Topophilia and spaceness in Lanzarote: Saramago’s epiphanic experience. *Itinerários*, Araraquara, n. 57, p. 189-200, jul./dez. 2023.

■ **ABSTRACT:** *Published in 2022 by Pilar del Río, “A intuição da ilha: os dias de José Saramago em Lanzarote” constitutes a unique and highly sensitive book. Positioned among the genres of biography, chronicle, and diary, amidst events experienced in the Casa – as spelled by the author – the narrative encompasses the writing of several novels, many critically acclaimed, the explorations of the volcanic island, culminating in encounters with renowned writers such as Carlos Fuentes and Ernesto Sábado, as well as figures like Sebastião Salgado. The work vividly and skillfully recounts the last 18 years of Saramago, precisely from 1992 to 2010, in Tías, in the southern part of the island, near Morocco’s coast. The objective of this investigation is to bring forth Saramago’s affective experience through the eyes of his partner and constant companion, exploring how his topophilic relationship with Lanzarote influenced the writing of several of his novels and how the freedom acquired on the island – its expansiveness – allowed for the attainment of epiphanic moments. The theoretical framework for this study will draw on the Humanistic Cultural Geography, based on phenomenology, with contributions from Bachelard (2008), Tuan (2012; 2013), Dardel (2011), and Relph (2012), as well as specific reflections on Saramago’s production found in the works of Reis (1998) and Aguilera (2008).*

■ **KEYWORDS:** *José Saramago. Lanzarote. Topophilia. Experience.*

REFERÊNCIAS

AGUILERA, Fernando Gómez. Prefácio. *In*: RÍO, Pilar del. **A intuição da ilha**: os dias de Saramago em Lanzarote. Porto: Porto Editora, 2022, p.11-24.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHEVALIER, Jean; CHEVALIER, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 9ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

DARDEL, Éric. **O Homem e a Terra**: natureza da realidade geográfica. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar. *In*: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de (orgs.). **Qual o espaço do lugar?** geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 17-32.

RÍO, Pilar del. **A intuição da ilha**: os dias de Saramago em Lanzarote. Tradução de Sérgio Machado Letria. Porto: Porto Editora, 2022.

SARAMAGO, Lígia. Como ponta de lança: o pensamento do lugar em Heidegger. *In*: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de. **Qual o espaço do lugar?** geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 193-225.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução de Lívia de Oliveira. Londrina, PR: EDUEL, 2012.

_____. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução de Lívia de Oliveira. Londrina, PR: EDUEL, 2013.



MANUEL BANDEIRA EM PORTUGAL, LANÇA EM ÁFRICA

Maria Aparecida RIBEIRO*

- **RESUMO:** Por iniciativa de Ribeiro Couto, a poesia de Manuel Bandeira chegou a Portugal, onde teve acolhida não só de Adolfo Casais Monteiro, que publicou elogiosa crítica sobre ela, mas de vários autores, que incorporaram ideias e formas de dizer do poeta brasileiro. A partir da divulgação pela revista *presença* e pelo fato de haver em Portugal muitos estudantes oriundos das então colônias africanas (mas não só por isso), a poesia de Bandeira encontrou ampla interlocução em Angola, São Tomé e Cabo Verde, além de ter também sido acolhida, embora de outra forma, em Moçambique. No caso cabo-verdiano, a interlocução, que recusa ou aceita a ideia de Pasárgada como lugar de refúgio, persiste até os dias de hoje.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Manuel Bandeira. Interlocução. Literatura cabo-verdiana. Literatura são-tomense. Literatura angolana.

Introdução

Foi Ribeiro Couto, poeta amigo de Manuel Bandeira, o responsável por sua divulgação em Portugal: foi Couto que, como já se teve ocasião de dizer, mandando para aquele país, e especificamente para Coimbra e para a revista *presença*, através de Pierre Hourcade, uma espécie de pombo-correio, livros de autores brasileiros, levou os portugueses a conhecerem a poesia do pernambucano. (cf. RIBEIRO, 2021, p. 225-250).

Em 1932, em função da divulgação feita por Ribeiro Couto, Adolfo Casais Monteiro publica, no número 34 da *presença*, o artigo “Notas sobre Novos Poetas do Brasil”, onde destaca a ânsia de libertação, de que vê exemplos em “Libertinagem” e “Evocação do Recife”, mostrando ainda entusiasmo por “O Último Poema”, cujo lirismo o encanta e o faz transcrevê-lo por inteiro. Esse texto acaba por ser, ao que parece, o primeiro comentário crítico sobre a poesia de Bandeira a ser divulgado em Portugal e a primeira transcrição de poemas seus, acabando por ser o início de um longo diálogo entre Bandeira e Casais.

* Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras - Centro de Literatura Portuguesa. Coimbra – Portugal. 3004-530 - aparecida@mail.telepac.pt

Manuel Bandeira em Cabo Verde

É verdade que, em 1931, o poeta brasileiro foi citado, embora *en passant*, no número de verão de *Descobrimentos*, o número 2, num artigo de José Osório de Oliveira, a respeito da morna caboverdiana: mencionado-o como “um admirável poeta brasileiro”, o articulista transcreve, por **motivação linguística — e não propriamente literária** —, o trecho de “Evocação do Recife” em que, ao lembrar os pregões, Bandeira afirma que o povo é que fala gostoso o Português do Brasil (OLIVEIRA, 1931, p. 213). Anos mais tarde, em 1951, José Osório de Oliveira afirma:

Orgulho-me de ter sido eu quem levou os jovens intelectuais caboverdianos do meu tempo a lerem [...], poetas como Manuel Bandeira, Jorge de Lima e Ribeiro Couto. Graças a essas leituras, os rapazes, hoje homens, da geração de *Claridade* [...] puderam descobrir o caminho para uma literatura cabo-verdiana. (OLIVEIRA, 1951, s. p.)

Ora, isso não é bem assim. A revista luso-brasileira *Atlântico*, de que José Osório de Oliveira foi secretário, publicou poemas de Bandeira em 1942, 43, 44 e 47, depois portanto dos textos saídos na *presença* e da crítica de Adolfo Casais Monteiro. É através da *presença*, como muito bem explica Manuel Ferreira (FERREIRA, Manuel (1986: XXVI), que a poesia de Manuel Bandeira chega a Cabo Verde, pois não só há várias contradições na autopromoção de pioneirismo feita por Osório, como a *Claridade* registra em suas páginas a recepção da *presença*. E acrescenta um depoimento de Félix Monteiro, datado de 1947, em que este assinala a dívida dos da revista caboverdiana para com a coimbrã, lembrando também que nessa última Jorge Barbosa e Jaime de Figueiredo publicaram.

Pasárgada como evasão

Os poetas da *Claridade* incorporaram ao seu universo poético, de formas diferentes, os motivos da evasão e do alumbramento do criador de “Vou-me embora para Pasárgada.” Em alguns casos, a remissão será textual e o resíduo evidente. Noutros, a elaboração poética apagou os contornos e permaneceu apenas a sugestão da imagem.

Jorge Barbosa talvez tenha sido aquele que mais se preocupou em explicitar o seu diálogo com Bandeira. Essa grande afinidade, advinda de uma empatia que vai da pessoa ao poeta (ou vice-versa), pode ser vista na “Carta para Manuel Bandeira”, mas também quando lemos “Poema”, “Simplicidade”, “Dia”, “Rua Morta”, “Terça-Feira de Carnaval”, “Madrigal”, “Banquete”, “Ocorrência em Birmingham”. É uma afinidade que leva os dois poetas a não condenarem a mulher, mesmo prostituta

(São de lembrar os versos de «Vou-me embora pra Pasárgada»: «Tem prostitutas bonitas para a gente *namorar*») e que traz à memória do cabo-verdiano, em plena «viagem» ao Carnaval do Rio de Janeiro, um grito de Bandeira, lançado muitos anos antes: «— Evoé, Momo!»¹

Outra recepção terá o texto bandeiriano em Osvaldo Alcântara. No seu universo poético, Bandeira, como a sua Irene preta, entra “sem pedir licença”. Em “Deslumbramento”, por exemplo, o diálogo com o poeta do Recife é visível, mas a sensualidade existente no “alumbramento” do brasileiro desaparece, mudando o sentido dos versos. Onde Bandeira eroticamente delira, Osvaldo observa e interroga, imprimindo ao poema outra lógica discursiva e um caráter transcendente. A relação estrela/iluminação/poesia pode ainda ser vista no “Poema para você” (embora nele também apareçam motivos comuns a Jorge de Lima) e em “Porão”, onde completamente despida do seu caráter mundano, a estrela da manhã surge como um dos motivos do poema (ALCÂNTARA, 1986, p. 79).

Mas parece ter sido Pasárgada a palavra-ideia mágica de Bandeira, que, transmigrada para o poeta cabo-verdiano, mais fértil se fez. Ela aparece em “Há um homem estranho na multidão”. E, Alcântara, sem mencionar uma única vez o reino de Pasárgada, irá construí-lo na “Rapsódia da Ponta da Praia”, estampada na página 8 da *Claridade* nº 5, em 1947, sem um rei e sem um espaço único, fora das ilhas ou nelas próprias, mas sempre transpondo, pela evasão, os limites que lhes são impostos.

Antes da «Rapsódia da Ponta da Praia», surgida na *Claridade* de 1947, Osvaldo Alcântara, já havia feito a sua primeira incursão ao reino, quando, em 1946, publicou na revista *Atlântico*, o seu «Itinerário de Pasárgada», que, depois, com o título de «Saudade de Pasárgada», vem a constituir, com outros quatro poemas («Passaporte para Pasárgada», «Balada dos companheiros para Pasárgada», «Dos humildes é o reino de Pasárgada», «Evangelho segundo o rei de Pasárgada»), uma seção (esta, sim, homônima do poema da *Atlântico*) de *Cântico da manhã futura* (1986). Diferentemente da Pasárgada de Bandeira, a de Osvaldo não aparece como lugar a conquistar, mas como espaço perdido — «Saudade fina de Pasárgada...» —, lembrado ao desamparinho (para usar uma expressão cabo-verdiana).

Na *Claridade* nº 5, também Arnaldo França publicou “A conquista da poesia”, na qual a inacessibilidade do momento poético se constrói a partir não de uma estrela-mulher, ou das Índias, como em Bandeira, mas da imagem do castelo com altos muros, “na montanha / da paisagem deserta submarina”, que substitui a Lapa e o Carnaval. A inocência dos “gritos de alegria dos meninos correndo” e “a mulher

¹ Jorge Barbosa escreveu a Jaime de Figueiredo um bilhete, acompanhado de um poema, em que se imaginava em pleno carnaval do Rio de Janeiro, e que terminava assim: «E o verso de Manuel Bandeira / ecoando cá dentro / deste folião que eu já fui: — Evoé, Momo!» (*Cabo Verde*, 58, 1/07/1954, p. 17). O mesmo verso pertence ao poema que abre o livro *Carnaval*, de Manuel Bandeira, publicado em 1924.

vestida de vermelho / lembrando-me todas as princesas encantadas” (FRANÇA, 1947, p.33) mostram, da mesma forma que em Bandeira, a pureza, mesmo na degradação. A própria poesia, apesar de nomeada como mulher com quem o poeta se quer deitar, tem, como via de acesso, não o corpo feminino, mas a voz da musa, que se confunde com a voz antiga de uma personagem da infância do poeta:

Os recortes de “Evocação do Recife”, misturados a “Vou-me embora pra Pasárgada”, mostram, nesse poema de Arnaldo França, a apreensão do espaço de infância como uma outra forma de evasão, fato que já existe em Bandeira. Há ainda que notar o tom coloquial e o cruzamento de destinatários presentes no poema. Mas essas formas de elocução podem advir também do tom geral do Modernismo brasileiro, ou até da *presença*, pelo qual os claridosos procuravam afinar-se.

Bandeira e os mitos por ele criados permaneceram na memória poética cabo-verdiana, e mesmo os poetas mais jovens foram tocados pelo desejo de Pasárgada, ou pela vontade de extirpá-la da memória literária das Ilhas.

Pasárgada e a recusa da evasão

Ovídio Martins, que também colaborou na segunda fase da *Claridade*, publicou, em 1962, os versos de “Anti-evasão”: “Pedirei / Suplicarei / Chorarei / Não vou para Pasárgada // Atirar-me-ei no chão / E prenderei nas mãos convulsas / Ervas e pedras de sangue / Não vou para Pasárgada // Gritarei / Berrarei / Matarei / Não vou para Pasárgada”²

Atribuindo a Pasárgada um caráter coletivo e ideológico, uma vez que o poema é escrito num contexto em que os claridosos são acusados de evasionistas, Ovídio não deixa de lê-la como um espaço de prazer, ao qual ele contrapõe o de dor. Tal aceção revela assim o confronto de duas concepções de poesia, e mostra a vitalidade dos versos de Bandeira em Cabo Verde, ainda nos anos 60. Aliás, o «Itinerário de Pasárgada» de que falamos há pouco, escrito por Osvaldo Alcântara, pode ser uma resposta a Ovídio Martins, que o criticou, chamando-o evasionista, rótulo que, até mesmo grafado como pasargadismo (SILVEIRA, 1954: 27), acabou por estender-se aos da *Claridade*.³

² Nota: Estes versos tornam-se, mais tarde, título de uma publicação do autor: *Gritarei, berrarei, morrerei — não vou para Pasárgada*, Roterdão, Ed. Caboverdianidade [1973]

³ Um outro exemplo da vitalidade da poesia de Bandeira em Cabo Verde nos anos 60, é Yolanda Morazzo, que integrou o grupo do *Suplemento Cultural*, e em “O que há em mim é a vida”, poema datado de 1962, retoma os versos de “Desencanto”, e contrapõe à disforia do texto do recifense, a sua própria euforia, o encanto de ser a “mãe que dá à luz” à poesia (MORAZZO, 2006:128).

A recusa de Pasárgada e a Estrela da Manhã: aurora de um novo tempo

Durante os anos 70, os versos de Manuel Bandeira continuarão na memória dos poetas. Se Corsino Fortes, em 1974, ao publicar *Pão & fonema*, deixa ecoar em «Pesadelo em terra alheia ou pesadelo em trânsito», o ritmo do «café com pão» do «Trem de ferro» de Bandeira, ao editar, em 1986, *Árvore & tambor*, retoma a figura da estrela da manhã, agora como revolução, como alvorada de um novo tempo, em «De boca concêntrica na roda do sol». O mesmo sentido de revolução, de anti-evasão volta a informar a imagem da estrela-da-manhã, nos poemas «P.A.I.G.C.», «Bom dia, Antônio Nunes!» e «Mulher», sendo que, neste, mantendo o caráter erótico da desejada estrela bandeiriana («E a areia do teu corpo / viaja / pela boca marítima do meu regresso») (FORTES, 1986: 104), chama-se a atenção para a mulher que não partiu e, com seu trabalho, se manteve na ilha e manteve a ilha, tornando possível a revolução e a independência de Cabo Verde.

No mesmo ano de 1986 em que se comemoravam os 50 anos da *Claridade* e em que Corsino Fortes publicava o seu *Árvore & tambor*, Gabriel Mariano, em *Ladeira grande*, mostrava, também ele, a popularidade da poesia de Bandeira entre os de Cabo Verde. Dessa vez são os versos das numerosas louvações bandeirianas, dedicadas a cidades como o Rio de Janeiro ou a personalidades, como Rachel de Queiroz, que informam a «Louvação da Claridade», de Mariano (cf. MARIANO, 1986: 131). Ele utiliza-os no poema com que homenageia os claridosos, mas substitui o «Louvo o Padre, louvo o Filho», que o poeta brasileiro utiliza, por «Eu louvo e canto a Claridade», valendo-se também da repetição. Já ao lembrar Pedro Corsino de Azevedo, no mesmo poema, os versos de Mariano vêm infiltrados por fragmentos de um outro texto de Manuel Bandeira — «Pneumotórax». Num conto desse autor — «Família», a estrela da manhã é também retomada, mas apenas como nome de um *four-master*: «Clau Ledo tinha sido trancador de baleia no four-master “Estrela da Manhã”, porém rapaz ainda tenor pegou uma asma muito ruim e resolveu fixar-se como comerciante» (MARIANO, 2001: 131).

Um outro caso de diálogo entre Bandeira e a poesia cabo-verdiana pode ser visto em Arménio Vieira, no poema «Bicho-gente», publicado pela primeira vez na antologia *No reino de Caliban* (VIEIRA, 1975: v.I, 222-223). Se a animalização do homem em decorrência da fome habita os versos do poeta brasileiro em «O bicho», o mesmo ocorre nos versos daquele que foi um dos criadores de *Sêlô — página dos novíssimos*, surgida em 1962. Mas Arménio não para aí: a interlocução com Bandeira surge noutro poema, publicado nesse mesmo ano em *Mákua*, sob o nome de Arménio Vieira e Silva: «Evocação da minha infância»

Permanência da poesia bandeiriana na literatura cabo-verdiana

No fim do século XX e nesse início do XXI, ainda é possível mostrar a presença de Manuel Bandeira na produção poética cabo-verdiana.

Mário Lima retoma «Os Sinos» e, curiosamente, com mesma a harmonia imitativa usada no poema homônimo de Antônio Nobre que motivou o de Bandeira, lembra os sinos que Djonga repicava na paróquia de Santa Isabel, na sua Ilha da Boa Vista (LIMA, 2005: 67).

Numa antologia dos novíssimos, organizada por Hopffer Almada, é possível encontrar em Filinto Elísio, poeta que estreou em *Voz di letra*, em 1986, no poema com o significativo título «A poesia do reverso», uma menção à Pasárgada, como evasão existente num tempo superado: «lusoáfricas berço terço / o terceto da nova poesia // onde passava a Pasárgada / passa agora o pássaro da paz» (ELÍSIO, 1991: 218).

José Antônio Lopes, no poema «Da Pasárgada a U.R. Kassdins», que dedica «a todos os beatos», coloca Pasárgada entre os espaços míticos que devem ruir no momento apocalíptico que, como vidente, descreve (LOPES, 1993: 17).

Osvaldo Osório mostra a Estrela da Manhã, em «Balanço de uma paixão que interroga», como uma promessa adiada (OSÓRIO, 2007: 71-73). Já Vera Duarte, em «Os meninos», de *O arquipélago da paixão* (2011), toma uma atitude semelhante à de Jorge Barbosa (a quem, aliás, a autora dedica o texto) com relação a Bandeira: mostrando simpatia humana semelhante à do claridoso pelo «olhar vagamente triste» do poeta pernambucano, ex-interno num sanatório em Clavadel, ela também diz querer passar às crianças de «ranho no nariz, pés descalços e calções rotos», de «corpos esqueléticos» em função da «fome crônica», para quem o amanhecer já é de «desesperanças», a estrela da manhã (agora não mais uma mulher como nos poemas de Jorge e de Bandeira, mas a aurora de uma nova vida) (DUARTE, 2011: 81).

Valentinus Velhinho também retoma a imagem da estrela da manhã, utilizando-a com o sentido bíblico que costuma emprestar a seus versos. Em *O túmulo da Fênix* (repare-se já no título a idéia de ressurreição), diz, em «Única e intacta»: «A Estrela da manhã/ a única que não há de cair,/ a única que de pé e intacta / Manter-se-á ao alto — que bela / Presa daria para um relâmpago súbito?» (VELHINHO, 2002: 73). Já no poema «Quem mais sou?», do mesmo livro, escreve: «O sol da meia-noite não deve nada/ À Estrela da manhã / nem a um anjo iluminado à tardinha» (VELHINHO, 2002: 73). Em «Sangrenta a lua», de *Tenho o infinito trancado em casa*, diz: «Sangra a lua para por fim dar lugar / Àquela que — para sempre / À mercê dos misteriosos Infinitos / Sem história nenhuma — / De modo nenhum pode sangrar: // A Estrela da Manhã» (VELHINHO, 2008: 186). Em «Os Astros da Terra», volta a recorrer à imagem: «Com a Estrela da Manhã / calar-se-ão os grilos, / estes secretos astros da terra» (VELHINHO, 2011: 115).

Morazzo retoma a necessidade da evasão, não apenas de Cabo Verde, mas do mundo, em «Fuga ao Diabo», poema de julho de 2004, onde elenca os nomes de vários inconformados com o mundo em que viveram. Se Pasárgada é o lugar para onde emigra Bandeira, para fazer o que a tuberculose não lhe permitiu, Yolanda, sem dizer para onde vai, procura sair do planeta, «antes da privatização do espaço», para recuperar a «sanidade mental». Aludindo às guerras do petróleo e à interferência dos Estados Unidos, ela foge da «sonda de “bush”» e substitui por Sherazade a sereia, que em Pasárgada contaria ao poeta as histórias narradas por Rosa ao Bandeira-menino, (cf. MORAZZO, 2006: 350-351).

E ainda poderíamos falar de Mário Lima, António de Névada, Hopffer Almada e Dany Spínola. Este último, por exemplo, diz assim: “Como água e como sol que somos,/ De nós mesmos nos alimentamos e procriamos / inventando cascatas de água em inóspitos desertos / construindo pontes, jangadas, céus e paisagens mil». A poesia é, nesse meio, um momento de suprarrealidade, que eclode «do longínquo aceno dos delfins, / Das suas acrobacias e das suas estranhas e místicas melodias / em eterno e terno convite à paixão lunar do meio-dia em Pasárgadas de sol» (SPÍNOLA, 2011: 28).

Presença de Bandeira nas literaturas de Angola e de São Tomé

Em 1951, Mário António escrevia «Rua da Maianga» (que depois incluiu em *100 Poemas*). Aí, são vários os ecos de «Evocação do Recife», a começar pelo confronto do nome antigo com o nome moderno e de homenagem a alguém, do qual os velhos frequentadores não gostam. Outro deles, a memória do que, em tempos antigos, acontecia na rua. Mais tarde, na *Crônica da cidade estranha* (1964), o escritor menciona e glosa versos de Bandeira de «Estrela da Manhã». Refletindo os novos usos de Luanda, que dela fazem agora uma cidade estranha, a estrela da manhã aparece personificada em Vina, de hábitos muito promíscuos, mas que Beto deseja ainda que «degradada até a última baixeza» (Cf. ANTÓNIO, 1977: 75).

Na *Antologia de poesias angolanas* (1958), o nome de Bandeira, vem associado ao de Ribeiro Couto. Maurício de Almeida Gomes, em «Exortação!», poema datado de 1957, conclama todos a criar uma nova poesia angolana, e, como Bandeira, que, em «Evocação do Recife», recusa a sintaxe lusíada⁴, ele deseja abolir «suaves endeixas [sic], brandas queixas» (GOMES, 1957: 271)⁵. E no mesmo ano, saía, com prefácio escrito pelo poeta brasileiro, certamente por mediação de

⁴ Citando Bandeira, Maurício de Almeida Gomes modifica suas palavras (que apenas diziam respeito à língua e não às formas literárias usadas) e as atribui também a Ribeiro Couto: “«É preciso criar a poesia brasileira / de versos quentes, / fortes como o Brasil, / sem macaquear a literatura lusíada» (GOMES, 1976: 85)

⁵ Segundo Carlos Ervedosa (1953: 8) o poema já havia sido publicado, em 1948, num jornal.

Ribeiro Couto ou de Adolfo Casais Monteiro, o livro de Geraldo Bessa Vítor, que recebeu o Prêmio Camilo Pessanha em 1957: *Cubata abandonada*⁶. A poesia do angolano tem com a de Bandeira a afinidade da memória da infância, de onde Bessa Vítor também recorta personagens (Sô João, Velho Chico, Bombinga...). Apesar disso, aquilo que chama a atenção do recifense, além do vocábulo cacimba (Ah! O gosto de Bandeira pelas palavras!), é o fato de a poesia de Bessa Vítor saber «“violentamente a África”, sem ficar apenas nas exterioridades da terra e sua gente» (BANDEIRA, 1958a: 8).

Agostinho Neto, Antônio Jacinto e Antônio Cardoso, em livros datados de 1961, glosam o «Trem-de-ferro», cada um a seu modo, retomando o barulho do trem do poema bandeiriano.

E se os poetas de Angola ainda colônia portuguesa frequentavam a poesia de Manuel Bandeira, mesmo depois da Independência isso aconteceu. Ernesto Lara Filho escrevia: «Sou uma espécie de brasileiro. Um angolano, nascido em Benguela, filho de pais minhotos. Um português de Angola, que conhece melhor Erico Veríssimo [...] do que Eça de Queiroz [...]. // Sou um angolano capaz de sentir o Brasil, capaz de recitar de cor um poema de Manuel Bandeira [...]». (LARA FILHO, 1990: 61). É um trecho de Bandeira, do poema «Epígrafe», abertura do livro *A Cinza das Horas*, que ele cita, de memória ou não, na sua crônica «Roda Gigante», publicada em Paris, em 15 de abril de 1960 (Cf. SOUSA, 2010: 86). Aliás, Ernesto Lara tem em comum com o poeta pernambucano, não só nessa crônica, mas em vários de seus textos, o gosto pela memória da infância, particularmente visível no poema «Infância Perdida», de *Picada de Marimondo* (Cf. LARA FILHO, 1961: 23).

Se, em Angola, Bandeira serviu de inspiração à criação de uma poesia nacional e seu «trem-de-ferro» lembrou outros trens, instrumentos da opressão, em São Tomé, parece ter tido acolhimento em apenas um poeta: Francisco José Tenreiro. Retomando o verso em que Bandeira, na «Evocação do Recife», repudia a imitação da sintaxe portuguesa, o são-tomense, que clama pela união de todos os negros, comenta, utilizando o verbo derivado do substantivo usado para desclassificar o negro e inverte os papéis: «Nos terrenos do fumo os negros estão cantando./ Nos arranha-céus de New-York os brancos macaqueando!!! Nos terrenos da Virgínia/ os negros estão dançando./ No *show-boat* do Mississípi os brancos macaqueando!» (TENREIRO, 1982: 78).

⁶ Carlos Ervedosa (1953: 28) assim comenta: «*Cubata abandonada*, de nível medíocre, mas que a Agência Geral do Ultramar escolhe para a atribuição do prêmio Camilo Pessanha. Será curioso assinalar ainda, que Manuel Bandeira, o grande poeta do país irmão, aceitou prefaciá-lo nos termos mais elogiosos, mas, como afirmou M. António, Manuel Bandeira pode dar-se a todas as fantasias que nada empana o brilho da sua obra poética, monumental e intocável. Até a de prefaciá-lo um livro que não tem, sob qualquer aspecto, um mínimo de valor.»

Mas como teria chegado a poesia de Bandeira a Angola e a São Tomé? Também através da *presença*? Nada nos confirma essa hipótese.

Manuel Bandeira em Moçambique

Se Guimarães Rosa encontrou eco em Moçambique via Luandino Vieira, como se pode ver numa entrevista dada por Mia Couto, e Jorge Amado recebeu uma homenagem em forma de poema escrito por Noémia de Souza, o mesmo não se pode dizer de Manuel Bandeira. É verdade que «Fábula» de José Craveirinha parece dialogar com o «Balõesinhos» do poeta brasileiro. Se Bandeira, no seu gosto pela pintura e pelo humilde cotidiano, chama a atenção apenas para a pobreza — evidenciada pelos termos «arrabaldezinho», «meninhos pobres», «burguesinhas pobres», «criadas das burguesinhas ricas», «mulheres do povo», «lavadeiras da redondeza», que culmina em «círculo inamovível de desejo e espanto» (BANDEIRA, 1958b: 167-168) — Craveirinha ironiza, a partir do título, o contraste entre pobres e ricos, já que, se numa fábula as personagens costumam ser animais e há uma verdade moral que se oculta sob o véu da ficção, no poema moçambicano é mostrada uma realidade: o «menino gordo» (certamente porque tem o que comer) compra um balão (porque pode) e, de tanto, soprá-lo, arrebenta-o; os «meninos magros» (pobres, certamente mal-alimentados, e que não podem comprar o brinquedo), fazem «balõesinhos» (repare-se o diminutivo) dos «restos» do balão arrebentado (CRAVEIRINHA, 2002: 107). Mas como terá chegado a poesia de Bandeira a Moçambique? Também através da *presença*? Não é de se descartar de todo a hipótese. Mas uma outra se nos afigura.

Considerações finais

Em janeiro de 1952, o nº 13 da *Mensagem*, boletim órgão oficial da Casa dos Estudantes do Império, noticiava que, no serão cultural daquela entidade, realizado a 14 de janeiro, foi lida parte do ensaio “Significado e alcance da poesia moderna”, de Casais Monteiro sobre Manuel Bandeira. Esse ensaio era certamente o estudo saído na *Revista de Portugal* já aqui mencionado.

Ora a Casa dos Estudantes do Império (CEI) era uma instituição estatal que funcionava de maneira semelhante a uma república estudantil, mantida para albergar os vários estudantes das colônias portuguesas que iam estudar na metrópole. Para além da ação política, ela foi também um terreno muito fértil para a literatura das então colônias portuguesas, tendo abrigado o moçambicano José Craveirinha, os angolanos Antero Abreu, Alexandre Dáskalos, Alda Lara, Carlos Ervedosa, Fernando Mourão, Fernando Costa Andrade, entre outros. Francisco José Tenreiro teve um papel central nas atividades da Casa dos Estudantes do Império. Assim, penso poder-se dizer que talvez tenha sido através da revista *presença* e da presença

dos africanos em Lisboa, que Manuel, bandeira da renovação literária em Portugal, meteu uma lança em África.

RIBEIRO, Maria Aparecida. Manuel Bandeira in Portugal launches in Africa. **Itinerários**, Araraquara, n. 57, p. 201-212, jul./dez. 2023.

■ **ABSTRACT:** *On Ribeiro Couto's initiative, Manuel Bandeira's poetry arrived in Portugal, where it was welcomed not only by Adolfo Casais Monteiro, who published a laudatory review about it, but also by several authors, who incorporated the Brazilian poet's ideas and ways of saying. From the divulgation by Presença magazine on and the fact that there were many students in Portugal from the then African colonies (but not only for that reason), Bandeira's poetry found wide interlocution in Angola, São Tomé and Cape Verde, in addition to being welcomed, although in another form, in Mozambique. In the Cape Verdean case, the dialogue, which refuses or accepts the idea of Pasárgada as a place of refuge, continues to this day.*

■ **KEYWORDS:** *Manuel Bandeira. Interlocution. Cape Verdean Literature. São Tomé Literature. Angolan literature.*

Referências

ALCÂNTARA, Osvaldo. "Itinerário de Pasárgada". **Atlântico**. Revista Luso-brasileira. Lisboa/Rio de Janeiro, n° 3 (nova série), p. 81-86, fev. 1947.

_____. "Rapsódia da Ponta da Praia", **Claridade**, São Vicente, n 5, set. 1947, p.8.

ALCÂNTARA, Osvaldo. **Cântico da Manhã Futura**. Praia: Banco de Cabo Verde, 1986.

ANTÓNIO, Mário. **Crónica da Cidade Estranha**. Queluz: Literal, 1977.

BANDEIRA, Manuel. Prefácio. In: Vítor, Geraldo Bessa. **Cubata Abandonada**. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1958a: 8

BANDEIRA, Manuel. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958b: 167-168

CASA DOS ESTUDANTES DO IMPÉRIO. "Outro serão cultural". **Mensagem**: boletim órgão oficial da Casa dos Estudantes do Império, Lisboa, n. 13, janeiro de 1952.

COUTO, Mia. "Mia couto fala da influência de Guimarães Rosa, na sua prosa poética". <https://www.portalraizes.com/mia-couto-guimaraes-rosa/> Acedido a 9 de maio de 2023.

CRAVEIRINHA, José. **Obra Poética**. Maputo: Direção da Cultura dos Escritores Africanos, 2002.

DUARTE, Vera. **O Arquipélago da Paixão**. Praia: Antiletra, 2011.

ELÍSIO, Filinto. “A poesia do reverso” (Poesia II). *In*: ALMADA; José Luís Hopffer Cordeiro. **Mirabilis de veias ao sol**. Praia: Instituto de Promoção Cultural, 1991.

