

DOROTHEA

Maria de Santa Cruz

Resumo

Em 1752, 40 anos antes de *Vindication of the Rights of Woman*, de Mary Wollstonecraft, publicavam-se em Lisboa *Máximas de Virtude e Formosura*, assinadas com pseudônimo ou criptônimo feminino (Dorothea Engrassia...), cuja autoria ou co-autoria aqui se discute. Para além da ousadia de reivindicar os direitos da Mulher, a escrita hermética e a simbologia deste romance permitem um momento de ilação em que se procede a leitura cabalística dos nomes implicados. Alguns episódios da vida de Teresa Margarida da Silva Orta, senhora nascida em São Paulo, erudita preciosa, dama das cortes de João V e José I, são aqui revelados, a partir de seu único biógrafo Ernesto Ennes e, sobretudo, do seu poema herói-trágico, encontrado duzentos e cinquenta anos depois da sua escrita num mosteiro da Serra da Estrela, onde fora condenada à clausura pelo Marquês de Pombal. Dela se faz, com os escassos dados e documentos conhecidos, o "retrato" possível, a leitura da sua personalidade setecentista através das "casas" que habitou e foi perdendo em São Paulo, Lisboa e Belas; da sua adolescência rebelde e reivindicativa, contrariando os plenos direitos do pai e do irmão morgado, Matias Aires. Procede-se, ainda, a uma leitura do seu

romance, focando-se em especial as máximas, os espaços da Viagem, da Arcádia, da Corte e do Medo; mais demoradamente, ocupamo-nos dos símbolos alquímicos do seu hermetismo maçônico; e, numa brevíssima apreciação, do poema herói-trágico.

Abstract

In 1752, 40 years before the *Vindication of the Rights of Woman*, it was published in Lisbon *Máximas de Virtude e Formosura*, signed with a feminine pen-name or cryptonym (Dorothea Engrassia...) wich authory we discuss here. Not only for daring to claim the women rights, the writting and symbology of this novel allow an interpretation and a cabalistic reading of included names is done. Some episodes of Teresa Margarida da Silva Orta's life, born in São Paulo, Brazil, "crudita preciosa", lady of the Court of king João V and José I, are revealed here, from a only biographer Ernesto Ennes and mostly from her "tragic-poem" found 250 years after his writting in a monastery in Serra da Estrela, the same place to where she was convicted to clausure by Marquis of Pombal. From rare knowledge and documents is built the possible "portrait", the perusal of her personality of the eighteenth century through the houses she lived in and then lost, little by little in São Paulo, Lisbon and Belas; of a rebel and vincating youth contradicting the full rights of her father and brother, Matias Aires. A perusal of her novel is also made specially focusing on the Maxims and the Journey's, Arcadia's, Court's and Fear's spaces; more closely we work on the alquimic symbols of her hermetic langage; and briefly on her hero-tragic poem.

A virtude dos nomes

Dorothea Engrassia Tavadra Dalmira, criptónimo perfeito de (Dona) Thereza Margarida da Silva e Orta?

Preterindo o nome de baptismo, é o de *Dorothea* que assina a Dedicatória e o Prólogo de *Máximas de Virtude e Formosura* (1752), e figura no rosto das sucessivas edições do romance. *Dorothea*: nome que excita a imaginação dos leitores e, tentando esconder a autoria, obedece a um contrato de secretismo que iludiria o olhar censório e institui um enigma.

Dorothea é a personagem que nos assombra, sem dúvida algo distante da insondável realidade de Teresa Margarida. *Dorothea*, autora-implícita, ficcionada no Prólogo, é o halo de mistério com que a mulher reivindicativa e apaixonada, a mãe prolixa, a dama das cortes de João V e José I e a cativa do marquês de Pombal em Ferreira de Aves desejaria ter ficado nas Histórias da Literatura Portuguesa e da Literatura do Brasil. Toda feita do modo como ressoaram em nós os ecos que ligam a frieza dos factos históricos (pouco) conhecidos. Fatos que, por nos terem chegado escritos, foram já, por sua vez, ficcionados.

Na edição de 1790 (a 4a.) - *Aventuras de Diófanes* ... - publicada ainda em vida de Teresa Margarida, acrescenta-se ao nome de *Dorothea* a confissão, nunca comprovada: "Seu verdadeiro autor Alexandre de Gusmão"¹. Assim, ao nome de *Dorothea* se vem reunir o do escrivão da puridade de João V, amigo, conterrâneo e compadre. Alexandre apadrinhara dois filhos de Teresa e Pedro van Praet e protegera o primogénito Henrique como se fora filho seu².

Por quase dois séculos se respeitou o segredo do nome. Em 1945, uma nova edição ostenta unicamente, e pela primeira vez, o de Teresa Margarida. Na edição truncada de 1818, o editor indicara "Huma Senhora Portuguesa" como a responsável pela escrita da *História de Diófanes*.

O deslocamento contínuo dos nomes, a ausência de centro referenciável, de *origem*, provocados pela dissimulação recíproca, desconstrói, anula qualquer valorização que se baseie no privilégio do nome (do sexo) do(a) autor(a). O mesmo acontece com a/o Narrador/a de *Aventuras de Diófanes* que, nas suas rápidas intrusões, nunca se deixa definir.

Entretanto, também o romance mudara sucessivamente de título. *Máximas de Virtude e Formosura* (1752); *Aventuras de Diófanes* ou *Máximas de Virtude e Formosura* (1777); *Aventuras de Diófanes, imitando o sapientíssimo Fenelon na sua Viagem de Telémaco* (1777 e 1790); *História de Diófanes, Clymenela e Hemirena...* (1818); *Aventuras de Diófanes* (1945). Note-se que as datas das três primeiras edições coincidem com os períodos mais permissivos que imediatamente se seguem à morte dos reis (D. João V e D. José).

No romance, cada uma das personagens peregrinas e dialogantes - obrigadas, pelos perigos e condenações que as ameaçam em terra estranha, a travestirem-se e a manterem segredo - usa um duplo nome que diferentemente a define e re-vela, caracterizando cada uma das suas duplas funções: Diófanes-Antionor, rei e escravo-Mentor; Climenéia-Delmetra, rainha e pastora-pedagoga; Hemirena-Belino, princesa-soldado...

Tendo em conta o grande número de signos do Hermetismo presentes em *Aventuras de Diófanes*; o conhecido exibicionismo dos ocultistas do séc. XVIII; o conceito do nome como *nominem* cabalístico que se demonstra nos antropónimos das personagens do romance; e o gosto e prática de Gusmão pelas cifras - fomos levados a contar o número de letras dos três nomes implicados na autoria:

DOROTHEA ENGRASSIA TAVAREDA DALMIRA

ALEXANDRE GUSMO

THEREZA MARGARIDA SILVA ORTA.

Só no conjunto destes nomes se encontram as 72 letras. Este é, também, o número de letras do *tetragrammaton*, inscrito no triângulo ou delta luminoso: a palavra impronunciável que simbolizaria a perfeição desejada. Seriam 72 os génios ou anjos que presidem às 72 divisões do céu, às 72 partes do corpo e às 72 nações... E daí, por hipótese, a triangulação construída pelos dois implicados, onde residiria a chave de todo o Enigma. Incluindo a do enigma da autoria deste romance iniciático.

O retrato perdido

Filha de José Ramos da Silva, considerado ao tempo o homem mais rico do Brasil e de Portugal, e dama da Corte do rei-sol português, Teresa Margarida poderia ter sido retratada por mestre Quillard ou pelo Vieira Lusitano. Porém, desconhecendo-se a existência de tal retrato, o seu rosto adorna-se de silêncio e vazio. Inutilmente procuramos identificá-la, sem referência, com alguma das anónimas damas da Corte imortalizadas pelos óleos de antes e depois do Terramoto.

Erguemo-la, então, nesta espécie de arte de armar, partindo dos numerosos mas pouco coloridos documentos judiciais e cartas recolhidos por seu único biógrafo, Ernesto Ennes. Esboçamos-lhe o perfil de mesclas genéticas que o nosso preconceito e a origem afro-brasilica de sua mãe nos levaria a delinear. Vamos orná-la com alguma vallosa jóia de Ludovice, pouco discretamente surripiada a seu pai, que lhe negara dote e a deserudara em escritura pública. E podemos acrescentar-lhe, sem temor, a força, a energia, a grande vitalidade - o *àshé* -

demonstradas pela sua combativa, movimentada e longa existência (São Paulo, 1711 ou 1712 - Belas, 1793).

Seria difícil não confundir as suas com algumas das características das personagens femininas (sempre duplas) do seu romance. Maternal e dialógica como Climenéia-Delmetra (a Diotima destes diálogos), a mais reivindicativa dos direitos da mulher em suas máximas; "pelo mundo fugindo de si", como a donzela caçadora e guerreira - Hemirena -, vestida de homem, procedendo como homem; erudita como Beraniza, "a de ânimo varonil", que estuda Música, Astronomia, História, Literatura, Filosofia e Política.

As casas a que não torna³

A casa nobre, assobradada, onde Teresa Margarida nasceu e brincou a primeira infância, na rua do Ouvidor, coração de São Paulo (Estado do Brasil, bispado do Rio de Janeiro), tomada mais tarde para palácio do Governador Rodrigo Cesar de Menezes. Casa grande com senzala, repouso do bandeirante José Ramos da Silva, que, com diamantes e ouro do garimpo, chegara a custear exército próprio. Ai teria sido embalada pela voz das escravas, amas e mocambas. E as canções do tempo e da tradição sintetizam já, iniciando-a, as várias culturas em presença:

*Maria rebula auê, Calunga auê...
Esta minima não dorme na cama
Dorme no regaço da
Senhora Sant'Ana...*

Recém-vinda de chegada a Lisboa, para onde se muda a família quando regressa do Brasil, habita a casa nobre da rua do Guarda-Mor, em Santos, antes do ingresso no Convento das Trinas do Mocambo.

E o solar de Agualva - no termo da Vila de Belas -, fachada aberta e longilínea, ao gosto colonial, rodeada de baixas palmeiras mediterrânicas, substitutas das mais altas palmeiras imperiais. O campanário da capital lateral ostentava não ser "sacrílega" nem "fementida apóstata da Fé" a relativamente recente conversão do lado feminino da família, nem a porventura mais antiga crença de cristãos-novos de que os nomes Ramos, Silva e Orta conservam os sinais.

Uma das janelas desta casa fora gradeada por ordem de pai José Ramos da Silva (agora familiar do Santo Offício, cavaleiro da Ordem de Cristo e provedor da Casa da Moeda), para impedir a fuga da filha adolescente que mandara encarcerar e a quem proibira a comunicação com quem quer que fosse, mas

sobretudo com Pedro Jansen Moller van Praet, o apaixonado sem morgadio.

Apesar de fechada à chave, não se sabe por que misteriosos meios e cumplicidades, Teresa Margarida lograva sair e encontrar-se com o amante. Por ele enviou a petição que redigiu e dirigiu ao Arcebispo e a procuração de casamento, contrariando assim a vontade e a prepotência paternas. Os encontros amorosos teriam tido lugar, segundo depoimento de uma criada, na Mina da quinta de Aqualva, contígua às propriedades dos pais de Pedro (Venda Seca do Grajal).

A Belas voltará Teresa Margarida no fim da vida e aí se finará de desconhecida moléstia.

Na casa de casada, o marido, os sogros, escravos, amas, criados, escudeiro e capelão. E doze filhos nascendo, morrendo ou crescendo, e partindo para a África, para a Índia, para o Convento. O palácio ficava na Lisboa de leste, arco de Santa Mônica, junto ao arco de São Vicente de Fora.

A preciosa, erudita e viva personalidade de Teresa Margarida receberia nestes salões os políticos e intelectuais do tempo, em especial os do grupo de ultramarinos, provenientes do Brasil, que tanto iluminaram com suas obras o Setecentos português. Os salões reais, onde se movimentava como em casa sua. O Paço beirando o Tejo, o palácio de Mafra e as caçadas na Tapada. Depois, o esplêndido rococó de Queluz, talvez as mais eruditas Necessidades, a Real Barraca de Belém...

Seguindo de perto o périplo cortesão do rei "nem casto nem cauto", o Convento de Odivelas, onde Teresa Margarida ia visitar sua irmã Catarina, a filha obediente que seguira a vida religiosa também imposta pelo pai e pelo irmão à rebeldia de Teresa, tendo esta iludido a sua autoridade e abandonado as Trinas antes de completar catorze anos.

A mãe, Dona Catarina Dorta, descendente de cativos africanos, senhora da nóvel aristocracia do Brasil, depois de enviuar passa a residir com seu filho Matias Aires no palácio das Janelas Verdes, que - hipótese hoje posta em causa - o autor das *Reflexões*⁴ ... comprara aos condes de Alvor.

A clausura forçada, para onde Teresa Margarida é condenada pelo Conde de Oeiras sem culpa formada, proibida de ver o sol e a lua e de freqüentar os sacramentos: uma cela nua de ornatos no Mosteiro de Ferreira de Aves, província da Beira.

Perdidas as casas e o luzimento, mortos os pais, o irmão, o marido, o amigo e mestre Alexandre de Gusmão e o filho primogénito, Teresa Margarida, posta em liberdade depois da queda do Marquês, vai residir com o cunhado para Lisboa, no largo atrás da igreja de S. Tiago.

Última morada: o túmulo, dentro da igreja da freguesia de Belas, data de 20 de outubro de 1793.

A adolescente rebelde

A voluntariosa Teresa, em tudo merecedora de pertencer ao chamado "século das mulheres", resolve, primeiro, abandonar as Trinas onde fora internada e educada desde a chegada do Brasil. Troca os namoros de grade e portaria pelo fausto do palácio da rua do Guarda-Mor, que, aliás, pouco goza. O pai e irmão, contrariados pela sua nenhuma vocação religiosa e pela audácia da recusa, pelo desprezo de Teresa em relação ao dote de freira já adiantado às Trinas e pela sua declarada paixão por Pedro, encerram-na na ala posterior do solar de Agualva onde, segundo a petição ao Arcebispo, Teresa recebera maus tratos físicos e "privação da liberdade legítima".

Na mesma petição declara ainda Teresa Margarida, sem falsos pudores, ter "contraído esponsais" com Pedro van Praet, "por ser tão somente a sua vontade recebê-lo por marido". Teme, "pelo estado em que se encontra", que "seu pai busque meios para lhe embarçar, o que facilmente conseguirá por ser homem poderoso pela sua riqueza, subornando as pessoas que para isso lhe parecem necessárias"⁵. Com esta denúncia, a suplicante consegue do Arcebispo a dispensa dos banhos e licença para "receber-se por procuração".

O casamento, sem a presença da noiva, que ainda se encontra prisioneira do pai, celebra-se no Santíssimo Sacramento, em janeiro de 1728, sendo Antônio Van Praet, familiar do noivo, o procurador de Teresa.

Os Processos

A biografia conhecida de Teresa Margarida é constituída por uma longa lista de fastidiosos documentos judiciais. Petições, cartas, mas sobretudo requerimentos, escrituras, declarações de dívidas, seqüestros de bens, pareceres, alvarás, intermináveis processos do pai e do irmão contra os "gastos, desmandos e roubos" do par rebelde, avaliados por Matias Aires (*Legítimos Embargos*) em mais de 40 mil cruzados; de Teresa Margarida reclamando contra as disposições testamentárias do pai, da mãe e do irmão; do casal Van Praet e também de Teresa viúva, tratando dos seus negócios no Maranhão, impedidos pelos interesses do Ouvidor-Mor e outros moradores, entre os quais um emboaba francês a quem o Ouvidor entrega o Engenho de serração de madeiras, considerado o mais avançado e bem organizado do tempo, e de onde a família Orta-von Praet nunca chega a receber dividendos.