ERVEDOSA, Carlos. **A Literatura Angolana** (resenha histórica). Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1963.

FERREIRA, Manuel. “Prefácio”. ‘O Fulgor e a esperança de uma nova idade’ *In*: **Claridade**. Revista de Arte e Letras. Linda-a-Velha: A.L.A.C., 1986, p. XIX-XXIX.

FRANÇA, Arnaldo. “A conquista da poesia”. **Claridade**, São Vicente, n 5, p.33, setembro, 1947.

FORTES, Corsino. **Árvore & Tambor**. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1986.

GOMES, Maurício de Almeida. “Exortação”. *In*: NOBRE, Maria da Conceição. **Antologia de Poesias Angolanas**. Nova Lisboa: Câmara Municipal de Nova Lisboa, 1957, p.271-277.

LARA FILHO, Ernesto. **Picada de Marimbondo**. Nova Lisboa: Edições Bailundo, 1961.

_____. **Crônicas da Roda-gigante**. Porto: Afrontamento, 1990.

LIMA, Mário. **Minhas Aguarelas no Espaço e no Tempo**. Praia: edição do autor, 2005.

LOPES, José António. **As Últimas Páginas do Apocalipse**. s.l.: Edição do Autor, 1993.

MARIANO, Gabriel. **Louvação da Claridade**. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro, 1986.

MARIANO, Gabriel. **Vida e Morte de João Cabafume**. Lisboa: Vega, 2001.

MARTINS, Ovídio **Gritarei, berrarei, morrerei — não vou para Pasárgada**, Roterdão, Ed. Caboverdianidade, 1973.

MONTEIRO, Adolfo Casais. “Notas sobre novos poetas do Brasil”. **Presença**. Folha de arte e crítica. Coimbra, n. 34, ano V, v. 2, p. 14-15, nov.-fev, 1932.

MORAZZO, Yolanda. **Poesia completa: 1954-2004**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. 2006

_____. “Uma poesia ignorada”. **Descobrimento**. Revista de Cultura. Lisboa, n 2 (número de verão), p. 211-213, 1931.

OLIVEIRA, José Osório de. A literatura cabo-verdiana é uma realidade, **Cabo Verde**, Boletim de Propaganda e Informação, ano III, n 27, 1951

OSÓRIO, Oswaldo. **A sexagésima sétima curvatura**. Praia: Dada, 2007.

RIBEIRO, Maria Aparecida. Rui Ribeiro Couto e sua irradiação generosa. *In: Interloquções Poéticas Brasil/Portugal*. FIUZA, Solange; RIBEIRO, Maria Aparecida; CAMILO, Wagner. Campinas: Mercado das Letras, 2021, p. 225-250.

SOUSA, Carlos Teixeira de. **Crônicas de Ernesto Lara Filho**. Versão integral de *Roda-Gigante*. Lisboa: CLEPUL, 2010.

SPÍNOLA, Danny. Pasárgadas de Sol. *In: RISO, Ricardo (org.). Cabo Verde: antologia de poesia contemporânea*. Disponível em: <http://www.africaeaficanidades.com/documentos/ANTOLOGIA-CABO-VERDE.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2012 .

TENREIRO, Francisco José. Negro de todo o mundo, **Coração em África**. Linda-a-Velha: ALAC, 1982, p. 76-81.

VELHINHO, Valentinous. **O túmulo da Fénix**. Praia: Edições Artiletra, 2002.

_____. **Tenho o infinito trancado em casa**. Praia: Artiletra, 2008.

_____. **Noites ao cair da noite**. Praia: Edições Artiletra, 2011.

VIEIRA, Arménio. Bicho-Gente. *In: FERREIRA, Manuel. No Reino de Caliban*. Antologia Panorâmica da Poesia Africana de Expressão Portuguesa. Lisboa: Seara Nova, 1976, v.1, p.222-223.

_____. Derivações. *In: FONTES, Francisco (org.). Destino de bai: antologia de poesia inédita cabo-verdiana*. Coimbra: Saúde em Português, 2008, p. 323-324.

VÍTOR, Geraldo Bessa. **Cubata Abandonada**. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1958 (Pref. de Manuel Bandeira).



FIGURAÇÕES AFETIVAS EM *TIAGO VEIGA* *UMA BIOGRAFIA* E EM SEUS EPITEXTOS

Maria Theresa ABELHA ALVES*

- **RESUMO:** Mário Cláudio cercou sua personagem *Tiago Veiga* por um bem engendrado jogo paratextual, concebido de modo a explorar e dialetizar vida e ficção. Além dos paratextos localizados nos limiares da obra, o escritor fez uso de epitextos, paratextos localizados fora da obra. Considerando que tais epitextos podem dizer muito sobre a referida obra, e considerando que Mário Cláudio criou a personagem Tiago Veiga como poeta e que à personagem concedeu a autoria de alguns livros de poemas, busca-se a interação do texto da *Biografia* com o dos epitextos poéticos, procurando encontrar em *Tiago Veiga uma biografia* (CLÁUDIO, 2011) os afetos de vária natureza, mesclados de ternura e desejo, que motivaram os poemas, na dialética benevolência / concupiscência.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Texto e Epitexto. Vida e Ficção. Amizade e Amor. Desejo e Transgressão.

Introdução

Antes da publicação de *Tiago Veiga uma biografia* (CLÁUDIO 2011), a personagem que a protagoniza surgiu como autor dos livros: *Os sonetos italianos de Tiago Veiga* (CLÁUDIO, 2005); *Gondelim de Tiago Veiga* (CLÁUDIO, 2008); *Do espelho de Vênus de Tiago Veiga* (CLÁUDIO, 2010). O nome do suposto autor aparece como parte dos títulos e Mário Cláudio, o verdadeiro autor, mascara-se de editor, prefaciador ou leitor das referidas obras. Publicada a *Biografia*, com uma moldura paratextual para lhe garantir autenticidade, mais dois livros lhe foram atribuídos. Tiago Veiga figura como o autor não mais no título dos livros, mas no lugar de capa que lhe é próprio, e o nome de Mário Cláudio desaparece: *Sonetos Eróticos e Fesceninos* (VEIGA, 2016) e *Responso de Balbininha Algebrista de Venade* (VEIGA, 2019). Semelhante jogo de verossimilhança manter-se-ia com a publicação de romances de Mário Cláudio, protagonizados por personagens da

* UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Departamento de Letras Vernáculas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. Cátedra Fidelino de Figueiredo. UNEB/Instituto Camões. mtabelha@uol.com.br.

*Biografia*¹. Embora possam e devam ser lidos como esteticamente autônomos, os poemas atribuídos a Tiago Veiga também podem ser compreendidos de acordo com a etapa criativa do poeta, fruto de seu enquadramento nos espaços, e na temporalidade de suas amizades e paixões².

Para a compreensão dos afetos, o discurso é fundamental. Desde Platão, amor, palavra e poesia se compreendem unidos³. O amor só se exprime e se explica pelas fontes líricas do poético, porque “*Un amour est absolument particulier, idiomatique comme une langue*”⁴ (BLONDEL, 1998, p.15), mesmo quando suas metáforas já se tornaram clichês, ele é sempre único. Pela linguagem com que o amor se formula, o apetite do desejo e o poético se complementam, por isso não é arbitrário que o grego *synousia* signifique tanto conversação quanto cópula. Os diálogos platônicos trabalham com tal plurissignificação, pois conformam um *symposium* onde a conversa propicia o encontro amoroso. O empenho do pensar da figura principal dos diálogos, Sócrates, reduz-se ao seguinte: *Eros é filia* e é, também, *sofia*⁵. Segundo Allan Bloom, “*c’est l’activité de l’imagination qui transforme le sexe em éros. Eros est le frère de la poésie, et les poètes écrivent sous l’empire de la passion érotique*”⁶ (BLOOM, 2003, p. 27). Eros convoca a palavra, pois o amor requer a linguagem que o exprima, como se comprova pelos diálogos platônicos “Lisias”, “Banquete” e “Fedro” (PLATON, 1969). Os poetas escrevem motivados pelo deleite amoroso

¹ Em 2016, Mário Cláudio publicou o romance *Os Naufrágios de Camões*, protagonizado por Timothy Rassmunsen, neto de Tiago Veiga. Em 2021, Mário Cláudio publicou *Embora eu seja um velho errante*, uma obra dividida em três partes, a primeira é um relato memorialista de Tiago Veiga, a segunda, um diário de Ellen Rassmunsen, segunda esposa do poeta de Venade, e a terceira, o relato de Mário Cláudio sobre a identificação com sua criatura, como projeção heteronímica. Em 2022, publicou *Apoteose dos Mártires*, em que torna livro um dos muitos projetos iniciados por Tiago Veiga e não concluídos, referido na *Biografia* como *Martírio e Apoteose de Frei Redento da Cruz*.

² Entrando no jogo de ficção proposto por Mário Cláudio na concepção de Tiago Veiga, embora ciente de que o valor de um texto não está na correspondência com a vida do autor, procura-se exatamente isto: encontrar na *Biografia* os motivos dos poemas, partindo, pois, da ficção da vida de um poeta inexistente para a realidade lírica dos poemas de Mário Cláudio atribuídos àquele. Serão focalizados aqui os livros de poemas: *Os sonetos italianos*, *Do espelho de Vênus*, e *Sonetos eróticos e fesceninos*.

³ Ensina José Américo Pessanha que, “em Platão, amor e fala, amor e discurso, amor e palavra estão intrínseca e definitivamente interligados. Há, para Platão, cumplicidade entre Logos e Eros [...] existe estreita vinculação entre as diversas formas de amor – múltiplas figurações de Eros – e as respectivas linguagens que falam do amor e com que o amor se fala. (PESSANHA, 1989, p.77).

⁴ “Um amor é absolutamente particular, idiomático como uma língua.”

⁵ Em *O Banquete*, quando Alcibiades deveria fazer o *encomion* a Eros, como todos os demais do *symposium* fizeram, prefere fazer o elogio de Sócrates, porque para ele Sócrates era o amor, e o amor é filósofo.

⁶ “É a atividade da imaginação que transforma o sexo em eros. Eros é irmão da poesia, e os poetas escrevem sob o império da paixão erótica”.

como via de conhecimento. Daí que ler um poeta é compartilhar de sua experiência amorosa e sábia⁷.

A retórica clássica ilustrava uma ciência das paixões a fim de comunicar o bem e o mal, o justo e o injusto, discursando sobre os lampejos do desejo: enlevo, esperança, inquietude, êxtase, indiferença, sem olvidar a origem “divina” de Eros. Ao amor clássico concupiscente, a cristandade sobrepôs o amor benevolente.⁸

Tiago Veiga e seus poemas perfazem as vias gloriosas e dolorosas das paixões imanentes (sensuais, físicas) e transcendentais (suprassensíveis, ideais), porque ele alternava a “crise afetiva com a experiência mística” (CLÁUDIO, 2011, 425), entre arroubos do *flos sanctorum*, como os que lhe suscitaram a tradução dos *Salmos*, a redação do auto *Triunfo e Glória do Arcanjo São Miguel*, e arroubos do coração, como os que lhe motivaram a escrita de seus livros de poemas.

As amizades masculinas de Tiago Veiga

O poeta de Venade, “Cavaleiro vagueante na jornada sem bússola” (CLÁUDIO, 2011, p. 373) em trânsito por lugares e afetos⁹, abriu seus olhos para o sublime da alma e do corpo, de que lhe adviria a eloquência órfica, na adolescência, quando “*l’homme naît véritablement à l’a vie et que rien d’humain n’est étranger à lui*” (ROUSSEAU, 1966, p.490)¹⁰, despertando-o, com concupiscência e benevolência, para os prazeres. Terminara ele a instrução primária e seu colega, Delfim Aloísio Montenegro, partiu para Braga a fim de frequentar o seminário. Tiago o seguiu. Mas a República recém implantada, de cariz maçônico, não era muito propícia ao clero. Os seminaristas não dispunham de alojamento, as aulas foram suspensas, e os amigos se separaram, ou porque ficaram em poisos diferentes, ou porque Delfim Aloísio, “impelido por aquela necessidade de provar independência face aos afetos de antanho”, (CLÁUDIO, 2011, p.72) parecia ignorar o colega, causando-lhe

⁷ Os libertinos de todos os tempos sempre aliaram o prazer sexual e o prazer do conhecimento, e é tal aliança que faz os amantes e os poetas serem ou filósofos discretos ou eróticos provocadores.

⁸ PAULO desenvolveu o conceito de ágape, como benevolência, isto é, uma emoção da alma que quer o bem para o outro. Tomás de Aquino e os filósofos que se seguiram, Descartes, Malebranche, Kant e Leibniz, atualizaram os conceitos clássico e cristão do amor, estabelecendo oposição ou complementaridade entre *concupiscentia* e *benevolentia*.

⁹ Tiago teve muitos amigos, duas esposas e quatro amantes. A dimensão do presente artigo não comporta abordar todos os afetos de Tiago Veiga, por isso focalizam-se apenas alguns amigos e as três amantes mal saídas da adolescência que ocuparam o coração do velho poeta da Casa dos Anjos. A amante Helena, que deixou Tiago prostrado e à beira do suicídio, com quem ele manteve uma paixão fatal, e que ao longo da vida do poeta aparecia repentinamente e repentinamente desaparecia, foi descartada neste artigo, porque seu romance com Tiago, fatal e selvagem, provocador e egoísta, merece estudo à parte. Pela fluidez das afetividades familiares não se focalizam as esposas e o casal de filhos de Tiago Veiga.

¹⁰ “O homem nasce verdadeiramente para a vida e nada do que é humano lhe é estranho”.

decepção e solidão. Ao longo da vida eles se reencontrariam, mantendo a amizade. Nos tempos em que Delfim Aluísio foi padre, Tiago muitas vezes dele precisou e ele lhe foi útil. Reencontrou-o muito depois, quando o amigo já deixara a batina e era pai de família, ocasião em que o convidou para um almoço domingueiro.

Quando finalmente as aulas do Seminário começaram, numa lição de Canto, o professor comparara as vestes das imagens dos Evangelistas da Igreja do Seminário ao fraseado musical da *Ave Maria Stella*. A lição da correspondência entre a arte da música e a da escultura provocou em Tiago uma reação desconhecida e inesperada: um amálgama de sensualidade e espiritualidade, uma sensação física que o aproximaria dos homens, ou colegas, ou mentores. Sua primeira amizade de então foi Torquato Rodrigues que com ele dividia iguarias e poemas, entregando-se ambos “a um jogo que lhes antolhava interessantíssimo, mas que pressentiam conter o seu tanto de perigoso” (CLÁUDIO, 2011, p.73). Seu primeiro mentor foi o Conselheiro Cruz Teixeira que um dia o convidou a sentar-se com ele à mesa e, vencida a relutância de Tiago ao convite, incitou-o a trocar a limonada pelo conhaque. O jovem tornou-se amigo do Conselheiro e os encontros entre ambos se multiplicaram, a ponto de os frequentadores do café onde tais colóquios decorriam já não suspeitarem de “derrogação dos bons costumes” (CLÁUDIO, 2011, p.82) aquela convivência de um rapazinho com um homem bem mais velho. Entretanto o adolescente extraía das conversas com o idoso “o voo dos ímpetos da conquista do Globo”. (CLÁUDIO, 2011, p.81).

Eros engendra amizades na sintonia de pensamentos e aptidões. Para Aristóteles, “O amor e a amizade são [...] encontrados principalmente e em sua melhor forma entre homens” (ARISTÓTELES, 1973, p.382b), o filósofo acreditava que a amizade essencialmente masculina era um convívio que elevava e sublimava a sensualidade, porque fundada na partilha dos mesmos gostos. O interesse pela poesia e pelas artes presidiu as amizades de Tiago, desde os tempos em que foi seminarista em Braga.

Por intermédio de Cruz Teixeira, o jovem, após deixar o seminário, tornou-se secretário particular de Bernardino Machado que o levou para Lisboa. Lá conheceu o funcionário da Casa Civil, António Bernardo Sequeira, que apreciava poesia e que, pressentindo que Tiago compartilhava do mesmo gosto, convidou-o a contemplar as ondas. Tiago atemorizou-se, mas aceitou o “convite daquele rapaz excêntrico, de quem percebera já que se falava em cochichos” (CLÁUDIO, 2011, p.93). Ele lhe recitou Álvaro de Campos e passaram a imaginar travessias marítimas, num navio de maravilhas de que eram os únicos tripulantes. Tiago se empolgara com a frase do rapaz: “Ter a audácia ao vento dos panos das velas!” (CLÁUDIO, 2011, p.94) e passou a desejar a mesma audácia, confirmando o “estado febril em que comungavam e em que pretendiam continuar a viver”. (CLÁUDIO, 2011, p.95). Tornam-se inseparáveis por um período. É com o amigo que Tiago vai à Exposição dos Surrealistas. Embora Tiago considerasse tal amizade uma “atração para o

abismo” CLÁUDIO, 2011, p.99), cada vez com mais assiduidade se abismava no convívio que lhe parecia um “círculo de luz e sombra” (CLÁUDIO, 2011, p. 96). António Bernardo de alguma forma esteve sempre presente na vida de Tiago e, durante os anos salazaristas, era ele quem negociava com a PIDE, as idas e vindas do amigo.

A amizade é relação entre seres essencialmente semelhantes¹¹, e o muito que viajou fez Veiga relacionar-se com artistas e literatos, por meio da morna sedução da palavra que despista a febre erótica e refina o desejo. Um amigo lhe proporcionava outro amigo, numa interminável corrente de afetos e de favores.

Estando em Londres, onde se matriculara no *Royal Naval College*, ao passar pela *Grosvenor Gallery*, Tiago ficou seduzido por um retrato lá exposto. Era o retrato de Edith Sitwell, pintado por Álvaro Guevara. Parado em frente da pintura, ele acabaria por conhecer o artista. Tornam-se amigos. Tiago queria “aproveitar as delícias de uma amizade que pressentia achar-se à beira do seu termo” (CLÁUDIO, 2011, p. 135), mas que, apesar dos pressentimentos, durou e persistiu, porque o sentimento que o poeta de Venade nutria pelo artista chileno se fortalecia “com o interesse que [lhe] despertara a actividade de pugilista do pintor” (CLÁUDIO, 2011, p.135). Fascinara-o “aquele universo de brutalidade que não ignorava a ternura, e no qual a crueza parecia vizinha da inocência” (CLÁUDIO, 2011, p.136). Álvaro, muito bem relacionado no mundo artístico, proporcionou a Tiago frequentar salões e conhecer intelectuais e artistas, entre os quais os irmãos de Edith, que se tornariam seus novos amigos, e em cuja companhia haveria de viajar para a Itália a fim de conhecer Gabrielle D’Annunzio¹².

Os amigos, as viagens, as visitas a galerias de arte ativaram a criação poética de Tiago, dando-lhe inspiração para a primeira parte de seus *Sonetos Italianos*: os epitáfios que sumariam os “seis encontros florentinos”. Em Roma, as obras de Bernini lhe inspiraram “O *Atelier* de Bernini”, e, em Óstia, “enamorado-se dos mosaicos que as escavações arqueológicas [...] tinham trazido à luz” (CLÁUDIO, 2011, p.189), compôs o “Bestiário de Óstia”.¹³

¹¹ ARISTÓTELES diz que a amizade é para alguns “uma espécie de afinidade [...] as pessoas semelhantes são amigas” (1973, p. 379 b)

¹² Tiago viu no “senhor de Fiume” a junção de um anjo de Fra Angelico a um demônio de Hieronymus Bosch. Tal coincidência de opostos é levada por Tiago Veiga aos perfis de personalidades italianas que compõem parte de *Os Sonetos italianos*, dando-lhes feição barroca pelas características antitéticas.

¹³ As amizades masculinas de Tiago Veiga, tal como se expõem na *Biografia*, apresentavam uma acanhada sedução homoerótica. Considerando o pacto vida-obra, proposto pelo jogo entre o texto e os epitextos, tal sedução possivelmente lhe teria motivado a escolha do poeta John Addington Symonds, (um inglês amante da Itália, primeiro poeta homossexual a confessar-se como tal em seus sonetos) para suposto autor dos “epitáfios” da primeira parte dos *Sonetos italianos*. A primeira viagem à Itália em companhia dos irmãos Sitwell e as que à primeira se seguiram propiciariam a Veiga a composição do restante dos sonetos.

Os sonetos italianos anunciam a questão heteronímica da criação da personagem Tiago Veiga, ao apresentar os poemas sob a máscara de outros.¹⁴ Gerados na Itália, os sonetos possuem estrutura petrarquista. São italianos pelos motivos procedentes da Itália e pela forma em que são escritos, a do soneto italiano. Intencionalmente, a coletânea é aberta pelo poema “Laura”, “impúbere ninfazinha o tornozelo / mostrando por extremo desfastio” (CLÁUDIO, 2005, p.23), musa de Petrarca, que a “veria / excelsa proibida a seu desejo / descalça caminhando em fantasia” (CLÁUDIO, 2005, p.23), quando já transformada pelo neoplatonismo de seu tempo em pura ideia: “deitada numa taça de cristal / espírito abraçado pelo vento” (CLÁUDIO, 2005, p.23).

Nomeiam-se nos sonetos a arte e personalidades italianas que subverteram as normas, oscilando entre Deus, Diabo, lei e transgressão. Eles se realizam na certeza de que “as formas assumidas ou marginais da sexualidade implicam ou supõem uma certa posição política” (DIDI-HUBERTMAN, 2011, p.54). Assim o homossexualismo de Giangastone De’ Medici, “a efebos dado e afáveis diversões” (CLÁUDIO, 2005, p.36); o arremedo de incesto de Tommaso Cavalieri cujo “pai” artístico, no caso seu instrutor na arte da escultura, Miguel Ângelo, o “adorava carnalmente” (CLÁUDIO, 2005, p.31); a libertinagem de Tullia d’Aragona, poetisa e cortesã que se perfumava “violetas esfregando nas axilas” (CLÁUDIO, 2005, p.27); o misticismo concupiscente de Girolamo Savonarola, que “à mama ao léu quer fosse dona ou puta/ a seta dirigias do olhar/ molhado em fel vinagre e em cicuta” (CLÁUDIO, 2005, p.24), ele que era “demônio sacrossanto de outra esfera”; (CLÁUDIO, 2005, p.24) ou o lenocínio do Papa Inocêncio X que, através da cunhada, Olimpia Maidalchi, cobrava para a Santa Sé “dos bordéis o imposto justo”. (CLÁUDIO, 2005, p.74).

¹⁴ Na época clássica, o vocábulo *persona* designava a máscara que os atores portavam durante a representação no palco e, metonimicamente, o papel dramático que o ator representava. Alargando-se tal conceito, “*persona*” ou “máscara” designava o papel de um indivíduo no mundo. A palavra *personagem* deriva de “*persona*”, seja na concepção de fingimento, seja na de papel social. Cada parte dos *Sonetos Italianos* comporta uma “*persona*”, máscara de um autor – Tiago Veiga – ele também máscara tanto como personagem quanto como heterônimo de Mário Cláudio. A multiplicidade de personagens abre a questão heteronímica que está na origem da composição de Tiago Veiga. Portanto, precede aos *Sonetos italianos* uma *teoria da persona*, em que a máscara distingue a pessoa do escritor e a personalidade performática que ele se atribui, por meio de que adquire, como um ator no palco, a anonimidade que lhe permite a *indignatio* e a *vituperatio*, recursos retóricos para despertar no ouvinte ou leitor a mesma irritação e o mesmo desdém do emissor. A *persona* (máscara) representa “a negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo”. (BAKHTIN, 1999, p.35). A *Biografia* apresenta críticas de Tiago Veiga à política portuguesa e internacional e crítica aos jogos de poder que presidem publicações e o sucesso literário de alguns. Tiago Veiga, ciente das trevas de seu tempo, biografava criticamente o século XX, mediante a *indignatio* e se permite ser lascivo, na cena lírica dos poemas, por meio da *vituperatio*.

Apesar de escritos em forma clássica, os sonetos se realizam na dialética corporeidade e espiritualidade, vida e morte, beleza e decrepitude ao estilo Barroco. Afetividades alternativas se expressam por *ekfrases* de um quadro, de um mosaico, de um vaso, de uma escultura. O grupo escultórico “*Transverberação de Santa Teresa d’Ávila*”, de Bernini, é exposto no soneto “Êxtase”: “no leito nebuloso da surpresa/ o arcanjo despenhada te arrebatada/ finada a *noche oscura* em coroa acesa / delírio só de virgo intemerata” (CLÁUDIO, 2005, p.81) ferida pela “lança ardente” (CLÁUDIO, 2005, p.81) daquele mensageiro celeste que lhe torna “a carne [...] excelsa como nunca” (CLÁUDIO, 2005, p.81), que lhe insufla o seio, e lhe enche a fronte de “um suor de prata” (CLÁUDIO, 2005, p.81). Vasos etruscos se expõem, atentando para suas decorações, como o intitulado “Dois rapazes”, que “ali se tornariam namorados/ diante das areias e do mar” (CLÁUDIO, 2005, p.48), quando se mostraram “um ao outro com vergonha / iguais à terra rubra e recozida/ de quem descobre a vida que se sonha / como se não fora sonho a própria vida”. (CLÁUDIO, 2005, p.48). Ou ainda como o do vaso intitulado “Dois Guerreiros” concebidos como “inimigos que igual destino unia” (CLÁUDIO, 2005, p.55) cujo “abraço conteria o vero arrojo / de heróis respeitadores do próprio mando.” (CLÁUDIO, 2005, p.55).

As figuras recuperadas pelos *Sonetos Italianos* se desenham sombrias, como novos habitantes dantescos do inferno: “voltejam na luxúria almas perdidas / difusas na fuligem do inferno / sedentas de provar amor eterno” (CLÁUDIO, 2005, p.45). As imagens fixadas pelos *Sonetos Italianos* dizem de corpos e de afetos, de lei e transgressão, de prazer e angústia e das cintilações intermitentes do desejo, e, assim, apresentam “uma relação inquieta” com as censuras dos tempos das vidas recordadas e as que persistem no tempo da voz lírica, adquirem, portanto, conotação política (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.60-67). Como combate à moral esclerosada, os *Sonetos Italianos* são, filosófica e poeticamente, reação “ao idealismo e ao conformismo, recusa dos códigos tradicionais da moral social e religiosa” (NOVAES, 1996, p.10-11).

Socraticamente, a sabedoria das coisas é transmitida pelo mais velho ao mais jovem. Tiago Veiga, durante sua juventude, desfrutou de amigos pedagogos que lhe foram instrutores de vida e de arte, no mais fiel estilo clássico. O primeiro dos quais foi o Conselheiro Cruz Teixeira que o encaminhara a Bernardino Machado com quem o “ilustre jovem” participaria da comitiva presidencial que visitou o Corpo Expedicionário e os países aliados. Quando a comitiva chegou a Londres, Tiago Veiga conheceu “o homem elegantíssimo de quem tanto ouvira falar, o [...] ministro plenipotenciário, Manuel Teixeira Gomes (CLÁUDIO, 2011, p.113). O diplomata reparou no secretário do Presidente e lhe sorriu, segredando-lhe “com a voz calidíssima” (CLÁUDIO, 2011, p.113) que, nas ilhas de Albion, um destino se descerrava para ele e acrescentou “espero-o às onze, e conversaremos durante um tempinho” (CLÁUDIO, 2011, p.114). No colóquio aprazado, o Ministro lhe

mostrou uma coleção de tânagras, falou-lhe da deusa *Tiké*, deu-lhe um livro de poemas, deixando-o confuso. Quando a comitiva presidencial se despediu, os olhos de Teixeira Gomes “eram muito mais para o secretarinho [...] do que para o chefe do Estado” (CLÁUDIO, 2011, p.116).

Ao primeiro encontro vários se seguiram. Tiago o reencontrou em Lisboa, no Hotel Avenida. Enquanto passeavam pelo Rossio, o Ministro se mostrava indiferente aos que estranhavam o par, formado por um “pedagogo helênico” e um “efebo entre constrangido e maravilhado” (CLÁUDIO, 2011, p.118) com as palavras do pedagogo. Ele instruía o discípulo sobre o *Nascimento de Vênus*, segundo Botticelli, e, prevendo travessias na concha da deusa para ambos. Depois da eleição de Sidônio Pais, os encontros de Teixeira com Veiga rarearam, porque o ancião, que perdera o prestígio político, imaginava as “calúnias infames” (CLÁUDIO, 2011, p.120) a que estaria exposto se alguém os visse.

Quando Tiago foi estudar em Londres, Teixeira lhe sugeriu visitar, na *National Gallery*, a *Vênus*, de Velásquez (CLÁUDIO, 2011, p.127). Teixeira Gomes era um clássico sofisticado que ao instruir o jovem amigo a partir de quadros que reproduziam a deusa do amor, por palavras encobertas era de amor que lhe falava. O jovem segue o conselho, vai ao encontro do quadro e, “como se tivesse surpreendido a deusa a emergir do banho [...] percorreu com um olhar que crescentemente se maravilhava o longilíneo corpo” (CLÁUDIO, 2011, p.127), que lhe despertou o desejo de se lançar à “vagabundagem sexual” (CLÁUDIO, 2011, p.129) das bandas de *Shepherd's Marchet*, “aproveitando a aventura com argúcia idêntica à que pusera na contemplação de Vênus”. (CLÁUDIO, 2011, p.129).

Mantiveram um relacionamento amistoso por muitos anos, em que o diplomata persistia com sua pedagogia de diletante, não só a partir de instrutivas conversas, como de cartas trocadas, tradutoras de afeto, admiração e partilha mútuas. Numa noite chuvosa, o pedagogo abrigou o discípulo sob seu próprio guarda-chuva, atitude inusitada para sua posição social, segredando-lhe: “os deuses perdoam as loucuras dos que envelhecem.” (CLÁUDIO, 2011, p.158).

Na presidência da Nação, Teixeira Gomes mostrar-se-ia “mais blasé do que nunca, desprezando o cargo e o país” (CLÁUDIO 2011, p.196). A época era conturbada, ele não conseguia constituir governo duradouro, desistiu do cargo e exilou-se na Argélia. Tiago foi à despedida. “O que ia partir estreitou nos braços o jovem amigo” (CLÁUDIO, 2011, p.195) e lhe dirigiu “uma piscadela de olho arrapazada, [...] que os circunstantes sublinhariam com o sorriso entre tolerante e sabido” (CLÁUDIO 2011, p.196). Teixeira Gomes regressara à carreira diplomática, mas voltou à Argélia onde morreria.

A amizade socrática entre Tiago e Teixeira, mediada pelos retratos de Vênus e pela pedagogia helênica, condicionou Tiago a subordinar-se ao “mais antigo dos ritos” que se apresentava “pela tríade de desejo, posse e tristeza” (CLÁUDIO, 2011, p.129), já que se lançara à “vagabundagem sexual” motivada pelo quadro

que vira na *National Gallery*. Então ele compõe *Do espelho de Vênus*, em três cantos, *Vênus Felix*, *Vênus Victrix* e *Vênus Senetrix*, que iluminam a referida tríade, “num neoclassicismo particular” (CLÁUDIO, 2011, p.129), de modo epicurista e heraclítico, bem ao gosto helênico de Teixeira Gomes. A sedução erótico-pedagógica se afirmava nos versos que celebram os quadros de Vênus de que lhe falara o socrático amigo, com quem trocava cartas, admiração e afeto.

Do espelho de Vênus apresenta decassílabos dispostos em oitavas que se erguem a partir de um verso “De tudo quanto cresce te baptizo”¹⁵ (CLÁUDIO, 2010, p.39) que se constitui *o incipit* de cada uma das três partes do livro. No primeiro poema de cada uma delas, este verso inicial se repete como quinto verso, e se repete também como primeiro verso do segundo poema de cada uma das três partes. A repetição funciona como um eco que acompanha os poemas, ressonância que lhes dá sentido como atos de linguagem, porque “batizar” é nomear, inaugurar e consagrar. Através de metáforas e de vocábulos de duplo sentido, o eu-lírico, ao mesmo tempo que nomeia as duas Vênus, dando-lhes existência pela palavra, consagra os seus eróticos rituais.

Uma é “Anémoma de espuma” (CLÁUDIO, 2010, p.49), “nua e debruçada sobre o verão” (CLÁUDIO, 2010, p.40), “Um certo linho fia a lisa pele, / um fulgurar rosácea, [...] de cal humedecida” (CLÁUDIO, 2010, p.44), enfim erguida, “uma vestal / da luz” (CLÁUDIO, 2010, p.56). Poeticamente, descreve-se a tela de Botticelli. O corpo da outra vê-se “Por trás de cortinados, e de portas” (CLÁUDIO, 2010, p.40), com um “límpido perfil apaixonado” (CLÁUDIO, 2010, p.80), refletido no “espelho estremecido” (CLÁUDIO, 2010, p.47). Uma “Pequena treva alastra- [lhe nas] coxas / ou entre as coxas fica aprisionada” (CLÁUDIO, 2010, p.50), no “verde imerso” (CLÁUDIO, 2010, p.47). Assim se descreve a tela de Velásquez. As duas Vênus ganham existência batizadas pelo verbo que traduz as telas em que foram pintadas, verbo que as nomeia como deusa, amada e amante.

Como o foram pelos pintores, as duas Vênus são despidas pelo eu-lírico, que parece apreciá-las metonimicamente, pela concupiscência do olhar direcionado para partes do desenho. O ato de ver excita a paixão, desperta o desejo, inaugura o encanto: “Da mesma maneira que o olhar, o desejo fascina, faz brilhar o fogo escondido” (NOVAES, 1990, p.11), canalizando-o para partes do corpo consideradas erógenas: pés, pernas, coxas, ventre, seios, braços, mãos, dedos, face, olhos, boca, língua, cabelos. Assim recortado, dilacerado pelo olhar concupiscente, este corpo, visualizado de baixo para cima, guarda centelhas amorosas que despertam os sentidos do eu-lírico e promovem o sentido do poema, como fruto da combinação metafórica e sinestésica de tais vocábulos, com o elemento ígneo (fogo, calor, estrelas, febre); com o aquático (lágrimas, névoa, marés, fontes, rios, chuva, vinho, mênstruo, esperma); com o terreno (colinas, grutas, campinas, barro,

¹⁵ O verbo *crescer*, repetido com insistência na obra, sexualmente se conota.

argila, areia, chão, bosques, planícies), com o aéreo (“És nua, nasce o vento, e te prometo / do vento o vento inteiro” (CLÁUDIO, 2010, p.43), e ainda com rica flora em “um derramar de bosques e planícies” (CLÁUDIO, 2010, p. 77), e com uma copiosa fauna, composta de mamíferos (cavalo, cão, javali, gamo), de répteis que “nas laranjas sabem verde”, (CLÁUDIO, 2010, p.54) de aves (gaivotas, pombos, pavões), de insetos (libélula, abelhas, vespas, cigarras, besouros,) de moluscos e de “peixes já roídos de renúncia” (CLÁUDIO, 2010, p.94). O universo se vê representado pelos quatro elementos e pelos três reinos naturais. Assim os versos recriam os versículos da Criação, mediante a alquimia poética que combina e recombina o humano com o animal, com o vegetal e com o mineral, dando origem a um mundo outro, porque o verbo poético é também genesiaco. Com o poder criador do verbo, a folha é tanto parte do vegetal quanto o lugar da escrita, a folha de papel. O rio, além de ser via aquática, passa a ser o risco de tinta deixado pelo verso escrito, e o salgueiro se torna “livro por abrir” (CLÁUDIO, 2010, p.105), cadinho onde tudo se misturou: o chão e as estrelas, a água e o fogo, o esperma e a via láctea, o mênstruo e o vinho, para inaugurar um corpo físico e semântico, dado ao “mais cálido momento, mais ao fundo” (CLÁUDIO, 2010, p. 48) do encontro e do toque:

De tudo quanto cresce te baptizo
agora uma garganta já comida
agita azul nos ramos doloridos,
as asas de gaivotas que dormitam.
Enfim é no teu corpo a sombra toda,
o sono dos pastores na terra morna,
na terra reclinados, nas estrelas,
e quantas outras vezes sobre um velo. (CLÁUDIO, 2010, p.86)

O eu-lírico traduz a magia dos pintores que surpreenderam Vênus, seja ela mito ou musa. Entre Botticelli e Velásquez, encontra-se o ilustrador Júlio Resende cujo traço capta os movimentos amorosos de que Vênus é geratriz e modelo. Ouve-se, em surdina, a ressonância de outros poetas que celebraram a deusa, ou nos gemidos do cio, ou no silêncio dos grandes momentos do corpo, momentos inefáveis. O eu-lírico expressa o inefável, em vários poemas, por versos reticentes que suprimam a ausência dos vocábulos por pontos sequenciados:¹⁶

Os poemas ilustram a passagem da aurora ao anoitecer, do verão ao inverno, do passado ao presente, mensuram o tempo natural através do tempo da paixão,

¹⁶ Os três sonetos de Camilo Pessanha dedicados a Vênus (o díptico “Vénus”, I e II e o “Esvelta surge”) ecoam em *Do espelho de Vénus* de Tiago Veiga. Pessanha também utilizou versos reticentes para traduzir o inefável.

“tempo de quebrar cada relógio” (CLÁUDIO, 2010, p.48). A passagem das horas se inscreve nos cenários ou campestres ou citadinos que retomam motivos da poesia de todos os tempos: desde o Medievalismo com seus bosques, castelos, gamos e alces que simbolizavam o desejo masculino: “Um alce descobriu as trevas tuas” (CLÁUDIO, 2010, p.42); “a febre dos castelos por subir” (CLÁUDIO, 2010, p.42), ao Romantismo que encontrou a força do desejo no “ouro dos veleiros que não voltam” (CLÁUDIO, 2010, p.90), ao Simbolismo que buscou correspondências sinestésicas entre cor, som e tato: “A chuva agora, um branco de alaúdes, / ao longo de lençóis que a noite alarga” (CLÁUDIO, 2010, p.54), ao Modernismo, que encontrou o pulsar libidinal nos guindastes e nos cabos das cidades, nas “bigornas, ou caldeiras, ou gazuas” (CLÁUDIO, 2010, p.70) que as edificaram. Os poemas nomeiam outra vez tais motivos, seja porque “passam sob arcadas os poetas [...] dizendo enfim os erros de seus versos”¹⁷ (CLÁUDIO, 2010, p.113), seja porque “Memória somos” (CLÁUDIO, 2010, p.89). Por isso mesmo, eles escavam e desenterram tempos e paisagens da vida, conforme o pensamento de Tiago Veiga, exposto na *Biografia*, a respeito de seu peculiar modo de conceber “o acto poético como escavação da arqueologia” (CLÁUDIO, 2011, p.63). Passando pelas arcadas da memória, o tempo flui na ampulheta-corpo em que “a areia[...] decorre sobre os ombros”. (CLÁUDIO, 2010, p. 48)

Tudo se processa pelo genesiaco ato do dizer, simultaneamente batismo de voz e de letra e perfeita consciência do fazer literário. Daí o uso de substantivos como profeta, canto, voz, palavra, livro, letra, e verbos como cantar, dizer, escrever os quais, pelo demiúrgico sentido que carregam, pois “São limos as palavras pressentidas” (CLÁUDIO, 2010, p.41), têm a potência de desnudar “as veias [...] do silêncio” (CLÁUDIO, 2010, p.41) e de iluminar, de “dentro do poema” (CLÁUDIO, 2010, p.50): corpos, paisagens e tempos, a fim de “escrever do amor o texto” (CLÁUDIO, 2010, p.109).

Amores de Tiago Veiga, ou o charme erótico das ninfetas

Tiago, durante um tempo passado no Porto, porque sua segunda esposa estava hospitalizada, frequentou “uma casa na Rua do Bonjardim que ficaria na história dos bordéis portuenses como referência obrigatória” (CLÁUDIO, 2011, p.345), e “esplêndida alternativa a um tédio de esposas e filhos, e de neuroses avulsas” (CLÁUDIO, 2011, p.346). Mais tarde, já viúvo, voltou ao mesmo lupanar. Lá encontra Luísa Fernanda, juvenzinha de pouco mais de vinte anos, e dela se enamorou. Passou a frequentá-la assiduamente e a pequena “doutrinava-o sobre aquilo que na gíria da profissão começava a designar-se por “centros turísticos do Porto”” (CLÁUDIO, 2011, p. 388), onde a prostituição era exercida por mulheres

¹⁷ Percebe-se neste verso a ressonância do verso camoniano “Errei todo discurso de meus anos”.

casadas, por coristas, ou por menores de idade, cada qual com especialidades próprias, a que Luísa denominava “taradices”. Instruído pela jovem em tais práticas sexuais, Tiago “projectava um complexo de textos fesceninos [...], lembrando-se com fumos de culpa católica dos deboches em que ia gostosamente resvalando” (CLÁUDIO, 2011, p. 389). Com Luísa Fernanda ele começara a se render ao charme erótico das ninfetas.

A meretrizinha dava-lhe ciência não só da rede de prostituição da cidade, mas também lhe desvendava a rede de espionagem da PIDE que utilizava as prostitutas como informantes. Luísa Fernanda disse ao cliente-amante que aqueles agentes queriam que ela o espreitasse. A jovem era mãe de um menino que, segundo ela, fora curado por Nossa Senhora. Pediu ao poeta para levá-la a Fátima para cumprir a promessa que teria resultado na cura do menino. Tiago viu nisso a possibilidade de acabar com o romance “que principiava a conduzi-lo a enredos, não apenas do coração, mas também da política, aos quais ansiava por se furtar” (CLÁUDIO, 2011, p. 391). No Santuário, ele colocou um envelope com dinheiro no bolso da jovem e, perante o espanto dela, “deu meia-volta, e abalou” (CLÁUDIO, 2011, p.392). Tiago tinha consciência de que a amava e que era amado por ela, mas tinha também consciência de que ela “se distanciava do arquétipo da fêmea bem-aventurada que não havia como conduzi-la à decência de uma casa antiga” (CLÁUDIO, 2011, p.509) e padeceria de remorso pelo modo como a abandonara.

Muitos anos depois, foi encontrada uma carta, ainda fechada, endereçada por ela a Tiago, iniciada por “Amor de toda a minha vida” (CLÁUDIO, 2011, p.716), vocativo que se repetia várias vezes ao longo da missiva. De todas as mulheres da vida de Tiago a prostituta fora a única que a ele se mantivera fiel.

O coração de Tiago não sossegou e eis que, na dinamização cultural pós o 25 de Abril, conheceu Toby. Ela era “muito branca, e de pupilas muito azuis” (CLÁUDIO 2011, p.566), falava corretamente e se interessava pelos bordados rústicos. Cheirava a água-de-colônia e o perfume dela o fez lembrar-se de Helena, seu primeiro grande amor. A jovem entregou a ele, num desdobrável, suas “vaguíssimas intenções de recuperação do artesanato do concelho” (CLÁUDIO, 2011, p.567) e nele deixara seu aroma. Tiago muitas vezes levaria o desdobrável às narinas para recordar o cheiro da pequena que o deixava “agitado por uma suspeita de engajamento emocional que pressentia como ameaçador e dulcificante a um tempo só” (CLÁUDIO, 2011, p. 568).

A miúda Toby considerou que penetrar na Casa dos Anjos e na vida de seu titular só seria possível pela sedução, então convidou o poeta para suas andanças, em busca dos bordados tradicionais pelas aldeias minhotas, conhecendo tipos, lendas e artesanatos populares. Ele tinha idade para ser avô da garota, mas gradualmente se encantava com aquele “regresso da feminilidade à sua esfera de ação, refrescando-lhe os dias” (CLÁUDIO, 2011, p.568-569).

Tobby presenteou o poeta com um gira-discos e discos criteriosamente selecionados, e Tiago, em agradecimento, convidou-a a hospedar-se na Casa dos Anjos. Ela aceitou, fazendo o velho poeta crer que “o Sol renascia a cada manhã, mais brilhante na verdade, e mais acalentador do que o astro que alumia a vitória da Revolução” (CLÁUDIO, 2011, p.570). O poeta sabia que a aventura amorosa com a jovencinha só progrediria na clandestinidade, longe da censura da aldeia. Levou-a por isso à Galiza “quintessência do paisagismo celta que a jovem declararia haver descoberto com grande exaltação” (CLÁUDIO, 2011, p.570).

Tobby voltara para Lisboa e Tiago foi para lá encontrá-la, no Teatro Aberto. Ela foi acompanhada de um rapaz, ator principiante, com quem ela iria para Londres. Tiago a seguiu: “Cão velho, farejando rasto do cio da jovem cadelita” (CLÁUDIO, 2011, p 583). Reencontrou-a já não mais com o ator, mas com dois *punks*. Tiago, “incapaz de se defender, tanto dela como dele próprio” (CLÁUDIO, 2011, p.587), abraçou-a e ela partiu, deixando-o com um “pranto silencioso, mas nem por isso menos obscuro” (CLÁUDIO, 2011, p 587). Triste, voltou para sua aldeia minhota.

A governanta da Casa dos Anjos tinha “uma neta dos seus dezasseis anos, possuidora de uma desmesurada ânsia de ascensão social” (CLÁUDIO, 2011, p.618-619). Chamava-se Susana. Seria ela a derradeira paixão de Tiago Veiga. Tiago a punha a recitar e as sibilantes da mocinha soavam aos ouvidos encantados do poeta, “como giestas que a efêmera brisa agitasse” (CLÁUDIO, 2011, p.619). A voz dela já lhe demandava poéticas metáforas. Numa dessas sessões, ele furtivamente pôs “a mão direita sobre a coxa da jovem” (CLÁUDIO, 2011, p.619) e ela o repeliu, aumentando-lhe o desejo. O repúdio da garota foi um jogo de sedução, até porque ela “condescendia em massajar as costas do senhor da Casa dos Anjos” (CLÁUDIO, 2011, p.619), tocando, com perícia, a pele do fidalgo cuja textura era diferente da do povo.

Temendo que sua paixão serôdia fosse descoberta, começou a levar a jovem para a Galiza, como já fizera com Tobby¹⁸ e, mais tarde, para Lisboa e Estados Unidos. A interessada jovem aproveitava tais périplos para ampliar o guarda-roupas às custas daquele a quem passou a chamar de “padrinho”. Nessas escapadas, Susana, como é natural, mostrava-se atraída por homens também jovens e o velho enciumado regressava à aldeia com a sua miúda. Embora se furtassem a olhos judicativos, aquela relação não passava despercebida, nem ao funcionário da *York House*, onde se hospedavam em Lisboa, nem a Mário Cláudio¹⁹, mas ambos nada comentavam,

¹⁸ Possivelmente as andanças de Tiago com Tobby pelos caminhos minhotos e com ambas as ninfetas (Tobby e Susana) pela Galiza, tenham-lhe inspirado o conto infantil *Gondelim* (topônimo de uma localidade próxima) e *Responso de Albininha, algebrista de Venade*, textos que privilegiam lendas, vocábulos e formas tradicionais.

¹⁹ Mário Cláudio, como já fizera em outras de suas obras, faz-se personagem da *Biografia*, mantendo com Tiago Veiga amizade semelhante à que este mantivera com Teixeira Gomes. Tiago é o mentor socrático de Mário Cláudio.

porque o implícito da relação de amor age como um constrangimento e suscita um “embaraço coletivo de que ninguém fala” (BARTHES, 1987, p. 23).

A jovem alimentava o tête-a-tête com Tiago e “se ia afidalgando a olhos vistos” (CLÁUDIO, 2011, p.623). O poeta até comprou um automóvel para suas frequentes escapadas românticas à Galiza e Susana, a musa da vez, o conduzia como verdadeira dona.

Numa das idas à Galiza com a amada secreta, o apaixonado concebeu um poema religioso: *Ararat*. Mas seu Ararat era ela, monte sagrado onde repousaria até ser convocado pela “pomba com o raminho de oliveira” (CLÁUDIO, 2011, p 638). Amor físico e místico, concupiscência e benevolência, muitas vezes se mesclam²⁰, a receita do prazer é mais apetitosa quando leva uma pitada de transgressão, um “quanto baste” de pecado. Como os libertinos já sabiam: “é a necessidade de interdição que funda o humano, mas com sua igual necessidade de transgressão. Sem transgressão não há liberdade nem erotismo” (NOVAES, 1996, p. 19).

Depois da morte da avó, a garota, pretextando preocupação com o “padrinho”, muda-se para a Casa dos Anjos, apossando-se, pouco a pouco, dos espaços e aumentando a solicitude gananciosa. Sem cogitar da dor que provocaria no poeta, ela começou a receber a visita de Fortunato. Não podendo impedir o namoro, Tiago patrocina o casamento e a lua-de-mel, com a condição de acompanhar o casal. Cria-se um singular triângulo de afetos: Fortunato, o afortunado, gastava no jogo o dinheiro do voyeur que padecia imaginando as delícias da ninfeta sendo a outro ofertadas e ela, a um se rendia e a outro servia. A última paixão inspirou os poemas eróticos, que começaram a povoar-lhe a imaginação, desde as “taradices” que Luísa Fernanda lhe fizera conhecer.

Um episódio bíblico (DANIEL, 13: 1-53) expõe o desejo libidinoso de dois velhos pela juventude e beleza de uma jovem chamada Susana. O nome da última ninfeta na *Biografia* parece ser signo motivado, bem como o nome que o sujeito lírico dos *Dezassete Sonetos eróticos* e fesceninos a si mesmo atribui: Sileno, divindade grega dos campos, filho de Hermes, de quem herdou o gosto das viagens. Era velho e amante dos copos e das Melíades, ninfetas agrestes. Veiga era um Sileno²¹ que com o cio extemporâneo ludibriava a senescência.

Os sonetos se fazem de muitos ecos. Da *Bíblia*, da sátira irônica e jocosa latina²², da lírica petrarquista e camoniana, do grotesco barroco, da licenciosidade

²⁰ A literatura freirática da tradição ibérica barroca sabe disso, ao utilizar um discurso erótico concebido “ao divino”.

²¹ Tal como Sileno, Tiago ama as viagens (sua vida é um vai-e-vem da aldeia para o mundo, do mundo para a aldeia), ama os copos (desde que trocara a limonada pelo conhaque por influência do primeiro pedagogo socrático, Conselheiro Cruz Teixeira), ama os corpos jovens das Melíades (desde que começara a senescer e encantara-se por Luísa Fernanda, depois por Toby e finalmente por Susana).

²² Os poetas latinos Juvenal e Marcial compuseram uma série de epigramas jocosos, alguns satíricos e

dos libertinos, numa complexa rede de temporalidades misturadas. Ela é uma nova versão da Leonor cujo primeiro sangue sabe a sálvia e a reбуçado. Se a da redondilha camonianiana ia, pela verdura, à fonte, carregando o pote, com mãos de prata, a “impúbere” (VEIGA, 2016, p.17) do poema avança, “por campos [...] prateada” (VEIGA, 2016 p.17), para recolher “na concha dessas mãos, tão pequeninas” (VEIGA, 2016 p.20) a água da fonte. Traz “amoras no avental” (VEIGA, 2016 p.17), símbolo do sexo, e “grinaldas [...] de açucenas” (VEIGA, 2016, p.20), símbolo de pureza. A “Menina diluída na paisagem” (VEIGA, 2016, p.20) e na alma do eu-lírico avança pelo mundo verde, sob a proteção de Sileno. A partir da paisagem, desdobram-se metáforas vegetais e aquáticas com conotação erótica, e um bestiário de sentidos bifurcados²³, promovendo sinestésias, mediante uma linguagem simbólica, ao mesmo tempo concreta e sensorial.

O mesmo conflito experimentado por Tiago na *Biografia*, entre dever e desejo, transgressão e culpabilidade, potência de querer e impotência de realizar, o eu-lírico experimenta: “Rasgar-te o véu não pode um velho assim/ por mais que vorazmente em sonhos lamba/ teu entrepernas de ouro e de cetim” (VEIGA, 2016, p.17). Porém o pesadelo da culpa se dissipa ao ver a ninfa despida. É quando Sileno arde: “Aos pés cair deixaste a branda túnica, [...] e logo em mim se ergueu, sensível haste, / o falo obediente à sede infinda” (VEIGA, 2016, p. 21), porém toda Meliade conhece as artes da sedução, sabe cobrir antes de descobrir para se ofertar. A ninfa, como Eva, ao dar-se conta da própria nudez, cobre o sexo: “No jogo que me tinha por parceiro, / tapavas com uma folha a fresca rata” (VEIGA, 2016, p.23). E Sileno suspeita a artimanha da juvenzinha que, baixando pudicas pálpebras, ansiava “por brinquedo, / a flauta [...] que não ousou matar o encantamento” (VEIGA, 2016, p.19). Os jogos eróticos de Sileno e sua ninfeta, sempre retomados, permitem que eles experimentem a repetição como novidade, porque sentida como explosão de liberdade que derruba barreiras sociais e morais.

Os sonetos exibem o trânsito do desejo em ato, do voyerismo ao toque: “O musgo te toquei [...] da racha” (VEIGA, 2016, p.19), e do toque ao coito:

outros licenciosos. Muitos autores de hoje, interessados na história da vida cotidiana, têm encontrado, nos epigramas dos dois poetas, informações sobre costumes e práticas de então, notadamente as práticas sexuais. Personagens e situações expressas nesses poemas, ressaltando o contexto histórico dos poetas, podem ser encontradas em qualquer época, ainda hoje. Um epigrama de Marcial que tematizava uma oferta de frutos, apresenta uma situação que faz lembrar o velho Tiago Veiga (ou Sileno) e as ninfetas a seus cuidados a quem ele conferia presentes: “*Donauit poma puellis / mentula custodis luxuriosa dei*” (Marcial, VII, 91, apud Mônica Costa Vitorino, 2003, p.21) “Deu maçã às meninas, o luxurioso membro do deus guardião”. Pelo duplo sentido, a dádiva adquire conotação sexual.

²³ Os vocábulos “rolinha” e “rata” simbolizam a mulher ou o seu sexo; “cavalos”, “garanhão”, “corcéis”, “equídeos”, simbolizam a fúria e a urgência do desejo masculino; “*uccello*” se compreende como sinônimo de pênis.

Incauta, entretecendo teu remanso,
as pernas devagar entreabriste,
qual ninfa que não sente o lento avanço
do cáldido pastor, de espada em riste. (VEIGA, 2016, p.31)

O encantamento, o exercício amoroso, a triangulação que desperta o ciúme, e o desfecho também se desenham como etapas de uma sabedoria do amor perfeita pelo sujeito poético: a “*joí*” impura do desejo que inspirou os trovadores do passado, a “gaia ciência”²⁴ dos bardos de todos os tempos que cantam o “Amor que, sendo eterno, nunca dura”. (VEIGA, 2016, p.32).

A imaginação é atributo indispensável ao amor, porque “*la sexualité humaine est inseparable de l’activité de l’imagination. Les mouvements secrets du corps sont suscités par certaines images et découragés par d’autres*” (BLOOM, 2003, p.27)²⁵, manifesta-se através de uma concepção panteísta, em que a cópula física, fruto da liberdade fecunda, tal como a própria natureza fecundante e regeneradora, metaforiza-se como núpcia cósmica, força de Eros que entrelaça os quatro elementos e promove a junção criativa de signos opostos que se complementam e se desdobram em sentidos eróticos: o dia e a noite, a luz e as trevas, o alto e o baixo, a flor e a pedra, o Éden e a lama, o mar e as estrelas.

Na contramão da sonoridade, em Veiga amor não rima com pudor. Paixão autêntica e livre se quer despidorada, sem censura. Por isso não falta aos poemas o vocabulário livre de interdições e liberto das etiquetas, o baixo calão das alcovas, ao lado dos vocábulos enobrecidos pela poesia lírica de todos os tempos, num jogo engenhoso em que estes não se rebaixam, elevam aqueles, dignificando o pornográfico pela astúcia da linguagem e força genesiaca do verbo capaz de fraturar o codificado, carnavalizar a seriedade dogmática das ditas “boas consciências”, ratificando o poder político das imagens e, num arfar de namorada, propiciar ao “soneto as suas linhas”. (VEIGA, 2016, p.28).

Considerações finais

Os três livros de poemas atribuídos a Tiago Veiga, além de suas peculiaridades, apresentam um ponto comum: transformam a cena poética no *locus* privilegiado da alteridade, ao renovarem a linguagem lírica pela sutileza com que a tornam cúmplice da alternância e da inversão e ao lhe permitirem a consciência de que a imutabilidade dos moralismos com que as ordens sociais cercearam as manifestações afetivas já não tem nem sentido, nem lugar, na dicção dos poetas.

²⁴ Conferir o interessante prefácio de Martinho Soares “A gaia ciência do amor”.

²⁵ “A sexualidade humana é inseparável da atividade de imaginação. Os movimentos secretos dos corpos são suscitados por certas imagens e desencorajados por outras”

Os Sonetos Italianos de Tiago Veiga trouxeram para o centro simbólico o que era marginal, autorizando a transgressão. *Do Espelho de Vênus de Tiago Veiga* expõe, com salutar alegria, que a sexualidade implica em violações. É no espelho que Vênus surpreende sua imagem invertida. É isso mesmo que Vênus pretende de seus cultores: o olhar pelo avesso e ao revés das restrições e convenções. A deusa postula uma outra veneração, uma teologia da luxúria, quando pula das telas onde os pintores a aprisionaram para os versos. *Dezassete sonetos eróticos e fesceninos* constituem o clímax da proposta libertadora de Tiago Veiga. Se o código social, pelo seu sentido excludente do sim e do não, do certo e do errado, ridicularizou a união da velhice com a adolescência, considerando-a criminosa estultícia, os poemas consentem sanidade à loucura, diluem a interdição, absolvem os réus e constroem o novo, onde o corpo é soberano e o orgasmo é levado à linguagem, ela também gozosa, linguagem que ousa promover a coincidência do sentido e do signo. É precisamente assim que o poético nestes livros é político.

Mas as paixões de Tiago, tão bem resolvidas nos poemas, não acabaram bem nas páginas de *Tiago Veiga uma biografia*. Amigos e amores passaram por sua vida, mas não a preencheram. Ao final, condenado em sua própria clausura na Casa dos Anjos, ele, que não lera a carta apaixonada que Luísa Fernanda lhe enviara e na qual confessava seu eterno amor, experimentando a amarga solidão existencial, suicida-se. Se lhe foram úteis os ensinamentos do mentor Teixeira Gomes em muitos aspectos, não o foi no último deles. O socrático amigo dissera que os deuses perdoavam a loucura dos que envelhecem, o que fora verdade para Teixeira, era engano para Tiago: os deuses não lhe perdoaram as loucuras de velho.

ALVES, M.T.A. Affective figurations in *Tiago Veiga a biography* and in his epitexts. *Itinerários*, Araraquara, n.57, p.213-231, jul/dez.2023.

- **ABSTRACT:** *Mário Cláudio surrounded his character Tiago Veiga with a well-crafted paratextual game, designed to explore and dialectize life and fiction. In addition to the paratexts located on the thresholds of the work, the writer made use of epitexts, paratexts located outside the work. Considering that such epitexts can say a lot about the aforementioned work, and considering that Mário Cláudio created the character Tiago Veiga as a poet and that the character granted the authorship of some books of poems, we seek the interaction of the Biography text with that of the epitexts poetic, seeking to find in Tiago Veiga uma biografia (Mário Cláudio, 2011), the affections of various natures, mixed with tenderness and desire, that motivated the poems, in the benevolence / concupiscence dialectic.*
- **KEYWORDS:** *Text and Epitext. Life and Fiction. Friendship and love. Desire and Transgression.*

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Livro VIII. In: CIVITA, Victor (ed.). *Os pensadores IV*: Trad. De Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W.D. Rosá. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p.377-395.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1987.
- DANIEL (13: 1-53. “Suzana e os pérfidos anciãos”. **Bíblia: Livros Proféticos**. Aparecida, SP: Editora Santuário, 2006, p.1083-1106.
- BLONDEL, Éric. **L’amour**. Paris: Flammarion, 1998.
- BLOOM. Allan. **L’amour et l’amitié**. Paris: *Le livre de Poche*, 2003.
- CLÁUDIO, Mário. **Os sonetos italianos de Tiago Veiga**. Lisboa: Asa Editores, 2005.
- CLÁUDIO, Mário. **Gondelim de Tiago Veiga**. (Ilustração de Albuquerque Mendes). Vila Nova de Famalicão: Quase Edições, 2008.
- CLÁUDIO, Mário. **Do espelho de Vênus**. (Prefácio de José Carlos Seabra Pereira; Desenhos de Júlio Resende). Porto: Arcádia, 2010.
- CLÁUDIO, Mário. **Tiago Veiga uma biografia**. Lisboa: Dom Quixote, 2011.
- DIDI-Huberman, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casanova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- NOVAES, Adauto. “O fogo escondido”. NOVAES, Adauto (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das letras, Rio de Janeiro: Funarte, 1990, p.11-18.
- NOVAES, Adauto. “Por que tanta libertinagem”. NOVAES, Adauto (org.). **Libertinos Libertários**. São Paulo: Companhia das letras, 1996, p.9-20.
- PESSANHA, José Américo Motta. “Platão: as várias faces do amor”. In: CARDOSO, Sérgio et al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p.77-103.
- PLATON. “Lisis”; “Fedro”; “Banquete”. **Obras completas** Madrid: Aguilar, 1969, p.307-325; p.845-884; p. 553-597.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. “Second Discours”. **Oeuvres Completes**, t.III. Paris: Gallimard, 1966.
- SOARES, Martinho. “a gaia ciência do amor” In VEIGA. Tiago. **Dezassete sonetos eróticos e fesceninos**. Porto: Edições Simplesmente, 2016, p.9-15.

VEIGA, Tiago. **Dezassete sonetos eróticos e fesceninos** (Desenhos de José Rodrigues; Prefácio de Martinho Soares). Porto: Edições Simplesmente, 2016.

VEIGA, Tiago. **Responso de Balbininha algebrista de Venade**. (Leitura, introdução e notas de José Vieira). Paredes de Coura: CMC-Centro Mário Cláudio, 2019.

VITORINO, Mônica Costa. **Juvenal: o satírico indignado**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2003.



FRADIQUE E SEUS DESCENDENTES: ESBOÇO DE UM PERCURSO

Paulo Motta OLIVEIRA*

■ **RESUMO:** Há personagens que sobrevivem a seus autores, e trabalhados por outras mãos, vão ganhando novas vidas. Um excelente *exemplo* é Edmond Dantès. O protagonista de *O conde de Monte Cristo* será inicialmente *apropriado* por Alfredo Hogan em *A mão do finado* (1853) e depois seguirá aparecendo em outras obras, lançadas nos últimos 170 anos. O mesmo ocorreu com Fradique Mendes, por mais que o seu caso seja mais complexo. Quando irrompe em 1900 na *Correspondência de Fradique Mendes* (Eça de Queirós, 1997), já tinha uma vida anterior: havia **publicado poemas** em *A Revolução de setembro* e *O primeiro de janeiro* e, em 1870, ressurgido, rapidamente, em *O mistério da estrada de Sintra* (Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, 1997). Mesmo após a morte do **organizador** de sua correspondência, ele continuará vivendo. Aparecerá, entre outras obras, em *O único filho de Fradique Mendes* (Perry Vidal, 1950), e, mais recentemente, em *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós* (José António Marcos, 1996), *Nação crioula* (José Eduardo Agualusa, 1997), *Os esquemas de Fradique* (João Venâncio, 1999), *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes* (José Pedro Fernandes, 2002) e *Eça de Queirós, segundo Fradique Mendes* (Sónia Louro, 2018). O objetivo de nosso texto é tratar da primeira obra em que é feita referência a um descendente de Fradique, a carta política de 22 de março de 1909, escrita por João Chagas e dirigida a Fradique Filho, para depois tecer considerações sobre três romances em que Fradique também teve descendentes.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Carlos Fradique Mendes. Eça de Queirós. Perry Vidal. José Eduardo Agualusa. Fernando Venâncio

Introdução

Tanto Pedro da Silveira (1973) como Joel Serrão (1985) consideram que o Fradique Mendes que publicou, em 1869, alguns poemas em *A Revolução de Setembro* e em *O primeiro de Janeiro* pode ser considerado um heterônimo. Com

* USP - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. São Paulo – SP – Brasil. 03178-200 – pmotta@usp.br

muito mais razão, penso, isso seria válido para esse outro Fradique que teve, após ter aparecido de forma rápida em *O mistério da estrada de Sintra* (Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, 1997), suas memórias escritas e parte de sua correspondência publicada por, aceitemos o jogo, seu dileto amigo, Eça de Queirós. Afinal, se do primeiro tínhamos apenas alguns poemas e breves indicações biográficas, deste outro temos uma biografia bastante mais detalhada e um conjunto de cartas.