O último libelo de Teresa Margarida, datado de 1791, é contra os três filhos que dos doze lhe restam, e implica ainda a questão da herança de seu marido.

A Erudita Preciosa

Em paralelo com a vida fútil, faustosa, endividada e agitada dos cortesãos do Magnânimo, Teresa Margarida bem cedo denuncia as qualidades por que há-de ficar conhecida.

O "século das mulheres" ia permitindo às donzelas de condição o acesso ao conhecimento científico. A sua educação primorosa incluía o estudo de Astronomia, Filosofia, Poética, Oratória e das línguas das *nações polidas* da Europa, áreas onde, segundo Barbosa Machado, fizera "admiráveis progressos", competindo "a discrição com a elegância".

Os seus primeiros críticos - os quatro censores⁶ que assinam as licenças da primeira edição do romance, e a *Gazeta de Lisboa* que o resenha - não poupam encômios aos dotes poéticos e oratórios, por que era conhecida na Corte e nos salões, e às *Máximas* ... que publicara. A "obra de engenho", a "limada frase", o "estilo lacónico e sublime", a "alta compreensão", a "eloquência", o modo como Dorothea "sabe tão egregiamente desagrar o seu sexo e fazer nobre inveja" ao masculino, de maneira como "junta o doce com o útil" nos "documentos de como se devem reger os reinos, conservar os estados e aumentar os comércios" - parece não surpreender os censores.

Embora aludem sempre a Dorothea Engrassia Tavadra Dalmira, os quatro cavaleiros da censura entendem que tudo isto "se podia supor de tão Catholica e douta Escritora". Respeitam o segredo do nome não literário, mas por exemplo Manoel Monteiro, declara que o discurso da Autora "descobriria que é informado por quem se ache com uma lição vasta, com uma erudição copiosa e uma notícia plena da Ética, da Filosofia restaurada, da história Eclesiástica e profana, da Geografia e da Mitologia". E daí:

"se poderia inferir com certeza a Autora, porque por todas estas prendas se dá a conhecer, ainda sem apelar para a Poesia, em que é inspirada de Númen tão elevado que não só pode com as Musas fazer coro, mas competir no canto..."

A *Gazeta*, órgão officioso do tempo, não ousa competir em número de elogios com o espírito mais aberto à novidade dos cavaleiros-censores (em 1750, data das licenças, a Real Mesa Censória, iminente, ainda se não instalara). Mas condensa-os, ao considerar a obra "discreta, erudita, política e moral". E acentua, na personalidade da Autora, o ser "se não estrangeira, ao menos peregrina no discurso e na elegância" com que "imita ou excede ao sapientíssimo Fénelon... fazendo-se digna das mais atenciosas venerações".

Porém, alguns críticos do século XX, dos dois lados do Atlântico, desprezando o "sentimentalismo", a erudição, a universalidade das Luzes e o secreto gozo da ductilidade da língua que Dorothea afeiçoa, consideram-no, displicentemente, uma "obrinha" ou "romancinho", "sem nada de português ou brasileiro".

O que se lhe censura, mais ou menos veladamente, é o *preciosismo* (ou *preciosidade*?) da linguagem, confrontado com as pretendidas "pureza e clareza clássicas" centralizadoras, que traumatizam, assombram e limitam a expressão.

Dorothea cita (sem aspas) os grandes mestres da Língua, nomeadamente Camões e Vieira, em cuja confluência se situa a sua linha ideológica: alegórica, messiânica. Só um ouvido duro será insensível à musicalidade, à *maestria* da Língua com que se conduzem, em *Aventuras de Diófanos*, os corais polifónicos e contrapontísticos.

Entre Vieira e Alorna (que nasce, precisamente, no ano em que este romance se apresenta aos censores, 1750), mais económica e pragmática que Gôngora, ora inovando com seu sentimentalismo proto-romântico, ora excedendo-se ornada e figurada, outras vezes discreta e em fuga, a língua de Dorothea Engrassia poderia lembrar-nos fenómenos da música do seu tempo. Música que, sabemos, Teresa Margarida estudara e praticava.

Não tão genuinamente barroca e mística como Bach; nem atingindo a versatilidade também enigmática do Mozart próximo futuro senão em raros "galhardetes de gentileza". Muito longínqua, a sugestão dos cimbales e cítaras que acompanhavam o canto lírico e o sentido *katastrófico* da música da Grécia Antiga, repetitiva, labiríntica. Com alguma reverência das cantatas palacianas e dos minuets de Carlos Seixas que, sem dúvida, ela executaria no cravo dos salões dos palácios da rua do Guarda-Mor, do arco de Santa Mónica ou do Terreiro do Paço.

Preciosamente ecléctica e obscura, não deixa de aflorar a língua naturalista quando descreve a decomposição dos cadáveres na ilha da Morte ou enuncia máximas reivindicativas contra os maridos *brutos, zelosos, néscios ou asquerosos*...

O romance e as máximas

Considerado por alguns críticos (como Ernesto Ennes e Ruy Bloem), o primeiro romance brasileiro, ou luso-brasileiro (Tristão de Athayde), *Aventuras de Diófanos* é, sem dúvida, o primeiro romance em língua portuguesa assinado por mulher (se, mais uma vez, esquecermos os mais longínquos romances de cavalaria de D. Leonor Coutinho); o primeiro romance anti-absolutista e o único do séc. XVIII; o único romance doutrinário do Iluminismo. E ainda o único que, na sua síntese

modelar, critica o governo absolutista, idealiza e legisla uma governação liberalista inspirada em Locke (Livros IV e VI) e faz o prognóstico da independência do reino de *bárbaros*, educados e, mais tarde, governados pelo rei estrangeiro que os liberta e, regressando ao reino imperial, aconselha a eleição de "um entre os naturais", pois "são grandes e por vezes irreparáveis os danos que se seguem de ser o Soberano estrangeiro"(Livro VI). Defende a completa abolição da escravatura. Faz, ainda, outro prognóstico: o do Terror no reino de Arnesto, o déspota iluminado (Livro VI).

As personagens, iniciando-se, peregrinam em demanda da pátria e dos seus.

O metalivro, em demanda do género, vai experimentando vários tipos de escrita: écloa, diálogos, monólogos, *romance*, cartas, máximas. A sua vocação didáctica flui, indecisa, entre o político, o filosófico, o romanesco...

Alegoricamente, envolve todas as demandas possíveis na busca da Verdade - que, como nos rituais de iniciação, passaria pela procura do eu -, da síntese das *verdades* já nomeadas numa gama vastíssima de outros textos aqui lembrados amalgamadamente e criticados em simultâneo: Platão, More, Vieira, Fénelon, Locke, Alexandre de Gusmão; da tradição, *a donzela guerreira* e *a mulher vestida de homem* que o teatro da época re-apresentava; os *romances gregos* de Heliodoro e Aquiles Tácio; a *Arcádia*, de Tasso a Montemor...

Apropriação, compilação, comentário e reestruturação subversiva de uma síntese que se quer *modelar*.

Aventuras de Diófanes tentaria os *simulacros* da pátria (da origem, da errância e do regresso), *do romance* e da Verdade. Indicia e inicia um projeto próprio, utópico ainda, não só para o reino de *bárbaros*, mas também e sobretudo para o reino de aquém-mar, já que a transformação daquele dependeria da mudança política no reino imperial. Neste projeto de carácter profético, anuncia a autonomia e depois a independência de cariz democrático, liberal ou liberalista, com a eleição de *um entre os naturais*.

O envolvimento com a Maçonaria, cujos *sintomas* se encontram na inconfidência dos signos de Hermetismo patentes em *Aventuras de Diófanes*, denuncia a pertença (pelo menos das personagens dialogantes) a uma sociedade secreta iniciática. A ousadia do projeto e a audácia desta última inconfidência (tendo, subjacente, outro contrato de sigilo e a lenda de que a Grécia Antiga estaria na origem dessa *sociedade*) fazem com que a entidade responsável se distancie e simule indiferença, procedendo a uma exotopia, situando a ação *fora de lugar*, num lugar exterior aos reinos alegorizados.