São, por sinal, várias as formas como o narrador do livro, que se assume como Eça, utiliza para simular a *real existência* de Fradique. Uma das mais frequentes é o uso do **testemunho** de seus amigos e contemporâneos. Por exemplo, após afirmar que os autor das *Lapidárias* “do outono de 1875 ao verão de 1876” travou contato, em Lisboa, com “alguns dos meus camaradas” (Eça de Queirós, 1997, vol.2, p.83), o memorialista passará a se referir a opiniões desses sobre Fradique, incluindo a **transcrição** de cartas de Oliveira Martins, Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro. Em outro segmento do livro – aquele em que são discutidas as características da suposta obra que teria sido escrita por Fradique, e que faria parte dos papéis que ele legou a Madame Lobrinska – serão expressas, entre outras, as *opiniões* de J. Teixeira de Azevedo, Oliveira Martins e Ramalho Ortigão.

Além destes aspectos, é importante salientar que um outro **pai** do primeiro Fradique aparece, nesse livro de Eça, de forma especial. Alguns aspectos da história do **biografado** - o fato de pertencer “a uma velha e rica família dos Açores” e o de descender “por varonia do navegador D. Lopo Mendes” (Eça de Queirós, 1997, vol.2, p.83) que viveu no século XVI, - aproximam este personagem de Antero. Ele havia declarado, na carta autobiográfica a Wilhelm Stork, que pertencia a “uma das mais antigas famílias” (Antero de Quental, 1974, p.130) dos Açores e era “descendente dos navegadores católicos do século XVI” (Antero de Quental, 1974, p.139).

Certamente, como afirmamos, parece haver a tentativa de construir um Fradique que, de fato, poderia ter existido. Não indicarei aqui aspectos que há muito abordei mostrando que algumas das questões que a produção heteronímica pessoana trará para a crítica literária já aparecem com este personagem (Cf. Paulo Motta Oliveira, 2004). Mas, penso, diferentemente dos heterônimos de Pessoa, Fradique será, mesmo em *A Correspondência*, construído como um heterônimo coletivo. Além do que já apontei, é interessante pensar que os membros da geração de 70 são os únicos personagens **reais** a que o autor das *Lapidárias* envia missivas publicadas na versão original da *Correspondência*: além das dirigidas a Oliveira Martins, Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro, nas “memórias” o narrador citará um longo trecho de uma carta de Fradique a Antero de Quental. A única outra figura histórica a quem o autor das *Lapidárias* dedica uma carta é um outro amigo Eça, Eduardo Prado. Podemos pensar que estes entes históricos também fazem parte do jogo, dando veracidade para a existência concreta de Fradique Mendes.

Penso que ele pode ser considerado não apenas como um heterônimo, mas como o símbolo de uma geração.

Certamente há uma significativa distância entre a envergadura do Fradique das “Memórias” e o que é apresentado nas cartas, nas quais, entre outros aspectos, usa a sua grande inteligência para seduzir, conquistar e depois se descartar de Clara, sem que falte nesse episódio doses de cinismo e de hipocrisia.

Talvez essa distância entre o Fradique das “Memórias” e o das “Cartas” possa simbolizar justamente o imenso abismo que separou o que essa geração, a de 70, esperava ser, como mostram a “questão Coimbrã” e as *Conferências do Casino*, daquilo em que, por fim, se transformou. Fradique talvez seja o símbolo desses intelectuais que se reuniam para almoços e jantares e que, mesmo sendo individualmente vencedores, se consideravam, com razão, **os vencidos da vida**.

Fradique será recuperado e reconstruído por inúmeras outras mãos. Até a década de cinquenta do século passado podemos citar três obras: a carta política de 22 de março de 1909, escrita por João Chagas, dirigida a Fradique Filho; o artigo “O espólio de Fradique” de Antônio Sardinha, publicado no *In Memoriam* de Eça de Queirós, organizado por Eloy do Amaral e por Cardoso Martha, e lançado em 1922 e o livro *O único filho de Fradique Mendes*, lançado em 1950, de Frederico de Sá Perry Vidal. Na última década do século passado o personagem será de novo retomado, primeiro em *O mistério das cartas inéditas de Eça de Queirós* de 1996, livro pretensamente escrito por José Antônio Marcos, de fato um pseudônimo, como indica Fernando Venâncio (2002, p.160), utilizado pelos dois autores que teceram a obra, Antônio Pereira Monteiro Fernandes e José Pedro Fernandes; depois em *Nação crioula* de José Eduardo Agualusa, publicado em 1997; e, por fim, em *Os esquemas de Fradique* de João Venâncio, de 1999. Em nosso século dois outros romances apareceram, retomando o personagem, *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes*, lançado em 2002 e escrito por um dos autores do referido livro de 1996, José Pedro Fernandes, e, por fim, *Eça de Queirós, segundo Fradique Mendes* de Sônia Louro, publicado em 2018.

É impossível tratar de todas estas obras no espaço que aqui disponho. Optei, assim, por fazer um recorte, motivado por algumas continuações da vida de um outro personagem, Edmund Dantès, o conde de Monte Cristo, com que também trabalho. Uma das formas recorrentes de retomar este personagem de Dumas é o de se referir à sua descendência, como ocorreu com *O filho de Monte Cristo* de Jules Lermina, livro que teve inúmeras continuações. Resolvi, assim, tratar das obras que fazem referências a descendentes de Fradique, retomando e desenvolvendo alguns aspectos da comunicação que apresentei no último encontro do *Grupo Eça*, que ocorreu no primeiro semestre de 2023 na Università degli Studi Internazionali di Roma.

Fradique e seus descendentes

Começamos pela carta de João Chagas, de 22 de março de 1909, dirigida a “Fradique Filho, que, de Paris, pergunta quando acaba isto”. O “isto”, atrás referido, é a monarquia. As referências ao destinatário da missiva são mínimas. Além das apontadas no título, quase no início do texto é afirmado: “Valha-o Deus Fradique e como v. é bem lusitano! Agora todo o seu esforço patriótico consiste em esperar que a minha profecia [a de que a monarquia cairia em 1909] se realize” (João Chagas, 1909, p.242). Este trecho, e outras breves indicações, mostram que Fradique Filho era republicano. A única referência mais pessoal ocorre quando é dito que Fradique poderia adotar “a nacionalidade do seu nascimento e [tornar-se] egípcio, porque creio v. é do Cairo” (João Chagas, 1909, p.242) De fato o pretenso receptor da carta é apenas uma estratégia utilizada pelo autor para construir o seu discurso.

Será mais de quatro décadas depois que Fradique terá um filho com mais consistência, Carlos Fradique Patendorff Mendes, que nos será apresentado em *O único filho de Fradique Mendes* de Perry Vidal. Trata-se de um pequeno livro, redigido em 1948, quando o seu autor tinha 15 anos. O romance é prefaciado por João Ameal, historiador ligado ao salazarismo¹.

É um livro quase ignorado pela crítica, só encontrei um texto crítico sobre ele, a dissertação de Eduardo Gonzales Moreira, defendida em 2012, a que retornarei algumas vezes.

O romance começa com uma referência ao autor da *Correspondência*:

Eça de Queirós, no seu gabinete de trabalho em Lisboa, acaba de receber um maço de correspondência e a primeira carta que lhe vem às mãos é oriunda de Paris. Abre-a. Um dos principais advogados da Capital (...), comunica-lhe que Vária Patendorff Lobrinska (...) falecera havia tempos (...) e instituíra herdeiro universal (...) a seu único filho e que o era também de Carlos Fradique Mendes; esse rapaz estava acabando os seus estudos em Inglaterra quando da morte de sua mãe e encontrava-se naquele momento a caminho de Portugal, já na posse da sua imensa fortuna (...). Pedia ele portanto a Eça de Queirós que conduzisse o jovem nos primeiros passos da sua vida de homem, passos que Fradique quisera, em respeito à memória paterna, dar no país que fora berço de seu pai. (Perry Vidal, 1950, p.19-20).

Eça vai visitá-lo, e, como indica Eduardo Moreira

¹ Ver, entre outras obras, a dissertação de Antonieta Maria da Silva Pinto, *João Ameal o historiador do Regime*.

O Príncipe de Palidoff antes mesmo de aparecer (mesmo só no âmbito da especulação) causa em Eça deslumbramento, até mesmo pelos aposentos; mesma sensação que o inesquecível Fradique causava neste homem. (...) Assim como o pai, o Senhor de Palidoff, sentado a uma chaise, lia o Times. E também tinha um mordomo que parecia de confiança. As peças desse jogo parecem ser as mesmas, somente colocadas em um tabuleiro em outras disposições. (Eduardo Gonzales Moreira, 2012, p.84-85).

Como aponta o mesmo crítico, não existem apenas semelhanças entre o pai e o filho:

(...) há um processo em sentido contrário de descobertas. (...) levando em consideração que o ponto original seria Lisboa, o pai faz uma trajetória de dentro para fora, e nela muitas vezes nega sua terra, e a critica de maneira feroz. Já o filho parece seguir uma trajetória contrária: faz um caminho de fora pra dentro. Vem da Rússia e da Inglaterra (onde conclui seus estudos) e começa a conhecer aquele ponto original. (Eduardo Gonzales Moreira, 2012, p.85-86).²

De fato há uma tentativa de *aportuguesamento* deste novo Fradique: ele visita o norte do país, vai estudar em Coimbra, adota a nacionalidade portuguesa e torna-se diplomata. Ele e Eça se escrevem com frequência até a morte do escritor português. Fradique começa a sua carreira diplomática no Rio de Janeiro, onde fica por quatro anos, período em que convive com intelectuais, como Afrânio Peixoto e Olavo Bilac. Mesmo sendo, como indica o narrador, um “miguelista fiel, continuador de seu pai, que trabalhara por uma monarquia tradicionalista portuguesa” (Perry Vidal, 1950, p.43), e que “amava o Portugal de 1140 e de 1640; mas (...), como seu pai, não defendia e não acatava o Portugal de 1820” (Perry Vidal, 1950, p.41), continuou a sua carreira de “diplomata tradicionalista de uma monarquia constitucional” (Perry Vidal, 1950, p.41) e “percorreu (...) várias legações, esteve na Santa Sé e em Haia, em Londres e em Madrid, em Paris e no Quirinal” (Perry Vidal, 1950, p.49). Tudo, porém, se modifica, quando é proclamada a República. Estava, então, em Berlim. “abandonou a Legação e. veio a Portugal onde, analisando sábia e vivamente a situação, desprezou a sua carreira (...) Era um monárquico verdadeiro e como tal não queria servir uma república inculta, desacreditada pelas nações e governada nem se sabia por quem.” (Perry Vidal, 1950, p.51).

No livro vemos os anos passarem sem que haja, efetivamente, uma narrativa consistente ou ações importantes. Trata-se, sem dúvida, de obra de um escritor

² Concordo com a ideia de **sentido contrário**, mas penso que não podemos esquecer que o **ponto inicial** de Fradique são os Açores, e não Lisboa. Este arquipélago não é referido no livro de Perry Vidal.

ainda incipiente. O aspecto que mais chama atenção na narrativa é a transformação da imagem de Carlos Fradique Mendes. Já vimos que o filho considerava que seu pai fora, como ele, um tradicionalista conservador. Em outro momento do livro ele irá ainda mais longe. Ele havia herdado de sua mãe o famoso cofre onde estavam os papéis de seu pai. Prometera à mãe jamais mostrar os documentos, mas em um momento em que Antônio Sardinha lhe pergunta sobre o conteúdo, ele afirma: “Tu (...) acertaste ao chamar a meu Pai, que Deus guarde, mestre da Contrarrevolução!” (Perry Vidal, 1950, p.65).

O filho de Fradique faz aqui referência ao texto “O espólio de Fradique” que Sardinha havia publicado em 1922, no *Eça de Queirós In Memoriam*, em que ele havia feito esta afirmação. É por sinal notável, no livro, a presença de várias figuras históricas ligadas ao integralismo lusitano que frequentam a casa de Palidoff. Sem sermos exaustivos podemos citar João Ameal, Almeida Braga, Alberto Monsaraz, o Duque de Lafões e Alfredo Pimenta.

Parece-me que, mesmo ainda muito jovem, Perry Vidal já possuía uma posição política clara. Durante toda a sua vida estará ligado à extrema direita. Foi, por exemplo, repórter do jornal *Catolicismo*, publicado no Brasil, que tinha como editor Plínio Corrêa de Oliveira, fundador da TFP - Tradição, Família e Propriedade.

O livro termina com a morte de seu protagonista. Carlos Fradique morre em 2 de novembro de 1940. Quando falece “o cofre do século XV, a ‘Vala Comum’ paterna, estava vazia; um criado disse que o vira, na véspera, com o cofre espanhol do século XV, a queimar o seu recheio. (...) fora fiel ao juramento prestado a sua mãe e, pelo que se vê, pressentiu o fim” (Perry Vidal, 1950, p.92).

Mesmo com os problemas que o livro apresenta, julgo que ele é importante pois será a primeira obra que dará uma nova existência a Fradique, que, mesmo não sendo um personagem, terá a sua vida ressignificada pelo olhar de seu pretense **único** filho. **Pretense**, pois mais de quarenta anos depois, em 1997, em *Nação Crioula*, Fradique conhecerá Ana Olímpia e com ela terá uma filha, Sophia. Esta pequena família será aumentada dois anos depois. Em *Os esquemas de Fradique* conheceremos os netos do nosso personagem. Saberemos, então, que Carlos Fradique Patendorff Mendes havia sido amante da poetisa Joana Múrcia e com ela tivera uma filha, Leonor. Reproduzo a forma como o narrador deste romance, Martinho, se refere à ausência deste episódio no livro de Perry Vidal:

Eu bem sei. Frederico Vidal redige *O único filho de Fradique Mendes* com a inacreditável idade de 15 anos, e vê-o publicado, em 1950, em Lisboa, aos dezesseis. O ambiente familiar é claramente conservador, e os conservadores, diz-se, são castos. O que de modo algum justifica, mesmo que explique, o silenciamento de factos, vamos lá, importantes. (Fernando Venâncio, 1999, p.85).

Joana Múrcia acaba indo, em 1925 para a América do Sul, talvez com um “gigolô, a quem perdidamente se apegara” (Fernando Venâncio, 1999, p.86), deixando Leonor, com quatro anos, com o seu pai, que “desde o desaparecimento da poetisa” a tinha “mantido nas Doroteias” (Fernando Venâncio, 1999, p.81-92)

Por outro lado Sophia, a filha de Fradique e Ana Olímpia, conhecerá em Lisboa, graças às filhas de Jaime Batalha Reis, o Dr. Dinis Rolo, com quem se casará. O único filho do casal, Cristiano Fradique Rolo, nascerá em Paris, “no palácio de Varennes”, que fora de seu avô.

Será sobre estes dois livros, de Agualusa e Venâncio, que agora refletiremos, mesmo que de forma breve.

Nação crioula é, de todos os textos que aqui referimos, não só o mais conhecido, mas também aquele que tem a maior fortuna crítica. Como sabemos o livro é composto por 26 cartas. Vinte e cinco delas foram escritas por Fradique, enviadas da África, do Brasil, de Portugal e de Paris, no período que vai de maio de 1868 a outubro de 1888. Os destinatários das missivas são três: Madame Jouarre (10 delas), Ana Olímpia (9) e Eça de Queirós, (6). A última carta, datada de agosto de 1900, é de Ana Olímpia, enviada de Luanda para Eça de Queirós. Nela a mãe de Sophia faz as seguintes considerações sobre o motivo de estar, naquele momento, enviando algumas cartas de Fradique:

Fradique não nos pertence, a nos que o amamos, da mesma forma que o céu não pertence às aves. As suas cartas podem ser lidas como os capítulos de um inesgotável romance, ou de vários romances, e, nessa perspectiva, são pertença da humanidade. Aquelas que agora lhe envio, recolhidas entre as muitas que Fradique me escreveu ao longo de vinte anos (e as quais junto outras dirigidas a Madame de Jouarre e que ela recentemente me ofereceu)³, contam uma história que talvez a si, e aos leitores europeus, pareça m tanto extraordinária. Não é a história da minha vida. É a história da minha vida contada por Fradique Mendes. Conseguirá V. compreender a diferença? (José Eduardo Agualusa, 1998, p.138)

Estas considerações fornecem algumas pistas importantes. De início podemos supor que Agualusa se apropria de Fradique pois, afinal, ele é um **inesgotável**

³ Isabel Pires de Lima, ao analisar este romance, afirmou: “Esta última carta, datada de agosto de 1900, já não encontrou Eça vivo, daí que estas cartas secretas apareçam agora publicadas por um tal Agualusa, sem que o leitor seja informado sobre o modo como ele alcançou esta ‘correspondência secreta’ O mistério sempre envolveu Fradique e quem o cerca... ”. (2019, p.105).

A partir da declaração de Ana Olímpia penso que um outro mistério se soma ao já apontado: como as seis cartas de Fradique para Eça de Queirós, presentes no livro, poderiam estar em sua propriedade? E por que ela, na sua missiva, não faz referência a elas?

romance e sua história deveria pertencer não a um escritor específico, mas à humanidade. Ela poderia, assim, ser contada a partir de diferentes perspectivas. Partindo desta hipótese, podemos considerar que mais do que a vida de Ana Olímpia **contada por Fradique**, o que temos no romance de Agualusa é a própria história de Fradique, recontada por outras mãos.

Em relação a este aspecto, Fernando Venâncio (2002), em “Efabulações Fradiquianas”, nota que “José Eduardo Agualusa (...) escreve (...) o livro que Carlos Fradique Mendes decidira que jamais escreveria, (...) a descrição da sua viagem à África Austral” (p.162)⁴. O crítico também indica que, seja na África, seja no Brasil, “As múltiplas andanças de Fradique são postas contra o pano de fundo do final da escravatura” (p.162).

A presença da escravatura efetua uma modificação importante nas características de Fradique, que o afasta do queirosiano, e por outro lado acaba por ligá-lo a uma tradição a que ele não pertencia.

Em relação ao primeiro aspecto, na carta que este havia escrito a Eduardo Prado são feitas várias considerações sobre o Brasil. O centro de sua crítica reflexão é a forma como o país deveria criar uma civilização sua, sem tentar copiar a Europa:

Nos começos do século, há uns 55 anos, os Brasileiros, livres dos seus dois males de mocidade, o ouro e o regime colonial, tiveram um momento único, e de maravilhosa promessa. Povo curado, livre, forte, de novo em pleno viço, com tudo por criar no seu solo esplêndido (..)

Tudo em redor dele, (...) indicava ao Brasileiro que ele devia ser um povo rural. (...) o que eu queria é que o Brasil, desembaraçado do ouro imoral, e do seu D. João VI se instalasse nos seus vastos campos, e aí quietamente deixasse que, dentro da sua larga vida rural e sob a inspiração dela, lhe fossem nascendo, com viçosa e pura originalidade, ideias, sentimentos, costumes, uma literatura, uma arte, uma ética, uma filosofia, toda uma civilização harmônica e própria, só brasileira, só do Brasil, sem nada dever aos livros, às modas, aos hábitos importados da Europa. O que eu queria (...) era um Brasil natural, espontâneo, genuíno, um Brasil nacional, brasileiro e não esse Brasil, que eu vi, feito com velhos pedaços da Europa, levados pelo pacote e arrumados à pressa, como panos de feira, entre uma natureza incongênere, que lhe faz ressaltar mais o bolor e as nódoas. (Eça de Queirós, 1997, v.2, p.200)⁵

⁴ Na *Correspondência de Fradique Mendes* quando autor das memórias pergunta “Fradique! por que não escreve você toda essa sua viagem à África?”, este lhe responde: “Para quê?. . . Não vi nada na África, que os outros não tivessem já visto. (...) Só podia apresentar uma série de impressões, de paisagens” (Eça de Queirós, 1997, v.2, p.111-112).

⁵ Analisei esta carta de forma mais detida em Paulo Motta Oliveira, 2023.

O Fradique da *Correspondência* apresenta um Brasil em que **não existem escravos**. Como notei em outro momento, este “personagem, que deveria ter aqui vindo, não percebe o que, para qualquer brasileiro do século XIX, era evidente: a presença dos escravos na vida social tanto do mundo rural quanto do citadino e mesmo na aparentemente *européia* corte do Rio de Janeiro.” (Paulo Motta Oliveira, 2023, p.167)

No livro de Agualusa, Fradique tem plena consciência desta situação, como mostra o irônico trecho de uma carta que escreveu em março de 1877 para Eça de Queirós:

O ofício de carregador é aliás o mais comum entre os chamados escravos-deganho. São estes que carregam as cadeirinhas, as mercadorias, a pedra para as construções. Enfim, do norte ao sul, ou, como aqui se diz, do Oiapoque ao Chui, os negros carregam o Brasil. Nas cidades nada se move sem eles, nada se faz ou constrói, e nos campos coisa alguma se cultiva sem a sua força. Vi, inclusive, um jovem cavalheiro atravessar a rua para comprar um repolho no mercado em frente, e voltar depois, muito esticado, muito digno, seguido de um enorme negro com o seu cesto de verga à cabeça, e dentro dele... o repolho! (José Eduardo Agualusa, 1998, p.90)

Não só tem consciência, mas, também, toma atitudes contra esta situação, como afirma na carta seguinte, de maio do mesmo ano, que escreve ao autor de *Os Maias*.

Houve a semana passada grande festa na minha propriedade. Decidi conceder carta de alforria a todos os trabalhadores do engenho, o que serviu de pretexto a uma alegre manifestação emancipadora, que trouxe a São Francisco do Conde algumas das maiores figuras do crescente movimento social contra a escravatura. Os trabalhadores optaram, na sua maioria, por permanecer ao meu serviço, pagando-lhes eu o mesmo que nas províncias do Sul se paga aos colonos europeus, e responsabilizando-me pela saúde de todos e a educação dos filhos. (José Eduardo Agualusa, 1998, p.95)

Esta atitude de Fradique acaba por aproximá-lo de outros personagens de romances oitocentistas que veem a libertação de escravos como uma estratégia possível enquanto a abolição não acontecia. Dois bons exemplos são João José Dias, de *O que fazem mulheres* e Constantino de Abreu e Lima, de *Vingança*, ambos romances de Camilo Castelo Branco. O primeiro destes personagens “Nunca teve escravos, comprados ou alugados: remiu alguns na decrepitude, e deu-lhes uma cama onde o último instante da vida lhes fosse o primeiro de bem-estar” (Camilo Castelo Branco, 1983, p. 1258), enquanto o segundo gastou quase toda a herança

que recebeu de um falecido sócio “comprando escravos para a liberdade: aos velhos dava imediatamente carta de alforria, às crianças educava-as, e dotava-as com terras incultas, ensinando-as a cultivarem-nas. (Camilo Castelo Branco, 1983, p. 1139).⁶ Ainda mais próxima da atitude de Fradique é a que havia adotado Álvaro, de *A escrava Isaura*:

Tinha ódio a todos os privilégios e distinções sociais (...).

Com tais ideias Álvaro não podia deixar de ser abolicionista exaltado, e não o era só em palavras. Consistindo em escravos uma não pequena porção da herança de seus pais, tratou logo de emancipá-los todos. Como porém Álvaro tinha um espírito nimamente filantrópico, conhecendo quanto é perigoso passar bruscamente do estado de absoluta submissão para o gozo da plena liberdade, organizou para os seus libertos em uma de suas fazendas uma espécie de colônia, cuja direção confiou a um probo e zeloso administrador. Desta medida podiam resultar grandes vantagens para os libertos, para a sociedade, e para o próprio Álvaro. A fazenda lhes era dada para cultivar, a título de arrendamento, e eles sujeitando-se a uma espécie de disciplina comum, não só preservavam-se de entregar-se à ociosidade, ao vício e ao crime, tinham segura a subsistência e podiam adquirir algum pecúlio, como também poderiam indenizar a Álvaro do sacrifício, que fizera com a sua emancipação. (Bernardo Guimarães, 1875, p.124-125)

Assim, o dândi de *A correspondência* acaba por adquirir novas características. Na última carta para Eça a que nos referimos, após indicar que numa discussão que tivera com um senhor de engenho, Fradique “irritado com a insolência” proferiu “a máxima que o José do Patrocínio roubou ao velho Proudhom: (...) — A escravidão é um roubo!”. Na mesma carta afirma, com a sua habitual dose de ironia:

Percebi no mesmo instante que acabara de fazer a minha opção de classe (Santo Antero, o nosso querido poeta, gostaria desta expressão). Ou seja, parece-me que encontrei neste país uma nova causa com que entreter o espírito e afastar o ócio.

Despeço-me, que se faz tarde, e parto ao encontro da História e da Revolução!” (José Eduardo Agualusa, 1998, p.138)

Como indica Isabel Pires de Lima (2019), “Fradique é então um homem em busca do seu destino, neste livro também ele feito de procuras identitárias, individuais e colectivas” (p.106), obra em que se entrelaçam as imagens do “Brasil

⁶ Fiz referência a ambos os personagens em “A escravidão africana nos romances de Camilo: algumas pistas” (jan.-jun. 2023).

e, ao fim e ao cabo, [de] Angola e [d]o Portugal modernos – nações crioulas afinal as três” (p.109).

O livro de Venâncio terá outras especificidades.

De início é importante notar que, diferentemente de todos os romances que aqui analisamos, a trama é contemporânea. É indicado que o já referido Cristiano Fradique Rolo nasceu em “21 de dezembro de 1909” (Fernando Venâncio, 1999, p.61) e que, no início da narrativa ele “vai fazer noventa anos” (Fernando Venâncio, 1999, p.33). Assim, os acontecimentos narrados devem ter ocorrido em 1999, mesmo ano da publicação da obra. Além disso, também diferentemente dos outros dois romances, ele é narrado em primeira pessoa por Martinho, um jornalista sem emprego que é contratado por Cristiano para pesquisar sobre o seu avô. Como o narrador indica que “a revolução [dos Cravos] dera-se comigo no berço, (...) eu tinha três meses e meio” (Fernando Venâncio, 1999, p.217), deve ter cerca de 25 anos. Esta hipótese é confirmada por um personagem a que retornaremos, o dr. Godinho, que o vê pesquisando o espólio de Jaime Batalha Reis nos reservados da Biblioteca Nacional, e quando o encontra no café diz que estranhou ver “um moço de vinte e cinco anos” (Fernando Venâncio, 1999, p.154) a estudar esses documentos.

Há, na obra, uma outra característica peculiar. Todas as que analisamos, como também ocorre na *Correspondência organizada* por Eça e no texto de Antônio Sardinha a que fizemos referência, assumem que Fradique é um personagem histórico, ou seja, que de fato teria existido. Na maior parte de *Os esquemas* isto também ocorre. A narrativa, por exemplo, começa com “a primeira página do (...) relatório” (Fernando Venâncio, 1999, p.10) que Martinho havia escrito para Cristiano, em que é narrado um fato real, a chegada de Maria Amélia a Portugal, cena em que, além dela, são citados outros personagens históricos e em que Fradique também aparece:

Foi já no fim daquela ensolarada manhã de Maio que o comboio, trazendo a futura rainha de Portugal, entrou na Pampilhosa. Esperavam-na no cais muito povo, muitos dignitários, e um mocetão alourado, chamado Carlos, que ia ser rei e a queria por mulher. Ela, Maria Amélia, (...) foi a primeira a descer o estribo. (...).

Carlos avançou de braços abertos e não se conteve. Ajustou a si a princesa (...). Não se viam desde há quinze dias (...) E, enquanto as mãos de Maria Amélia já corriam beijadas por pressurosos áulicos, abraçava o príncipe com vigor, mas sem espalhafato, o seu amigo Carlos Fradique Mendes, a quem pedira em Paris que acompanhasse a noiva (...). Mas faltava uma apresentação. E

Fradique chamou a atenção do herdeiro para aquela que o viera acompanhando a ele, Maria Rattazzi. (Fernando Venâncio, 1999, p.9-10)

Outro aspecto que reforça a **existência real** de Fradique é o fato de *Nação Crioula* ser considerado como uma recolha de cartas que de fato existiram. O narrador diz que Cristiano é “neto de um gênio europeu e duma princesa do Congo” (Fernando Venâncio, 1999, p.17), cuja história de amor teria sido descoberta por “José Eduardo Agualusa, que reuniu em *Nação Crioula* umas vinte e cinco cartas de Fradique desconhecidas” (Fernando Venâncio, 1999, p.17). Em outro momento Cristiano afirmarâ: “Claro que esse escritor angolano, esse Angalusa, (...) foi (...) quem andou a investigar mais de perto. De resto, obviamente, fui eu a fornecer-lhe pistas”. (Fernando Venâncio, 1999, p. 34). Indo neste mesmo sentido, ao analisar o relatório de Martinho, Cristiano nota que ele não fez atenção para uma “incompatibilidade de factos”:

Como se explica, pergunta ele, que Eça de Queirós, no exacto início da biografia, faça datar de 1880 (...) o início da intimidade entre eles, quando a correspondência, assídua, que mantiveram durante o ano de 1877, reunida por Agualusa, aponta para um convívio de espírito que já não pode enganar ninguém (Fernando Venâncio, 1999, p. 50)

Se esta é a postura assumida na maior parte do romance, há momentos em que a existência de Fradique é questionada. O momento mais explícito é uma discussão entre Martinho e o primo de sua namorada, Eugênio, quando este afirma: “Sabe que o Fradique não foi inventado pelo Eça de Queirós. (...) Pelo menos só por ele. (...) O que agora se diz (...) é que o inventor do nosso homem foi o Jaime Batalha Reis”(Fernando Venâncio, 1999, p.44-45). Esta afirmação é contestada por Martinho que diz: “Ainda hoje estive com fotografias desse mesmo Fradique Mendes na mão e falei com um neto dele” (Fernando Venâncio, 1999, p.46). Antes da discussão terminar, Eugênio ainda dirá: “Você, Martinho, há-de-ser o único português a ainda acreditar que o Fradique Mendes existiu.”(Fernando Venâncio, 1999, p.46). Esta fala poderia ter por função indicar ao leitor que, no universo paralelo criado no livro, Fradique de fato existiu. Todos os personagens, como Martinho, acreditam na sua concretude, mesmo dois professores universitários, um deles, Baltasar Touriga, responsável pela “edição definitiva da *Correspondência de Fradique Mendes*” (Fernando Venâncio, 1999, p.72).

Mas, ao longo da narrativa, em um momento Martinho julgará a vida de Fradique tão complexa que terá dúvidas sobre a sua real existência. Após as críticas que Cristiano fez ao seu relatório, ele afirma:

O dr. Fradique quer tudo exactinho, tudo a bater certo. E não se pergunta por que me arranjou ele um avô tão fora do comum. Com tanta viagem, tanta amizade e conhecimento, tanta aventura, tanta carta, é um milagre um tipo não lhe perder o rasto. Pior: os rastos são, por vezes, mais do que um. Como se Fradique Mendes tivesse conhecido vidas paralelas. Às vezes, sou franco, fico como o Eugeninho. **A suspeitar que o Fradique não é deste mundo.** (Fernando Venâncio, 1999, p.51. Grifos nossos)

Em um outro momento, quase no fim da narrativa, temos um diálogo bastante dúbio entre o narrador e Baltasar, quando estão a observar através de uma janela o primeiro encontro entre os dois netos de Fradique, que não se conheciam:

Foi Leonor a quem primeiro divisei. (...) De Cristiano viam-se gestos, calmos, como sempre lhos observei. (...) Vimo-los apanharem qualquer coisa. Eram cálices, seriam de Porto, tudo quanto bebessem seria bonito. (...) “Baltasar”, disse eu, assim que reuni os pensamentos, “tu acreditas em fantasmas?” Olhou-me. Não sei se me via. “**Eles existem?**” disse ele. Olhei-o. (...) “Talvez. Aqueles dois, em todo o caso, sabem agora a resposta. Estarão é a perguntar-se se eles próprios existem.” Ajuntei logo: “Olha-os bem. E vamos embora, paizinho, **antes que eles desapareçam**” (Fernando Venâncio, 1999, p.227-228. Grifos nossos)

Não é possível saber se o **eles** da pergunta de Baltasar tem como referente os fantasmas, ou Cristiano e Leonor. Da mesma forma o **antes que eles desapareçam** da fala final de Martinho poderia tanto significar **deixem de existir** ou **saíam do nosso campo de visão**.

Assim, quando a narrativa termina, o leitor fica sem saber com precisão se no mundo construído no livro Fradique, de fato, existiu ou não. Esta dúvida, penso, se conjuga com a intrincada trama policial presente na obra. Ela é bastante complexa, e exigiria, para ser esmiuçada, um espaço que não disponho. Centrarei, assim, a atenção em alguns momentos importantes.

Como já indicamos Martinho foi contratado por Cristiano para pesquisar sobre o seu avô e conheceremos, no livro, a outra descendente de Fradique: Leonor Fradique Mendes. Será ela que entregará a Martinho “um pequeno livro, de aspecto antigo. Era autor um certo Frederico de Sá Perry Vidal. A obrinha chamava-se *O único filho de Fradique Mendes*”. (Fernando Venâncio, 1999, p.81). Como escrevemos, o filho de Fradique fez Leonor, sua filha, ser criada num internato. Não esmiuçaremos aqui a sua atribulada vida.

Cristiano possuía documentos de Fradique que pareciam ser diários escritos na ilha Terceira, e que mostrou a Martinho. Este conta a uma amiga, que por seu turno comenta com Baltasar Touriga, que fica perplexo. Baltasar rouba os documentos e, por segurança, faz cópias que, por seu turno, serão roubadas por Leonor, que as

colocará em um cofre. Podemos ver como, de forma paródica, temos um cofre que contém o espólio de Fradique.

Foi, após ter lido os documentos que, por acaso, Martinho encontra na Biblioteca Nacional o já referido dr. Godinho. Será ele, o primeiro a falar no diálogo abaixo, que dará ao narrador a chave para entender o pretenso diário.

«[Fradique] andou fazendo, parece, uns serviços pala o rei, o Dom Luís. Ou esse Agualusa não falou nisso?» «Serviços, como?»

«Bom, desempenhando-se de certas tarefas. E exactamente em colaboração com o Batalha Reis. Ai não sabia?» Nem a menor ideia, e confessei-lho.

«Ouça», disse ele, «o que se sabe, o que se conseguiu saber, é pouco, mas é o seguinte. O Fradique. . . Mas, atenção, você — Martinho, não é? — o Martinho não vai nunca utilizar estas informações, porque o mais certo é haver alguma especulação no caso, se não mesmo muita. Para mais, o documento que se diz que mostrava tudo isso desapareceu. Passa-se então que o rei encarregou o Fradique Mendes de determinadas missões de observação, bom, chamemos a coisa pelo nome, *espionagem*. Na Europa, que se saiba só na Europa. Mais exactamente na ilha Terceira. (. . .) » «O que se diz à boca pequena, Martinho, é que ele mandava relatórios ao rei, relatórios em código. Coisas inocentes, do tipo hoje fiz isto, ontem fiz aquilo, género diário. (...)» (Fernando Venâncio, 1999, p. 156-157)

Ao analisar estas fotocópias Martinho confirma a hipótese de Godinho. Vejamos uma conversa que ele tem com Leonor:

“O seu avô” (...) trabalhou para um rei português. Dom Luis, evidentemente” (...) “(...) andou reunindo para o rei informações. Nos Açores, para ser exacto”. Ora, precisamente, eu não estava a ser exacto. As informações eram de fato recolhidas nos Açores, mas chegavam de fora. Do Oriente, do Brasil, sobretudo de África. (...) [Leonor fala] “Então (...) era uma espécie de espião, talvez” (Fernando Venâncio, 1999, p.176-177)

Mais tarde, Martinho dirá a Cristiano, “os diários do seu avô são relatórios, escritos em código, que foram sendo enviados, evidentemente passados a limpo, a gente importante do Continente” ((Fernando Venâncio, 1999, p.191). O jornalista descobre, lendo o último documento de Fradique, de 7 de novembro de 1888, que ele estava sendo perseguido. Conclui, assim, que Fradique havia sido assassinado, e supõe que quem elaborou o plano que o matou foi a princesa Ratazzi, também ela uma espiã.

Antes de continuarmos, é importante fazer uma breve referência a esta princesa, cuja presença é uma outra característica peculiar do livro de Venâncio, já que ela normalmente é relacionada a Camilo Castelo Branco. Ela havia publicado em 1879, em França, um livro com o título *Le Portugal a vol d'oiseau*, Neste livro, como indica Alexandre Cabral, ela havia escrito: “*Todos os romances do solitário de São Miguel de Seide contêm infalivelmente um tipo de brasileiro, uma rapariga que se recolhe a um convento, um fidalgo de província e um romântico apaixonado e transparente. É inevitável como a chuva e o bom tempo*” (Alexandre Cabral, 1988, p.678), o que levou o autor de *Anátema* a escrever o folheto *A senhora Ratazzi* em 1880.

Venâncio articula, assim, uma personagem histórica ligada principalmente a Camilo Castelo Branco, com a vida de Fradique. Como este, segundo *A correspondência*, morreu no inverno de 1888, certamente ele poderia ter se encontrado com Maria Leticia Ratazzi quando ela esteve em Portugal. Sophia Rolo tentou se encontrar com ela, pois julgava que fora amiga de seu pai, mas chega a Paris dois anos depois de sua morte.

Se pensarmos nas anotações que fizemos sobre a trama policial deste livro, julgo que o falso diário que era composto por mensagens cifradas para Dom Luís é uma espécie de metáfora da relação que os vários escritores que aqui analisamos possuem com o personagem Fradique. Cada um deles relê, de diferentes formas, o personagem que foi construído até 1900, dando-lhe significados que estariam ocultos nas obras anteriormente realizadas. Um republicano, um escritor ligado à extrema direita que emigrou para o Brasil, um angolano e um português são os responsáveis pelas várias vidas que aqui apresentei. Que depois ainda serão continuadas por outros escritores. O heterônimo coletivo da geração de 70 do século XIX acabou por, no século seguinte, transitar entre diferentes países, ideias políticas e culturas. É um ser que vai ganhando vida própria, sendo moldado por várias mãos, que o vão reelaborando. Assim como Edmond Dantès, estamos diante de um personagem que parece ser imortal. Como de fato o será em *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes*. Mas isto já é assunto para um outro texto.

OLIVEIRA, P.M. Fradique and his descendeants: outline of a course. **Itinerários**, Araraquara, n. 57, p. 233-249, jul./dez. 2023.

■ **ABSTRACT:** *There are characters who outlive their authors, and thanks to other hands they gain other lives. An excellent example is Edmond Dantès. The protagonist of The Count of Monte Cristo was initially appropriated by Alfredo Hogan in A mão do finado (1853) and later continued to appear in other works, published in the last century and in*

ours. The same happened with Fradique Mendes, even though his case is more complex. When he appeared in the *Correspondência (Eça de Queirós, 1997)*, he already had a previous life: he had published poems in *A Revolução de setembro* and *O primeiro de janeiro* and appeared, quickly, in *O mistério da estrada de Sintra (Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, 1997)*. Even after the organizer of your correspondence dies, he will continue to live. He will appear, among other works, in *O único filho de Fradique Mendes (Perry Vidal, 1950)*, more recently, in *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós (José António Marcos, 1996)*, *Nação crioula (José Eduardo Agualusa, 1997)*, *Os esquemas de Fradique (João Venâncio, 1999)*, *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes (José Pedro Fernandes, 2002)* and *Eça de Queirós, segundo Fradique Mendes (Sónia Louro, 2018)*. The objective of our text is to deal with the first work in which reference is made to a descendant of Fradique, the political letter of March 22, 1909, written by João Chagas and addressed to Fradique Filho, and then to make considerations about three novels in which Fradique also had descendants.

■ **KEYWORDS:** Carlos Fradique Mendes. *Eça de Queirós*. Perry Vidal. José Eduardo Agualusa. Fernando Venâncio.

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. **Nação crioula**: a correspondência secreta de Fradique Mendes. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

CABRAL, Alexandre. **Dicionário de Camilo Castelo Branco**. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas vol. II*. Porto: Lello & Irmão, 1983.

CHAGAS, João. **Carta Política nº. 16**. Lisboa: Oficina Bayard, 1909.

FERNANDES, José Pedro. **Autobiografia de Carlos Fradique Mendes**. Lisboa: Editorial Notícias, 2002.

GUIMARÃES, Bernardo. **A escrava Isaura**. Rio de Janeiro: Garnier, 1975.

LIMA, Isabel Pires de. Pontes queirosianas: Angola, Brasil, Portugal. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). **Ecoss do Brasil: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas**. São Paulo: Edições Sesc, 2019. p.85-110.

LOURO, Sónia. **Eça de Queiroz, segundo Fradique Mendes**. Porto Salvo: Saída de Emergência, 2018.

MARCOS, José António. **O Enigma das cartas inéditas de Eça de Queirós**. Lisboa: Cosmos, 1996.

MOREIRA, Eduardo Gonzales. O jogo entre as efabulações fradiquianas. Orientador: Emerson da Cruz Inácio. 171 f. Dissertação. (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Entre continentes e culturas: as travessias de Fradique Mendes In: ABDALA Jr, Benjamim, SCARPELLI, Marli Fantini (orgs.) **Portos flutuantes**: trânsitos ibero-afro-americanos. Cotia: Ateliê, 2004, p. 91-104.

OLIVEIRA, Paulo Motta. De ausências e vestígios: a escravidão nas narrativas queirosianas. SANDMANN, Marcelo, NERY, Antonio Augusto, CARDOSO, Patrícia da Silva (orgs), **Em torno d’Os Maias de Eça de Queirós**.p.166-172.

OLIVEIRA, Paulo Motta. A escravidão africana nos romances de Camilo: algumas pistas. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 15, n. 1, p. 69-87, jan.-jun. 2023

PINTO, Antonieta Maria da Silva. **João Ameal, o historiador do Regime**. Orientador: Luís Reis Torgal. 1993. 136 f. Dissertação. (Mestrado em História Contemporânea de Portugal) – Faculdade de Letras de Coimbra, Coimbra, 1993.

QUEIRÓS, Eça de. **A Correspondência de Fradique Mendes**. In: QUEIRÓS, Eça de. **Obras completas**. Vol. 2, p. 51-204. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

QUEIRÓS, Eça de, ORTIGÃO, Ramalho. **O mistério da estrada de Sintra**. In: QUEIRÓS, Eça de. **Obras completas**. Vol. 1, p. 1543-1712. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

QUENTAL, Antero de. **Poesia e Prosa**. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 130-139.

VENÂNCIO, Fernando. **Objectos achados – Ensaios literários**. Porto: Caixotim, 2002.

VENÂNCIO, Fernando. **Os Esquemas de Fradique**. Lisboa: Grifo, 1999.

VIDAL, Perry. **O único filho de Fradique Mendes**. Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia, 1950.

SARDINHA, Antônio. O espólio de Fradique. In: AMARAL, Eloy do, MARTHA, Cardoso. **Eça de Queiroz In memoriam**. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1922. p. 334-375.

SERRÃO, Joel. **O Primeiro Fradique**. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

SILVEIRA, Pedro da. Prefácio, IN: MENDES, Carlos Fradique. **Versos**. Lisboa: Edições 70, 1973. p. 9-23.



OFÉLIA E PESSOA: DOIS FINGIDORES

Telma Maciel da SILVA*

Esse amor aflige toda a gente, e só tu ficas alheio
sem me escreveres, senão cartas frias, cheias de
coisas ditas e reeitas, metade do papel em Branco e
dando a entender grosseiramente que estás morto
por acabá-las.

(Mariana do Alcoforado, 1994, p.48)

■ **RESUMO:** O objetivo do presente trabalho é analisar a correspondência trocada entre Ofélia Queiroz e Fernando Pessoa. Como se sabe, estas são terras já bastante pisadas pela crítica, que, em geral, aponta uma relação dessemelhante entre o poeta experiente, já grande nome do Modernismo Português, e a jovem romântica, sonhadora e ansiosa por se casar. Nesse sentido, a imagem de Ofélia ficaria cristalizada na ideia de moça pueril, afeita aos diminutivos, tão ridículos quanto os apelidos amorosos criados para apimentar a relação epistolar. Eduardo Lourenço (2013), por exemplo, vê na correspondência travada pela “jovem burguesinha” e pelo “êmulos de Lautréamont” um diálogo entre o poeta “com outro ser que o amou sem literatura”. Leila Perrone Moisés (2000, p. 177), em outro artigo valioso sobre este diálogo epistolar, afirma: “Ofélia morreu solteira em 1991 [...]. Manteve-se sempre fiel, não apenas ao namorado, mas às exigências deste em matéria de discrição”. Tomando como ponto de partida os textos destes dois grandes críticos, buscaremos fazer uma leitura das cartas de Ofélia levando em consideração a sua disposição para o jogo amoroso e literário, o que, segundo a nossa perspectiva, a torna tão protagonista quanto o escritor de *Ode marítima*.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Ofélia Queiroz; Fernando Pessoa; Correspondência

Itinerário da correspondência amorosa

Este trabalho não pretende tratar do alegado amor que Ofélia Queiroz sentia por Fernando Pessoa. Este trabalho não pretende, tampouco, tratar a alardeada

* UEL – Universidade Estadual de Londrina – Centro de Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Vernáculas – Londrina – PR – Brasil – telmaciel@uel.br

falta de amor de Fernando Pessoa para com Ofélia Queiroz. Obviamente que não seria possível adivinhar nenhuma coisa nem outra, ainda que muitas especulações tenham surgido a esse respeito a partir das cartas que ambos trocaram nas duas fases de seu, ao mesmo tempo curto e longuíssimo, relacionamento.

O conjunto da correspondência Pessoa & Ofélia foi ganhando cada vez mais atenção, a partir da primeira edição das *Cartas de amor de Fernando Pessoa*, publicada em 1978, pelas Edições Ática, com organização de David Mourão-Ferreira e estabelecimento de texto de Maria da Graça Queiroz. Conforme o organizador, uma pequena fração dessas cartas havia sido comercializada pelo poeta Carlos Queiroz – que como sabemos era sobrinho de Ofélia – ainda em meados dos anos 30, a fim de arrecadar fundos para a publicação póstuma da obra do poeta que havia morrido há cerca de um ano. Os excertos levados a público no pequeno volume de cerca de cinquenta páginas, contudo, tinham se tornado material “completamente inencontrável” (Mourão-Ferreira, sd., p. 07), segundo palavras do crítico. Nesse sentido, a edição de 1978 transformara-se rapidamente em um acontecimento literário dos mais importantes, pois que trazia certamente um lado inédito e curioso do grande poeta.

Em 1986, o ensaísta e escritor Walmir Ayala publicaria no Brasil, pela editora Nova Fronteira, obra bastante similar, sob o título *Cartas de amor*. Somente em 1996, a coletânea *Cartas de amor de Ofélia Queiroz a Fernando Pessoa* viria a lume pela Assírio & Alvim, com organização de Manuela Nogueira e Maria da Conceição Azevedo. Pela primeira vez, o grande público poderia ler, então, as duas partes da correspondência já um pouco mítica, mas que até ali havia privilegiado apenas a voz do escritor. Ofélia pairava, dessa forma, como uma voz fantasma, a interlocutora esmaecida, apagada em sua pouca significância. Mas quem poderia almejar alguma significância diante de Fernando Pessoa?

Somente em 2012, teríamos a possibilidade de observar os amantes que foram separados pela vida, finalmente, unidos numa edição em que as cartas de ambos podiam ser lidas de forma linear e encadeada. Quase cem anos após serem escritas, estas cartas estavam frente a frente, no grande acerto de contas a que estão fadadas todas as histórias de amor, aquelas mesmo ridículas, porque afinal não se pode falar da correspondência amorosa de Fernando Pessoa, sem passar pelo poema do mais desabusado dos heterônimos, aquele, aliás, a quem Ofélia dizia detestar. A edição de 2012 a que me refiro, *Cartas de amor de Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz*, foi editada por Manuela Parreira da Silva, que afirma no texto de apresentação: “Uma edição conjunta é [...] a forma mais adequada para dar a ler uma correspondência, que pressupõe sempre um diálogo, uma interação, a existência concreta de dois interlocutores” (Silva, 2012, p. 07).

No ano seguinte, uma nova coletânea, intitulada *Fernando Pessoa & Ofélia Queiroz: Correspondência amorosa completa – 1919-1935*, vem a público com organização de Richard Zenith, pela Editora Capivara. A edição bastante luxuosa

traz, além dos textos das cartas dos namorados, uma série de paratextos, entre os quais destaca-se o já conhecido relato de Ofélia, “O Fernando e eu”¹, e um prefácio de Eduardo Loureço. Além disso, os documentos autógrafos do poeta aparecem em *fac-símile* ao final, dando ao leitor a possibilidade de sentir-se ainda mais intruso, devassando a vida do casal, ao folhear as “cartas originais”, com as letras do missivista, buscando a intimidade que a fria caligrafia comercial não tinha permitido até àquele momento.

Ofélia apenas pretexto?

Em 1978, quando a primeira coletânea das *Cartas de amor de Fernando Pessoa* foi publicada, Ofélia Queiroz tinha já 78 anos. No texto “O Fernando e eu”, ela dá detalhes de como se deu o seu primeiro encontro com o poeta – figura que lhe pareceu um pouco risível num primeiro olhar – e de como foi o relacionamento, que conforme sabemos foi fracionado em duas fases principais: 1919-1920 e 1929-1930. Ofélia narra o encontro inicial, o primeiro beijo, a cena de Hamlet, os ciúmes do namorado, as esquisitices, as interferências de Álvaro de Campos, as idas e vindas de uma relação fadada ao fracasso, visto que ambos tinham expectativas diversas para as suas vidas. Mas Ofélia afiança que se amavam, que se adoravam mutuamente.

Como afirmei no início desse texto, não trataremos aqui do amor, nem tampouco do desamor, mas tal tema sempre se impõe no que diz respeito a essa troca epistolar, pois perpassou, em muitos momentos, diversas – e digo diversas no sentido de quantidade e no sentido de variedade – análises que foram feitas tendo como base o corpus em questão. No texto de abertura de *Cartas de amor*, aquele volume organizado pelo ensaísta e escritor brasileiro Walmir Ayala, o vemos afirmar: “Fernando Pessoa é um criador obsessivo, nestas cartas há de ter tido uma intenção literária, e a pessoa de Ophélia teria sido um pretexto para determinada colocação de suas sensações e autoanálises” (Ayala, 1986, n.p.). Na visão do crítico, Ofélia era apenas “um pretexto” para a prática literária do poeta-fingidor, se me permitem aqui um trocadilho. Mais adiante, lemos ainda: “Coloco-me aqui como um simples leitor e não consigo encontrar o propalado amor nestas cartas de amor” (Ayala, 1986, n.p.).

No início desse tópico, chamei a atenção para a idade de Ofélia Queiroz no ano da primeira publicação das cartas de Pessoa destinadas a ela, porque me parece curioso que, àquela altura, já na terceira idade, ela continuasse sendo vista como a jovem iludida que se encantou com o poeta que nada podia lhe oferecer, a não ser a sua genialidade e alguma nesga de atenção. Ora, o depoimento ao qual já nos referimos – “O Fernando e eu” – é parte importante da base paratextual da

¹ Este texto aparece pela primeira vez na coletânea organizada por David Mourão-Ferreira.

edição de David Mourão Ferreira. Nele, a Ofélia que fala não é mais a jovem que sonhava em se casar, mas uma mulher que tinha vivido uma vida longa e cheia de acontecimentos, entre os quais o amor pelo já célebre escritor.

É visível na troca epistolar que a Ofélia dos anos vinte/trinta queria mais do que o namorado oferecia, ou dito de outro modo, queria diferente, queria uma vida a dois, afinal era esse o destino a que as jovens da sua idade estavam fadadas. A única possibilidade de ter uma vida afetiva – e eu me atrevo a dizer, vida sexual ativa – era se cansando. Ofélia, portanto, queria casar-se. Há episódios curiosos nesse sentido, como o da carta de 19 de março de 1920, poucos meses após o início do enlace amoroso, em que assina o sobrenome do recém-namorado: “Adeus amate muito e é só tua e sempre/ Ofélia Queiroz (Pessoa)/ (quando será?)/ (tomara já)” (Queiroz, 2012, p.44). Ou ainda em carta de 23 de março de 1920, em que ela se despede com “Adeus meu filhinho pensa muito muito, muito na tua, muito tua/ Ofélia ‘Pessoa’ (quem me dera)” (Queiroz, 2012, p.56).

Ayala não possuía, em 1986, quando publica a sua coletânea das cartas, a contraface que hoje temos², mas àquela altura ele conhecia – e faz referência a ele – o depoimento de Ofélia em que esta dá a sua versão para o romance e suas peripécias. Contudo, se o relato da interessada não bastava para o convencimento do amor mútuo, haveria então os próprios (ainda que poucos) arroubos apaixonados do poeta, mas estes são tomados, se não como fingimento, apenas como prática literária de alguém que não conseguia viver para além da literatura. O que em parte, sabemos, é verdade.

Ainda no plano das edições e seus elementos paratextuais, destaca-se o prefácio de Eduardo Lourenço para a edição da correspondência Pessoa & Ofélia, organizada por Richard Zenith, em que o autor de *Fernando Pessoa revisitado*, retoricamente, questiona:

Alguém imagina possível um diálogo, um encontro viável, entre um émulo de Lautréamont e uma burguesinha, no limiar de uma época emancipadora, mas para quem só o casamento canônico era sinônimo de sucesso e felicidade? Da sua “cultura”, no sentido habitual, não há nas suas cartas de amorosa transida e cedo decepcionada senão os traços de classe dessa época e pouco mais. Já nesse plano é difícil imaginar dessimetria mais funda. Um pouco mais velho, o primeiro reflexo de Pessoa é “infantilizar” o objeto de seu ‘juvenil’ entusiasmo (Lourenço, 2013, p. 11).

Ofélia, que antes fora rebaixada como pretexto, agora aparece ainda menor: uma burguesinha para quem o casamento era sinônimo de felicidade. Visto desse

² Refiro-me ao fato de que em 1986 ainda não tinha sido publicada a coletânea com as cartas de Ofélia Queiroz.

modo, é esperado que se estabeleça tamanha distância entre o casal: um, “émulo de Lautréamont”, outro, representação do mundo pequeno-burguês. Realmente, não haveria dessimetria mais funda. O crítico afirma, ainda, não ser possível observar, nas cartas de Ofélia, quase nenhum elemento de interesse no que concerne à sua base cultural. Ao esvaziar-se objeto da paixão, fica difícil encontrar o motivo que a alimenta. Surge então, a metáfora, a jovem chama a atenção do poeta por uma quase fatalidade, a coincidência de seu nome com a personagem trágica de Shakespeare. Ofélia torna-se uma “jovem burguesa de Lisboa dos anos 20 que talvez nunca tenha imaginado que chamou a atenção de Pessoa por ter aquele nome mítico como destino” (Lourenço, 2013, p. 11).

O “drama em gente”, engendrado pelo escritor de *Ode marítima*, arrasta Ofélia Queiroz. Ela é acusada, senão por Pessoa, mas por parte da sua crítica, de ser uma mulher comum, uma mulher do seu tempo: “Se Ofélia tivesse lido o menor dos poemas do seu efêmero e improvável ‘namorado’ [...] não teria embarcado nessa travessia do coração para um porto que nunca existiu para o companheiro-fantasma dessa viagem sem viajante dentro”. (LOURENÇO, 2013, p.13) No afã de elevar o poeta – a quem obviamente não se discute a genialidade, se que é que esta não é uma palavra já em desuso – rebaixa-se a interlocutora, ignorando-se que não há diálogo possível sem interlocução. Nesse sentido, no já aludido texto de apresentação da coletânea que organizou, Manuela Parreira da Silva afirma: “É como se o poeta tivesse escrito para si próprio ou para uma interlocutora fictícia, e não para uma pessoa de carne e osso, interveniente activa no processo, quando não mesmo catalisadora da própria relação”. (Silva, 2012, p. 07)

Em artigo intitulado “Amor & Literatura”, Rita Basílio (2015) abre um diálogo com o texto de Eduardo Lourenço e faz uma questão que me parece central nessa discussão: “Como hierarquizar o que o amor ama?” (2015, p. 09). A leitura da jovem namorada como títere de um jogo criado e dirigido pelo escritor, com a participação de Álvaro de Campos, que seria “a encarnação mesma da ‘paixão do fracasso’” (LOURENÇO, 2013 p. 12), é alguma coisa já um tanto cristalizada em parte da crítica que se ocupou dessa correspondência.

Em 2017, o historiador José Barreto publicou o artigo “A última paixão de Fernando Pessoa”, em que apresenta algumas cartas inéditas do escritor como “prova” de que este teria morrido apaixonado por uma escocesa chamada Madge Anderson, a irmã de sua cunhada. Esta novidade chamaria a atenção da imprensa em Portugal e no Brasil. A 20 de dezembro daquele ano, Rita Cipriano publica, n’*Observador* um longo texto em que fala das descobertas de Barreto. O título é o seguinte: “A última paixão de Fernando Pessoa não foi Ofélia, foi uma inglesa loira”. No dia seguinte, o jornal *Folha de São Paulo*, traz matéria assinada por Maurício Meireles: “Cartas inéditas revelam possível ‘amor secreto’ do poeta Fernando Pessoa”. O colunista brasileiro, além de dar informações sobre a nova descoberta, em dado momento, insere o seguinte trecho entre aspas, cuja autoria

atribui a Barreto: “Ofélia era uma mulher simplória, tradicional, muito jovem, pouco culta. Madge era uma mulher muito mais inteligente, mais adequada ao perfil do Pessoa, capaz de uma relação afetiva adulta, não uma coisa assim infantilóide como a Ofélia”. Como o texto carece de rigor jornalístico, não é possível saber de onde foi tirada a afirmação atribuída ao historiador, pois não somos informados se houve uma entrevista, se o trecho teria sido recortado de alguma publicação. Por este motivo sobre a afirmação fica a suspeita de que seja apócrifa.

Contudo, seja o trecho de autoria ou não de José Barreto, o que importa aqui é que ele, em alguma medida, glosa o imaginário que paira sobre a jovem Ofélia, tanto que para afirmar a pretensa inteligência de Madge Anderson, opera-se um novo rebaixamento da antiga namorada de Fernando Pessoa, agora com afirmações mais categóricas e um tanto vulgares. A culpa da “infantilização” dos amantes paira, agora, toda sobre Ofélia, como se ela própria tivesse escrito as cartas que recebeu do poeta. Em nenhum momento se cogita a hipótese de que com Madge o poeta tenha assumido uma persona diferente, o que aliás, como comprovam os mais recentes estudos sobre correspondência de escritores, é comum a todo epistológrafo.

Outro exemplo curioso desse tipo de mistificação é possível observar no ensaio “Sinceridade e ficção nas cartas de amor de Fernando Pessoa”, publicado no ano 2000, pela professora e crítica literária, Leyla Perrone-Moisés. Aqui, diferentemente do que vemos no texto de Eduardo Lourenço ou na afirmação atribuída a José Barreto, não é a negação do amor que mistifica a relação, mas a sua afirmação um tanto sumária e descuidada de determinados elementos biográficos: “Ofélia foi, ao que se sabe, o único amor de Pessoa; Pessoa o único amor de Ofélia” (Perrone-Moisés, 2000, p. 175). E mais adiante: “Ofélia morreu solteira em 1991 [...]. Manteve-se sempre fiel, não apenas ao namorado, mas às exigências deste em matéria de discrição”. (Perrone-Moisés, 2000, 177)

O amor eterno entre dois sujeitos que não lograram ficar juntos; ambos optam pelo abandono de qualquer experiência amorosa, mantendo-se castos pelo resto da vida. Eis um clichê romanesco já bastante explorado pela literatura e pelos *mass media*. O resultado, diga-se de passagem, nem sempre é de bom-gosto. Tal clichê parece, entretanto, perfeito para os nossos amantes aqui em causa, afinal, a seu favor e, como testemunha inequívoca, podemos dispor de suas cartas de amor. Fosse verdade, teríamos um enredo com o sabor de *Amor de perdição*, apenas um pouco menos trágico, talvez. Contudo, um simples fato traz os nossos amantes eternos para o chão da realidade terrena: conquanto Ofélia tenha aparentemente preservado as suas afeições para com Pessoa, ainda assim, ela se casou pouco tempo depois que o poeta morreu.

Mas o fato de uma crítica da importância de Leyla Perrone-Moisés incorrer em tal enredo para tratar da correspondência Pessoa & Ofélia denota não apenas um erro biográfico, coisa que qualquer crítico, mesmo os maiores, está sujeito. O que importa aqui é notar que esta correspondência parece sempre arrastar os amantes

para o rio da ficção, roubando a eles as características humanas, ou talvez melhor dizendo, buscando em suas características mais humanas motivos mesmo para a ficção.

Não à toa, o título do artigo da investigadora brasileira é “Sinceridade e ficção nas cartas de amor de Fernando Pessoa”, estabelecendo uma dualidade que, como sabemos, não é nova no que diz respeito a este conjunto. José Augusto Seabra, em 1988, discute essa questão no famoso e interessante texto “Amor e fingimento (sobre as cartas de amor de Fernando Pessoa)”, em que afirma: “A vulgaridade do ‘sentimentalismo’ pessoano, eis o que choca, para muitos, nas ‘cartas de amor’. E se essa vulgaridade fosse, precisamente, fingida, enquanto significante da paixão?” (Seabra, 1988, p.64). O crítico busca estabelecer um caminho que me parece um dos mais profícuos, pois opta por pensar os textos em sua relação intertextual com a heteronímia. Além disso, ele propõe que a paixão seja vista a partir da ideia de que ela necessita de um significante próprio para a sua expressão. Dessa forma, a vulgaridade tão alardeada dessas risíveis cartas de amor ganham um debate interessante: ela nada mais é que um jogo, em que não está em questão se é paixão sentida ou fingida, visto que essa dicotomia é um erro de partida, ainda mais quando estamos tratando de Fernando Pessoa.

Nesse sentido, Rita Basílio, no artigo de que falamos acima, formula uma nova questão:

poderá *o amor* de Eduardo Lourenço pela Obra pessoana tê-lo tornado incapaz de conceber que o Poeta de «Eros e Psique» possa *realmente* ter sido acometido pela inexplicável intensidade de uma afeição amorosa *autêntica*? Noutros termos, a admiração de Eduardo Lourenço pela altura desmedida (e desmedidamente literária) da escrita pessoana tê-lo-á impedido de pôr a hipótese de que aquele que se fez capaz de dar forma legível à «objectividade radical» *quase inconcebível* do seu próprio mestre não tivesse querido dar outra forma — que não a que lhe deu — «ao único sentimento onde num segundo se joga o destino de uma vida» (*ibid.*)? (Basílio, 2015, p. 109).