Sinuoso, labiríntico, o texto procura fazer o balanço de um passado cultural e dele recolher, sinteticamente, o modelar

futuro a que se aspira. Futuro-(des)conhecido e ainda não nomeável senão pela alegoria e os secretos signos cifrados em diálogos herméticos, de personagens travestidas e de nomes duplos.

Parece-nos de especial relevância a estreita relação com o Romanceiro (episódio de Belino, a donzela que vai à guerra) e a tendência para o memorialismo (livro IV, aventuras de Diófanes propriamente ditas, confessadas pelo próprio, talvez inspiradas na vida de Alexandre de Gusmão na Corte de João V-Anfiarau). Ambas as tendências se unem na tentativa de procura da origem e simultânea edificação de um *epos* trágico e enfraquecido.

Primeiro (único) romance doutrinário verdadeiramente iluminista, nele se pratica uma crítica constante e racionalizada. Para além dos ideais de autonomia e da libertação pela razão (o *supere aude* kantiano), nele encontramos uma moral pragmática - que não esconde a sua condição de ilusão necessária à sociedade - e a demanda da verdade da (na) filosofia onde a moral encontra o seu lugar como ficção.

Nele dialogam as duas facções iluministas: um Iluminismo renovador, que constantemente denega ou *parodia* (pondo em paralelo) filosofias e escritos anteriores, e um iluminismo conservador, que preserva a ordem estatuída. Nele se fccionam dois tipos de governação: uma, utópica, teorizada e tentada sem êxito por Diófanes no reino de Anfiarau-João V (Livro IV) e praticada com dúvida metódica por Anteo no *reino de bárbaros*, na Ilha encontrada (Livro VI); outra, que preconiza o Terror do despotismo (reino de Arnesto Livro VI).

A retórica dos fundadores de reinos da utopia, enunciadores de princípios ou máximas, é complementada pela das personagens femininas. Distribuem-se equitativamente as *falas* das personagens femininas e masculinas, reservando-se o privilégio da epístola aos homens no poder.

Se nas máximas e discurso geral das personagens masculinas se alia o género epidictico ao judiciário e ao deliberativo, com predominância deste, o discurso das personagens femininas, embora por vezes judicativo, é, sobretudo, demonstrativo, e, os seus grandes temas, mais da ordem imediata ou prática.

O discurso de Climenéia-Delmetra - que inclui numerosas máximas reivindicativas dos direitos da mulher - desenvolve-se muito mais sobre temas como a *Educação*, a *análise de caracteres* (à la La Bruyère) e de sentimentos do que sobre questões mais diretamente relacionadas com a *arte de governar*. A sua locução mais especialmente pedagógica não é dirigida a soberanos, mas a Pastores e aos pais de filhos menores.

De um modo geral, a Palavra da imaginação, o mythos, o romanesco, as visões "fantásticas", os

terrores e desejos, o sensível, o humano está, sobremaneira, na palavra das personagens femininas, em especial no discurso de Delmetra. E o logos, a Palavra da Razão, encontra-se sobretudo no discurso das personagens masculinas. Complementares, ambas constituem aquilo a que poderíamos chamar a poética de Aventuras de Diófanos.

Os espaços da Viagem e da Arcádia, da Corte e do Medo

O espaço inicial, confundindo-se imediatamente com o do naufrágio e derrota militar, parece anunciar o movimento e o tom opressivo do conjunto que se lhe seguirá. A natureza adversa e "os *lançes da desgraça*" mal conseguem opor-se a essa promessa de abertura, à prudente busca de felicidade pelo maior conhecimento que o espaço da viagem possibilita.

O naufrágio primeiro torna-se necessário à verosimilhança da procura, ao encontro do(s) outro(s) lugar(es), o(s) lugar(es) da "fábula", "dos eventos e objectos fantásticos" - anunciados pela funcionalidade córica do Prólogo, onde se reúnem no *topos do "teatro deste livro"*, substituto do teatro do mundo. Lugares da evasão continuada, do interminável diálogo.

Um, o da realidade *insituada*, ou a *situar*, alegorizada em dois reinos-ilhas da Grécia Antiga: o de Arnesto para onde se parte, no início, e onde se chega, no final; e o de Anteo, "o reino dos bárbaros"⁷, anárquico, convertido à liberdade regulamentada pela governação, de onde se não regressa a não ser em visita de cortesia;

Outro - por vezes coincidindo com o primeiro, o espaço *ideado*, do sonho e do desejo, o dos países longínquos, para onde se quer *voltar ou partir*, representado pela moderação da *paisagem arcádica* repetida ou pela *paisagem humana* susceptível de se transformar por via da educação, como acontece no reino dos bárbaros.

Mais concretamente, teríamos, assim, em *Aventuras de Diófanos*:

O *espaço da viagem*, de que se privilegia o naufrágio e o percurso labirintico nas múltiplas *ilhas* de um mesmo arquipélago;

O *espaço social*, hostil, da Corte, que se evita descrever e localizar, para o qual se usa sobretudo a linguagem jurídica e a das máximas (de Delmetra) que diareticamente expõem os *caracteres*. Espaço que contrasta com o da *ambientação arcáde*, lugar poético da *soledade*, da misantropia, de refúgio, onde as personagens cantam ou choram, mas sempre meditam e renovam os temas a dialogar.

Mas, sobretudo, um terceiro espaço, o da *ideação* pela palavra, que os outros englobaria, contrapondo-se a e ligando-se, *estranhamente*, ao *espaço do Medo*.

Seria esta *Logotopia*, este reino da Palavra ou lugar de palavras feito, o que Dorothea Engrassia constrói pela impossibilidade de designar o *lugar* ideado-relembrado e os lugares e tempo criticados a que, leve e temerosamente, vai aludindo.

No campo simbólico do Barroco, Dorothea organiza uma metáfora do espaço cosmológico: nem Brasil, nem Portugal, nem Grécia Antiga, apenas *lugar* do discurso que, como as personagens, constantemente muda de lugar: descentramento paralelo ao da programada descentralização (de poderes).

O Novo Mundo nasceria dos mitos antigos sintetizados e dialogantes, de um processo *errante* de indagação de *uma* identidade cultural de múltiplas origens, de que se privilegia a mítica origem *grega*?

Como a liberdade, o país de origem, o medo e a morte - temidos e desejados, ansiados e continuamente renegados e adiados -, a *Palavra* prolonga-se ao mesmo tempo que se evita pela discrição e o segredo.

O *espaço da palavra*, fluido, de sentido atemporal, não necessariamente localizável ou localizado, espaço fragmentário da reminiscência do passado e do futuro, o único verdadeira e largamente representado nos diálogos que constituem *Aventuras de Diófanes*, confunde-se com o espaço da errância. E este espaço da errância implica o do Medo, que trava a respiração e... a Palavra, como diz Delmetra.

"O Médo não me deixava respirar em liberdade".

"A palavra é todo o bem que me abona..."

O Hermetismo maçônico

1. A *Arcádia*, entendida pela Alquimia como Paraíso interior, ostenta-se, em *Aventuras de Diófanes*, como o *espaço* privilegiado, aquele por que as personagens suspiram e onde suspiram, se refugiam, encontram a paz acolhedora, em contraste com a vileza e futilidade da Corte. Num texto que se escusa à *descrição* em geral e, em particular, à do *espaço*, encontramos a *ambientação* da Arcádia, fragmentada, ritmadamente repetida em mais de 25 páginas alternadas.

A Arcádia, lugar sagrado, está intimamente ligada ao Jardim secreto da Alquimia e ao Conhecimento - a chave preciosa para nele penetrar, só concedida por Hermes aos seus adeptos.