A partir dessa perspectiva, podemos pensar que o mesmo amor que, segundo Eduardo Lourenço, impedia que Ofélia visse o óbvio, também impõe um olhar apaixonado a certos juízos críticos. As questões propostas por Basílio deslocam significativamente o nosso olhar, pois permitem que vejamos que também nós operamos a partir da paixão que as cartas mobilizam em nós, afinal somos os interlocutores dessa correspondência há algumas décadas. E as novas edições são como postas-restaurantes, por meio das quais, de vez em quando, somos surpreendidos com novos documentos que mantêm a paixão (a deles e a nossa) viva e sempre em movimento.

O destino de Ofélia

Considera, meu amor, a que ponto chegou
a tua imprevidência. Desgraçado!,
foste enganado e enganaste-me com falsas esperanças.

(Mariana do Alcoforado)

As noções de engano e fingimento comparecem já nas primeiras frases do célebre volume *As cartas portuguesas*, da freira Mariana do Alcoforado. Elas dão conta do desespero e da ira experimentados pela jovem enclausurada, que se apaixonara pelo Marquês de Chamilly e que oscila entre o amor e o desamor, diante do abandono que vai ficando cada vez mais nítido ao longo das 5 cartas. O estilo muda, às vezes, numa mesma missiva: ora lamentoso, ora em busca de uma dignidade perdida no engano sofrido.

Obviamente que a comparação entre Mariana e Ofélia é desmedida em muitos aspectos, mas me parece curioso e, porque não dizer, sintomático, o modo como a autoria é negada às duas autoras, fazendo com que ambas acabem tornando-se personagens de uma mente masculina. No caso de Mariana, a beleza do texto levará dúvida sobre a a sua autoria. É de Rousseau, em carta a D’Alembert, as seguintes afirmações: “As mulheres não sabem nem descrever nem sentir o verdadeiro amor [...]. Apostaria quanto há no mundo em como *as cartas portuguesas* foram escritas por um homem” (Rousseau *apud* Prado, 2010, p. 12).

No caso de Ofélia essa autoria é negada por meio de um processo mais sutil, na medida em que seu nome não é apagado, mas aparece, do mesmo modo, rasurado pela construção de um ideário em que as mulheres são incapazes de pensar e sentir como os homens. Muito se fala que esta correspondência é, para Fernando Pessoa, um jogo, em que ele estabelece uma “poética do fingimento”, que segundo José Augusto Seabra, “é para o amoroso, uma faca de dois gumes”, pois “quanto mais perfeito ele [o fingimento] for, mais o amor corre o risco de ser simultaneamente falso e sincero, sincero na sua falsidade, falso na sua sinceridade” (Seabra, 1988, p. 71).

Já estão mais do que consagrados pela crítica os termos desse jogo, em que a heteronímia comparece de maneira significativa, embora com mais força na figura de Álvaro de Campos. Por ser terra já bastante pisada, me abstenho de comentário mais demorado, colocando em causa aqui, não a ideia de sinceridade e fingimento, mas os termos dessa dualidade, que tem quase sempre excluído ou diminuído a importância da interlocutora para que o jogo engendrado pelo poeta pudesse se concretizar. Que pessoa usava o espaço de seu diálogo amoroso com Ofélia para ensaiar o fingimento de sua obra, já todos sabemos; o que talvez nos resta fazer é

ênfatisar a disposição da jovem namorada em participar desse jogo, criado por um, mas jogado por dois.

Na primeira carta que escreve a Ofélia, respondendo às cobranças que esta lhe faz a respeito de suas intenções para com o relacionamento, Fernando Pessoa ironicamente anota: “Quem ama verdadeiramente não escreve cartas que parecem requerimento de advogado” (Pessoa, 2012 p.19). Esta afirmação inverte a acusação que a namorada havia feito, ou seja, de que os “seus transportes de amor sejam de pouca duração” (Queiroz, 2012, p.18). Esta primeira carta inaugura um padrão que será repetido em muitos momentos ao longo da correspondência: toda vez que é cobrado a dar respostas mais contundentes sobre o futuro do relacionamento, o poeta acusa sua interlocutora de falta de amor e franqueza.

Para além dessa faceta do relacionamento, que podemos notar facilmente com a leitura das missivas posteriores, tal assertiva de Pessoa chama a atenção para a própria concepção da carta, em especial da carta de amor, enquanto um gênero que deve obedecer a certos ditames. No livro *Escritas epistolares: variedade das formas*, Haroche-Bouzinac (2016, p. 37) afirma que apesar de ser um gênero maleável, a carta obedece a uma série de padrões. E no caso das cartas de amor, o padrão seria justamente a desordem, que se configura como “um clichê ligado à expressão da paixão” e “nesse caso, pode inclusive, tornar-se um critério”.

Talvez por isso um aspecto sempre me pareceu curioso: os namorados, mesmo quando estão bravos um com o outro, preservam algumas formas de tratamento, aquelas mesmas que em vários momentos foram consideradas de mal gosto ou índice de infantilização por gerações de leitores do conjunto epistolar. Isso se dá, justamente, porque estas formas de tratamento são parte essencial daquilo que Seabra chama de “significante da paixão”, perseguido na carta tanto por Pessoa quanto por Ofélia, que é chamada pelo amado constantemente de “Ofelinha”, termo que inaugura a série de diminutivos utilizados pelo casal.

Nesse sentido, a missiva em que aparece a cobrança – e que provoca resposta dura de Pessoa – também é iniciada com o nome do interlocutor e outros termos no diminutivo, que se espalha pelo documento todo: “meu adorado Fernandinho”, “amorzinho”, “bebê”, “nininho”, “amiguinha” etc, como se ditas assim as exigências de tomada de posição fossem amenizadas e ganhassem significado, não de demanda fria, mas de urgência de um coração apaixonado. Podemos notar, portanto, que Ofélia maneja muito bem os princípios norteadores do texto epistolar e quando o poeta a acusa de estar escrevendo uma demanda jurídica, o faz também como estratégia de se livrar de tema que lhes é desconcertante.

Ainda sobre os diminutivos e correlatos, podemos destacar sua importância capital para a constituição dos episódios eróticos que, em Ofélia ganha sempre maior ousadia. Em carta de março de 1920, ela escreve

São 10¼, já tenho imensa saudades do meu amor, tomara já amanhã para o ver e para... não digo o resto porque o meu Fernandinho adivinha. O meu amor estará pensando também no seu Bebê, como ele está pensando no seu *Nininho*? [...] É tão triste estarmos separados de noite, não é Fernandinho? Devíamos estar também juntos de noite como estamos de dia, não devíamos? E darmos também muitos beijinhos (QUEIROZ, 2012, p. 20 grifos da organizadora).

A jovem namorada demonstra um desembaraço invulgar do que diz respeito à construção erótica na epistolografia trocada com o poeta. Esse erotismo, banhado por uma falsa infantilização, é ao mesmo tempo confissão do desejo e estratégia de convencimento. No trecho em análise, chama o interlocutor a concordar com ela, buscando provocar nele o desejo que sente naquele momento. A estratégia erótica seria, nesse sentido, um meio de convencer o outro da necessidade de casamento, visto que só assim poderiam estar juntos à noite, como estão de dia.

Diante das contingências impostas pelo relacionamento, resta a Ofélia fantasiar situações em que possam estar a sós. Em muitos desses episódios, ela deixa elementos cifrados de latente erotismo: “Agradeço o teu quarteirão de milhares [de] beijos e envio-te um cento de milhares deles muito, muito doces (ainda mais que os bombons). Já tenho saudades de ir dar um passeio à ‘Índia’” (Queiroz, 2012, p. 56). Sobre a importância das referências ao país asiático, a organizadora da coletânea informa em nota de rodapé que uma amiga de Ofélia, recém-casada, havia acabado de mudar-se para a Índia. Dessa forma, o país teria ganhado uma conotação maliciosa, significando um estreitamento entre os corpos. Richard Zenith (2023 p. 646), em “*Pessoa – uma biografia*” afirma que o conteúdo erótico dessas referências estaria no fato de que o poeta tinha acabado de ler o Kama-Sutra. Dessa forma, longe de serem afirmações excludentes, elas parecem se complementar no sentido de dar ao leitor as explicações necessárias para o entendimento da expressão que aparecerá em diversas missivas. Seja pelo casamento da amiga, seja pela leitura do texto clássico, ou ainda pelos dois motivos, a Índia permeia o imaginário libidinoso do casal.

Ainda em março do mesmo ano, em carta que inicia com o seguinte vocativo, “Meu querido Nininho/ (*Actualmente muito mau*)/ (e não o Bebê)” (Queiroz, 2012, p.41 grifos da organizadora), Ofélia se dirige a Pessoa para explicar-lhe o que a levou a pensar que ele tinha outra mulher. A explicação é longa e não é objeto de análise aqui, mas como a carta traz assunto desagradável, a autora parece querer terminar de modo menos aborrecido e, então, retoma uma espécie de padrão da carta de amor, deixando que o assunto sério seja contaminado pela linguagem piegas, mas não sem usar novamente um referente comum ao casal para dar ensejo ao erotismo.

Adeus querido amor, nunca te esqueças da tua Ofélia
não? Pensa sempre e muito nela sim?
Tem saudades dos pombinhos, Tens?
Adeus ama-te muito e é só tua e sempre
Ofélia Queiroz (Pessoa)
(QUEIROZ, 2012, p. 44)

Dessa forma, a carta ganha um matiz curioso, pois trata de assunto sério, ao mesmo tempo em que é entremeada pela linguagem piegas da paixão. Os pombinhos de que a namorada trata aqui – e que serão referidos em outros momentos – são, segundo Manuela Silva – os seios da namorada, o que desfaz a “ideia comum de que estaríamos perante um namoro platónico, sem réstia de erotismo” (Silva, 2012, p. 07). E esse aspecto da linguagem empregada nas cartas não foge à reflexão de Ofélia que, em 06 de abril de 1920, escreve o seguinte: “Tu és muito piegas, mas depois com meus miminhos vais ficar um verdadeiro pieguinhas, mas eu gosto muito das tuas pieguices”. (Queiroz, 2012, P.80) Tal afirmação vem em resposta a uma carta de Fernando Pessoa, enviada no dia 05 de abril, em que ele se derrama:

Quando nos poderemos nós encontrar a sós em qualquer parte, meu amor? Sinto a boca estranha, sabes, por não ter beijinhos há tanto tempo... Meu Bebé para sentar no colo! Meu Bebé para dar dentadas! Meu Bebé para... (e depois o Bebé é mau e bate-me...) “Corpinho de tentação” te chamei eu; e assim continuas sendo, mas longe de mim.

Bebé, vem cá; vem para o pé do Nininho; vem para os braços do Nininho; põe a tua boquinha contra a boca do Nininho... Vem, estou tão só, *tão só de beijinhos* (Pessoa, 2012, p. 78).

Ao ler os trechos transcritos acima notamos claramente a construção de uma estética da paixão, com índices de erotismo e linguagem falsamente infantil. Isto tem sido notado com justiça no que diz respeito a Fernando Pessoa, no entanto, o mesmo não acontece quando se fala de Ofélia, a quem se tem consagrado a ideia de alguém incapaz e pueril.

Conclusão

Para encerrar, tratemos ainda de uma última matéria: a recepção de Ofélia quanto ao aparecimento dos heterônimos na correspondência. O primeiro deles é um de pouca importância para a obra poética do escritor, mas é presença constante na troca epistolar. Trata-se do A.A Crosse, cuja primeira aparição se dá em 11 de março de 1920. Diferentemente dos irmãos I.I Crosse e Thomas Crosse, que

eram tradutores, esse que aparece na correspondência com Ofélia concorria em concursos de charadas, nos quais o poeta lograva ganhar algum dinheiro. Ele chega mesmo a solicitar que a namorada “nas suas promessas” (Pessoa, 2012 p.50) peça pelo jogador e insinua que o destino dos dois depende de sua sorte, pois estavam em jogo a quantia de mil libras: “Não calculas a importância que para nós ambos teria se isso acontecesse”. (Pessoa, 2012, p.50)

Ofélia se refere com bastante frequência a esse “amigo de Pessoa” e chega mesmo a enviar um bilhete diretamente a ele. Além disso, há momentos em que o parabeniza por algum ganho e, em outros, faz algumas recomendações: “deixa estar que eu pedirei pelo Senhor Crosse [...]. Mas olha meu amor já não foi o concurso? [...] Parabéns Senhor Crosse, parabéns, vejo que está com alguma sorte e oxalá tivesse a que desejamos” (Queiroz, 2012, p. 51)

Para com Álvaro de Campos, os humores de Ofélia nem sempre são os melhores, mas isso claramente fazia parte do jogo, visto ser este um sujeito esquisito e um tanto atrevido, que com alguma frequência tomava a palavra, ora para a elogiar, ora para a fazer algum desagrado. Em 27 de abril de 1920, lemos o seguinte: “Meu Bebezinho lindo:/ Não imaginas a graça que te achei hoje à janela da casa de tua irmã! Ainda bem que estavas alegre e que mostraste prazer em me ver (Álvaro de Campos)”(Pessoa, 2012, p.95). Na carta seguinte, Ofélia se mostra triste e pede que o namorado não a escreva com o Álvaro de Campos ao lado. O mesmo pedido se segue três dias depois, agora já no tom habitual: “Escreve também muito a teu bebezinho, chim? E escreve sempre cartinhas muito amiguinhas! sem o tal senhor Álvaro de Campos, sim amor meu?” (Queiroz, 2012, p. 104) As solicitações a esse respeito eram, contudo, sempre ignoradas e, em carta seguinte, lá está ele novamente: “Ainda fazes muita troça do Nininho? (A. de C) (Pessoa, 2012, p. 105).

Muitos anos depois, já na segunda fase do relacionamento, o problema Álvaro de Campos ainda perdura. Numa ocasião, Ofélia está desapontada por ter se desencontrado de Pessoa, mas como imagina que a resposta deste a seu relato sobre o descontentamento virá acompanhada de algum chiste do engenheiro, ela, então, tenta se antecipar:

Mas olhe que eu estou deveras zangada, apanhei chuva, cheguei tarde e vim sozinha que foi ainda o pior de tudo. Eu bem sei que o Sr. Eng. vai dizer-me que se adivinhasse que o pior de tudo era vir sozinha, teria mandado um moço de esquina para me acompanhar, mas o meu sozinha é não vir com o meu Fernandinho (Queiroz, 2012, P. 236).

A presença de Campos torna-se tão frequente que ele é alçado à condição de interlocutor, mesmo quando não foi inserido pelo poeta no diálogo. O fato é que o heterônimo marca forte presença nas cartas e se Ofélia o repele, o faz como alguém que conhece sua função na correspondência com o namorado. Nesse sentido, são

bastante conhecidas a carta de 25 de setembro de 1929 em que Campos escreve diretamente a Ofélia, bem como sua resposta logo no dia seguinte. Se resta, até aqui, alguma dúvida de que ela tinha total consciência do jogo estabelecido com a heteronímia, estes dois documentos me parecem ser prova mais que suficiente. Vejamos trechos do documento assinado por Campos:

Exma. Senhora D. Ofélia Queiroz:

Um abjeto e miserável indivíduo Fernando Pessoa, meu particular e querido amigo, encarregou-me de comunicar a V. Ex.a – considerando que o estado mental dele o impede de comunicar qualquer coisa, mesmo a uma ervilha seca (exemplo da obediência e da disciplina) – que V. Exa. Está proibida de:

- 1) Pesar menos gramas,
- 2) Comer pouco,
- 3) Não dormir nada,
- 4) Ter febre
- 5) Pensar no indivíduo em questão. (Pessoa, 2012, p. 222)

No dia seguinte, a resposta de Ofélia vem no mesmo tom:

Ex.mo Senhor

Engenheiro Álvaro de Campos

Permita-me que discorde por completo com a primeira parte da sua carta, porque, nem posso consentir que Va. Exa trate o Ex.mo Sr. Fernando Pessoa, pessoa que muito prezo, por *abjecto e miserável* indivíduo nem compreendo que, sendo seu particular e querido amigo, o possa tratar tão desprimorosamente.

Como vê estamos sempre em completa desarmonia, nem podia deixar de ser, pedindo por especial fineza, que não volte a escrever-me.

[...]

Agradeço o conselho que me dá, mas já que me puxa pela língua, deixe-me dizer-lhe que quem eu de muito boa vontade há muito tempo teria, não deitado na pia, mas debaixo de um comboio, era Va. Exa.

Esperando não o tornar a ler, subscreve-se com respeito a

Ofélia Queiroz (Queiroz, 2012, p. 224)

Esta é uma carta primorosa, pois permite que enxerguemos o modo como Ofélia procura emular o estilo de Álvaro de Campos, respondendo-lhe nos mesmos termos. Portanto, podemos dizer que ela não era alheia à questão da linguagem, seja aderindo e/ou construindo ela mesma uma estética da paixão – o que se dá,

como vimos, por meio dos diminutivos e de referência a certos termos picantes do relacionamento – seja também pela adesão crítica ao jogo da heteronímia que vê invadir o seu diálogo amoroso, não reagindo a ele com nenhuma estranheza, nem mesmo nos passos iniciais da correspondência. Assim, se a dualidade entre sinceridade e fingimento ficaria como uma marca das cartas do poeta, e a isso não podemos fazer nenhuma objeção, os exemplos colhidos das cartas de Ofélia mostram que isso não era uma prática unilateral, pois também ela, como interlocutora atenta, investe no jogo que mistura ficção e realidade.

SILVA, T. M. Ofélia and Pessoa: Two Pretenders. *Itinerários*, Araraquara, n. 57, p. 251-265, jul./dez. 2023.

■ **ABSTRACT:** *The objective of this work is to analyze the correspondence exchanged between Ofélia Queiroz and Fernando Pessoa. As we know, these are issues already vastly addressed by critics, who, in general, point out a dissimilar relationship between the experienced poet, who already was a big name in Portuguese Modernism, and the romantic young woman, dreamy and eager to get married. In this sense, Ofélia's image would be crystallized in the idea of a childish girl, accustomed to diminutives, as ridiculous as the loving nicknames created to spice up the epistolary relationship. Eduardo Lourenço (2013), for example, sees in the correspondence between the “young bourgeoisie” and the “emulus of Lautréamont” a dialogue between the poet “with another being who loved him without literature”. Leila Perrone Moisés (2000, p. 177), in another valuable article about this epistolary dialogue, states: “Ofélia died single in 1991 [...]. She always remained faithful, not only to her boyfriend, but to his demands in terms of discretion”. Taking the texts of these two great critics as a starting point, we will seek to read Ofélia letters taking into account her disposition towards love and literary play, which, according to our perspective, makes her as much a protagonist as the writer of Maritime ode.*

■ **KEYWORDS:** *Ofélia Queirós; Fernando Pessoa; Correspondence*

REFERÊNCIAS

BASÍLIO, Rita. Amor & literatura. *Colóquio/Letras*, n. 188, Jan. 2015, p. 106-118

CIPRIANO, Rita. A última paixão de Fernando Pessoa não foi Ofélia, foi uma inglesa loira. *Observador*. Lisboa, 20 Dez. 2017. <https://observador.pt/especiais/a-ultima-paixao-de-fernando-pessoa-nao-foi-ofelia-foi-uma-inglesa-loira/#:~:text=%C3%89%20que%2C%20afinal%2C%20o%20%C3%BAltimo,cabelo%20E2%80%9C%20calourado%20chamada%20Margaret>. (último acesso em 27 Nov. 2023)

BARRETO, José. A última paixão de Fernando Pessoa. **Pessoa Plural**, n.12, p. 597-641.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. **Escritas epistolares: a variedade das formas**. Trad. Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

LOURENÇO, Eduardo. Amor e literatura. In: **Fernando Pessoa & Ofélia Queiroz: Correspondência amorosa completa – 1919-1935**. ZENITH, Richard (Org.). Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

MEIRELES, Maurício. Cartas inéditas revelam possível ‘amor secreto’ do poeta Fernando Pessoa. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 Dez. 2017. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1944975-cartas-ineditas-revelam-possivel-amor-secreto-de-poeta-fernando-pessoa.shtml> (último acesso em 27 Nov. 2023)

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Sinceridade e ficção nas cartas de amor de Fernando Pessoa. In: GALVÃO, Walnice Nogueira. GOTLIB, Nádia Batella (Orgs.). **Prezado Senhor, Prezada Senhora: estudos sobre cartas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PESSOA, Fernando. **Cartas de amor de Fernando Pessoa**. MOURÃO-FERREIRA, David (Org.). Lisboa: Edições Ática, sd.

PESSOA, Fernando. **Cartas de amor**. AYALA, Walmir (Org.). 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

QUEIROZ, Ofélia. **Cartas de amor de Ofélia Queiroz a Fernando Pessoa**. NOGUEIRA, Manuela, AZEVEDO, Maria da Conceição (Orgs.). Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

PESSOA, Fernando. QUEIROZ, Ofélia. **Cartas de amor de Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz**. SILVA, Manuela Parreira da (Org.). Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

PESSOA, Fernando. QUEIROZ, Ofélia. **Fernando Pessoa & Ofélia Queiroz: Correspondência amorosa completa – 1919-1935**. ZENITH, Richard (Org.). Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

PRADO, Priscila Finger do. **Dos sentidos da paixão e da esperança no engano**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2010

SEABRA, José Augusto. Amor e fingimento (sobre as cartas de amor de Fernando Pessoa). In: SEABRA, José Augusto. **O heterotexto pessoano**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

ZENITH, Richard. **Pessoa – uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.



ENTREVISTA
INTERVIEW

ENTREVISTA COM O ESCRITOR HUGO GONÇALVES

Rodrigo Valverde DENUBILA
Joao Victor Freitas SILVA

Em mais um retorno ao Brasil, dessa vez como convidado para participar como escritor do XXIX Congresso da Internacional da ABRAPLIP, em setembro de 2023, Hugo Gonçalves concedeu esta entrevista - mais em tom de conversa - com o objetivo de relatar sobre a escrita de *Mãe*, publicado, originalmente, em Portugal, com o título *Filho da mãe* (2019). Mas, ao longo da conversa, assuntos como identidade portuguesa, influências e projetos. No decorrer da entrevista, Hugo Gonçalves relata sobre as suas demais obras: *O coração dos homens* (2006), *Enquanto Lisboa arde*, *Rio de Janeiro pega fogo* (2014), *Filho da mãe* (2019), *Deus, Pátria e Família* (2021) e *Revolução* (2022). Em destaque para a sua última obra que foi lançada após a concessão da entrevista

Jornalista por formação e atuante como cronista e correspondente internacional, o escritor comenta o lançamento do seu primeiro livro em 2001, *O maior espetáculo do mundo*, aos 25 anos, como uma tentativa de se afirmar como autor literário.

Hugo Gonçalves: Quando eu penso em pessoas e artistas que admiro e, às vezes, nem necessariamente, são os que me tocam mais, mas que eu acho que tem uma certa coragem, um certo arrojo. São aqueles que fazem uma coisa que dá certo, eu não digo sucesso, porque sucesso é uma coisa subjetiva, mas dá certo, e que depois tentam uma coisa completamente diferente, eu lembro, por exemplo, do Stanley Kubrick, diretor que faz filmes completamente distintos, ou seja, faz o *2001: uma Odisseia no espaço* e faz o *Barry Lyndon*, são coisas completamente distintas. Lembro-me, por exemplo, da música, se pensarmos nos *Beatles*, é o exemplo mais canônico, mas é verdade, ou seja, as mesmas pessoas que fizeram *Love Me Do* são as mesmas pessoas que fizeram o álbum como o *Abbey Road*. Acho isso superinteressante, alguém que vai evoluindo ao longo da sua carreira e está disposta a criticar, elas poderiam para todos os exemplos, percebe-se que o grupo que enchia os shows de mocinhas e eles iam fazer outra coisa, acho isso muito interessante, o próprio, estava a me lembrar de pintores, o próprio Picasso, também arriscou muitas coisas diferentes. Então, achei que nessa altura que tinha que fazer algo completamente diferente do *Mãe*, ou seja, porque se não estava enganando a mim próprio, ou seja, aquilo que me leva a escrever, estava a ser de

alguma forma subvertido, então pensei por escrever um livro a passar nos anos 40, que é um livro com múltiplas personagens, com um enredo que vai desde 1920 até 1940, que anda para trás e para frente...

É o livro *Deus, Pátria e Família*.

Hugo Gonçalves: Exatamente. Ou seja, que é um livro que, obviamente todos os livros têm sempre alguma do autor e tem uma identidade, mas a proposta tinha que estar nos antítipos daquilo que eu tinha feito, e por isso que me arrisquei a fazer o *Deus, Pátria e Família*, foi a razão de fazer um livro tão diferente.

Sabe uma coisa que eu sinto, vou ser muito sincero com você, por uma questão de mercado mesmo, não vende no Brasil, e eu estou esperando, estava esperando alguém ir a Portugal para trazer os seus livros, porque é caríssimo o frete.

Hugo Gonçalves: Já me falaram.

Às vezes, o livro é 20 € e o frete é 40 €, então você vai gastar 60 € e se for converter..., mas assim estávamos esperando. Estou tentando não pensar com a cabeça de teórico, porque estamos batendo um papo, mas quando eu li o *Mãe*, e foi quando eu comecei a falar com o João, estou aproveitando o embalo dos seus romances, do romance que eu li e daquilo que eu li da sinopse do que você está falando agora, eu pensei muito, parece que tem muito uma formação romanesca tradicional, o que eu estou chamando de “tradicional”, você lê *Mãe*, para mim é um romance de formação e aí pelo que eu li aqui do *Revolução*, você está no romance de saga, é muito clássico isso para mim, é muito interessante de você como um contemporâneo está retomando esse gênero da tradição do romance, que muita gente acaba por querer fugir, é muita loucura essa ideia?

Hugo Gonçalves: Não, o que tu disseste é absolutamente verdade, eu tendo não teorizar muito as coisas que faço, deixo isso para vocês, acadêmicos, mas faz todo sentido, e acho que isso tem a ver com o crescimento enquanto escritor, que é, no início, por exemplo, quando olho para o meu primeiro livro que escrevi aos 25 anos, *O maior espetáculo do mundo*, era um livro em que claramente em alguém que estava a tentar mostrar ao mundo que era capaz de escrever um romance, porque a ideia de escrever um romance, talvez as pessoas, os leitores não percebiam muito isso, mas é um desafio tremendo, ou seja, a ideia de você sentar, criar uma história que ocupe 200, 300, 400 páginas, já para não falar no peso histórico que tem a palavra “romance”, quem é que fez isso antes de mim? Não é. Quem é que foram os malucos que no século XIX, no século XX, é com toda a história do

romance, então, eu, claramente nesses romances, sabia que tinha algo destreza com a escrita, tinha sido jornalista, tinha ganhado prêmio de jornalismo, ou seja, percebi que tinha as ferramentas básicas para me lançar em um desafio, obviamente que tinha isso, não quer dizer que funcionasse, mas isso me dava alguma segurança, mas quando eu olho para esses romances, esses são romances de alguém que quer provar que é romancista, então tem várias coisas, um romancista e um romancista conceitual, porque o livro é muito curioso, porque o livro fala lá de alguns temas que fui falando ao longo da minha vida, mas o livro está dividido em três partes: a primeira parte chama-se *Documentário*; a segunda parte chama-se *Filme*; e a terceira parte chama-se *Reality Show*. Então, apesar de ser as mesmas personagens, a forma como está escrito, com o gênero como o documentário, porque está escrito como se fosse um documentário, o *Filme* está escrito quase como em um formato de roteiro, e o *Reality Show* é uma coisa rocambolesca, exagerada, como são normalmente os reality shows, porque eu queria escrever sobre, fui escrever em 2001, algumas coisas são até mais atuais hoje do que antes, porque fala sobre a sociedade do espetáculo, os círculos viciosos de 24 horas, como é que tudo é suscetível para se tornar um show para entreter as massas, então eu pegava em algumas personagens, tinha a personagem do imigrante que vinha da África para a Europa, tinha a personagem do cara que queria ser famoso, mas e pensava, para ser famoso já está tudo ocupado, ou você é modelo, ou você é ator, então ele decidiu que ele ia ser santo, que era uma nova forma de celebridade, porque já não havia santos, então a sua forma de ser célebre, era ser um santo. Mas é curioso isso para dizer o que, que nessa altura é alguém que está a pensar muito numa forma, porque era imaturo e tinha que mostrar.

Mas voltando a questão dos romances clássicos. Eu gosto muito de histórias e gosto de contar histórias, e aquilo que forma, hoje em dia se penso num triunvirato das bases dos meus romances é linguagem, personagem e enredo, não necessariamente por esta ordem. Mas a minha personagem são muito importantes, ou seja, estudo da personagem, a dimensão psicológica, as relações com os outros, claramente o enredo que eu ache cativante, ou seja, não estou constantemente preso ao enredo e, muitas vezes, o enredo é subvertido mesmo no *Mãe*, seja temporalmente, é um estrutura, mas note que há um desejo de criar uma história mesmo que você esteja na infância, depois vá para frente, vá para trás, e, finalmente, mas não menos importante, a linguagem, a língua, ou seja, eu tenho, quero acreditar que tenho, muito cuidado na forma como escrevo, ou seja, cada parágrafo, cada frase, são escritas e reescritas no romance, vou dar um exemplo, no *Revolução* que é um romance de muito fogo, antes de eu enviar para minha editora eu devo ter lido, e quando digo lido, implica uma reescrita, ou seja, quando releio estou reescrevendo, 6, 7 ou 8 vezes, quando ele chega já vai muito limpo, muito seco, e depois obviamente que ela dá centenas e dezenas de notas e você volta a reescrever e depois vai para a revisora, volta para mim, volta a ir para a revisora, volta para mim, para ter essa ideia de um certo apuro

da linguagem é algo que para mim é super importante, ou seja, eu não seria capaz de escrever um livro exclusivamente porque tem um bom enredo, dizeres “não, é uma história incrível”, mas não, eu seria incapaz de descuidar da linguagem.

E pensando nisso, é exatamente um ponto que eu queria tocar, a gente lê muita coisa, muitos romances, e assim, você lê coisa que são chatíssimas, tem coisa que não acontece, porque para mim, a leitura é um ato corporal, o que estou querendo dizer com isso, você sente as coisas, as emoções, são emoções no corpo, e você tocou nessa questão da linguagem, é muito lírico, independente do assunto, que já é um assunto que coloca...

Hugo Gonçalves: É muito engraçado você dizer isso, porque os brasileiros acham muito lírico, mas para os portugueses não é muito lírico. Lírico é, o que será lírico contemporâneo não sei dizer, mas eu claramente não sou de uma tradição lírica portuguesa, por exemplo, se tu pensares Lobo Antunes, não é um lírico clássico, há uma profusão linguística, de imagens e de metáforas, e eu vou te dar um exemplo completamente contrário, que é Marçal Aquino, eu estava lendo um livro dele, que não tinha lido ainda, que é um dos primeiros, que é o *Faroestes*, que são pequenas ficções, fiquei deslumbrado com a capacidade que ele tem, ele trabalha muito com elipses, com entrar no meio de uma história e sair antes do fim, dele em duas, três frases dizer, ou seja, quase como um disparo de um revólver, não é? E ainda que seja crua, a linguagem dele seja crua, não deixa de ter uma beleza, ou seja, a beleza não é exclusivamente, frases frondosas com imagem, nunca antes vista. Eu gosto de vários gêneros, porque eu vinha no avião e vinha lendo dois livros, foram 10 horas, vinha lendo Marçal Aquino, *Faroestes*, e vinha lendo *A selva*, de Ferreira de Castro.