Em *Aventuras de Diófanes*, a Arcádia tem ainda a força *geradora* indicada pelas *núpcias*. Na ambientação árcaica têm lugar as bodas dos Pastores Learco e Olímpia, pretexto para um dos mais longos e proveitosos discursos (*jogos florais*) de

Delmetra (Livro III); e o reencontro da *idade de ouro* por Antionor e Delmetra (Livro IV): depois de Antionor ter narrado as suas *aventuras*, Delmetra, a *mulher também estrangeira*, serve-lhe um "jantar de ervas, frutas, leite e favos de mel", antes de se interrogar sobre o amor.

Este gosto pelo refúgio ideal na Natureza, generalizado na época e testemunhado em todas as artes, não poderia, só por si, autorizar-nos a relacioná-lo com as doutrinas herméticas se não estivesse, em *Aventuras de Diófanes*, intimamente ligado a outros signos de Hermetismo como o *segredo*, a caverna, a gruta, a cegueira e a Luz, o fogo, a água, as polaridades e os ciclos: a Obra Compósita. São ainda signos do Hermetismo, a *demanda* de Hemirena-Perséfone, filha de Delmetra-Deméter, *leit-motiv* da narrativa; os encontros dos três elementos da família nas margens dos regatos, entre as brenhas; e a acentuada ambigüidade dos seus discursos e do lugar que neles ocupa Diana e o próprio Hermes.

A importância da Arcádia neste *romance* assemelha-se à que Alquimia e Hermetismo concedem à mesma Arcádia grega. E, sem dúvida, as personagens, não se podendo declarar, expressamente, adeptas de Hermes, declaram-se condicionais adeptas da Arcádia. Ao tempo, até o real D. João V, financiador magnânimo da Arcádia Romana, nela recebera, como *adepto e pastor*, o nome de Albano.

Se encaradas como *ornatos* discursivos, a caverna ou a *grotesca* situação de Delmetra no centro frio da rocha não passariam de pormenores da poética árcade decorrentes de uma estruturação global que corresponderia, nas artes *visuais*, à ornamentação *rocaille*. Mas em *Aventuras de Diófanes* não só se procura o *bellum*, ao gosto da época, como essa busca do *bellum* por caminhos elípticos se inclina preponderantemente para o *pulchrum* barroco. Imponente, grandiloquente, sublime: palaciano. Embora se possa confundir com a linguagem barroca - no que toda a linguagem *vigliada* tem de barroco e na sua pretensão de convencer pela ambigüidade -, alia-se à linguagem neoclássica no seu desejo de ensinar pela experiência e pela razão.

O espaço descrito da Arcádia aparece-nos, ao mesmo tempo, como dilatação do espaço *fechado* apenas aludido (a Corte), com ele contrastando pela grandiosidade *natural*, mas também teatralizada; e como fechamento secreto, metonímia do mais vasto *espaço natural* nunca dito, onde se deseja (e onde as personagens realizam esse desejo) implementar uma *outra* Corte, ainda reservada aos adeptos de Hermes, que ao longo do romance vão sendo *iniciados*.

2. O *segundo* Diófanes, o rei feito escravo, é-nos apresentado diante da *caverna*, cego e todo virado para as Luzes.

Inúmeras gravuras da época representam o adepto a meditar, sozinho, à entrada da caverna, pois no interior da terra se encontrará a pedra filosofal.

A *caverna* simbolizaria, para os alquimistas, o equivalente ao inconsciente psicanalítico, a raiz de si mesmo (as *raízes*), e nela penetrar teria o significado de uma viagem iniciática em busca do EU. No simbolismo maçônico, a caverna é a câmara escura onde o neófito aguarda a iniciação antes de ser vendado, rodeado de sinais de perigo.

Delmetra, no centro frio da gruta, tanto como na ilha da Morte ou na prisão onde é inquirida, também se apresenta rodeada desses sinais e temores. As feras, a que chama "brutinhos", podem representar os perigos com os quais, para ser considerada adepta, é obrigada a conviver na câmara escura, antes da iniciação.

Depois da longa estada na caverna, Diófanes alcança a cura dos seus "*repelentes*" males (lepra e cegueira). Na verdade, tanto ele como Arnesto e Delmetra se poderiam assemelhar a *adeptos* de Hermes, prefigurando, Diófanes, o homem a quem a Luz (as Luzes) se revelam, sujeito e objecto de uma redenção, detentor do saber oculto, fazedor de leis como os tsmógrafos da Grécia Antiga. E ambos, Delmetra e Diófanes, se completam, formando o *par gerador* (em busca, *também*, da filha comum): o portador da *sophia* e a Mãe transmutadora da vida. Um par similar ao constituído por Diónisos-Deméter, ou Osiris-Ísis.

Neles, o equilíbrio desejado entre *ciência* e *consciência*.

3. O número três é elemento importante na estruturação de *Aventuras de Diófanes*.

Ao que se julga, também n'A *República* Platão salientaria a força geradora do *triângulo*, sendo o 3, como para os Pitagóricos, o *número da criação*, resultante do *casamento do masculino*¹ com o *feminino*².

Tudo o mais é gerado pelo 3, "*princípio de tudo*", já que 1 e 2 - *matéria e forma* - se estabelecem como princípio universal da criação (*imitado* pelos Poetas...)

3 são os naufrágios sofridos, sendo o *terceiro* aquele que possibilita a chegada de Arnesto e Anteo ao *reino dos bárbaros*; 3 os sobreviventes do primeiro naufrágio que iniciam a sua peregrinação (pai, mãe, filha); 3 narrações faz Diófanes-Antionor, 6 Delmetra-Climenéia, assim como Hemirena-Belino; 6 o número de *Livros*, ou partes desta Obra, podendo cada uma delas ser encarada como uma das fases (ou estações) de uma iniciação; 3 são os homens que amam Hemirena e ela recusa (Túrnio, Arnézio, Ibério); 3 as mulheres da *dedicação* de/por Hemirena-Belino (Beraniza, Atília, Delmetra); 3 as personagens intervententes na maior parte dos

diálogos e revelações; 3 os nomes implicados na autoria... .. E, enfim, sendo embora 4 as dúplices personagens principais, elas poderiam simbolizar as 3 colunas iniciáticas: Sabedoria (Diófanes e Delmetra), Força (Arnesto e Belino) e Beleza (Hemirena, mas sobretudo o andrógino Belino)

O gérmen do Uno irá corresponder à unidade dos quatro elementos, constituindo o que se chama *quaternidade*, implícita nas *quatro virtudes da polis* (sabedoria, temperança, justiça e coragem) alegorizadas em Diófanes, Delmetra, Arnesto e Hemirena: os dois pares catalisadores da fertilização da *Obra* (ar-Luz e terra; fogo e água).

4. *Delmetra e o centro sombrio.*

No centro frio da gruta aparece a figura de Delmetra, a Mãe dialógica, senhora de monólogos desconcertados e de contraditórias máximas. Delmetra é a grande geradora do discurso, em paridade com Diófanes, e a senhora incontestada da Arcádia (como sua *homônima* Deméter). Arcádia por ela descrita e a que ela se dirige mais directamente que Diófanes; Arcádia onde Delmetra funda a *corte aldeã* de rústicos e serranas, tão diferente da *Corte* onde Diófanes *pratica* também as suas máximas.

E, do próprio Hermetismo, são Deméter e a filha Perséfone desaparecida a origem, sujeitos e objectos dos insondáveis mistérios de Elêusis (mais oficialmente praticados perto de Atenas).

Mãe, origem dialógica, o aspecto sombrio de Delmetra poderia aliar-se à nigredo, o lado mais profundo das Mães, complementado pelo aspecto luminoso de Hemirena - constituindo ambas as duas faces do Eterno Feminino, princípio criador, forma sob a qual se celebra a Quintessência do universo, a Grande Pedra de onde decorrerá a felicidade.

Delmetra foi encontrada por Belino "*no frio centro do rochedo*" (Livro III), na Arcádia, onde Pã também descobrira Deméter. O *centro*, para os adeptos, pode ser um dos outros nomes da Pedra e a ele chegam, conduzidos por Hermes, depois de operadas na alma todas as transformações necessárias.