O Ferreira de Castro foi um escritor que teve bastante sucesso na primeira metade do século XX, em Portugal, mas foi um pouco esquecido, e assim, para mim, é uma história incrível, porque é uma história baseada na vida dele, vem ele para o Brasil, para Belém, e foi trabalhar na extração da borracha. Chama-se *Selva*, porque é um livro sobre o trabalho dos seringueiros e de um garoto branco de classe média, que vem, portanto, de repente está trabalhando com o cearense e com outros tipos de pessoas. Então, é um livro sobre a dureza, o trabalho, a desigualdade, a dureza da selva e, ao mesmo tempo, a magnificência da selva. É um livro com vocabulário extenso, com vocabulário tão frondoso, como a própria selva, que eu adoro. Eu tenho nas minhas notas do celular, uma das minhas notas é “Palavras” e estou constantemente, “ah, não ouvi essa palavra antes. Oh, essa palavra é nova”. E com Ferreira de Castro, página sim, página sim, tenho que ir às minhas notas, porque ele utiliza uma palavra que, ou eu não conhecia, ou que eu já não ouvia há muito tempo. E são dois estilos completamente diferentes e, no entanto, são dois estilos que me encantam. Você estava falando que é uma ação corporal ler os livros, eu também tenho isso. No meu caso, e já vamos a questão do lírico, vários

amigos brasileiros dizem isso do lírico, que é para mim, a linguagem tem que estar a serviço do livro que eu quero compor, por exemplo, se você ler *O coração dos homens*, que é um livro sobre violências, o personagem principal é um lutador, eu cheguei um momento que eu disse “eu quero escrever como Muhammad Ali combatia”, porque tinha visto muitas imagens de Muhammad Ali e ele era de uma graciosidade tremenda a lutar, curiosamente, de uma rapidez tremenda a pensar e a falar, e eu juntei isso a um frase que eu lido de um ensaio do Paul Valéry que dizia que a escrita não deve ser leve como uma pena, mas leve como um voo preciso de um pássaro, a ideia de leveza, mas de uma certa assertividade, uma certa intencionalidade, às vezes, até uma certa economia. Então, eu tento sempre escolher, acho que tenho um gênero, mas sempre tento escolher qual é a voz e de algo para contar a história e, no caso de *Mãe*, acho que quem lê o livro percebe, porque quando as histórias são grandes, ou nós julgamos que são grandes, há, portanto, havia muita emoção no livro, e eu não queria correr o risco de tornar o livro um espetáculo de sentimentalismo, porque já estava lá, portanto eu não ia manipular isso, isso já estava lá, portanto eu tinha que ver uma certa contenção e em alguns momentos, e aí sim há uns momentos de lirismo, até porque eu falo da poesia, mas alguns momentos do livro, tem uns momentos quase ensaístico e de algumas reflexões, nunca que exclusivamente disso, mas eu acho que o *Mãe* é, claramente, uma confluência de gêneros, não é? Procuo dizer desde o início que queria escrever como um romance, ou seja, com as ferramentas de um romancista, não com o romance no sentido de ficção, mas em termos de musicalidade, de gênero com as ferramentas de um romancista. Nestes dois últimos romances, *Deus, Pátria e Família* e *Revolução*, voltando à questão do clássico, estamos dando muitas voltas aqui, são histórias que pela sua dimensão, não exclusivamente histórica, mas por sua dimensão dos personagens, pelo tempo que atravessam, atravessam décadas os dois, que eu acho que a melhor forma de eu contar, deixo claro ao leitor, que tinha que ser a estrutura de um romance clássico, não achava que a história que eu queria contar fosse bem comunicada aos caros leitores de forma mais experimentalista, acho que não fazia sentido, e foi por isso que eu escolhi também esse, especialmente, nesses dois últimos romances, estrutura clássica, clássico? Sim, mas se for pensar em escritores que eu gosto contemporâneos, gosto de muita coisa, como disse, mas essa ideia de que... como vou explicar isso? O *Filho da Mãe* é uma espécie de um solo, imagine que eu sou um pianista, estou em uma sala e estou tocando. *Deus, Pátria e Família* e o livro *Revolução* são uma *Big Band*, já dos anos 40, 50, em que você os metais e as percussões, está todo mundo tocando em um palco, em uma sala grande com centenas de espectadores, são romances mais orquestrais. Mas tem a ver, simplesmente, com qual a história eu quero contar e qual é a melhor forma de fazê-la chegar aos leitores.

E é engraçado que você caí na história, porque quando você pensa no maior clássico que a gente tem olhando para a Literatura Portuguesa, a gente vai cair no bom e velho Camões, a gente vai cair n’Os Lusíadas, e que eu acho uma coisa muito interessante, à medida que a gente vai vendo a Literatura Portuguesa e vocês que estão produzindo agora e vamos colocar rótulos de “Nova”, “Novíssima”, à medida que eu fui lendo, você percebe esses próprios níveis de escrita, um nível que, na sua escrita é tão forte, que é viagem, então, que você está preocupado nessa questão de busca de você, o narrador do *Mãe*, e também na busca da viagem da escrita, que é um dos níveis que está lá n’Os Lusíadas, da viagem- viagem, que é uma viagem de busca, e de uma viagem na própria pátria, que você está fazendo esse movimento agora, nos seus dois últimos romances, então, assim, parece que você está tão distante, mas tão próximo de uma própria tradição lírica-lusíada.

Hugo Gonçalves: E se pensarmos no próprio arco da minha vida, não como escritor, tem muito a ver com isso, a ver por deslocação e isso está super presente no *Mãe*, a deslocação para fora do seio familiar, geograficamente, mas também emocionalmente, Nova York, Madri, Rio de Janeiro, essas megalópoles como locais de procura, mas também de fuga e quando eu volto para o Brasil, eu disse ontem, quase que por brincadeira, que o Brasil era meu romance de formação, mas sim, porque o regresso, ou seja, o regresso a Portugal representa não só uma nova fase na minha escrita, ou seja, há claramente dois momentos, eu não renego nenhum dos meus livros, gosto de todos eles, mas há claramente uma nova fase a partir do momento que eu regresso de trabalho, mas também da minha vida. E eu acho que a ideia da ida, da volta e do regresso é algo já muito comum na literatura, porque se nós pensarmos no Ulisses que saiu de casa, outro dia ouvi uma coisa engraçada que para António Lobo Antunes disse que se pudesse sintetizar a *Odisseia* era “querida, vou chegar tarde a casa” que ele saiu e só voltou 30 anos depois, mas essa ideia de ida e volta é muito comum, no meu caso foi porque isso aconteceu comigo, mas também há uma tradição cultural do português, curiosamente, similar à do brasileiro, que, muitas vezes, se entrecruzam que é da imigração. Você sair da imigração, no caso do Brasil, obviamente do próprio país de emigração, de você ir para a Europa, de você ir para os Estados Unidos, os portugueses que desde o século XVII que venha para o Brasil, depois para os Estados Unidos, para a Europa, então essa ideia da diáspora de você sair do seu lugar, e depois do retorno, é claramente algo que está presente, e depois como disse bem, há temas mais, mais portugueses.

Rodrigo: **Eu sinto que é um movimento tradicional português esse movimento que você consegue enxergar, no próprio Lobo Antunes que você está citando, eu gosto muito do Lobo Antunes da década de 90.**

Hugo Gonçalves: Eu percebo também, eu fui deslumbrado por ele, mas sabes que o último livro dele que eu voltei a Lobo Antunes, já não lia há mais de 10 anos, foi um que se chama *Mundo Inteiro*, acho que é assim, já leu?

Não, não li, eu parei em *Que farei com tudo arde*?

Hugo Gonçalves: Ok. Mas eu já não lia há muito tempo, li este livro, também porque é menor, ou seja, tem só 200 e poucas páginas, e comprei por deslumbramento que eu tinha quando era jovem, pois há algumas coisas que se torna repetitiva, mas há outras em que leio um parágrafo e penso *****, sacana, como você faz essa coisa maravilhosa e continua a ter um dom, é algo daquilo que comentamos, quem sou eu para fazer um comentário em relação ao Lobo Antunes uma pessoa, um escritor, pessoa não, mas um escritor que eu admiro. Mas eu espero não dizer de mim, “ah, esse cara está sempre a escrever o mesmo livro”, espero conseguir isso.

Rodrigo: Olha, sinto como leitor nas coisas que, absolutamente não, você consegue enxergar convergências, eu, pelo menos, sinto convergências que me parecem tão distantes, até desse processo de experimentação de trabalhar com vários gêneros e novas possibilidades.

Hugo: Sim, sim, claro, a minha experimentação, porque acho que a experimentação é necessária ao artista, para que ele não faça sempre a mesma música, o mesmo álbum ou o mesmo filme, tem mais a ver com gêneros, do que tentar inovar a linguagem do romance, ou seja, eu não sou essa pessoa. Não sou e não há mal a outras pessoas que vão fazer isso e tem essa capacidade. Por exemplo, há alguns anos encontrei o Gonçalo M. Tavares na rua, ele é muito simpático, muito escabroso, e falamos um pouquinho, conversa de pessoas que se encontram na rua “ah, como estás?”, mas não somos íntimos, e falei 5, 10 minutos com ele, e quando se despediu eu disse, ele tem um cérebro completamente diferente do meu, ou seja, o sistema operativo, o meu é o *Windows 10* e o dele é outra coisa qualquer, *Linux*, alguma coisa do gênero, porque ele pensa de uma forma diferente, e isso você não controla, ou seja, você pode experimentar, mas há uma parte, há um hardware, genético que você tem, e de fato Gonçalo pensa de uma forma diferente, pensa de uma forma diferente da maioria dos escritores portugueses, ou seja, nem todos os escritores portugueses têm aquela forma pensar, como outros antes dele que capta, são pessoas que tem uma capacidade para criar outra coisa nova em termos de gênero. Eu acho que eu não sou essa pessoa, ou seja, eu não vou o criador do Jazz, espero puder ser um excelente intérprete do Jazz, e, portanto, como sei que não serei essa pessoa e seria perder tempo um pouco, tentar fazer um romance experimental a essa altura do campeonato, fazer um romance experimental, faço aquilo que acho que é, que neste momento que eu tenho mais fôlego e capacidade para fazer, como esse romance [*Revolução*], podemos falar do próximo que é mais próximo do *Mãe*, mas eu nunca tinha pensado nisso agora a falar que a minha experimentação é mais em termos

de gênero do que em termos de tentar encontrar em um romance só uma nova linguagem.

É, e essa questão da linguagem, meio que voltando para o lirismo, foi interessante como você colocou como “Ah, eu tenho que ser um excelente intérprete”, né? E, assim, quando você vem falar de lirismo, o que estamos chamando de lirismo? Lembrei de um ensaio de Jean-Luc Nancy que chama “Fazer, a poesia”, que ele vai dizer que a poesia é uma tentativa de acesso de sentido, não acesso ao sentido, porque sentido seria a verdade, e assim, quando você lê o *Mãe*, talvez por isso, as pessoas aqui notem esse lirismo, está tentando fazer, obviamente valendo-se da linguagem, linguagem como forma literária e todo esse processo, uma tentativa de interpretação de si, do narrador de si, e de um próprio sentimento que é universal, que gera a ideia do lirismo, dessa universalidade, em outros casos de tentar em ter acesso de sentir, do sentir a própria história que é esse segundo movimento da sua obra, pelo menos que fica evidente, mas também desse primeiro momento que vai... mas eu fico curioso com uma coisa, você vê teoria? Você falou do Paul Valéry, eu sei que o Paul Valéry é poeta, mas assim, a gente tem essa figura do crítico, tem vontade de crítica?

Hugo Gonçalves: Nenhuma. Zero. Tem nada a ver comigo, acho que seria um peixe completamente fora d'água.

Por que é um movimento dos escritores, né? Você olha pra Agustina, a quantidade de textos críticos escritos por ela, né?

Hugo Gonçalves: Mas uma pessoa com cérebro muito particular. Mas, não, zero, tenho zero, pensar outra coisa que é, imagino que se eu fosse escrever sobre algum livro, imagino o que escrever sobre esse livro, já escrevi sobre alguns escritores, escrevi quando o Saramago morreu, de um ponto de vista só quando morrem, quando Philip Roth morreu, pediu alguns jornais para falar, mas para escrever sobre alguma coisa, tem que ser alguma coisa que eu gosto muito, não me vejo escrevendo, me dando um livro e eu não gosto do livro e eu vou escrever porque o livro não é bom, tem que ser feito, mas não é uma coisa que eu gostasse de fazer, ou seja, eu gosto de uma coisa que eu posso compartilhar meu entusiasmo e dizer “leiam porque é incrível”, “eu li um *Mãe* e eu tive esse impacto em mim, e fiz essa viagem”, e portanto não me vejo a fazer, deixe-me ficar quieto e sossegado com meus romances.

Agora que você falou sobre o lirismo, estava pensando. No *Revolução* e mesmo no *Deus, Pátria e Família*, claro que há momentos dos livros, é claro, estou a pensar que paro em momentos do livro para fazer descrições de paisagens e de casas e

que sempre do ponto de vista também da relação com a psicologia da personagem que eu estou a falar, não é uma descrição exclusivamente do que as pessoas estão vendo, e, portanto, o espaço é importante, a natureza é muito importante. Estava me lembrando de uma cena no final do *Revolução* que a mãe fica viúva, e há um momento em que a mãe está sozinha na cozinha e está vendo um pássaro no bebedor do lado de fora, e foi a neta que colocou o bebedor d'água, então, e ela começa pensando no marido que perdeu, mas na vida que ainda existe, que aquela casa, e a neta que colocou o bebedor d'água, então a vida está regressando à casa por meio dos pássaros que toda manhã visitam, e a solidão dela, de alguma forma, é mitigada pela presença daqueles pássaros, curiosamente, são todos negros, e, portanto, sim, há um cuidado e, um pouco lírico, confesso, assumo a culpa do lirismo. Eu acho que comparado a outros autores portugueses que são muito mais líricos, mesmo alguns contemporâneos...

Alguns como?

Hugo Gonçalves: Prefiro não falar. Há autores que são mais para o trágico, para quem a linguagem é mais um objeto, como vou dizer isso? Sem ser deselegante, e se eu disser isso pode parecer que eu esteja criticando, mas não é isso, às vezes a linguagem é uma forma de exibir ou de cativar o leitor, mas uma forma de exibição, “olha o que eu consigo”, e todo escritor tem isso, mal se não tivesse, todos escreviam de forma convencional. O que eu acho que eu não consigo pensar nos meus livros, por mais importância que eu dê à linguagem, e é pela linguagem que eu me aproximo da escrita, como leitor e participo da escrita, pela poesia, ouvir poesia, muitas vezes tinha CD's de poesias, então, a linguagem para mim, obviamente, um romancista que assumo, que sou, aproximar-se da literatura e a ler poesia, a importância da linguagem está mais do que presente. Eu não quero é que ela se torne a protagonista do meu livro, exclusivo, o protagonista é o livro e, por isso, que eu falei daquele trio antes, personagem, enredo e linguagem, eu não quero, claro que quero o leitor leia um parágrafo e diga “como isso está bem escrito”, mas não quero que o leitor esteja constantemente na posição de ter que ficar pasmado com a forma como eu escrevo, quero que em alguns momentos esteja completamente imerso na história que está lendo, como quando você está ouvindo uma música e não pensa “ah, esse cara tocou essa escala de notas completamente certo”, “olha, agora ali a bateria está no compasso certo”, não está você está ouvindo uma totalidade de uma experiência, então é isso que eu quero para mim.

Mas isso também não tem um pouco a ver com o seu “eu, jornalista”, por exemplo, nessa questão do “olha como eu falo bonito”, “olha como eu escrevo bonito” que é uma questão da área...

Hugo Gonçalves: Mas eu quero acreditar que escrevo bonito...

Não, mas no sentido de uma escrita muito difícil.

Hugo Gonçalves: Sim, sim.

Por exemplo, uma das partes que eu mais gosto do *Mãe*, é quando você está em Nova Iorque, na sua descrição do 11 de setembro.

Hugo Gonçalves: Que há um lirismo.

Sim, pelo menos, na minha experiência de leitor, não fiquei pensando “nossa, ele colocou esse verbo aqui, olha que bonitinho, olha esse advérbio”, eu estava completamente vendo o que você estava narrando no livro, talvez tenha um pouco desse “eu, jornalista” ou você acha que não?

Hugo Gonçalves: Sim, eu já vou responder a sua pergunta. Mas é curioso você está falando isso, porque para você ler como eu, no caso do *Mãe*, há um trabalho de escrita longo e, ou seja, para eu conseguir com que você tenha essa experiência, a forma como está escrito, a organização das frases, sintaxes, ou seja, como um compositor, eu tenho que escrever a música, depois eu tenho que escrever de uma maneira que quem está a ouvir não tenha que pensar na clave de sol e nas notas. Quando o livro o saiu, o *Mãe*, as primeiras reações eram “ah, chorei muito ao ler o livro”, “o livro é incrível”, “um livro muito bom”, “ficou muito emocionante”, até que em determinado momento eu pensei “pô, mas ninguém diz que há aqui um trabalho literário importante? Será que ninguém nota isso?”, eu estava feliz que o leitor tivesse uma relação quase visceral com o livro, e em um dia que fiz uma viagem com um colega escritor e ele diz “li o teu *Mãe*, nota-se que ali há muito trabalho literário”, e foi “ah... [alívio] alguém entende”, porque nós precisamos um pouco dessa validação, porque eu sei que o leitor comum, nem faz sentido que o leitor comum “ah leu, e faz um trabalho literário”, não faz sentido isso, não quero isso, mas é importante quando um, seja um acadêmico, seja um outro escritor diz “ok, esta forma, aparentemente simples, têm muito trabalho por trás”, não é aquela ideia de que eu me sentei isso saiu de um jorro... não, não. E ainda bem que tu dissesse isso João, que tu sentisses isso, sentisse que estava lá, sentisse, porque foi escrito exatamente para isso.

O jornalismo. Eu não sei, sabes? Várias pessoas me perguntam isso, e é normal me perguntarem. Eu acho que o jornalismo, ou como deu, foi uma capacidade de explorar a minha curiosidade comum, ou seja, abriu um mundo para que de repente, me deu estar viajando, me deu estar entre os sem teto e no outro dia estar com um milionário, porque você faz muitas matérias, e isso é importante para um escritor, porque contribui muito para um escritor, e talvez um outro ponto, eu ainda sou

de um tempo no jornalismo em que era importante nas redações escrever bem, e isso acabou, não acabou, mas não sei como está no Brasil, sei que no Brasil também já foi assim, quando você pensa nos jornais são os Rodrigues da vida, e ao mesmo tempo, havia muitos escritores em Portugal que eram jornalistas, ainda há pouco tempo havia uma figura, em 1975, do José Cardoso Pires, do Fernando de Assis Pacheco e do Urbano Tavares Rodrigues, que são todos escritores em uma redação de jornal, portanto todos trabalhavam em jornal, e eu lembro de que quando entrei, isso no final dos anos 90, que era importante para um jornalista, para os mais velhos que eles dissessem “muito bem escrito esse artigo”, não era só você tem um furo, era muito importante ter um cuidado com a língua, havia revisores nas redações ainda que diziam “olha, essa palavra para essa concordância está errada”, “essa palavra está mal escrita”, eu acho que se deu nisso, e deu nisso, deu nessa ideia de que, um lado do ofício da língua que você não pode escorar, mas em termos de estilo, acho que não e digo o porquê. Porque há jornalistas que escrevem com mais qualidade literária do que certos escritores literários, ou seja, eu já li matérias de jornalistas que talvez nunca venham a escrever um romance e que tem uma qualidade de escrita e uma qualidade literária que ganha de 10 a 0 de alguns livros ditos literários, são apenas de gêneros diferentes, e se você pensar, até se pensar no novo jornalismo nos Estados Unidos, naqueles caras, com aporte, começaram a ter caras que escreveram, o Hemingway escreveu para jornais, Norman Mailer escreveu para jornais, isso na tradição mais americano, porque é a tradição que tem mais escritores a trabalhar no jornalismo. No Brasil também há alguns, obviamente. Então, eu compreendo que façam essa pergunta, e perguntam muitas vezes isso “ah, porque você veio do jornalismo”, mas eu em termos de estilos, não acho que foi isso que me influenciou, até porque as minhas influências literárias, da escrita do romance, não são as influências do jornalismo, são livros, eu quando comecei a escrever livros, as minhas influências eram os escritores que eu mais admirava, mas, obviamente, os anos que eu fiz jornalismo, e outra coisa curiosa, eu muito cedo, saí do jornalismo de redação, eu nunca trabalhei em um diário, curiosamente, trabalhei sempre em revistas, e depois como correspondente, e sempre tentei muito cedo fazer um tipo de jornalismo que fosse mais “A grade reportagem”, “A crônica”, eu escrevi muitas crônicas, cheguei a ter crônicas diárias em um jornal, escrevi crônicas para revistas, para jornais, escrevi crônicas no Rio de Janeiro, só sobre a cidade, que é também um gênero literário, e então, mesmo no jornalismo, eu nunca fui do chamado jornalismo de estar lá pela manhã e dizer “hoje tem a manifestação do sindicato tal, saia para a rua e vá fazer a cobertura”, que são obviamente necessários para você estar informado, “hoje há uma coletiva e você vai lá”, fiz muito pouco isso, e procurei sempre encontrar uma linguagem, ou seja, mesmo no jornalismo sempre procurei encontrar um vilão em que eu pudesse ser um pouco mais literário e ir mais além das colunas do dia, daquela coisa do que é visto hoje é lido amanhã.

O trabalho literário é um trabalho braçal, a gente esquece isso, sabe aquele mito de que Fernando Pessoa escreveu os poemas de *Guardador de rebanhos*, do Alberto Caeiro, de uma só vez, algo do tipo. Mas, acredito que farei uma pergunta tão óbvia, mas é que começou a me incomodar em certo momento, enquanto professor, repare que quando nós vamos falar do *Mãe*, nós acabamos falando de você, que não é você, você é um narrador que tem um personagem, que tem a ver com um processo de construção, mas você... você quis misturar?

Hugo Gonçalves: É o livro que é mais eu, dos meus livros.

Mas te incomoda, por exemplo, o que está acontecendo agora “você”, “você”, você teve um trabalho para construir o narrador, sendo esse, exatamente, o ponto que estamos tocando.

Hugo Gonçalves: Mas o trabalho que eu tive para construir esse narrador, ou seja, o trabalho literário para o narrador ter essa voz, eu digo isso no livro, eu conto essa história que é, em certa altura eu encontrei a uma amiga minha, a história que minha avó fez um aborto, uma coisa muito violenta quando tinha 16 anos, e ela disse, ela é escritora, “mas por que tu queres escrever isto?”, e eu expliquei que, a escrita desse livro tinha que estar na proporção contrária ao desconhecimento que eu tinha tido da minha mãe, portanto era onde havia sombra, tinha que haver luz, onde havia desconhecimento, tinha haver descoberta. A proposta era, o luto tinha sido desconhecimento, tinha sido sombra, tinha sido segredo, tinha sido o não dito, e o livro tinha que ser o oposto, ou seja, eu não podia deixar de saber o que foste, eu tinha que ir ao mais fundo possível, tinha que fazer as perguntas mais difíceis, tinha que ver os factos, as memórias, as cartas, as conversas, eu falo isso, eu fui procurar a ficha médica da minha mãe, ao ponto de querer saber que tipo de câncer ela tinha, eu não sabendo, tentar inferir qual é que era, como isso afetou a própria sexualidade dela e identidade dela, porque era um cancro do útero, e depois se alastrou para o intestino, ou seja, eu sei que para a maioria das pessoas, as pessoas podem pensar “mas esse cara é masoquista”, mas não tinha a ver com isso, tinha a ver com essa tentativa de descoberta e de identificação, e muita relação com essa mulher que não era exclusivamente mãe, o que essa mulher de 32 anos passou realmente? E acho que não só o filho, mas o escritor, obviamente que o filho está a conduzir o escritor, tinha, na proposta desse livro, tinha obrigação de fazer isso, portanto, apesar de haver um narrador, é curioso porque a proposta era a censura se houver ou pelo menos o que eu fosse entre o eu e o narrador, tem que ser mínima possível, e eu contei coisas, em alguns momentos, as minhas relações com as mulheres, as minhas relações com drogas, e que podia não o ter feito ou tê-lo feito de uma forma mais suave, sem ser tão exposta, mas eu achava que para contar essa história só podia ser isso, porque tudo estava interligado, então se eu fizesse um exercício de

contenção ou de esconder, eu estava apenas a perpetuar aquilo do qual eu queria fugir. Então, sim, obviamente que há um narrador, mas eu nunca, esse narrador nunca foi utilizado para esconder o eu, ou seja, o livro desde o início “não, não, este é o Hugo Gonçalves”, ou seja, esse é um livro biográfico, esse é um elemento biográfico, eu digo isso, há uma vez no início em que falo da questão da memória, não é? Que a memória é uma espécie de imaginação, mas se eu, obviamente, falhei em alguns fatos e que todos nós falhamos em alguns fatos, e falhando em alguns fatos e lembrando de uma coisa de uma maneira e não de outra, ela está lá, essa maneira na minha memória, porque a minha história estava procurando um sentido, e foi organizada dessa maneira que isto aqui, mas não houve em nenhum momento, acho que não foi consigo que falei isso João, mas ontem alguém me perguntou “mas o que você considera? Autoficção, memória, biografia?”, nunca pensei muito no gênero, mas eu sinceramente não acho que seja autoficção, porque quando eu penso em autoficção eu penso em caras como o Karl Ove Knausgard, aquele que escreveu a morte do pai, que é um norueguês. Eu quando li o primeiro livro dele, ele descreve durante cem páginas uma festa em que ele foi, cheia de gente, ele descreve com minúcia, tudo o que aconteceu nessa festa, a sacola de plástico, como ele está vestido, impossível como você saber isso, repare, eu não estou dizendo que eu não posso escrever esse livro, mas isso sim é autoficção, uma coisa é você ter lampejos, outra coisa é, como eu fiz, quase todos diálogos, os discursos diretos, são retirados das conversas que eu tive com a minha avó e com o meu irmão das quais eu tirei notas, eu tive esse cuidado, não quer dizer, que em um ou outro momento que a imaginação não possa ter criado alguma coisa, mas eu nunca quis fazer isso, ou seja, eu nunca quis criar uma cena, uma fala, uma reação, que eu não tivesse memória dela ou que não fosse contado por alguém.

Também se fosse autoficção não ia chamar aqui no Brasil como chama. Por isso que foi uma coisa que discutimos [Rodrigo e João], agora pensando academicamente, se fosse autoficção não ia se chamar *Mãe*, ia ser “Os anos de aprendizado...”, uma coisa muito mais personalizado. À medida que você foi falando, você parece obcecado pela história, assim, a da sua para outra, quando você fala em história, você fala em identidade, isso que você falou do processo da busca do documento, isso é um processo de historiador, isso é um processo de quem está buscando uma história, uma identidade, está buscando uma memória que pode ser inventada, não quer dizer que é ficção, não é involuntário, você falou do livro, acho que são discussões muito significativas, esse interesse pela história pessoal e coletiva, está, me parece, configurando uma marca da sua poética.

Hugo Gonçalves: Sim, porque é uma história/ memória são identidade, e identidade é um dos temas universais da Literatura. Acho que agora que estamos falando isso, mas liberdade e identidade são temas, especialmente nos últimos livros, são muito presentes, mesmo a liberdade no caso de *Deus, Pátria e Família*, nos anos de, não posso chamar de “anos de ouro da ditadura”, porque claramente não são de ouro, mas os anos de chumbo da ditadura, a não opção da liberdade, escolher mundial, aqui [*Revolução*] o fim da ditadura e a aprendizagem da liberdade em um povo que não sabia o que era liberdade porque tinha passado 50 anos e se vê com liberdade nas mãos, o que você faz? E claramente também a ideia de identidade se eu pensar nas personagens principais tanto do *Revolução* quanto do *Deus, Pátria e Família* são todos tipos de personagens que estão baseados na identidade.

Morei e fui [Rodrigo] algumas vezes a Portugal. Algo que me chamou muita atenção é a quantidade de gente que sente saudade do Salazar. Lembro de um concurso que elegeu “A personalidade portuguesa do século XX” e Salazar ganhou. Você lembra? E você escreveu um livro sobre esse momento da história portuguesa, sobre esses acontecimentos. Enfim, o que passa na cabeça quando você vê as “viúvas” do Salazar?

Hugo Gonçalves: Eu, em algum momento, pensava que estavam todos à beira da morte, que era uma geração que ia desaparecer, e que tinham um saudosismo, um saudosismo baseado em uma ilusão. Nada era melhor no tempo de Salazar, a não ser talvez para as cinco famílias que dominavam o país, e há em *O ano da morte de Ricardo Reis*, que é um dos meus livros favoritos, surge da ideia de um verso do Ricardo Reis que é sábio, é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo, e o Ricardo Reis é o contemporâneo do início da ditadura, então o que Saramago diz foi a proposta do romance dele “Sr. Ricardo Reis, já que o senhor se contenta com o espetáculo do mundo, então aqui está o espetáculo do mundo em Lisboa, em 1935, veja se isso é um espetáculo”, é um livro muito sobre aquela pobreza, diferença social, e foi um livro muito comum, e eu, obviamente, não sendo ativista como escritores que tem uma coisa e vida pessoal é outra, mas essa ideia caminhou muito no *Deus, Pátria e Família*, eis um Portugal de 1940, um Portugal glorioso, que fez a exposição do mundo português, que se apresentava como o último grande império que ainda tinha posições e isto é que há pessoas morarem em grutas em Lisboa, não é? As mulheres não podem entrar em cafés, se não forem acompanhadas, e outras coisas muito mais graves. Então eu queria trabalhar essa contradição que está presente naquilo que você disse “as pessoas gastam de Salazar”, eu acho que, obviamente que eu já ouvi isso, eu acho que um desconhecimento e ignorância, ou seja, as pessoas não sabem o que era e como era no tempo do Salazar, todos os indicadores, todos, todos, analfabetismo, mortalidade infantil, escolaridade, tudo, ou seja, eu lembro de ver um documentário em que um português dizia “a primeira

vez que usei sapatos foi quando fui cumprir o serviço militar, até lá eu não tinha sapato, foi me dado os primeiros sapatos quando cheguei ao Exército”, portanto eu acho que as pessoas há uma tendência de glorificar o passado, eu até falei disso que é há uma coisa comum aos movimentos radicais, ou populista, há várias coisas, um dívida providencial, e outro é a ideia de que houve um tempo, antes desse, uma bella-épouque, uma época dourada, em que nós fomos grandiosos, em que temos que comprar essa ideia, meio que um “make American great again”, no caso de agora, e no “ah, no tempo de Salazar é que era bom”, e há pouco tempo houve um caso em Portugal de um primeiro-ministro, e as pessoas estavam muito revoltadas, e, em determinada altura, houve um juiz que decidiu retirar algumas acusações, e era uma questão processual, esse juiz não, eu não gostei das decisões, mas obviamente foram me explicar porque retirou as acusações e houve várias pessoas, obviamente, comoção, “isso é grave ao país”, “no tempo de Salazar não era assim”, como se as ditaduras são cheias de corrupção, a União Soviética era um país profundamente corrupção, não exposição da corrupção, e eu lembro de ver, e o que me choca mais, e, por exemplo eu pensava que todos íamos morrer, e vi em um post de alguém, uma menina que não tinha mais de 20 e poucos anos, uma menina que dizia “não, na época de Salazar não havia corrupção”, e eu tenho como política não comentar nada nas redes sociais, acho que é completamente inconsequente, mas eu tive a atenção de dizer “olha, se tu aos 20 anos vivesse antes da Revolução, vou te dizer o que não podias fazer: não podias sem autorização do teu pai ou do teu marido, não podias abrir uma empresa, abri uma conta bancária, sair do país, ser diplomata, ah, se fosse mulher, nem com autorização, não podia ser nem diplomata, nem juiz. Se fosse professora ou enfermeira, precisava de uma ordem do Estado para se casar”, e essas pessoas nem se quer tem noção disso, ou seja, alguém disse na família dela que “na época do Salazar é que era bom”, e ela nunca foi estudar, nunca foi saber, e eu acho que em um país que passou por um período político conturbado que é muito fácil quando as coisas estão mal, e quando as pessoas estão de certa forma zangadas, é muito fácil vir alguém como uma narrativa a prometer respostas simples a problemas que são super complexos, e as pessoas...