A grande novidade está em se insistir na Iniciação da Mulher. Embora Louise Kerruel tivesse fundado na França, precisamente no reinado de Luis XIV, uma loja exclusivamente destinada a mulheres, o Grande Oriente só reconhece as lojas femininas em 1774. A existirem em Portugal, na primeira metade do século, elas seriam duplamente secretas.

5. *Polaridades e ciclos.*

As personagens, elementos da *Obra*, abandonam a sua identidade, visto que, como na Alquimia, uma coisa pode, ao mesmo tempo, ser uma outra (os reis, escravos; os mentores,

reis; as sombras, luz; a cegueira, vidência; a morte, vida; a mulher, homem...) e uma das provas do iniciado é saber distinguir entre o Eu e o Não-Eu, a individualidade e a *personalidade*, a máscara que envolve o Eu imortal, a parte eterna do humano.

Exemplo máximo da *coincidentia oppositorum*, da *conjunção* incluída nesta lógica, Belino (Hemirena travestida) é o lugar nevrálgico da coincidência dos contrários. Daí que *ele* seja e não seja o *objeto sagrado* em demanda do qual andam pelo Mundo sua Mãe Delmetra e seu Pai Diófanes.

A luz brumosa do mistério maçônico e dada a acentuada e dominante tendência das personagens para a dissertação e as máximas sobre a Palavra e o Silêncio, todas as personagens, mas principalmente Diófanes, buscariam a *palavra que falta*.

Pela lógica da Alquimia, e considerada a vocação filosófica das personagens-dialogantes, os *signos* do seu Hermetismo e a ausência de outro objecto de demanda expresso (para além da *filha*), os *adeptos* buscariam a *pedra filosofal*.

Equiparadas pelo texto: Hemirena, a *palavra que falta* e a *Pedra*. Todas as personagens a(s) buscam, incluindo a própria Hemirena-Belino que *foge de si, buscando-se*: "... de mim fugindo pelo Mundo" (Livro I).

Hemirena-Belino, a *palavra que falta* e a *Pedra* são os três coincidentes *objectos da demanda*, vislumbrados, mas que nenhuma das personagens (*re*)*conhece* ou chegará a *obter*.

Mas outras polaridades se conjugam em *Aventuras de Diófanes*, como noutras obras de alquimistas ou *adeptos*, já que o *princípio* é o da Morte (todas as personagens são dadas, sucessivamente, por mortas), Morte onde enraiza toda a mudança e a *conjunção* dos princípios opostos.

Para além da polaridade *Morte / Vida*, outras, como *Inteligível / Matéria, Ignorância / Conhecimento, Sem-razão / Razão, Queda / Elevação*... Todas elas resultam da divisão primordial mais evidenciada pelo texto: *Luz / Trevas e Masculino / Feminino*, que representam o estado de tensão que só poderia ser vencido pela morte do Eu ou renúncia à indiferenciação individual.

Através da *renúncia*, o adepto renascerá, identificando-se com o Uno através da *conjunção* (no sentido de união entre masculino e feminino).

Dorothea Engrassia parece ter tomado este *esquema* como plano a cumprir, ou contrato, *palavra a cumprir* em *Aventuras de Diófanes*: "...vou só cumprir a palavra, que é todo o bem que me abona" (como confessa Delmetra, no Livro IV).

A repetição destas polaridades, e de outras menos abstratas, em diferentes lugares da narração, tem o efeito de uma insistente forma preponderante na errância: a de *ciclo*.

6. O fogo na Obra compósita.

Nenhuma operação alquímica, Arte, Obra, se pode fazer sem Fogo. Por isso a progressão da *Obra* se vai praticando por movimentos irregulares, nunca lineares, semelhantes aos das chamas. Mas, apesar de imprescindível, o fogo, quando excessivo, pode ocasionar a própria destruição ou interrupção da Obra.

Facilmente se notará a irregularidade da escrita de *Aventuras de Diófanes*: a sua vocação para o experimentalismo e a amálgama de gêneros. O texto apresenta-se *outro* ciclicamente, dialogando ambos, trocando aplausos ou tecendo veladas censuras *um ao outro*. Ora racionaliza, ora se perde em desvairios; aqui, enuncia máximas de submissão, além reivindica aquilo a que renunciara; agora, enaltece o que há pouco minimizara. E, sobretudo, acompanham essa irregularidade de perspectivas discursos tão díspares como o de Diófanes na Corte de Anfiarau e, por exemplo, o de Delmetra falando de seus *mortos* às brenhas e aos *brutinhos* habitantes da *gruta*; ou entre o *relato final, ufanista e eufórico* do/a Narrador/a ou de Arnesto e a desiludida visão de Beraniza sobre a *impossibilidade* de governar com justiça.

Na *Alquimia* se poderia encontrar uma explicação para estes saltos discursivos da *obra* (sempre) *compósita*: demasiada inflamação (emoção incontrolável) alternando com o fogo brando da Razão. A mesma Alquimia que justificaria a hipótese de *interrupção da obra* (e sua continuação e *montagem*) por outra entidade, ou a *operação conjunta* (entre masculino e feminino) tendo em vista a *renúncia* mútua à *diferenciação individual*, uma das formas de alcançar a imortalidade (e, efeito de ordem prática e mais imediata: manter o *segredo* e iludir a Censura).

Desprezando a presença *não dita* do fogo na narração (como o que estaria implícito na guerra, no Sol ou num simples *raio* que o Céu envia como resposta às palavras de Arnesto), assinalaremos apenas os quatro episódios decisivos em que o *fogo* é expressamente mencionado no seu *excesso*.

Os argelinos - diz-nos o/a Narrador/a mui brevemente - *incendiaram* a embarcação *real*. Impossibilitam, assim, a esperança de regresso e fazem crer na morte da família. O *fogo* marca o início da peregrinação e da disseminação de *falsos sinais*.

As metafóricas chamas da paixão de Ibério, descritas pela imagética do *fogo* - "Ibério, descobrindo-lhe as chamas em que ardia..." (Livro II) - levam Hemirena a fugir "*dos excessos*", vestida de homem, depois de ter *servido* cinco anos⁸ na Corte de Beraniza.

Um grande *incêndio* implica Diófanes e Aldino, seu inimigo, governador de uma aldeia do *império* de Anfiarau. As "horrendas labaredas" invadem o quarto de Aldino e Diófanes,

"*atrevidamente*", atravessa-as e salva-o, o que confunde o culpado e o leva a confessar a sua vileza ao Rei (Livro IV).

Espécie de *prólogo* à narração das suas *aventuras*, este *incêndio* funciona, diretamente, como apresentação do caráter de Antionor a Delmetra, e, na história global de Diófanes, como peripécia que muda o rumo da sua *vida* de pastorícia nos férteis e árcades campos - onde por cinco anos estivera retirado -, para a Corte do rei "magnânimo", mas "ingrato", "frouxo de ânimo e inconstante".

O *quarto* e mais espetacular *incêndio*, descrito por Arnesto, refere o reino de Plutão, que o mesmo Arnesto visitara em sonhos, depois de conversar com o velho Caronte. A descrição (Livro VI) inclui os primordiais elementos alquímicos - a Água e o Fogo -, pela aquisição dos quais lutam os adeptos, e antecede a enumeração das almas penadas (cujo cortejo se inicia com os *adúlteros* de ambos os sexos, continua com os numerosos *políticos* e termina com os homens *afeminados*).

Os dois últimos momentos de *fogo* têm lugar no espaço da Arcádia e decidem da retirada de Diófanes e Arnesto para a Corte (de Anfiarau e de Ibério, respectivamente), obrigando-os a abandonar, com relutância "a *soledade dos montes*".

O *fogo* pontua, assim, o início da *obra*; o início da experiência de coincidência dos opostos na *androgínia* de Belino; o início das *aventuras de Diófanes* propriamente ditas; e as *novas aventuras de Arnesto* - entre a sua fuga do *reino de bárbaros*, onde deixara Anteo, e a renovação desesperada da busca de Hemirena (ditada pelo ciúme que tem de Ibério).

7. Outros signos de Hermetismo.

Estes *signos* seriam suficientes para justificar o *diálogo* estabelecido entre *Aventuras de Diófanes* e o Hermetismo. No entanto, poderíamos lembrar ainda alguns dos *outros signos* de Hermetismo no romance, como a anulação do tempo (tão aconselhada aos adeptos); a intenção de Dorothea Engrassia se inspirar em *fábulas* (sempre lembradas nas obras herméticas), declarada no *Prólogo* e justificada na *Protestação* final; a noticiada morte de todas as personagens e o seu reaparecimento-ressurgimento (Hermes era tido como guia dos *mortos*); o *travesti* como prova iniciática; a perseguição que as personagens sofrem e os renovados *contratos de segredo* que entre si estabelecem e cumprem.

Exteriores ao conjunto textual, a demora do livro na mesa da Censura (licenças de 1750 e 1751 e publicação só em 1752) e a complicada ocultação e pseudo-desvendamento da autoria pelo editor de 1790 poderiam funcionar como sintomas de uma desconfiança da parte dos censores e do temor ressentido da entidade autoral destes *herméticos diálogos*.

Parece inegável a vocação *hermética* do texto, o contínuo e vigiado movimento duplo a que procede para *velar e revelar* o seu Hermetismo.

Conhece-se o impulso dúplice que faz do ocultista de Setecentos um exibicionista da *Steganographia* - a oculta escrita que revela, à distância, os segredos da alma aos não iniciados.

A Maçonaria estabeleceu-se em Portugal em 1721, e em 1738 (ano em que o Papa Clemente XII excomunga os maçons) já funcionavam 312 Lojas. Em 1744, Portugal é um dos mais importantes centros da maior ordem iniciática, apesar das perseguições da Inquisição. Também se não desconhece o envolvimento de muitos adeptos de sociedades secretas nas conjuras anti-absolutistas e na idealização da independência, ou pelo menos da autonomia, de países do Novo Mundo.

O "afeminado afeto"

O Amor - diz e pratica o texto - é sentimento a preterir, "afeminado afecto", enfermidade ou loucura. Entre amores *decentes* ou *prudentes* e amores mais indiscretos, são 13 os casos de amor que marcam a vocação romanesca de *Aventuras de Diófanos*:

1. O da "amante loucura" de Túrnio-pastor pela falsa pastora Hemirena, em jeito de écloa;

2. O menos discreto amor de Hemirena por Beraniza, "a de ânimo varonil", com quem se diverte caçando;

3. O de Ibério, que "descobre as chamas em que ardia", fazendo com que Hemirena tema "os violentos impulsos do seu afeto", o que a leva a vestir-se de homem para dos homens se ocultar e assim poder peregrinar pelo mundo, cumprindo o contrato de donzelismo;

4. O de Atília, "*Pastora bela, inclinada ao gentil Belino*" (Hemirena travestida), o mais indiscreto amor e o que mais pratica a catacrese sáfica, desencadeando nova fuga de Hemirena-Belino, "antes que a tirania do amor fizesse maiores progressos";

5. O amor de Delmetra (à única que visita o templo da Vênus Citeréia) por Antionor, em quem não reconhece o marido;

6. O amor de Diófanos por Climenéia-Delmetra (e vice-versa) é implicitamente continuado, mas reafirma-se no episódio em que ele a reconhece e contempla dormindo;

7. O do ministro Arnézio por Hemirena-Belino que, "para fugir daquele perigo, se lançou de uma janela";

8. O não menos dúbio amor-amizade-gratidão de Albênio-Arnesto por Belino, que o salvara das águas e a quem deseja seguir, sem nele ter reconhecido sua noiva;

9. O "amor platônico" de Delmetra pelo jovem Belino ("Mas que indiscreto sentimento é este que me usurpa a liberdade?");

10. O amor de Arnesto por Hemirena, sua prometida, apenas afirmado à amada no final, mesmo assim classificando-o de "afeminado afecto";

11. O amor, sempre implícito, de Hemirena por Arnesto, demonstrado pela fidelidade constante e recusa de outros amores, mas nunca declarado senão ambigualmente nas confissões que Hemirena faz a Beraniza ou à mãe quando se refere ao prometido: "aquele a quem a esperança do consórcio havia unido o mais sincero amor...";

12. O amor dos pais pela filha e da filha pelos pais (o único largamente referido);

13. O amor cego do rei Anfiarau por Armelinda, "*dama perniciosa*", que não só engana e *perde* o rei como - "*obrigada com dádivas*" - atraiçoa Diófanes, indicando a Anfiarau o esconderijo do Valido. *Anfiarau*, homónimo do d'Os Sete *contra Tebas* - aquele que lendariamente fora enganado e traído pela mulher (subornada por um colar de ouro) que o convence a juntar-se à luta onde encontraria a perdição. O nome escolhido para a *figura* que alegorizará D. João V semantiza imediatamente esta personagem e revela os conceitos de *amor (pernicioso)* e de mulher sedutora.

Nas máximas, o Amor é litotizado, hiperbolizado apenas no Ciúme e noutros malefícios que diminuem a razão e podem ser responsáveis pela guerra e levar à loucura ou à morte. Ainda desta vez, o pudor aparente é mais pragmático que moralista. Os excessos perturbam a Razão e, como a ignorância e o vício, transtornam a Beleza. Inectiva-se mais à discrição do que à renúncia ("o rei que não for casto, é preciso que seja cauto"). Retórica e Amor, ambos entre a imaginação e a razão, inestimáveis quando moderadamente usados dentro de tão lembrada Prudência. O amor aparece como alternativa evitada e a evitar de uma arte de discernir: de uma arte de se esquivar.

"Vênus e Cupido - declara a dúplice Delmetra - só admitem moços que os sirvam, liberais que dispendam, néscios que sofram, discretos que falem, prudentes que calem, fiéis que agradeçam e constantes que perseverem".

O cativo e o Poema Epico-Trágico.

Teresa Margarida - como muitos intelectuais do tempo, em especial os de origem brasileira - colaborara com o Conde de Oeiras. A seu pedido, começara a redigir uma *Relação ou Diálogo* (a indecisão do título é da própria autora) "em que se liam os erros dos P.P. da Companhia". Mas antes de terminada a de Teresa Margarida, já Sebastião José propagandeara outra *Relação*, traduzida e publicada em vários países da Europa.

Quanto às devassas relativas aos negócios do Maranhão, Teresa nunca alcançara a requerida proteção do Ministro.

O despotismo, mesmo iluminado, ia fazendo *virar* as antigas e relativas simpatias. No caso de Teresa Margarida, o afastamento de sua Casa e bens e a clausura por ordem do Ministro, sem processo nem culpa formada, faz-se a pretexto de incidente bem *doméstico*.

Das "cavilações, enredos e furores" que organizaram a impostura fala o *Poema Épico-Trágico* que Teresa escreve na clausura. Tendo-lhe sido negada, pelo Ministro, qualquer companhia, fizera-se acompanhar da *pena, do tinteiro de tarraxa e do papel* imprescindíveis a outras Teresas românticas futuras condenadas ao Convento.

O mais responsabilizado por ter "obscurecido a verdade" e "sufocado a justiça" nesta intriga é o "falso oráculo" e "inumano" Pe. João Baptista, conhecido por Manopla (luva de ferro), secretário do Marquês e bode expiatório de Teresa Margarida. Inculpando o antigo sacristão pela intriga palaciana, a Presa minimiza o grau de injustiça da sua condenação, pelo Rei e pelo Ministro, enganados pelo "homem falso" e "caviloso" que assim encontrara meio de se vingar de passadas afrontas: "... te vingas por lembrado / De te haverem os meus já desprezado".

A intriga, de tão folhetinesca, parece quase inverossímil. A sua falta de originalidade torna o caso duvidoso. Repete-se o episódio vivido por Teresa Margarida na sua rebelde adolescência. Só que se trata, agora, de seu filho Agostinho (sem morgados) e de uma rica herdeira, órfã de pai - Teresa Cunha e Melo -, que seu tio e tutor destina à clausura para aliviar do peso da riqueza, e a quem a mãe nega o consentimento "em razão da desigualdade entre uma e outra família".

A "Amázia", como se lhe refere Teresa Margarida no *Poema*, teria confidenciado à menos preconceituosa futura sogra o seu estado de gravidez. A dama da Corte apressara-se a pedir a interferência do Rei, dada a urgência do casamento. Porque a jovem, prisioneira do tio, tivesse sido fisicamente mal tratada pelos parentes e "a geração interrompida", ou porque tivesse mentido para angariar a simpatia e compaixão de Teresa Margarida, acaba por se provar a falsidade da notícia transmitida ao Rei. A própria "Amásia", sob ameaças, o vem a declarar, "Alegando a paixão que a obrigara / A tudo quanto a mente ia fingindo".

Assim se vê Teresa Margarida, com quase sessenta anos, acusada de ao Rei "ter enganado com vileza" para ver o filho bem casado. O Pe. João Batista leva-a de sua Casa, e tudo fica "Entregue ao braço onipotente"... Em "carruagem má, por más estradas", é arrastada, pernoitando em estalagens, "...entre gente/ com trato grosseiro e indecente". Depois de seis noites

sem dormir, tendo percorrido 56 léguas, chega ao Convento-cárcere de Ferreira de Aves, que lhe fora destinado.

O *Poema* descreve a impostura e a vida e doença da condenada na cela-prisão; e os diálogos de Teresa fantasmando interlocutores ausentes, sobretudo os mortos: o marido, o irmão Matias Aires e Henrique, o primogênito ("O bem passado e todo o mal presente / Parecia ilusão ser ou ser encanto".)

Na cela imagina, como ilustre árcade - inspirada na camoniana "Babel e Sião -, a alegre e livre vida campestre, ao ouvir o cantar do passageiro, o balar do gado, os cães no terreiro ("Se eu nascera na Aldeia pobrememente / E não fora da Corte conhecida / Gozava a liberdade que é decente..."; "Ó quanto só feliz quem vive agora / Entre rústicos, rústica Pastora."). À vida franca e liberta dos Pastores opõe a vileza e ambição cortesãs.

Passados dois anos de clausura, sabe que o filho Agostinho - protagonista da intriga palaciana - fora deportado para Angola. Lembrando-lhe "o amor fatal e desgraçado", reserva-lhe 13 oitavas de máximas que confirmam, na prática, as suas boas intenções de mãe, de súdita obediente e de boa cristã. O *Poema* é enviado à rainha D. Maria I, juntamente com a "Petição-romance: Vos suplica mandeis a Casa torne".

Depois da queda do Marquês, Teresa-mãe e Teresa-Amásia são libertadas dos respectivos conventos; Agostinho volta a Portugal e casa com Teresa Cunha e Melo, agora tão pobre quanto ele. Teresa Margarida estivera quase sete anos encarcerada. Deixara, da sua passagem pelo Mosteiro-Prisão, dois documentos importantes para a sua biografia.

No *Poema Epico-Trágico*⁹ (132 oitavas distribuídas por 5 Prantos) - considerado perdido durante mais de duzentos anos, adquirido por Rubens Borba de Moraes e agora na posse do Dr. José Mindlin, em São Paulo - justifica a sua inocência e defende (em decassílabo heróico) os direitos da mulher escolher marido livremente e se entregar por amor, sem a hipocrisia que leva a família a receber "a Amásia" com maus tratos e palavras afrontosas, como se fora uma delinqüente ("E que esteja ou não grávida, que importa? / Se a honra lhe ser deve ressarcida? / Mas os seus, na loucura que os transporta, A fizeram mulher prostituída.").

No segundo escrito, que intitula "Novena a S.Bento"¹⁰, reitera a sua inocência, dirigindo-se, desta vez, à abadessa do Mosteiro de Ferreira de Aves. Longe de ser uma oração, nele afirma estar o Santo "obrigado a socorrê-la" pois nada pode ignorar de sua "honra, decoro e pundonor".

A "Novena", recopiada e conservada na tradição do Mosteiro por mais de cem anos, fora "assinada" por

"Dorothea Engrassia Tavadreda d'Almira".

Lx., 1990

Notas

1. Defendem a autoria exclusiva de Alexandre de Gusmão, para além deste editor, Sacramento Blake, Teófilo Braga e Ernesto Ennes (*Dois Paulistas Insignes*, 1952); a de Teresa Margarida da Silva e Orta é defendida por Barbosa Machado e, baseados na opinião deste, Inocêncio, D. António da Costa, Tristão de Athayde, Rui Bloem, Ernesto Ennes (1938, 1943 e 1945), Fidelino de Figueiredo, Jaime Cortesão, Borba de Moraes e Jacinto do Prado Coelho, entre outros.
2. Vide cartas de Alexandre de Gusmão a D. Francisco de Góis, in *Cartas*. Lisboa: INCM, 1984.
3. A "Petição (romance)", escrita por Teresa Margarida à rainha D. Maria I logo após a queda do Marquês, e que acompanhava o "Poema Épico-Trágico", termina com o seguinte pedido, que também lhe serve de título: "Vos suplica mandeis a Casa torne".
4. *Reflexões sobre a Vaidade dos Homens*, cuja primeira edição sai no mesmo ano das *Máximas...* (1752). As outras obras conhecidas do irmão de Teresa Margarida são a *Carta sobre a Fortuna e Problema de Architecture Civil* (1777). Segundo Ernesto Ennes, Matias Aires teria destruído grande parte dos seus manuscritos, inclusive os que são citados por Barbosa Machado no vol.4 da sua *Biblioteca Lusitana*: três manuscritos, um em latim e outro em francês - *Lettres Bohemiènes* -, destinado a um editor de Amsterdam.
5. Documento encontrado e publicado por Ernesto Ennes em *Dois Paulistas Insignes*, vol.2^o. Encontra-se na Biblioteca Nacional de Lisboa, Secção dos Reservados, no Arquivo da Câmara eclesiástica, março 6, n. 64.
6. Os quatro autores das *licenças*, datadas de 1750 e 1751 e publicadas na edição de 1752 são: Rodrigo de Sá, qualificador do Santo Offício; Frei José de São Gualter Lamatide, idem e examinador das três Ordens Militares; Manoel Monteiro, da Academia Real e arcade de Roma; e Ignacio de Carvalho, enviado do Paço, acadêmico e professor da ordem de Cristo.
7. Muito diferente do modo como os textos literários anteriores e imediatamente posteriores (*Caramuru* de Santa Rita Durão, por exemplo) descrevem o reino "de bárbaros" encontrado, a objetiva descrição de Dorothea Engrassia, embora ainda eivada de *clichés* denunciadores do pensamento da época, assemelha-se muito mais a aquela feita por Pero Vaz de Caminha, às tempo ainda não divulgado: "... nos achámos em uma terra montuosa, de que não tínhamos conhecimento fomos entrando por seu espesso arvoredo e topámos com gente agreste e tão inculta que se sustentavam de caça e frutos silvestres; abrigavam-se em mal armadas choupanas e

viviam em continua guerra entre si..." (narração de Arnesto, Livro VI).

8. Na Escola de Pitágoras, os Mistérios dividiam-se em 3 classes. Numa 2ª classe, os iniciados cumpriam um período de 5 anos, em que exerciam o silêncio, a quietude e a meditação, e só depois estariam aptos e seriam admitidos à classe seguinte: aquela em que se dedicaram à instrução de novos iniciados. Esta insistência nos 5 anos, de um texto tão avesso a referir o tempo *cronológico*, parece ser uma das indicações dos diferentes graus de conhecimento que atingem as personagens; neste caso, Diófanes e Hemirena.
9. Sobre o *Poema Epico-Trágico*, cf. *Colóquio/Letras* n. 110/111, jul.-out. de 1993, pp.42-47.
10. Encontrada, mais de cem anos depois, por D. António da Costa, que a publica em *A Mulher em Portugal* (1832).