A base do totalitarismo...

Hugo Gonçalves: Claro, quem é que nunca, por mais instruído que você seja, quem é que nunca em um dia zangado, disse um f***** e tentou culpar alguém, ou a prefeitura, ou o presidente, ou o chefe, ou as finanças, né? Porque é normal, é da natureza humana, é do nosso cérebro, por mais evoluído que seja, ainda tem um núcleo, que foi feito só para reagir às coisas e não para meditar sobre elas, e quem tem esse discurso encantador, e as pessoas vão atrás.

E houve alguém aqui que utilizou o mesmo lema de lá.

Hugo Gonçalves: Sim, e isso para mim, foi duas surpresas ao mesmo tempo, mais chocantes e mais hilariantes, e eu explico o porquê. O “Deus, Pátria e Família” a origem está no fascismo italiano e depois, obviamente, se propagou, era um bordão que se posicionava, nos anos 30 perto dos anos 40, e eu achei que o livro, era um título, complicado, não era chamativo, mas eu achava que era chamativo, porque todas as pessoas já ouviram isso, e há a cá uma curiosidade e “quem é esse cara?”, esse cara é um fascista, portanto, eu acho que esse há pelo menos um levantar de sobrancelhas e dizer “que p**** é essa?”, “quem é que é o maluco que está escrevendo com o “Deus, Pátria e Família?”. E depois que o livro é sobre isso, é sobre Deus, é sobre Pátria e é sobre Família, um livro que fala muito sobre a questão da religião, como instrumento de controle das massas, de manipulação, porque fala da Pátria da ideia da identidade, muito por causa do que estava acontecendo em Portugal, mas também por causa dos judeus que foram extraviados da Alemanha, em Portugal, eu falo no livro *Deus, Pátria e Família*, dos judeus que foram expulsos no século XVI e que não eram os judeus dos judeus, não eram judeus, eram portugueses que professavam a religião do judaísmo, porque quando você diz judeus está dizendo que é o outro, os judeus estavam na Península Ibérica antes das fundações dos reinos católicos, portanto, tem tanta propriedade quanto os outros, então quando você diz os judeus já há de alguma forma, acho que, a repulsa de Portugal e Espanha eram tão fortes que as pessoas que foram expulsas no século XVI, distratadas, roubadas, enterravam as chaves das casas, porque tinham um sonho de voltar a viver em Lisboa e em Portugal, tanto que as pessoas que foram expulsas, mas que continuavam a se identificar como portuguesas, ou seja, continuavam a ter uma paixão tremenda por um local que tinha sido expulsas, porque sentiam essa identidade, agora quando é que se vocês fossem expulsos do Brasil por alguma razão, por serem professores universitários, você não deixava de amar o seu país, ou seja, não gostava do Estado, no gostava do Brasil, mas havia uma seria de patrimônio emocional que não iriam embora por conta disso. E essas pessoas conservaram esse patrimônio que é muito marcante de gerações em gerações.

Você comentou que, em 2024, *Deus, Pátria e Família* sai aqui no Brasil. Penso se muita gente ultraconservadora não pode comprar o livro “enganado”, digamos assim? Depois eles colocaram o “e Liberdade” nessa tríade. Mas o título gerar esse movimento de gente conservadora comprando.

Hugo Gonçalves: Mas será que essa gente conservadora vai à livraria comprar?

É isso que eu ia falar, essa gente conservadora não vai à livraria comprar livro.

Hugo Gonçalves: Está é a parte hilariante, porque em algum momento eu estava buscando “Deus, Pátria e Família”, eu já no final do livro, fazendo uma busca e vejo que a maioria das ocorrências, eram coisas bolsonarista e então eu fui investigar, eu não sabia. O que eu achei hilariante é que você está no século XXI, você tem todas as críticas, inventa um slogan novo, algo mais contemporâneo, até nisso é algo obsoleto, até nisso, mas achei curioso, eram milhares de ocorrências de grupos de apoio, grupo de Facebook, com o “Deus, Pátria e Família”, ou seja, aquilo que eu fui suspeitando ao longo da escrita do livro, que virou uma série de questões de 1940 que tinha ressonância no século XXI, algumas delas não foram surpreendentes foram intencional, mas algumas delas, vou te dar um exemplo, o uso das tecnologias para controle das massas, naquele caso era a rádio, o Joseph Goebbels mandou construir um rádio, que chamava O símbolo do Goebbels, que era um rádio super barato, que só pegava, tinha as estações fixas, você não podia passar, então, era uma forma de todo mundo ter em casa a mensagem nazi. Se você pensar as redes sociais são a versão contemporânea disso, só que ao invés de você ter um Goebbels, você tem um algoritmo e você próprio é o seu próprio Goebbels, porque você vai estar afunilando as informações que quer receber e você cria, aquilo que o rádio tinha, que é você só ouve as duas estações, neste caso, nas redes sociais só lê aquilo que fundamenta a sua opinião, então, foi curioso porque neste livro que ideia que eu achava rançosas e ultrapassadas de fato não, porque continuam a ter ressonância nas pessoas que são atrativas de alguma forma.

Imagino que as pessoas que leram *Deus, Pátria e Família* te perguntam se você se identifica ou não com as personagens.

Hugo Gonçalves: Você me perguntou uma coisa que acho um bocado importante que eu não respondi, que era da exposição, é pouco comum do taxista, não pode reclamar do trânsito, “cara, você é taxista”, eu quando escolhi ser escritor, sabia que haveria um nível de exposição mesmo se você escrever ficção, o leitor vai sempre pensar “o que há aqui desse cara?”, “ah, eu já vi ele falar isso em uma entrevista”, “ah, isso é ele, isso não é ele”, todo leitor faz isso, então eu sabia que isso ia acontecer. Quando eu cheguei em Nova Iorque, ainda não tinha escrito nenhum livro, queria escrever um livro, foi em 2001, tinha acabado de sair um ensaio do Norman Mailer na revista *New York*, chamado “Carta a um jovem romancista”, e que era um ensaio que era uma exultação aos jovens romancistas, o que eles poderiam fazer em uma época em que a realidade ultrapassava a ficção, ou seja, em que dois aviões tinham adentrado pelas torres adentro, e uma das frases que ficou comigo para sempre em que ele dizia é “se queres ser escritor e não queres lidar com problemas, não pode estar preocupado com tua família, com teus pais, com teus amigos, e até mesmo com as mesmo que não conhece”, então desde cedo eu percebi que há um elemento de exposição, e repara que não é você o que você

estão entregando para os outros, não é o “ah eu faço tudo”, ou seja, eu não é você ter uma licença porque é escritor para magoar os outros, e, obviamente, que em alguns momentos desse livro [*Mãe*] se eu deveria escrever ou não, mas escrevi tudo o que eu queria, mas eu pensei qual é o impacto que isso vai ter, mas nunca me prendi a isso, e acho que de alguma forma, as pessoas que estão a minha volta e que não entendem, meu pai, que não está mais vivo, mas estava quando o livro saiu, meu irmão, não sendo pessoas no meio literário, não tem que compreender o que eu faço, eu acho que há um ar intuitivo que eles entendem que as coisas tem que ser assim, não é como vocês entendem, ou como eu entendo, mas é uma coisa como “ok, essa foi a vida que ele escolheu”, e então, eu nunca me preocupei muito com isso, não por uma questão de indiferença, porque eu tenho carinho pelas pessoas que aparecem no livro, mas por uma questão que faz parte do ofício. E outra coisa que é se o livro fosse uma espécie de um ajuste de contas, de revelação, “agora vou revelar o que aconteceu comigo”, “o meu padrasto era mal”, sabe aquelas coisas?, “a minha madrasta era mal”, não, o livro não vem de um lugar mal-intencionado, e mesmo com um pai que é um personagem muito proeminente, ou seja, o mesmo que a mãe é pela ausência o pai é pela presença, quando eu olho para o livro e falo das relações complicadas, da cisão, das discussões, eu acho que mais que tudo que há uma compaixão e um entendimento de um filho, e acho que todo mundo sente isso, que é mundo você é adulto e você diz “ah, ok, eu entendo, eu entendo coisas que o meu pai fazia, posso não estar de acordo com elas, mas já tenho maturidade suficiente para entender”, e acho que com esse livro me ajudou também a entender isso, entender melhor o meu pai.

Para encerrarmos, acho que o escritor nunca para, mas já há algo.

Hugo Gonçalves: Sim, já falei com a minha editora.

Para continuar a história.

Hugo Gonçalves: Estou entre dois livros. Um deles que é continuar nessa senda e fazer um livro que eu quero fazer há muito tempo relacionado com a Guerra Colonial, e que quero escrever, temos Estado Novo, temos Revolução e depois um momento que liga é a Guerra Colonial e que é muito pouco falado pela Literatura lá em Portugal é muito pouco falado pela sociedade, as pessoas que combateram, estão com 70, portanto não vão durar muito mais tempo, portanto é um livro o qual eu quero escrever. Não tanto um livro sobre a Guerra em si, sobre as pessoas que estiveram lá...

Um livro tipo *Os cus de Judas*...

Hugo Gonçalves: É até porque eu não estive lá, tenho que ter o cuidado sobre o como eu vou escrever isso, mas sobre o depois, sobre não só as pessoas que vieram de África, mas os soldados que voltaram, e uma coisa que sempre me achei tremendo, por que há pessoas que vem da guerra e continuam sua vida normalmente e há pessoas que vem da guerra completamente destroçadas, ou seja, que não são capazes nunca de superar aquilo e continuam a ter sonhos? E eu tenho dois exemplos desses na minha família, ou seja, pessoas que tiveram experiências completamente diferentes, e obviamente, o que isso representa em termos históricos do Império Colonial, do fim do Império Colonial, este é um livro. O outro livro que deve ser o próximo que vou escrever agora, até porque já são dois desses históricos, que é um livro que tem o título, talvez um tanto controverso, que chama *Faz-te um homem*, que é algo que você diz lá em Portugal quando um garoto cai e se diz “ah, faz-te um homem” que é uma coisa muito datada, mas que continua a ser dita, porque desde que escrevi o *Filho da mãe* que sabia que escreveria um livro que tivesse a personagem do pai mais presente, e o meu pai morreu quatro meses antes de nascer o meu filho, e como tal eu nunca fui pai e filho ao mesmo tempo, ou seja, eu fui filho, meu pai morreu e depois eu vim a ser pai, e esse paradoxo, esse contrassenso, que é super comum, eu já conheci não sei mais quantas pessoas a quem aconteceu a mesma coisa, mas despontou algo em mim, está impossibilidade do avó conhecer o neto, esse hiato de tempo que foi arrancado da família, então eu pensei que seria importante escrever um livro, em que eu falo com a gana da minha relação com meu pai e o do fato de eu ser pai agora de um rapaz, fazer um livro que fosse uma espécie, não será um ensaio, será um livro mais próximo do *Filho da mãe*, que eu pretendo, mas sobre a masculinidade e a paternidade, sobre a relação de pais e filhos, filhos homens, nesse aspecto, porque é muito diferença de mãe e filha, pai e filha, e ver o que ficou do meu pai para mim e o que eu quero passar ou não passar para meu filho, e o que inevitavelmente vai passar para o meu filho apesar dos meus esforços, e mais do que tudo a questão o que significa ser homem hoje? Homem no sentido de gênero, de identidade masculina, porque, obviamente, nós estamos passando por um processo de mudança, múltiplas identidades, mas vai continuar haver muitas pessoas com o gênero masculino, isso não vai deixar de existir, então é um tema que me interessa, especialmente quando eu tenho um filho, porque, qual o modelo de masculinidade que meu filho vai receber?

É muito impeditivo quando você vai pensar em modelo de masculinidade, é uma impressão minha, quando a mulher é muito ligada à questão do corpo, né? “Não pode fazer isso”, “não pode fazer aquilo”, no homem é “se você fizer isso vai se parecer com mulher”, “não pode chorar, não pode ter sentimento”, é o contrário do que você vem fazendo, é muito difícil quando você vai entrar na questão da masculinidade. Assim, não se compara, mas eu tenho dois sobrinhos que hoje um tem quatro e o outro tem sete, quando você começa a ver que tipo

de homem você vai criar, eu tenho quarenta anos, já ficou autobiográfico, que me tentaram fazer na década de 90 e essa é...

Hugo Gonçalves: Eu acho que esses dois temas estão super ligados, questão da masculinidade e da paternidade, eu falando assim parece ensaístico, mas não será, será próximo do *Filho da mãe*, cheio de históricos, cheios de saltos no tempo, cheios de memórias, cheios de dúvidas também, e como tal eu vejo escrito mais no tom do *Filho da mãe*, mas com uma temática diferente, mas mais nesse tom, obviamente, vou pisar em alguns temas que parecem ser polêmicos ou controversos, especialmente se eu fizer com alguma honestidade, e eu quero acreditar que escrevo com honestidade, ou seja, não quero acreditar que eu escrevo um livro que seja um panfleto de uma associação pelos direitos de igualdade, ou seja, eu acredito neles, mas como escritor quero levantar questões que são problemáticas, que tipo de violência a pessoa do meu pai, que era um homem que se fosse preciso saia na porrada para resolver um problema, e isso por mais que eu queria e por mais que eu seja contra a violência, isso está em mim, já ouvi situações em que a minha reação foi, foi uma reação impulsiva e eu vi o meu pai em mim, e então eu quero falar sobre isso, eu quero escrever um livro que vai higienizar, se não era um livro sem problemática, então não seria um livro interessante, dizer “ah, meu pai estava errado, e eu agora vou ser completamente diferente, vou ensinar ao meu filho”, eu quero explorar os paradoxos, os contrassensos. E já estou a falar com muitas pessoas, e algumas pessoas estão próximas da morte, espero que não, mas têm 80 anos, 70 anos, quero falar com algumas pessoas, já tenho uma vasta bibliografia sobre a questão da masculinidade que muito me interessa, já estou guardando os poemas e as músicas, vou construindo uma espécie de biblioteca pessoal, então depois vou retirando para utilizar no livro, acho que o próximo desafio será esse, *Faz-te um homem*.

E será meio que, uma pergunta óbvia, o povo vai ser como uma continuação, né?

Hugo Gonçalves: Sim.

Você quer que seja?

Hugo Gonçalves: Ou seja, *Mãe* é um livro muito marcado pela questão do luto, né? Mas eu acho que talvez daqui alguns anos, os livros pudessem ser em uma edição conjunta, ou seja, são projetos diferentes, eu não vou pensar nesse livro como uma sequência deste livro, ou um livro complementar. É um livro completamente autônomo. A minha mente de escritor não me permitiria, neste momento, fazer, fazer uma continuação, um “*Mãe 2*” para ver se as pessoas leriam, mas acho que

falando com as mesmas imagens, mesmas épocas, mesmas memórias, eu acho que vai ser inquestionável é que haverá uma ligação entre os dois livros.

A gente só não falou de um livro apenas que é *Enquanto Lisboa arde, Rio de Janeiro pega fogo*, mas, nós não o temos aqui no Brasil, porque ele trata de um personagem, pelo que temos aqui, que vem para o Rio de Janeiro e muitas coisas que, resumidamente, acontece em Lisboa com ele, acontece, basicamente, no Rio de Janeiro, como se fosse uma ideia de cíclica e isso foi algo que aconteceu com você?

Hugo Gonçalves: Ele será publicado agora em 2024. Mas, não, nesse caso ele é um alter ego, é como se o Hugo tivesse se dado mal, ou seja, tivesse ocorrido mal essa experiência, se o Hugo tivesse ido mal. E isso que você está dizendo, que se várias coisas na sua vida tivessem ocorrido mal, tivesse ido para esquerda ao invés de ir para a direita, quem é que era essa pessoa? Se isso foi extremamente prazeroso, porque eu pude fazer todas as coisas erradas que, algumas delas ainda bem que não fiz, e deixei para o personagem, então o *Enquanto Lisboa arde, Rio de Janeiro pega fogo* há mais uma experiência em algum gênero. Eu já em algum tempo queria escrever um livro que de alguma forma fosse uma versão contemporânea dos livros de aventuras, a ideia do tesouro, a ideia do explorador que sai do Velho Mundo e vem para o Novo Mundo com ilusões de atravessar o continente e ter novas experiências, de remexer, essa ideia de que você pode vir para o Novo Mundo e ser uma pessoa diferente, e na verdade, é que na maioria das vezes não, você continua sendo a mesma pessoa, passa a ter outro entorno, e a história dessa personagem é um pouco isso, ou seja, que a mudança não é geográfica, ela existe dentro de ti ou não está, mas sempre com essa questão de gênero, tivesse esse componente de aventura, ele chega ao Rio de Janeiro, e de repente o amigo dele que ele tinha estudado em Lisboa que era brasileiro e tinha voltado ao Rio estava metido em um negócio de drogas e com caras, então, ele de repente está atravessando diversas geografias das cidades, desde as construções do alto Leblon até a comunidade do Vidigal, e outra coisa que eu queria desconstruir, só escrevi o livro dois anos depois de estar no Rio de Janeiro, que era fugir completamente a visão do cartão postal, ou seja, eu queria que ele chegasse com essa visão, como muitos gringos chegam, sendo que gringo e portuga são coisas diferentes, portuga é uma versão do gringo, eu não diria que é a mesma coisa, eu dizia várias vezes isso com um amigo, então essa ideia, deque “deixar a Europa e ir para o Novo Mundo e acabou se suicidando”, e então eu criei essa história que é uma tragicomédia, um cara que vem e que tudo corre mal, a garota que ele conhece, o amigo entra numa furada com os traficantes de drogas, mesmo final apoteótico em que há uma enxurrada e ele é levado literalmente e fica submerso e perde uma orelha, mas eu queria fazer uma coisa meio neorrealista, então, eu devo ter rido horrores ao escrever o livro, é um livro que teve um imenso

impacto na autoria, porque haviam muitos portugueses vindo morar ao Brasil e eu cheguei a ser abordado na rua a dizer “Tu não és o Hugo Gonçalves? Eu li o teu livro no avião, não conseguia parar de ler”, então, foi curioso porque teve um impacto em tempo real com aquelas pessoas e isso foi muito curioso, porque é uma coisa que muitas vezes não acontece com os livros, você estar tratando de uma realidade que está acontecendo por um momento e mais uma vez eu gostei muito de escrever esse livro, porque foi um livro completamente vocabulesca, acontece as maiores peripécias, mais absurdas, que de certa maneira espelha o Rio de Janeiro, e eu queria dismantelar o clichê do Rio de Janeiro, porque era “ok, há esse bioma, o erotismo, a praia, o povo, da música, a glamorização e romantização através da arte, dos livros”, mas desvio o bioma e vá ver o que está atrás e eu vi o que está atrás, e o Rio de Janeiro e eu fui em todos os locais, visitei todas as gentes, eu não vivi a experiência que muitos portugueses vivem de viver entre Ipanema e o Leblon, e o Rio de Janeiro é uma cidade cheia de contradições, e eu queria ir além, era esse o processo, de certa maneira era o romance de formação daquela personagem, sendo que ele ao contrário de mim, e voltando a sua pergunta, e ontem eu disse isso, o Brasil é o meu romance de formação, por todas as circunstâncias, o Brasil me ajudou a dar um salto de maturidade, não foi só o Brasil naturalmente, foi também a fase da minha vida, a relação que eu tinha a cá, mal chegamos a Portugal e essa relação terminou, e, portanto, também foi um luto, um luto do Brasil, porque fiquei quatro anos, é um luto dessa relação, então, nesse aspecto eu acho que eu tive uma curva de aprendizagem maior do que a da minha personagem. Às vezes, eu acho interessante porque as personagens não aprendem, porque eu acho que na maioria das experiências humanas as pessoas não aprendem, e eu acho que precisamos explorar isso, obviamente, ele aprendeu alguma coisa, impossível passar por tudo, mas de fato não é que termina e diz “ah, tive uma epifania e minha vida vai ser completamente”, não é esse o caso.

E é exatamente nesse retorno que começa Mãe.

Hugo Gonçalves: Exatamente. Nesse retorno começa uma nova fase na minha escrita.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- (Anti) clericalismo, p. 149
Afetos, p. 57
Agustina Bessa-Luís, p. 97, p. 111
Aldeia Nova, p. 123
Amizade e Amor, p. 213
Camilo Castelo Branco, p. 135 , p. 149
Carlos Fradique Mendes, p. 233
Censura, p. 21, p. 85
Centenário, p. 85
Cleonice Berardinelli, p. 39
Contemporaneidade, p. 161
Contingência, p. 161
Correspondência, p. 97, p. 251
Desejo e Transgressão, p. 213
Diálogo, p. 57
Diálogos, p. 177
Dramaturgia portuguesa, p. 39
Eça de Queirós, p. 233
Ensino de Literatura, p. 39
Ensino de poesia, p. 71
Eugénio de Andrade, p. 85
Experiência, p. 189
Faria e Sousa, p. 57
Fernando Pessoa, p. 251
Fernando Venâncio, p. 233
Ficção, p. 177
Gil Vicente, p. 39
História, p. 177
Identidade, p. 135
Imaginário, p. 111
Inês de Castro, p. 177
Infância, p. 123
Interlocução, p. 85, p. 201
José Cardoso Pires, p. 21
José Eduardo Agualusa, p. 233
José Régio, p. 97
José Saramago, p. 189
Juan Rodolfo Wilcock, p. 97
Lanzarote, p. 189
Linguagem, p. 161
Literatura, p. 111
Literatura angolana, p. 201
Literatura cabo-verdiana, p. 201
Literatura Oitocentista, p. 135
Literatura portuguesa, p. 21
Literatura são-tomense, p. 201
Manuel Bandeira, p. 201
Manuel da Fonseca, p. 123
Memória, p. 111
Mito, p. 177
Morte, p. 161
Nação, p. 135
Narrativa breve, p. 21
Neorrealismo, p. 21, p. 123
“O frade que fazia reis”, p. 149
Ofélia Queiroz, p. 251

Os Lusíadas, p. 57
Pandemia de Covid-19, p. 71
Perry Vidal, p. 233
Personagem, p. 111
Poesia Portuguesa, p. 85
Poesia, p. 71
Prosa poética, p. 123

Simbolismo português, p. 161
Surrealismo, p. 71
Texto e Epitexto, p. 213
Topofilia, p. 189
Viagem do Gama, p. 57
Vida e Ficção, p. 213

SUBJECT INDEX

- (Anti)clericalism*, p. 149
Affections, p. 57
Agustina Bessa-Luís, p. 97, p. 111
Aldeia Nova, p. 123
Angolan literature, p. 201
Camilo Castelo Branco, p. 135, p. 149
Cape Verdean Literature, p. 201
Carlos Fradique Mendes, p. 233
Censorship, p. 21, p. 85
Centenary , p. 85
Character, p. 111
Childhood, p. 123
Cleonice Berardinelli, p. 39
Contemporary, p. 161
Contingency, p. 161
Correspondence, p. 97, p. 251
Covid-19 pandemic, p. 71
Death, p. 161
Desire and Transgression, p. 213
Dialogue, p. 57
Dialogues, p. 177
Eça de Queirós, p. 233
Eugénio de Andrade, p. 85
Experience, p. 189
Faria e Sousa, p. 57
Fernando Pessoa, p. 251
Fernando Venâncio, p. 233
Fiction, p. 177
Friendship and love, p. 213
Gama's Travel, p. 57
Gil Vicente, p. 39
History, p. 177
Identity, p. 135
Imaginary, p. 111
Ines de Castro, p. 177
Interlocution, p. 85, p. 201
José Cardoso Pires, p. 21
José Eduardo Agualusa, p. 233
José Régio, p. 97
José Saramago, p. 189
Juan Rodolfo Wilcock, p. 97
Language, p. 161
Lanzarote, p. 189
Life and Fiction, p. 213
Literature, p. 111
Lusíadas, p. 57
Manuel Bandeira, p. 201
Manuel da Fonseca, p. 123
Memory, p. 111
Myths, p. 177
Nation, p. 135
Neorealism, p. 21, p. 123
Nineteenth-Century Literature, p. 135
Ofélia Queirós, p. 251
“O frade que fazia reis”, p. 149
Perry Vidal, p. 233

Poetic prose, p. 123

Poetry, p. 71

Portuguese dramaturgy, p. 39

Portuguese literature, p. 21

Portuguese Poetry, p. 85

Portuguese symbolism, p. 161

São Tomé Literature, p. 201

Short narratives, p. 21

Surrealism, p. 71

Teaching Literature, p. 39

Teaching poetry, p. 71

Text and Epitext, p. 213

Topophilia, p. 189

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

- ABELHA ALVES, Maria Theresa, p. 213
ALAVARCE, Camila da Silva, p. 161
CASTRO, Andreia Alves Monteiro de, p. 135
CORRADIN, Flavia Maria, p. 177
DENUBILA, Rodrigo Valverde, p. 269
FEITOSA, Márcia Manir Miguel, p. 189
LESSA, Maria Silva Prado, p. 71
MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho, p. 39
NASCIMENTO, Maria Teresa, p. 57
NERY, Antonio Augusto, p. 149
OLIVEIRA, Paulo Motta, p. 233
RIBEIRO, Gustavo de Mello Sá Carvalho, p. 123
RIBEIRO, Maria Aparecida, p. 201
RUAS, Luci, p. 21
SILVA, Telma Maciel da, p. 251
SILVA, Joao Victor Freitas, p. 269
SILVEIRA, Jorge Fernandes da, p. 85
VALENTIM, Jorge Vicente, p. 13
VASCONCELOS, Viviane, p. 97
VIEIRA, José, p. 111

DIRETRIZES PARA AUTORES

Normas para apresentação de originais

A *Itinerários* - Revista de Literatura é uma publicação semestral arbitrada e indexada – avaliada como Qualis A1 –, vinculada ao PPG em Estudos Literários. Publica, desde 1990, trabalhos originais das mais variadas linhas de pesquisa dos Estudos Literários produzidos **por pesquisadores doutores e doutorandos** de instituições nacionais e internacionais, sob a forma de artigos inéditos ou resenhas. Podem ser objeto de resenha obras de teoria e crítica literária publicadas no máximo há 3 anos para obras nacionais e 5 anos para obras estrangeiras.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, devendo vir acompanhados de título, resumo e palavras-chave, no idioma do texto e em inglês. Os autores devem informar, em nota de rodapé informações referente ao(s) nome(s) do(s) autor(es): Universidade por extenso (na língua original da universidade), sigla, faculdade, departamento, cidade, estado, país – email.

Ex: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Araraquara, São Paulo, Brasil – e-mail

Atenção: os trabalhos enviados sem esses dados, inclusive os e-mails, serão descartados.

Originais

Apresentação. O texto deve ser redigido em Word for WINDOWS, versão 6.0 ou mais recente, corpo 12, fonte Times New Roman, espaçamento 1,5. Os artigos devem ter de 10 a 18 páginas no máximo e as resenhas até 3 páginas.

Estrutura. Obedecer à seguinte sequência: título; nome(s) do(s) autor(es) seguido(s) de nota de rodapé conforme indicação acima; resumo (com o máximo de 200 palavras); palavras-chave (com até 5 palavras); texto; título em inglês; abstract e keywords; referências (somente obras citadas no texto).

Qualquer menção ou citação de autor ou obra no corpo do texto, remetendo às referências, deve aparecer com o ano de publicação e a página, inclusive as epígrafes. Citações em língua estrangeira devem vir no corpo do trabalho e sua tradução em nota de rodapé.

Usar negrito para ênfase e itálico para palavras em língua estrangeira. Títulos de obras devem aparecer em itálico, letra maiúscula apenas no início da primeira palavra (ex: *Caminhos da semiótica literária*), e capítulos, contos, ou partes de uma obra devem ser apresentados entre aspas.

Referências. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT.

Livro

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

Capítulo de livro

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.), **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963, p.113-119.

Dissertação e tese

PASCOLATI, S. A. V. **Faces de Antígona**: leituras e (re)escrituras do mito. 2005. 290 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

Artigo de periódico

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários** – Revista de Literatura, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

Artigo de jornal

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

Trabalho publicado em anais

PINTO, M. C. Q. de M. Apollinaire: permanência e transformação. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 1996, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANPOLL, 1966, p. 216-218.

Publicação On-line – INTERNET

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br/>. Acesso em 19 maio 1998.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Candido (1999) assinala... Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p. (CANDIDO, 1999, p.543). As citações

de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver até três autores, indicam-se todos eles, separando os sobrenomes por ponto e vírgula (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998), e quando tiver mais de três, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960).

Citações de até 3 linhas vêm entre aspas, seguidas do nome do autor, data e página. Com mais de 3 linhas, vêm com recuo de 4 cm na margem esquerda, corpo menor (fonte 11) e sem aspas, também seguidas do nome do autor, data e página. As citações em língua estrangeira devem vir em itálico com tradução em nota de rodapé.

Citação direta com mais de três linhas

Paul Valéry (1991, p. 208) concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

[...]esses discursos são diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outra personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem.

Citação direta com três linhas ou menos

É de Manuel Bandeira (1975, p. 39) o seguinte comentário: “[...] a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.”

Citação indireta

Tem-se na paródia, como afirma Linda Hutcheon (1985, p.21), a manifestação textualizada da auto-referência, do nível metadiscursivo da criação literária.

Citação de vários autores

Não me estenderei sobre esse assunto, por considerá-lo devidamente discutido pelos marxistas clássicos (MARX, 1983, 1969; LENIN, 1977a; LUXEMBURG, 1978).

Citação de várias obras do mesmo autor

Há nele uma diversidade de formas de trabalho; mas em geral subsumidas no capital, e não externas a ele e que resistem à sua expansão, consoante desejam certos partidários do campesinato, cujo exemplo maior é Martins (1979, 1980, 1984, 1986).

Citação de citação

Para Vianna (1986, p. 172 apud SEGATTO, 1995, p. 214), “[...] a política do PCB acabou por imprimir uma conotação progressista na natureza congenitamente autoritária do estado brasileiro.”

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página; as remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos e apêndices: Só quando absolutamente necessários.

Tabelas: Numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e com títulos.

Figuras: As figuras, mesmo incluídas no texto, devem ser apresentadas à parte em arquivo-imagem, nos formatos: .bmp, .gif, .ipg, .jpg, .cdr, .pcx, ou .tiff.

Recomenda-se examinar os números da Revista disponíveis on line.



Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2ª metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Candido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa
- 36 – Literatura & Cinema
- 37 – Literaturas de expressão inglesa
- 38 – Tradução Literária
- 39 – Literaturas em Língua Alemã

- 40 – Escritas do Eu
- 41 – Literaturas de língua espanhola
- 42 – Identidades: o eu e o outro na literatura
- 43 – Literaturas de língua italiana
- 44 – Fronteiras e deslocamentos na literatura brasileira
- 45 – Letras clássicas: tradução e recepção
- 46 – Literatura Negra Brasileira
- 47 – O Gótico e as Mulheres
- 48 – Literatura e sexualidades dissidentes
- 49 – O cinema e os seus duplos
- 50 – 1964 e suas representações
- 51 – Sob o ponto de vista da floresta
- 52 – Literaturas pós-coloniais e formas do contemporâneo
- 53 – Literaturas pós-coloniais e formas do contemporâneo
- 54 – Literaturas de expressão feminina: ecos do século XIX
- 55 – Literaturas de expressão feminina: além do tempo e do espaço
- 56 – Naturalismo/naturalismos, do século XIX ao XXI: questões de forma, classe, raça e gênero na literatura



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial.fclar@unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:

