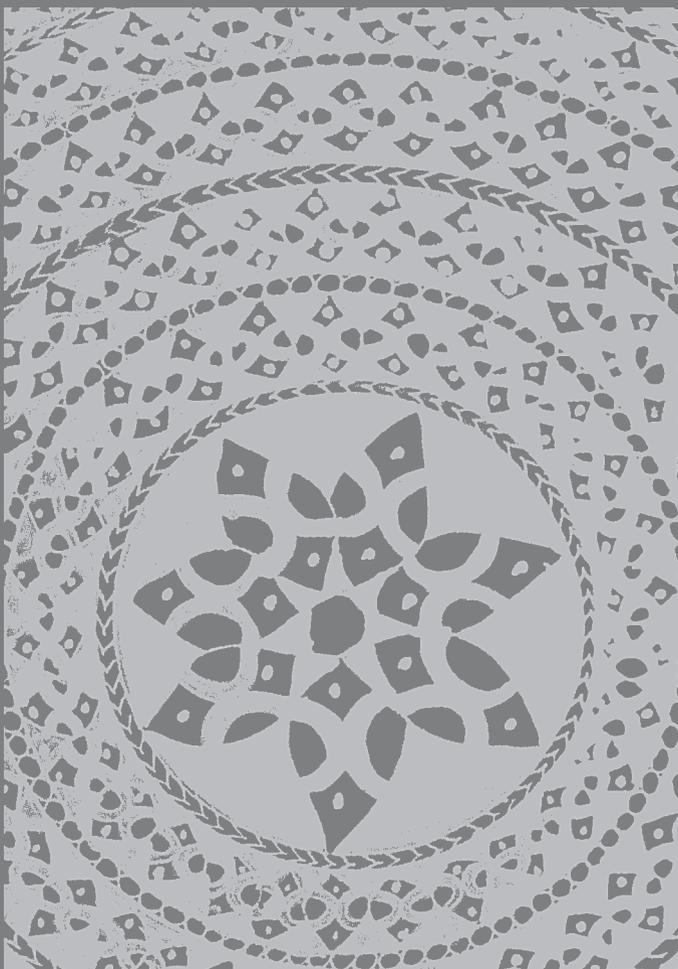


# REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

V.44 N.72 JUL.-DEZ. 2024 ISSN 2359-0076



Revista  
*do*  
Centro de Estudos Portugueses

v. 44 n. 72 jul./dez. 2024

ISSN 2359-0076

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG

# UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

**Reitora:** Sandra Regina Goulart Almeida  
**Vice-Reitor:** Alessandro Fernandes Moreira

## FACULDADE DE LETRAS

**Diretora:** Sueli Maria Coelho

**Vice-Diretor:** Georg Otte

## CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

**Coordenadora:** Silvana Maria Pessoa de Oliveira

## CONSELHO ADMINISTRATIVO

Silvana Maria P. de Oliveira (Coordenadora)

|                              |   |
|------------------------------|---|
| Ana Lúcia Esteves dos Santos | Mônica Valéria Costa Vitorino           |
| Luiz Fernando Ferreira Sá    | Raquel dos Santos Madanêlo Souza        |
| Lyslei de Souza Nascimento   | Roberta Guimarães Franco Faria de Assis |
| Matheus Trevizam             | Viviane Cunha                           |

## CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA

Ângela Vaz Leão, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), Belo Horizonte/MG, Brasil  
Annabela de Carvalho Vicente Rita, Universidade de Lisboa (ULisboa), Lisboa, Portugal  
Annick Moreau, Universidade de Poitiers, Poitiers, França  
Annie Gisele Fernandes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/SP, Brasil  
Bernardo Nascimento de Amorim, Universidade de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto/MG, Brasil  
Cid Ottoni Bylaard, Universidade Federal do Ceará, (UFC), Fortaleza/CE, Brasil  
Ida Maria Santos Ferreira Alves, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói/RJ, Brasil  
Joana Matos Frias, Universidade do Porto (UPorto), Porto, Portugal  
Lélia Maria P. Duarte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMinas), Belo Horizonte/MG, Brasil  
Marcus Vinícius de Freitas, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil  
Maria Mercedes Brea, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Espanha  
Maria Zilda Ferreira Cury, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil  
Paola Poma, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/ SP, Brasil  
Paulo Cunha, Universidade da Beira Interior (UBI), Covilhã/ Portugal  
Raquel Beatriz Junqueira Guimarães, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), Belo Horizonte/MG, Brasil  
Raquel dos Santos Madanêlo Souza, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil  
Renata Soares Junqueira, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, SP/ Brasil  
Roberta Guimarães Franco Faria de Assis, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil  
Sandro Ornellas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador/ BA, Brasil  
Silvana Pessoa Oliveira, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil  
Sofia de Sousa Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro(UFRJ), Rio de Janeiro/ RJ, Brasil  
Viviane Cunha, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil

## ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Centro de Estudos Portugueses  
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG  
Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 3049 - Pampulha  
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil  
Fone: (31) 3409-5134  
e-mail: [jmitraud.pessoa@ig.com.br](mailto:jmitraud.pessoa@ig.com.br)

# Revista *do* Centro de Estudos Portugueses

|                 |                |       |       |        |                |
|-----------------|----------------|-------|-------|--------|----------------|
| Revista do CESP | Belo Horizonte | v. 44 | n. 72 | 168 p. | jul./dez. 2024 |
|-----------------|----------------|-------|-------|--------|----------------|

Direção: Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Organização deste número:

Fabio Mario da Silva (Universidade Federal Rural de Pernambuco)

Paulo Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)

Renata Soares Junqueira (Universidade Estadual de São Paulo)

Revisão: Autores e organizadores.

Diagramação: João Victor F. German, Izabelly Silva

Secretaria: Seção de Periódicos – FALE/UFMG – Sala 2017

Capa: Pedro Freitas

Ficha Catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca da FALE/UFMG

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. - v. 1,  
n. 1, (jun. 1979). - Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG,  
1979 -  
il. ; 22 cm.

Resumo bilíngue.

Semestral.

Continuação do Boletim do Centro de Estudos Portugueses, a partir  
do v. 21, n. 28/29, (jan.-dez. 2001).

ISSN 1676-515X (impresa)

e-ISSN 2359-0076 (online)

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura afri-  
cana (Português). 4. Língua portuguesa. 5. Lingüística.

CDD : 869  
469

# S u m á r i o

|                               |    |
|-------------------------------|----|
| Nota de Apresentação          |    |
| Fábio Mário da Silva          |    |
| Paulo Cunha                   |    |
| Renata Soares Junqueira ..... | 08 |

## **DOSSIÊ: Mulheres Artistas: do modernismo à contemporaneidade**

|   |    |
|---|----|
| Reflexões sobre Europa. Magazine mensal, dirigida e editada por Judith Teixeira           |    |
| <i>Reflections on Europa, the monthly magazine directed and edited by Judith Teixeira</i> |    |
| Fabio Mario da Silva .....  | 12 |

|  |    |
|--|----|
| Quando contar é resistir: reflexões em torno de mulheres artistas no neorealismo português |    |
| <i>When telling is resisting: reflections on artists women in portuguese neo-realism</i>   |    |
| Jorge Vicente Valentim .....   | 40 |

|  |    |
|--|----|
| Sobre palavras e pincéis: imagens de Lisboa pelo olhar de Teolinda Gersão e de Maluda            |    |
| <i>About words and painting: images of Lisbon through the eyes of Teolinda Gersão and Maluda</i> |    |
| Karina Frez Cursino  |    |
| Silvio Renato Jorge .....  | 81 |

|  |  |
|--|--|
| A normalidade como sofrimento permanente em Eliete, de Dulce Maria Cardoso |  |
| <i>Normality as permanent suffering in Eliete, by Dulce Maria Cardoso</i>  |  |

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| Roberta Guimarães Franco |     |
| Júlia Fonseca Gomes..... | 102 |

|   |     |
|---|-----|
| Entre a biografia e a ficção: o ensaio de Agustina Bessa-Luís<br><i>Between biography and fiction: the essay of Agustina Bessa-Luís</i>   |     |
| Roberto Xavier de Oliveira.....   | 120 |
| As formas de presença da voz feminina nos cordéis de Salete Maria da Silva  |     |
| Fabiane Renata Borsato .....  | 138 |
| A poética do implacável ou leitura de <i>Terceto para o fim dos tempos</i> , de Maria Lúcia Dal Farra<br><i>The poetics of the implacable or reading Terceto para o fim dos tempos by Maria Lúcia Dal Farra</i>   |     |
| Jonas Leite .....   | 163 |
| Marília Garcia em deslocamento: “escrevo a viagem e ela acontece”<br><i>Marília Garcia in displacement: “I write the trip and it happens”</i>   |     |
| Juliana dos Santos Gelmini.....   | 179 |
| Uma análise do poema Canto Eucarístico, de Adélia Prado, segundo o método de Comentário de Texto de Carreter e Calderón<br><i>An analysis of the poem Canto Eucarístico, by Adélia Prado, according to Carreter and Calderón’s Text Commentary method</i> |     |
| André Nemi Conforte<br>Bianca Pandeló.....  | 199 |
| O olhar feminino sobre a modernidade e a tradição em <i>Enervadas</i> , de Chrysanthème<br><i>The female perspective on modernity and tradition in Enervadas, by Chrysanthème</i>   |     |
| Gabriele Maris Pereira Fenerick .....   | 217 |
| O feminino como projeto literário de Aline Bei em <i>Pequena coreografia do adeus</i> e <i>O peso do pássaro morto</i><br><i>The feminine as a literary project by Aline Bei in Pequena coreografia</i>   |     |

*do adeus and O peso do pássaro morto.*

Ellen Mariany da Silva Dias

Letícia Palazzio ..... 233

A simbologia da água na crônica *Ouçam os ruídos dos jacumãs*, de Eneida de Moraes

*The symbolism of water in the chronicle “Ouçam os ruídos dos jacumãs”, by Eneida de Moraes*

Vanessa da Costa Valentim

Állan Sereja dos Santos

Luiz Rodrigo Brandão Pinheiro ..... 256

## **VARIA**

A correspondência entre António Ferreira e Sá de Miranda: notas sobre o gênero elegíaco nas letras portuguesas do século XVI

*The correspondence between António Ferreira and Sá de Miranda: notes on the elegiac genre in portuguese letters of the XVI century*

Gustavo Luis Nunes Borghi ..... 273

The political dimension of human corporeality: *The Crime of Father Amaro*, an anthropological analysis of the storyline

*A dimensão política da corporeidade humana: O Crime do Padre Amaro, uma análise antropológica da história*

Esmeralda Broullón-Acuña ..... 293

## **RESENHA**

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. Ferry. Lisboa: Relógio d'água, 2022.

Alessandra Magalhães ..... 318



## Nota de apresentação

Nas últimas décadas, o campo de Estudos Portugueses no Brasil tem evoluído e seguido diferentes direções, mas o Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais orgulha-se de contribuir com esta publicação desde 1979, graças ao esforço e à generosidade de vários editores, autores e revisores científicos.

Agradecendo esta oportunidade de contribuir para o fortalecimento científica do campo de estudos, esperamos que a *Revista do Centro de Estudos Portugueses* continue a fazer este excelente trabalho por muitos e bons anos.

Este número da *Revista do Centro de Estudos Portugueses* é dedicado à temática “Mulheres Artistas: do modernismo à contemporaneidade”, esperando dar continuidade ao reconhecido trabalho de excelência da publicação no fomento da produção teórica, crítica e ensaística na área de Literatura Portuguesa, permitindo que pesquisadores de diversos pontos do Brasil e do exterior divulguem as suas pesquisas e contribuam para o debate qualificado nesta área de estudos.

Este dossiê ganha uma dimensão simbólica por vir a lume no ano em que celebramos o cinquentenário da democratização da sociedade portuguesa, colocando um ponto final em 48 anos de repressão e perseguição, a temível “longa noite do fascismo”. Em tempo de celebração é justo lembrar as vítimas desse regime hediondo e impiedoso, que construiu uma máquina de propaganda e de repressão que não aceitava a diferença e a diversidade. Por isso, este número pretende homenagear Mulheres Artistas em contexto de língua portuguesa — uma categoria duplamente marginalizada, subalternizada, silenciada e invisibilizada pelo regime autoritário e repressivo fascista português que vigorou entre 1926 e 1974. Infelizmente, esse contexto patriarcal e misógino não foi exclusivo da ditadura portuguesa, sendo reconhecível em vários outros espaços e tempos. Este volume também sinaliza algumas dessas invisibilidades e silenciamentos, expandindo o seu recorte para outros casos anteriores ou posteriores, em intensidade e grau variável, mas que importa não desvalorizar.

O volume reúne 12 textos que os editores decidiram organizar de uma forma coerente, ordenando-os por uma lógica espacial, cronológica ou temática. No entanto, cada artigo é autônomo e pode ser lido individualmente ou reordenado no ato da leitura, em função dos interesses específicos de quem lê.

Fabio Mario da Silva (Universidade Federal Rural de Pernambuco) apresenta a revista *Europa. Magazine mensal*, dirigida e editada em 1925

por Judith Teixeira, vista como o ponto de viragem para a tendência modernista da autora. Apesar de apenas três números publicados, Silva analisa o conteúdo inovador (modernista e vanguardista) da revista e o contexto de turbulência vivido na altura tanto em Portugal quanto na Europa.

Jorge Vicente Valentim (Universidade Federal de São Carlos) propõe uma reflexão sobre a presença de algumas mulheres artistas no elenco de participantes no Neorrealismo português, sobretudo no campo literário, entre as décadas de 1940-1960. Valentim reconhece que certas obras, como as de Judith Navarro, Lília da Fonseca e Maria Archer, atestam a adesão de mulheres escritoras à estética neorrealista, seja de forma direta e incisiva, seja de maneira indireta e eventual, dando visibilidade ao que considera ser um relevante gesto de resistência no cenário português do Estado Novo Salazarista.

Karina Frez Cursino e Silvio Renato Jorge (Universidade Federal Fluminense) trazem uma reflexão conjunta sobre o encontro interartístico entre o romance *A cidade de Ulisses* (2017), de Teolinda Gersão, e os seguintes quadros de Maluda (Maria de Lourdes Ribeiro): *Lisboa III* (1973), *Lisboa XXXII* (1986), *Lisboa XXXIII* (1987), *Janela XXVIII* (1987) e *Janela XIX - Lisboa* (1981). Cursino e Jorge destacam diversos aspetos do diálogo interartes, entre a literatura e as artes plásticas, mais especificamente, entre romance e pintura, a partir das representações da cidade de Lisboa que as duas artistas propõem.

Roberta Guimarães Franco e Júlia Fonseca Gomes (Universidade Federal de Minas Gerais) destacam as potencialidades das múltiplas impressões que culminam nas novas noções apreendidas na literatura que tem como marco o 25 de abril de 1974 em Portugal, mas já produzida no século XXI. Partindo da obra *Eliete: a vida normal* (2018), de Dulce Maria Cardoso, e dos estudos de gênero, Franco e Gomes investigam os redimensionamentos provocados pelas reformulações da realidade por meio da linguagem da dimensão feminina no pós-Revolução dos Cravos.

Roberto Xavier de Oliveira (Universidade Estadual Paulista) aborda a hibridização literária que se nota na obra *As meninas* (2008), texto de Agustina Bessa-Luís a respeito da pintora luso-britânica Paula Rego. Oliveira identifica a hibridização genológica como uma das características que Agustina Bessa-Luís utiliza em seus textos que versam a respeito de figuras históricas, utilizando o seu ofício de romancista para dar conta dos elementos biográficos de Paula Rego que são apropriados numa diegese fictícia da vida da pintora.

Fabiane Renata Borsato (Universidade Estadual Paulista) apresenta um estudo de três cordéis de Salete Maria da Silva – *Embalando*

*meninas em tempos de violência* (2001), *Mulheres do Cariri: mortes e perseguição* (2001) e *Não ao tráfico de mulheres pra exploração sexual* (2014) –, destacando o tom panfletário e sua intenção de interagir com interlocutoras do gênero feminino, visando à mudança de atitude e à ação de denúncia dos crimes por elas sofridos. Borsato analisa as vozes narradoras dos poemas, a presença da paródia nos intertextos com as cantigas populares, a ruptura de regras tradicionais da poesia de cordel, o emprego do discurso direto nas narrativas e a filiação da poeta a um novo modelo narrativo-expositivo-ativista de poesia de cordel.

Jonas Leite (Universidade Federal de Pernambuco) analisa o livro *Terceto para o fim dos tempos* (2017), de Maria Lúcia Dal Farra, que trata a fragilidade humana frente à perda e ao caos. Leite analisa o que denomina por Poética do Implacável, destacando que os temas explorados ganham potência apocalíptica: é a banalização da violência, a dor da mãe por seu filho morto ou abortado, misturadas com cenas banais de, por exemplo, uma paisagem trivial de praia, criando-se, assim, uma atmosfera ácida, trágica, grotesca.

Juliana dos Santos Gelmini (Universidade Estadual do Rio de Janeiro) analisa o projeto poético de Marília Garcia, a primeira mulher brasileira a conquistar o Prêmio Oceanos de Literatura com o livro *Câmera lenta* (2017). Gelmini propõe reconhecer a voz de Marília Garcia como exemplo da forte e decisiva expressão da poesia de autoria feminina em língua portuguesa nos últimos anos, investigando os seus modos de deslocamentos (como tema e procedimento).

André Nemi Conforte e Bianca Pandeló (Universidade do Estado do Rio de Janeiro) analisam o poema *Canto Eucarístico*, de autoria da escritora brasileira Adélia Prado, a partir de um método de análise e comentário de reconhecido valor didático-pedagógico, entende-se que seja profícuo tanto para o aprofundamento na poesia adeliana quanto para sua maior difusão. Conforte e Pandeló concluem que há um alto grau de desigualdades de oportunidade e acesso entre as próprias mulheres, ou seja, ainda que todas sofram as consequências de existir em uma sociedade que se organiza segundo uma lógica masculina, definitivamente não se encontram todas na mesma posição.

Gabriele Maris Pereira Fenerick (Universidade Federal do Paraná) oferece uma análise ao rol das personagens femininas do romance *Enervadas* (1922), escrito pela escritora Chrysanthème (pseudônimo de Cecília Moncorvo Bandeira de Mello Rebello de Vasconcellos), que revela uma visão crítica e feminista sobre a modernidade e confronta os valores tradicionais que restringem a liberdade e a autonomia das

mulheres, explorando as dinâmicas sociais às quais eram impostas no começo do século XX.

Ellen Mariany da Silva Dias e Leticia Palazzio (Universidade Estadual de Londrina) apresentam uma análise conjunta aos romances *O peso do pássaro morto* (2017) e *Pequena coreografia do adeus* (2021), ambos da escritora brasileira Aline Bei, enquanto um projeto literário que realiza a construção multifacetada de um feminino diante da complexidade da maternidade, do embate com o masculino e dos dilemas na reelaboração da identidade das personagens.

Vanessa da Costa Valentim (Universidade da Amazônia), Allan Sereja dos Santos (Universidade Federal da Integração Latino-Americana) e Luiz Rodrigo Brandão Pinheiro (Secretaria de Estado de Educação do Pará) propõem uma reflexão sobre como a simbologia da água se manifesta para criar metáforas na crônica literária *Ouçam os ruídos dos jacumãs*, da obra *Cão da madrugada* (1954), de Eneida de Moraes. Valentim, Santos e Pinheiro destacam a crônica literária como um gênero discursivo voltado para o lirismo provocado por um acontecimento real, estimulando a memória do cronista.

Esperamos sinceramente que estes textos possam ser um contributo relevante para o estado da arte das temáticas e campos específicos em que se inserem. Esperamos também que possa ser também um agente de difusão das obras destas Mulheres Artistas, para que possam ser mais valorizadas, apreciadas e estudadas. É impossível voltar no tempo, mas a academia e a ciência têm o dever de contribuir para os necessários processos de reparação histórica e de ajudar a reconstruir uma sociedade mais democrática e sustentável.

Boas leituras!

Fábio Mário da Silva (Universidade Federal Rural de Pernambuco)

Paulo Cunha (Universidade da Beira Interior)

Renata Soares Junqueira (UNESP-Araraquara)



## Reflexões sobre *Europa. Magazine mensal*, dirigida e editada por Judith Teixeira

### *Reflections on Europa, the monthly magazine directed and edited by Judith Teixeira*

Fabio Mario da Silva

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) | Unidade Acadêmica de Serra Talhada | PE | UNESP | Araraquara<sup>1</sup> | BR

[fabio.mario@ufrpe.br](mailto:fabio.mario@ufrpe.br)

<https://orcid.org/0000-0002-7034-1260?lang=en>

**Resumo:** *Europa. Magazine mensal*, dirigida e editada por Judith Teixeira, é o ponto de viragem para a tendência modernista da autora. Assim, procura-se analisar de maneira detalhada os únicos três números impressos da revista, observando temáticas e autoria, na tentativa de conjecturar um conjunto de textos que poderiam ser da autora e estariam escondidos sob anonimato ou pseudônimo. Ou seja, tenta-se revelar que Judith Teixeira acreditava que o conteúdo inovador (modernista e vanguardista) de *Europa* interpretaria o desejo dessa nova sociedade portuguesa e europeia, no contexto de turbulência vivido na altura tanto em Portugal quanto na Europa.

**Palavras-chave:** revistas modernistas, *Europa. Magazine mensal*, Judith Teixeira.

**Abstract:** *Europe. A monthly magazine*, directed and edited by Judith Teixeira, marks a turning point in the author's modernist approach. This

---

<sup>1</sup> Professor do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – Universidade Federal Rural de Pernambuco (PE). Integrante do Grupo de Pesquisas em Dramaturgia, Cinema, Literatura e outras Artes (GPDC-LoA). Este capítulo foi desenvolvido em 2024, durante a realização de um estágio de pós-doutorado na UNESP de Araraquara (SP), sob supervisão da Profa. Dra. Renata Junqueira.

analysis aims to examine in detail the only three printed issues, focusing on themes and authorship, in an attempt to speculate on a set of texts that may have been written by the author and were hidden under anonymity or pseudonym. In other words, the goal is to reveal that Judith Teixeira believed the innovative content (modernist and avant-garde) of *Europe* would reflect the desires of this new Portuguese and European society, within a context of turmoil experienced at the time in both Portugal and Europe.

**Keywords:** modernist magazine, *Europa. Magazine mensal*, Judith Teixeira.

## Introdução

O Modernismo se concretiza através do desenvolvimento tecnológico, das mudanças arquitetônicas e da modificação do entendimento de espaço/tempo nas grandes cidades europeias (na senda de invenções como o automóvel, o rádio, a telefonia, o cinema e o avião). Esse paradigma cultural e estético modifica as percepções culturais, tentando introduzir um novo estilo de vida que surge na segunda metade no século XIX e, ao largo de algumas transformações, atinge o seu ápice no início do século XX, principalmente após a *Belle Époque*. Nos planos social e ideológico, o modernismo se insurge contra a postura de massificação da sociedade burguesa, assente no capitalismo. Por isso, Osvaldo Manuel Silvestre afirma que uma clivagem entre os conceitos de “modernismo” e “vanguarda” provocaria certas rupturas no pensamento cultural:

Enquanto a segunda [a vanguarda], sobretudo na sua face futurista, produz uma tecnopastoral do mundo moderno e da sua exaltação da novidade (a da indústria, da democracia, das ‘massas’), o Modernismo reage em regime tendencialmente apocalíptico – ou então, para recorrer ao moto de James Joyce no *Ulisses*, refugiando-se numa atividade de ‘Silêncio, exílio e manhã’ – à imposição da lógica reprodutiva do capital aos bens artísticos e, mais latamente, a toda a vida do espírito (2010a, p. 473).

Nesse contexto, diversos jornais proliferaram bastante desde oitocentos, bem como muitas revistas, sendo considerada a primeira

delas *Lisboa em 1850*, publicada inicialmente em 11 de janeiro de 1851. Algumas dessas revistas acolhem, segundo Manuela Parreira da Silva, novos movimentos literários, sobretudo no início do século XX, em grande medida devido à decepção com o saudosismo-renascente. *A Águia* (1910-1932), por exemplo, foi um periódico comentado ironicamente por Mário de Sá-Carneiro<sup>2</sup>, despertando – tanto nesse poeta quanto em Fernando Pessoa – uma necessidade de “ter um pouco de Europa na alma” (Silva, 2010, p. 565-566). Por isso, os amigos poetas pensaram uma proposta inovadora, que seria a publicação de um periódico: “*Europa* seria o nome da revista e foi o projecto que, segundo o próprio Pessoa, mais próximo esteve de se concretizar entre muitos sonhados, antes de 1915” (Silva, 2010, p. 566). Contudo, esse desejo de ter uma publicação com o espírito europeu vai se concretizar com a revista *Orpheu* (O 1º número<sup>3</sup> corresponde a janeiro-fevereiro-março de 1915, sob a direção de Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho; o 2.º número cobre o período de abril-maio-junho de 1915 e foi dirigido por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, tendo como editor António Ferro e como autor dos desenhos José Pacheco; o 3.º número foi suspenso, mesmo estando em fase avançada, já que o pai de Sá-Carneiro desiste de apoiar financeiramente a publicação).

Se o projeto malgrado de *Orpheu* foi lançado como uma nova proposta literária, com “desvios” linguísticos e temas fora do senso comum, que veio a chocar os mais conservadores, a *Europa Magazine mensal*, dirigida e editada por Judith Teixeira<sup>4</sup>, tendo como chefe

---

<sup>2</sup> Acerca dos detalhes da participação e importância da colaboração de Pessoa e Sá-Carneiro n’*A Águia*, conferir a tese de doutorado de Paulo Motta Oliveira intitulada *Esperança e decadência: as imagens de Portugal na segunda série de A Águia*, de 1995.

<sup>3</sup> Como bem atenta Manuela Parreira da Silva, a publicação do número 1.º de *Orpheu* se esgota rapidamente e há muitas notas críticas sobre o seu conteúdo, considerado como “literatura de manicómio”, além de comentários reincidentes geralmente associados ao “campo político-social mais do que do literário” (2010, p. 566)

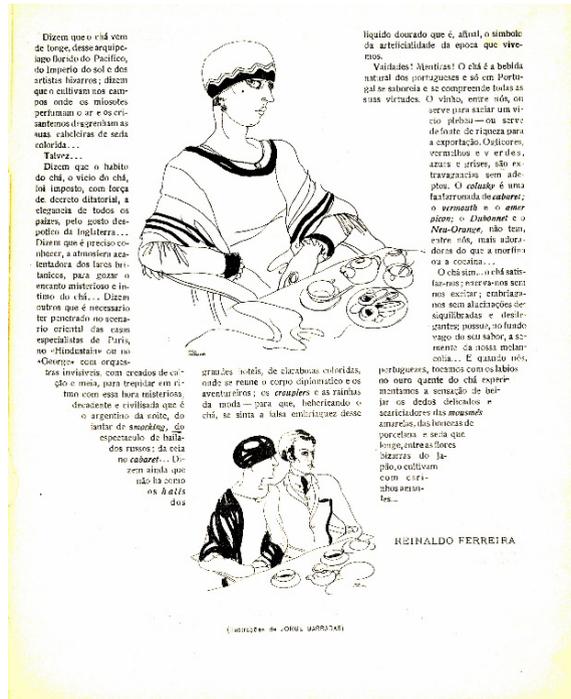
<sup>4</sup> Os três números de *Europa* foram digitalizados e disponibilizados na página “Modern!smo”. Arquivo Virtual da Geração de Orpheu, Direção Geral de Fernando Cabral Martins, seção “Revistas”, *Modern!smo – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, Ricardo Marques (ed.), IELT-FCSH, Universidade Nova de Lisboa, disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/component/fabrik/details/28/108?Itemid=987>, acesso em: 22 dez. 2022.

da redação José Adolfo Coelho<sup>5</sup>, vem à luz 10 anos após a proposta orphista, em 1925, com um público já habituado às polêmicas e leituras vanguardistas em voga. A iniciativa de Judith Teixeira foi algo ousado: por um lado, trouxe ao público leitor temáticas bem quistas de um senso comum do público burguês mais conservador; por outro, inovou com temas ligados ao erotismo e às artes vanguardistas que começaram a surgir com proposições além das tradicionais.

Observa-se que uma das características de *Europa* é publicar textos curtos, seja de reportagem, literatura ou textos de opinião, quase todos acompanhados de imagens ou ilustrações de alguns pintores conhecidos, como Jorge Barradas (pintor, ceramista, caricaturista e ilustrador). Alguns textos estão em formatos de zigue-zague, rompendo com padrões estéticos de *designer* de páginas:

---

<sup>5</sup> José Adolfo Coelho, além de publicitário, foi tradutor e autor de diversas obras de caráter histórico e social, uma personalidade ligada ao cinema, trabalhou como funcionário do Ministério da Agricultura e produziu alguns filmes, sobretudo de cariz agrícola. Para maiores informações sobre o chefe da redação de *Europa*, conferir o site do Cinept, disponível em <https://www.cinept.ubi.pt/pt/pessoa/2143688609/Adolfo+Coelho>. Acesso em: 14 mar. de 2024.



*Europa. Magazine mensal. N.º 1, abril de 1925.*

*Europa* se destaca como “a única revista com traços estéticos e temáticos modernistas que foi dirigida por uma mulher, Judith Teixeira” (Klobucka, s. d., n. p.)<sup>6</sup>. Além da inovação sob a perspectiva de gênero, Sara Afonso Ferreira lembra: “Revista ecléctica, dirigida a públicos vários e abrangendo diversas áreas do saber, *Europa*, como o seu nome indica, assume-se como publicação cosmopolita interessada na actualidade portuguesa e internacional” (s. d., n. p.)<sup>7</sup>. Por seu turno, Juliana Bonilha destaca três motivos importantes para se entender os meandros da revista:

primeiramente, porque permite que se verifique as estratégias de coordenação dos textos nela publicados; segundo, porque gera, do

<sup>6</sup> Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/europa>, acesso em: 02 abr. 2024.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/e/563-europa>, acesso em: 03 abr. 2024.

ponto de vista literário, a possibilidade comparativa entre ela e os demais textos produzidos por Judith; e por fim, porque descortina mais uma das escritoras que permaneceram desvalorizadas por anos pelo cânone literário (2017, p. 265).

É exatamente essa questão apontada por Bonilha, a relação entre os textos da revista e a produção de Judith, um dos pontos a se refletir neste ensaio. Isso porque, apesar de a escritora e editora não assinar textos no magazine, pretende-se estabelecer quais podem ser de sua autoria, no intuito de fixar sua obra completa. A propósito, Anna Klobucka, na sua introdução à revista *Europa. Magazine mensal*, do projeto *M!Modernismo. Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, já suspeita de algum texto que a autora escreveu sob pseudônimo ou anonimamente para o magazine que dirigiu:

Embora Teixeira não assine nenhum dos artigos, contos ou poemas publicados na revista, é mais que provável serem da sua autoria muitos dos textos não assinados ou pseudônimos, de temática diversa (notas editoriais, cultura, desporto, divulgação científica, reportagem, recensões de livros, moda etc.), assim como as legendas das fotografias que ocupam várias páginas de cada número (s. d., n. p.)<sup>8</sup>

Por fim, uma nota n' *O Domingo Ilustrado*, de 7 de junho de 1925, além de destacar que *Europa* é uma edição que honra a imprensa portuguesa, considera que tem importantes colaborações, sendo o primeiro magazine mensal português. É importante lembrar que, como afirma Carlos Ceia, a palavra “magazine” designa uma

publicação periódica, de carácter generalista, com uma capa não cartonada e dirigida, em regra, a um público não especializado. É impresso semanal ou mensalmente. Este tipo de [livro](#) costuma conter artigos escritos, fotografias e anúncios sobre um determinado [assunto](#). Também pode ser de interesse apenas para grupos de pessoas que se interessam por determinado assunto (s. d., n. p.)<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/europa>, acesso em: 02 abr. 2024.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/magazine>, acesso em: 01 mai. 2024.

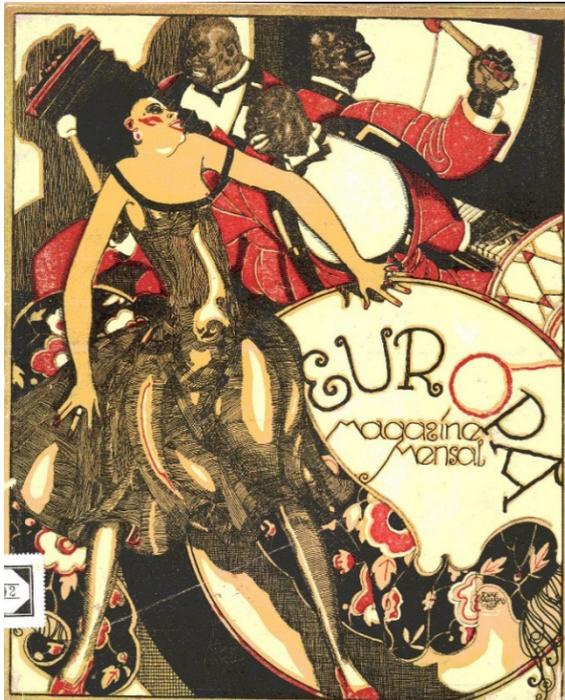
É pelo viés do caráter múltiplo, da qualidade da impressão, de diversas colaborações de escritores, pintores e cartunistas (das imagens que se sobressaem quando se compara, por exemplo, com o semanário *O domingo Ilustrado*) que a qualidade estético-conteudística da revista se sobressai, apesar de, segundo Paula Gomes Guimarães (2023), Portugal estar um pouco atrasado em relação a França, Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos que apostavam num grafismo luxuoso. Contudo, apesar do projeto audacioso, só saíram 3 números do magazine e é esse encerramento da revista outra questão que merece reflexão.

### ***Europa* número 1**

O primeiro número de *Europa*, publicado em abril de 1925, vem com um desenho de Jorge Barradas representando a grande artista dos palcos franceses, Josephine Baker<sup>10</sup> e sua jazz-band.

---

<sup>10</sup> Cláudia Pazos Alonso cogita que essa imagem do 1º número pode ter uma associação com António Ferro: “a capa do primeiro número, da autoria de Jorge Barradas, apresenta uma orquestra de negros tocando jazz e uma mulher dançando: porventura pode tratar-se duma alusão à palestra de Ferro ‘A Idade do Jazz Band’, publicada no Brasil, mas cuja segunda edição de 1924 teve uma capa de Bernardo Marques em que contracenam dois músicos” (2015, p. 26).



N.º 1, abril de 1925. Capa de Jorge Barradas.

Nos três números do magazine, encontram-se diversas páginas com anúncios (geralmente no início, no final e obrigatoriamente na contracapa da revista) de bancos, de estabelecimentos para tratamento de beleza, de companhias de seguros e máquinas industriais, de empresas de engenharia e propaganda de livros, o que sugere quão importante são esses anúncios para a manutenção do magazine, visto que grandes empresas, como bancos ultramarinos e hotéis, estão entre os que figuram na revista. Indica-se como redação provisória a tipografia de “O sport de Lisboa”, largo do Calhariz, n.º 29, Lisboa, sendo que os números 2 e 3 continuam a indicar o mesmo endereço como local da redação e da administração. Os três números apresentam Judith Teixeira como diretora e editora e José Adolfo Coelho como secretário de redação. Quase todas as fotos, desenhos ou caricaturas vêm com indicação dos créditos, como a foto panorâmica da cidade de Lisboa, feita por Sena Ribeiro, logo nas

primeiras páginas da estreia da revista. Nesse número primeiro, há um destaque para o Salão d'Outono na sociedade Nacional de Belas-Artes, reproduzindo pinturas modernistas de Eduardo Viana, Antonio Soares, Almada Negreiros, Jorge Barradas e Mario Eloy. Há, ao longo de toda a revista, destaque para as fotos de atores, atrizes, bailarinos e bailarinas.

O primeiro texto, “Bugigangas”, que abre o magazine, é de autoria de Victor Falcão e versa sobre muitas coisas: fala-se de objetos orientais e chineses de Camilo Pessanha, que durante a sua peregrinação pelo Oriente juntou um considerado espólio que foi doado ao Estado português. Segundo Falcão, Portugal não soube agradecer à altura o gesto nobre do poeta, denunciando que o espólio doado estaria em caixotes depositos nos armazéns do Museu de Arte Antiga. Assim, Falcão leva a crer que a doação ficará “séculos e séculos” no esquecimento, “isto apesar de se tratar de objectos de arte provenientes da China e de Portugal ser o paiz das chinezissas” (1925, n. p.).<sup>11</sup>

Nesse texto de opinião, Falcão refere-se a um determinado defeito dos portugueses: copiar estilos estrangeiros (o falar afrancesado, o trajar inglês) e, assim, alimentar a necessidade de imitação. Também é comentada a homenagem que se fará em Madri a Camões e o movimento que acontecerá em Lisboa com as vênias a Cervantes.

Victor Falcão elucida também uma amostra de como se sentia a população numa Lisboa industrializada, processo que influenciou a arte modernista de *Orpheu à Europa*: “desde que, em petiz, soffri um certo abalo physico por haver tocado com os meus dedinhos mimosos no fio de um telefone, nasceu em mim a certeza de que a electricidade é uma coisa mysteriosa que anda sempre a correr e que não é para brincadeiras...” (1925, n. p.)<sup>12</sup>. Essa opinião de Falcão se coaduna com aquilo que Judith

---

<sup>11</sup> Aliás, recorde-se que a própria Judith Teixeira tinha certo fascínio pelo Oriente e pela cultura chinesa, seja na decoração de sua casa (como descreve uma nota anônima publicada na *Ilustração Portuguesa*, 12 a 21 de janeiro de 1922, com o título “Interiores de arte. A casa de Lena de Valois”, na qual se afirma: “sala oriental, forrada inteiramente de brocados e damascos, desde a sala de jantar, de maravilhosa talha Renascença” (1922, n. p.), seja nos próprios versos da autora (como, por exemplo, em “O teu perfil”, poema que alude ao espaço da sua casa: “Gosto mais/ de queimar incenso,/ na minha sala oriental” (p. 80), ou em “O meu chinês”: “tem um ar tão sensual o meu Chinês” que possui “olhos de seda” (Teixeira, 2015, p. 47)

<sup>12</sup> As transcrições de *Europa* seguem a grafia e a acentuação da altura. Por isso, tanto nesta quanto nas próximas referências do magazine não se indicará *sic*.

Teixeira vai escrever em *Da saudade*. Nesse trabalho, a escritora se assume prementemente modernista e nega o sentimento saudoso ao aludir à experiência com a velocidade da tecnologia da altura:

Penso e afirmo-lhes desassombradamente, minhas senhoras e senhores, que neste século em que a rádio telefonia nos pode trazer de países distantes a voz do amante ou do irmão, e os aviões nos levam a percorrer o percurso com poucas horas, a Saudade não deve existir na sua forma doentia e nostálgica (Teixeira, 2015, p. 263).

“Bugigangas” ainda refere a falta de editores arrojados, por isso não há romances publicados suficientes no país, e encerra-se com várias conjecturas sobre realidade, inteligência e sabedoria. Faz-se uma relação entre os conceitos de criação, liberdade e depravação (“ruptura”), dando um ar modernista que a revista e a sua editora naquela altura validavam como arte suprema:

Aquelles que consideram imoral a depravação ignoram que a moralidade é uma coisa tão artificial como o luxo. Os bons costumes são como as camisas das mulheres – servem em qualquer corpo. Ser depravado é ser original. Os imbecis não conseguem nunca ser originaes. A imbelicidade acompanha sempre a chamada ponderação. Um homem imensamente irreflectido é sempre, por conseguinte, um homem immensamente inteligente (1925, n. p.).

O magazine vai então alternando textos de opinião, reportagens e textos ficcionais, alguns deles sem autoria. Por exemplo, o texto intitulado “O instinto dos Bastidores. O que é o interior da casa dum grande ‘dectetive’”, com ilustração de Cunha Barros, não tem indicação de autoria. Esse texto fala da curiosidade do público em conhecer bastidores, seja de grandes espetáculos de filmes ou da arte dramática, e revela o desejo de espreitar como uma espécie de variante do egoísmo humano. Por isso, imagina-se a invasão ao interior do lar de um grande detetive como Sherlock Holmes. Temendo esse contato, a voz narrativa encerra o texto:

Mas, é melhor determo-nos. Na concepção do estranho e do misterioso a fantasia humana não conhece limites. Vítimas da ilusão cairíamos nas armadilhas da nossa miragem. Estamos já

mui perto do Manicomio. Na nossa cegueira capazes de entrar e não sairmos mais. (1925, n. p.)

A temática do manicômio ou do enlouquecimento aparece em diversos contos e novelas publicados nos três números do periódico. Por isso, a maioria dos textos vão da literatura fantástica à policial. Contudo, é preciso recordar, com Fernando Cabral Martins, que a loucura provocou no público contemporâneo modernista (de *Europa*, certamente) uma novidade, porque acreditava-se na existência de um “enlouquecimento coletivo dos artistas” que se diziam à frente do seu tempo – possivelmente essa seria a perspectiva encarada pelo público leitor mais conservador ao ler o texto anterior de Victor Falcão, que exalta a depravação como elemento de inteligência e avanço humano, sendo que “a loucura para os modernistas deixa de ser considerada uma doença para ser afirmada como um valor.” (Martins, 2016, p. 474)

Já o artigo assinado por Reinaldo Ferreira, com ilustração de Jorge Barradas e intitulado “Como se toma chá em Lisboa”, descreve o clima das tardes no Chiado e as vestimentas das mulheres lisboetas, revelando que o chá embriaga os portugueses sem alucinações: “o chá é a bebida natural dos portugueses e só em Portugal se saboreia e se compreende todas as suas virtudes. O vinho, entre nós, ou serve para sociais, um vício plebeu – ou serve de fonte de riqueza para a exportação” (1925, n. p.). Esse texto dialoga com um outro assinado por Antonio de Cértima, também com ilustrações de Barradas, chamado “Elogio do Chiado”, que também aborda a moda e o clima nesse bairro boêmio que é comparado a uma mulher vaidosa. Encontra-se outro texto de Reinaldo Ferreira, de teor mais ficcional: a novela “Mataram o Duque!”, com ilustrações também de Barradas; após a publicação dessa novela, publica-se a foto de um busto feito por Diogo de Macedo, o mesmo que fez o de Florbela Espanca anos mais tarde, após a morte da poetisa. Outro texto literário é a novela de Julião Quintinha, “A loucura de Lady Mac Russel”, com ilustrações de Bernardo Marques – ilustrador da segunda capa de *Europa* –, que desenvolve temas como a nobreza e a loucura.

Há também reportagens com temas científicos: “O fundo do mar”, que trata da vida marítima em profundidades antes não detectadas pela ciência. Este é um dos poucos trabalhos sem indicação de autor nem de imagem. “A gênese do mundo”, também sem autoria, reproduz fotos de estrelas, cujas imagens foram cedidas pelo professor da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, Ismael dos Santos Andrea, e

comenta os objetos celestes e as últimas descobertas acerca da evolução estelar. A mesma dinâmica ocorre com “A guerra do Futuro”, assinado pelo pseudônimo Phantasius e com ilustrações de Rocha Vieira, texto ficcional com dados históricos. Continuando com o tema bélico, o artigo “A 5.<sup>a</sup> Arma. Um dia de Aviação”, sem autoria de texto e fotos, é uma reportagem sobre material aeronáutico, com foco na aviação portuguesa e composto por imagens de aviadores, indicando que, após a escrita da reportagem e aquando da publicação de *Europa*, ocorreu a tragédia da queda do Breguet n.º 13, causando a morte de José Carlos Piçarra e deixando em estado grave Luís Manuel Caldas. Sabe-se que o tema da aviação chama a atenção de Judith Teixeira, devido ao poema inédito publicado por Alonso e Silva em *Poesia e Prosa de Judith Teixeira* (2015), intitulado “A minha homenagem” e dedicado “A Gago Coutinho e Sacadura Cabral”. O poema, escrito em julho de 1922 – portanto, três anos antes da publicação de *Europa* – diz respeito ao primeiro voo transatlântico dos dois aviadores que chegaram ao Rio de Janeiro a 17 de junho de 1922. Contudo, não se encontram elementos ou ecos, nesse texto anônimo ou nos outros citados, para atribuir a autoria a Judith Teixeira. O mesmo ocorre com a pequena nota acompanhada de duas imagens e intitulada “O monumento ao Marquez de Pombal”, na qual se alude que a escavação a 17 metros de profundidade do monumento detectou algumas moedas do tempo do terremoto de 1755. O cinema também tem destaque no magazine, que parece considerar a sétima arte como a grande novidade de entretenimento: veja-se que há uma reportagem sem autoria e com imagens das instalações do cinema Tivoli, considerado um “cinema moderno”. O texto exalta as características arquitetônicas e o conforto do espaço, bem como a qualidade dos filmes e dos espectadores.

O secretário da redação, José Adolfo Coelho, faz questão de assinar os seus textos. O primeiro deles é ficcional, se intitula “As duas Marquezas” e conta com ilustrações de Barradas. Trata-se de uma novela histórica que fala da tragédia que se abateu sobre os Távoras, acusados de tentativa de regicídio, incluindo Leonor de Távora, a avó da Marquesa de Alorna. Também se publica de Coelho um fragmento de sua antologia teatral intitulada “Humanidade. Tríptico dramático original”, que contém apenas a IV cena e versa sobre o incentivo ao aborto feito por uma senhora a uma jovem que se recusa a empreender tal ato.

De escritoras, encontramos duas peças: o soneto “A ideia”, de Maria Isabel Gamito, autora pertencente ao círculo intelectual e de

amizades de Judith – de fato, o caderno *Versos* traz a seguinte dedicatória (rasurada) de Judith Teixeira: “A Isabel Gamito, à interessante poetisa ao seu talento à sua inteligência com todo o coração e a maior estima o meu livro” (2015, p. 368). Há, nesse número do periódico, o conto “Mais um Padre-Nosso pelas Almas do Purgatório”, de Carolina Homem Christo. Tal conto se passa na serra do Caramujo, na Beira, aonde as amigas se dirigem a um hotel campestre, buscando a recuperação após um período de padecimentos em função da tuberculose, numa narrativa em que aparecem alguns fantasmas.

Vale destacar o artigo de opinião de Motta Cabral sobre “Toiros e Toiradas”, ensaio no qual o autor assume a responsabilidade pelo seu total conteúdo, visto que fala sobre o estado atual dos toureiros e dos espetáculos, refletindo sobre a morte dos animais em espaço de arena e a defesa dos protetores de animais. Afirma-se que o touro é um animal invulgar, de índole nobre e, portanto, mereceria outro tipo de morte. Com esse raciocínio, o autor alega que a influência estrangeira começou a amolecer os costumes, motivo pelo qual faz comparações com as touradas que ocorrem na Espanha e na França ou exalta o “genial Mussolini” para falar da Itália. Isto posto, não concebe que “se lidem toiros sem morte”, considerando decadente essa prática peninsular.

Esse primeiro número da revista se encerra com duas seções: uma intitulada “crônica literária”, que comenta textos de Almada Negreiros, Mota Cabral, Antonio de Cértima, Camilo Castelo Branco, Mario Saa e uma nota mais extensa sobre o “Teatro Novo”, organizado por António Ferro. No fim da nota há a indicação de que foi escrita na cidade “Paris”, o que faz pensar: estaria Judith Teixeira (ou outro colaborador que não quis assinar esse texto) fora de Portugal?

A última seção se intitula “Sport – a situação desportiva”, de Félix Bernardes, e reflete sobre a assistência social, as competições internacionais e o desporto feminino em Portugal. Evidentemente, todos os textos analisados poderiam ser de Judith Teixeira, por ser ela a assumir os dois principais cargos da revista, mas, como há uma dúvida sobre a autoria desse material, mais seguro é não atribuir à escritora os textos, que permanecem como anônimos ou sob pseudônimo.

Por fim, incidindo sua análise sobre esse primeiro número de *Europa*, Juliana Bonilha chega à seguinte conclusão sobre o conteúdo do magazine:

Essa descrição que procura fornecer um panorama sobre o primeiro número da revista *Europa* possibilita que se tire algumas conclusões sobre o periódico. De um lado, temos Judith, escritora bem relacionada no meio literário, fato que possibilitou as colaborações de escritores, artistas e jornalistas de destaque na época de sua publicação. De outro, temos um leitor pretendido, que pode ser entendido como um leitor ou leitora culto, que conhece e aprecia literatura e cultura. O enfoque dos textos é a produção nacional portuguesa, o que confere ao periódico uma atmosfera nacionalista (2017, p. 269).

### ***Europa, número 2***

Em maio de 1925, vem à estampa o número 2 do magazine, que destaca em sua primeira página uma foto com a seguinte legenda: “Lya de Patty uma das ma’s belas atrizes do cinema”. Esse número continuará a dar destaque ao cinema através de imagens da atriz Elianor Boardman (1898-1991), de Charles Chaplin (1889-1977), de Mae Busch (1891-1946), bem como duas cenas dos filmes *Fim do Duque Ferrante* (de 1922, dirigido por Paul Wegener e Rochus Gliese) e *Dançarina no Nilo*, criação do *metteur en scene* português Xavier Machado. Na capa, o destaque é para uma obra de Bernardo Marques com a representação do mundo infantil de uma criança brincando.



N.º 2, maio de 1925.

O primeiro texto ficcional é assinado por Boris H. Knircha. Intitula-se “A morte do Arlequim” e apresenta a trágica vida da personagem homônima. O segundo texto, intitulado “Lisboa”, também de teor ficcional – um narrador relata o percurso da personagem José Venâncio, um flanador que percorre as ruas de Lisboa –, é de Antonio Alves e traz ilustrações de Bernardo Marques, o mesmo ilustrador da capa do segundo número da revista. Antonio Alves também contribui, no mesmo número, com a novela “O mistério do Paço de Salvaterra”, narrativa que explora a história da família real (D. João VI, Carlota Joaquina, D. Pedro e D. Miguel).

A seguir estão dois ensaios sem autoria. Um deles, com desenho de Adolfo Haussmann, é mais polêmico e aborda a personagem bíblica de Judas Iscariotes. Esse trabalho faz uma reflexão sobre o desprezado homem que traiu Cristo, compadecendo-se da figura do traidor e questionando como ele teria sido usado para servir de propósito à causa

divina. Já o segundo ensaio, intitulado “Foi alguma vez conhecido o segredo de fazer ouro?” e sem indicação de autoria para as ilustrações, descreve o trabalho de alquimia com os metais desde a Grécia Antiga.

Publicam-se um manifesto da pintura belga assinado pelo Grupo Querer, datado de janeiro de 1925, um texto enviado à *Europa* pelo pintor Albert Jourdain e um trabalho de opinião assinado por Reinaldo Ferreira e intitulado “A verdade acerca de Raffles”. Nesse texto, Ferreira afirma que nem todos as personagens de novela são frutos da imaginação de autores, numa tentativa de aguçar a curiosidade dos leitores e leitoras.

Há, seguidamente, dois textos sobre o cinema: o primeiro, sem autoria, aborda a figura de Jackie Coogan, garoto prodígio que fez sucesso ao lado de Chaplin e foi à Europa com os pais para fazer doação aos órfãos de alguns países do continente. Não há suficientes indícios para atribuir a autoria desse texto à poetisa-diretora. O segundo texto é um artigo de opinião assinado sob o pseudônimo Écran. Intitula-se “O despido no cinema” e, segundo o posicionamento crítico de Anna Klobucha, encontram-se nele a sensibilidade artística e a reputação de ousadia erótica atribuídas à diretora da revista. Écran tece reflexões sobre a polémica instaurada na sociedade – e comentada por “maduros ou vadios” – em relação ao nu no teatro, na arte ou na literatura. Por isso, tanto “tolos” como “asnos” “esverrunam o cérebro em busca de argumentos, seja a bem da fictícia moral dominante, seja a pousar para a galeria de satanistas, reprobos e devassos d’orgia barata de cafés e bagaço” (Écran, 1925, p. 16).

Recorde-se que, quando esse texto vem a público, Judith Teixeira já tinha sofrido represálias devido à publicação de *Decadência* (1923), a sua primeira obra literária. Essa perseguição moral instaurada em Portugal é falsa e fictícia segundo Écran, sendo este o mesmo posicionamento que a autora tinha sobre esse movimento conservador, sustentado por instituições ou associações extremistas, como a de estudantes católicos conservadores, e por uma política que estava prestes a instaurar um governo ditatorial. Tal mecanismo repressivo é notado em notícias de jornais, como, por exemplo, o escândalo sobre o baile da “Graça”. Segundo Fernando Curopos, esse baile causou uma celeuma na altura e foi bastante noticiado em jornais, justamente durante o período da famigerada “Literatura de Sodoma”, em 1923, quando estudantes das escolas superiores de Lisboa perseguiram publicações consideradas imorais (além de Judith, a polémica tem como cerne o *Canções*, de António

Botto, e *Sodoma divinizada*, de Raul Leal). Esse baile foi organizado por homossexuais numa escola do bairro da Graça, reproduzindo modelos imitados de Berlim e de Paris no “seio da comunidade *queer*” (Curopos, 2021, p. 57). Ora, quando Écran escreve esse texto sobre o nu e o despido no cinema, refere-se possivelmente à condenação que esse público fez dos que consideraram devassos (artistas, boêmios e lésbicas/homossexuais). Seria provavelmente de Judith Teixeira esse texto.

“O despido no cinema” afirma que os asnos “enchem as bocarras idiotas” com conteúdo para criticar as revistas *Palace*, *Casino em Paris* e *Concert Mayol*, bem como os “tolos” julgam “possível taxar a beleza pagã das cousas, aprisionam o ritmo vencedor da carne nas pautas do bom senso ou nas linhas secas e insossas duma bula, ambos porque chamam o *nú*, quando só os obceca o *despido*” (Écran, 1925, p. 16). O texto afirma que se encontram nos livreiros, nos palcos das revistas, da idade do jazz e nas decorações modernas “guinchos de côr, em fugas de luz”, não sendo, pois, o sereno e magnético “nu acadêmico”, “superior na sua divina beleza ao desejo e à excitação, mas sim o ‘despido’ sabio de contrastes, de perversidades, de incitamentos ao pecado”. Pode-se afirmar, sem exageros, que já não pode haver nu porque todos, nas almas e nos corpos, na mente e na beleza, “andam despidos, perversamente, incitadoramente despidos” (Écran, 1925, p. 15).

Por conseguinte, explica-se: tudo o que se discute, reprova ou defende no teatro é encarado com normalidade, “desenfado” e “frescura” no cinema – e o tema da nudez das mulheres é evocado como exemplo. Mas isso não deveria ocorrer, porque, tal como no teatro, em que as mulheres se despem, no cinema também há público para a estética da nudez, sobretudo entre os homens, que, na penumbra “propícia ao pecado”, assistem dominados, domados e inebriados às formas da mulher sem condenação. Ou seja, respeita-se aquela beleza de mulher no écran como respeitariam uma “excelsa comediante”. Dessa forma, faz-se uma comparação entre o teatro e o cinema, no sentido de entender a relação com a nudez feminina (o nu e o despido) e o público masculino, que ora condena, ora abstém-se de comentários. Por isso, Écran vai afirmar:

É que o teatro é d’ontem, da época do *nú*, enquanto que o cinema é de hoje e d’amanhã, destas divinas e destrambelhadas eras do ‘despido’, das ‘parures’ excitantes, das malhas de seda afrodisíacas, dos estudos complicados do contraste da carne com a rouparia, em que a atitude natural da mulher parece ser aquele

esforço gracioso, frágil, dengue do momento excelso em que o vestido enrugado lhe envolveu os pésitos arqueados como um pedestal perverso de Tanagra extra-moderna. (Écran, 1925, p. 16)

O artigo ainda vai aludir a uma atriz e cantora polonesa de fama mundial, Pola Negri (1897-1987), que foi dirigida pelo cineasta Ernst Lubitov (1892-1947), produtor de filmes com certo tom erótico, bem como a Rina de Liguoro (1892-1966), que faz à sua personagem, em *Saviti-Sativan*, uma “oferta sublime dos seios perfeitos e nús como duas magnólias beijadas, fazendo do seu corpo único, a argila perfeita” (*idem, ibidem*). Écran conclui, após essas reflexões, que as mesmas famílias (uma referência possível aos senhores burgueses conversados a quem Judith Teixeira se dirige na sua conferência-manifesto *De Mim*, de 1926) que recusariam as publicações *Paris-Plaisir* ou *Felicien Champsau* vão à sala de cinema (no “écran metálico”) ver

um desfilhar provocante de *girls* de Marck Sevelt, de Gorbam ou de Fox, cingidas nos seus indiscretos maillots, muito despidas em vaporosas combinações e não se ofendem, não gritam moralidades absurdas, porque a beleza que o cinema empresta a tudo, junto com a saúde que tudo exala nessa arte excelsa desta hora jazz-bandesca que passa, domina as paixões baixas e põe beleza *despida* d’hoje no lugar de destaque que tinha o nú sereno e augusto nos grandes palacios de marmores de outras épocas grandiosas e austeras. (*idem, ibidem*)

“Prisioneira da vida” é o terceiro texto ficcional do chefe da redação, José Adolfo Coelho, e traz ilustrações de Eduardo Malta. Trata-se de uma novela que relata o drama de Maria Helena, mulher presa num sanatório por um médico que a ama e que, para ter a sua amada ao seu lado, passa um diagnóstico falso de tuberculose. “Como morreu Edgar Poe”, de Augusto d’Esaguy, reflete sobre os últimos instantes de vida do famoso escritor. Há dois textos de Motta Cabral, que escreveu o polêmico trabalho sobre as touradas no número 1: “Prologo”, uma ode ao Ribatejo e, novamente, um texto intitulado “Toiros e Toiradas”, um artigo de opinião que alude ao andaluz Antonio Cañero, cavaleiro que faz apresentações em Portugal. Já “O caso do doutor Krauss”, assinado por Henrique Roldão e com ilustrações de Eduardo Malta, narra a saga de um sábio com poderes hipnóticos. Seguindo a senda de temas sobrenaturais, o pseudônimo Phantasius, que colaborou também no número anterior,

fala da necessidade humana de entrar em contato com o mundo espiritual. Outro texto de opinião é assinado pelo colaborador frequente Antonio de Cértima, que narra seu encontro com a Condessa Mathieu de Noailles, poetisa e romancista francesa.

Nesse segundo número de *Europa*, há uma série de textos sem autoria e alguns outros sob pseudônimo: “Film do caes”, com ilustração de Bernardo Marques e cliques de Mario Novaes, é uma narrativa sobre a vida nas praias e docas de Lisboa; “Mah-Jong”, por sua vez, comenta a influência dos produtos e da cultura chinesa na Europa; “Valores nacionais. A cortiça” aborda desde a matéria prima, a produção e a comercialização até a indústria portuguesa de cortiça; “Os inimigos da humanidade” refere o instituto bacteriológico Camara Pestana e a produção nacional de soros e vacinas; “Teatro d’hoje” traz uma reflexão sobre o teatro simbolista que veio ocupar o lugar do realista, tendo como expoentes Bernard Shaw (na Inglaterra), George Kayser (na Alemanha) e Luigi Pirandello (na Itália); por fim, figuram novamente um texto com o título “Sport”, aludindo a várias competições esportivas a serem disputadas pelos portugueses, e uma seção intitulada “Cronica literária”, que comenta obras de autores como Beatriz Arnut, Virginia Madeira e Fernando de Almeida e Vasconcelos.

Sob pseudônimo, encontra-se um artigo de opinião intitulado “Elegancias”, assinado por Maria, e que versa sobre os vestidos e estações do ano na capital; e um último, muito importante para a ideia de modernidade defendida em *Europa*, intitulado “A exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais modernas” e assinado por Peregrino. Esse texto fala do embate de forças artísticas e da exposição em Paris, dessa arte moderna que sofre constantes ataques, daí a necessidade de realizar essa exposição e trazer à senda o que os artistas estão realizando para interpretar o seu tempo. Parece que Peregrino está em Paris, pois descreve os pavilhões e as suas estruturas. Assim, apesar de o número 2 de *Europa* ser o que mais conta com textos anônimos e sob pseudônimo, apenas “O despido no cinema” poderia ser atribuído a Judith Teixeira porque possui alguns ecos de sua escrita. A despeito de José Adolfo Coelho ser uma personalidade ligada ao cinema, não há como lhe atribuir os textos sobre essa temática porque ele faz questão de assinar os seus ensaios. Refletir-se-á a seguir sobre o terceiro e último número do magazine, buscando observar as suas temáticas e a possível autoria dos textos sem identificação.

### ***Europa* número 3**

Com uma mulher burguesa (público-alvo do magazine?) estampada na capa de Jorge Barradas, o último número de *Europa* vem a lume em junho de 1925. Curiosamente, uma imagem de figura feminina acompanhada por um vaso que parece sugerir uma das referências a Santo António nas comemorações: o manjerico.



**N.º 3, junho de 1925.**

Apresenta-se, logo na primeira página, uma cena do filme *Helena* (1924), protagonizado pela atriz Edy Darclea (1895-?) e com o seguinte subtítulo: “Uma criação da *Iliada*, executada por Manfred Noa, segundo o argumento de Hans Kyser” (s. a., 1925, p. 1). Tal apresentação revela o extremo e contínuo apreço pela sétima arte. O cinema continuará a ter destaque nesse número, como, por exemplo, num artigo sobre a

cinematografia alemã por Reinaldo Ferreira, que vai a Berlim visitar as instalações dos estúdios Efa-Film, um dos maiores produtores de filmes do mundo e considerado, na altura, um dos maiores e mais perfeitos estúdios da Europa, talvez superior aos dos americanos. O mesmo aconteceu com uma reportagem, sem autoria, sobre o riso no cinema e a difícil arte de fazer rir, principalmente no teatro. Afirma-se que tal empecilho, a falta de riso do público, poderia ocorrer no cinema, mas o “film comico arrebatava hoje as plateias fazendo-as rir durante o longo percurso duma metragem de cinco e seis partes” (s. a., 1925, p. 25). Não que o cinema tivesse inventado algo novo, mas “soube aplicar o velho sistema do anacronismo com uma amplitude que só a sua extensão maravilhosa pode explicar” (*idem, ibidem*), referindo-se, sobretudo, aos filmes feitos pelo ator, comediante, diretor, produtor e roteirista americano Buster Keaton (1895-1966). Seguindo a estética dos outros números, também se reproduzem quadros e desenhos modernistas – mas com menos frequência – de Amadeo de Sousa Cardoso (publica-se também uma foto da viúva do pintor, Lucie Cardoso), um autorretrato de José Carlos Celestino Gomes, o cenário que Almada Negreiros pintou para a revista *Chic-Chic*.

Encontram-se poemas de José Bruges d’Oliveira, “Lisboa, tantos e tal...”, “Sonetos para a ausente”, de Américo Durão, e “Charneca em Flor”, de Florbela Espanca, levantando suspeitas de que Florbela conheceria Judith – se não diretamente, por intermédio do amigo Américo Durão. De literatura, publicam-se: um trecho inédito das novelas *Filhas de Babilónia* sob o título de “Adeus! Adeus”, de Aquilino Ribeiro e com ilustrações de Bernardo Marques; “A Loucura do Jazz”, novela de João de Sousa Fonseca com teor de suspense aliado a uma melancolia e ao enlouquecimento da protagonista; “A mão do Macaco”, novela de Parker e Jacobs, também ela uma narrativa que mantém o leitor numa expectativa pelo que vai acontecer; “E o amor salvou das chamas...”, de Carolina Homem Christo – que também terá a sua foto publicada –, narrativa sobre o envolvimento do missionário Manoel Lacerda com a bailarina sedutora Cladys; “Sevilha city. La primavera Ingleza” por El terrible Perez, texto de inspiração ficcional com fotos e relatos sobre o aclamado cavaleiro andaluz Antonio Cañero, que já tinha sido exaltado numa publicação de Motta Cabral no número 2 da revista; por fim, a seção “Cronica Literária”, que encerra a revista, traz pequenos comentários às obras *Política Portuguesa*, de Bento Carqueja, *Camilo em San Miguel*

*de Seide*, de Velozo Araújo (esse autor também terá o seu retrato em destaque na revista), *Legenda dolorosa do Soldado Desconhecido de África*, de Antonio Cértima (o autor mais referenciado em *Europa*, seja assinando textos ou por resenhas críticas de suas obras) e os livros de versos *Jardim do Ocidente*, de Alipio Roma, e *Asas exiladas*, de Aleixo Ribeiro. Contudo, o que prevalece nesse último número de *Europa* são textos de opinião, relatos de experiência e textos científicos, muitos deles sem assinatura ou sob pseudônimo. Encontram-se sem autoria: “Feras e domadores”, com fotos e relatos sobre o zoológico de Lisboa; “Últimas invenções. Um navio sem velas e nem hélices”, que apresenta uma das embarcações mais modernas da altura; “Pedras fataes”, associando o diamante a riquezas e ruínas; “Um triunfo da casa ‘Fairey’”, referência à fábrica que melhor produzia aeronaves na época; sem título e sem autoria, encabeçado pela foto de um carro Morris, há um texto que comenta a fotografia de um carro super veloz e que faz muito sucesso em Lisboa, da marca inglesa Morris Oxford, modelo construído sob a direção do português Antonio de Medeiros e Almeida; além disso, há uma seção sobre arquitetura regional com foto do arquiteto Carlos Ramos e conjuntos habitacionais do bairro de Olhão, no Algarve. Por fim, destaque o texto “Elegâncias”, cujas linhas abordam a vestimenta feminina e os seus acessórios que dão “frescura à mulher moderna” (1925, p. 54). Pelo teor discursivo, percebe-se que é uma mulher a escrever o texto, possivelmente Judith Teixeira ou “Maria” – esta última assina um outro texto no número, também ele intitulado “Elegancias”.

Um outro artigo sobre moda feminina e sem autoria intitula-se “Uma curiosa indústria portuguesa”, que trata do espartilho associado ao embelezamento do corpo feminino. O conteúdo e o teor desse trabalho também fazem pensar que a sua autora poderia ser Judith Teixeira. Contudo, não se pode afirmar com precisão se esse texto (ou os outros até aqui citados) pertencem ou não à diretora de *Europa*. Seguindo a temática sobre as mulheres, há um texto assinado pelo colaborador frequente, Antonio de Cértima, com ilustrações de Cunha Barros. O conteúdo discute o domínio amoroso e o mistério feminino. Já “Lisboa-Guiné – rápidas impressões de uma viagem aérea”, do capitão-aviador Pinheiro Correia, é um relato da experiência da travessia entre Portugal e África.

Efetivamente, esse terceiro número também dá destaque a artigos de teor científico: “As revelações da luz”, do Professor Fernando de Almeida e Vasconcelos, discute a nova ciência da análise espectral, cujas

aplicações modificam o conhecimento sobre o universo. Por seu turno, o professor da Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa, Luís Simões Raposo, assina o texto “Plantas carnívoras” e descreve algumas curiosidades sobre essas plantas.

Por fim, encontram-se dois textos assinados por pseudônimos, um dos quais pode-se supor ser de Judith Teixeira ou ter sido influenciado diretamente por sua escrita. O primeiro se intitula “Como se faz uma peça policial”, está assinado por X e evoca algumas reflexões teóricas sobre esse gênero literário muito em voga na altura. O segundo texto, “Venus... civilisa-se”, é assinado por Écran, pseudônimo que se poderia atribuir à autora. Esse texto deixa mais evidente uma aproximação com a escrita judithiana. O texto utiliza ilustrações de Cunha Barros, com a imagem de uma mulher com o cabelo à *la garçonne*, associando a deusa grega do amor ao novo perfil de mulher moderna, cujo epítome é a francesa. Nesse sentido, chega a afirmar: “o Olimpo, na verdade, civilisa-se! E teve razão Venus em ser a primeira, a mais avançada! A sua nudez radiosa, que o sol da Attica tornava diafana ao tocar os marmores palpitantes saídos dos dedos milagreiros de Fidias, já não interessava” (1925, p. 24). Aqui surge novamente a temática da nudez, tão cara a Judith na sua conferência-manifesto *De Mim. Conferência em que se explicam as minhas razões Sobre a Vida Sobre a Estética Sobre a Moral* (1926) e nas suas poesias, principalmente com a publicação de *Nua – Poemas de Bizâncio* em 1926. Assim, o corpo feminino desnudo é material essencial na obra da autora, uma *voyeur* que sucumbe ao nu e às formas voluptuosas do corpo feminino. Com efeito, há aproximações entre muitos vocábulos desse texto de Écran e a obra judithiana. Veja-se, por exemplo, o poema “Venere coricata”, no qual o eu lírico canta a “nudez estilizada” da mulher Vênus nua do quadro de Tiziano Vecelli (essa deusa também aparece em “A Estátua”); em “Ilusão”, aborda-se “a nudez moça” do corpo da mulher desejada. Em *De Mim*, após comentar trechos sobre o nu feminino refletido por Francisco Lagreca e transcrever o poema “Ilusão”, a autora admite que “a sensualidade que os artistas estilizam nos seus motivos de emoção pode ser criada e sorrida apenas no seu cérebro e filtrada através da sua sensibilidade artística” (2015, p. 290). Pode-se ler essa reflexão como uma tentativa de explicar que a nudez, entendida como bizarra, é também material para a arte. E é exatamente isso que o texto “Venus... civilisa-se” quer discutir: a cena da deusa esculpida, pintada e cantada nas suas formas nuas agora se transforma na imagem da mulher sensual

desse novo mundo que foi o início do século XX. Muitos vocábulos que aparecem no texto assinado por Écran são utilizados por Judith Teixeira, tais como “vibração”, “vida”, “perverso”, “inquietante”, “mãos pálidas”, “pagã”, “seios”, todas essas palavras associadas ao desejo lesboerótico.

## Conclusão

Como já referido num trabalho sobre *Europa. Magazine mensal*, do autor deste ensaio, Judith Teixeira selecionava textos e imagens de autores que ela achava importantes na altura e que conseguiriam traduzir o espírito europeu muito em voga nos anos 20 daquele século. Quando a autora tinha em mente a concepção de arte, buscava “se contrapor à sociedade burguesa tradicional, que ela via como atraso para o desenvolvimento de Portugal” (Silva, 2021, p. 360).

Algumas inquietações surgiram após as reflexões discorridas nesse artigo, como, por exemplo, o porquê do encerramento tão precoce dessa publicação. A revista tinha anunciantes com uma frequência regular (21 no primeiro número, 18 no segundo e 20 no terceiro) e a sua assinatura equivalia a 3 meses de serviço por 21\$50, 6 meses por 41\$00 e 1 ano por 79\$00 – o número avulso custava 7\$50<sup>13</sup>. Ou seja, como a revista foi encerrada precocemente, provavelmente houve prejuízo para quem tenha assinado *Europa* por mais de 3 meses. A conjectura feita por Anna Klobucka, via Sepúlveda, parece viável como justificativa para o fim de *Europa*:

É provável a hipótese, avançada por Torcato Sepúlveda, de que a vida curta da revista se deveria ao seu preço elevado, 7,5 escudos pelo número avulso (e 79 pela assinatura anual), certamente calculado para corresponder aos custos da sua produção esmerada. Por comparação, no mesmo ano, um número da revista *Alma Nova*, também mensal, custava 2,5 escudos; *O Domingo Ilustrado* (semanal) um escudo; e *Renovação* (quinzenal) um escudo e meio. Mas o design ambicioso e aparentemente insustentável da *Europa* em última análise condizia com o perfil da sua diretora, cuja intrepidez artística e intelectual repetidamente

---

<sup>13</sup> Segundo Paula Gomes Guimarães, “um dos hábitos que se acentuavam durante os anos 1920 foi a leitura de magazines semanais ou quinzenais, fruto do aumento das publicações do género” (2023, p.96).

ultrapassaria os limites do socialmente aceitável no ambiente em que lhe coube viver. (s. d., n. p.)<sup>14</sup>

É mais ou menos nessa linha de pensamento que Carlos Ceia argumenta a partir do contexto americano do início do século XX: “apesar das suas elevadas publicações, estes magazines, nos anos 60 e 70, perderam alguma da sua importância, devido aos custos de produção e ao aumento das transmissões de televisão” (s. d. n. p.)<sup>15</sup>.

Após a análise dos três números de *Europa*, permanecem muitos questionamentos: Judith Teixeira compreenderia que os textos não assinados seriam, conseqüentemente, de sua lavra por assumir a edição e direção da revista, não querendo assinar as matérias por que estaria implícita ao/à leitor/a a sua autoria? Quando assina com o pseudônimo de Écran, estaria se escondendo de polêmicas mais acirradas, já que sofrera perseguição com o caso da Literatura de Sodoma? Teria ela julgado ser mais eficiente não assinar os textos para, assim, atrair um público mais conservador? Será que José Adolfo Coelho só quis assinar os textos ficcionais e não os de opinião e as reportagens anônimas e sob pseudônimos? Esses textos seriam então escritos tanto pela editora e diretora quanto pelo chefe da redação, e por isso não quiseram eles assinar tais textos?

Dos 43 textos de opinião e relatos presentes nos três números de *Europa*, há 28 sem autoria. Há 22 textos ficcionais e 7 textos publicados sob 4 pseudônimos (Écran, Peregrino, Maria, Phantasius). Quase todos os trabalhos sem autoria são não-ficcionais e contam com a predominância de fotografias ou ilustrações sem assinatura, o que revela que não havia a preocupação de dar os créditos aos relatos, textos de opinião e imagens.

Por assumir os dois principais cargos de *Europa*, pode-se atribuir à escritora, no mínimo, uma grande responsabilidade pelo conjunto dos textos vindos a lume. Entretanto, pelos motivos expostos, e como já notara Anna Klobucka, há ecos da escrita de Judith Teixeira em *Europa*, principalmente, como se revelou, nos textos assinados por Écran (“O despido no cinema” e “Venus... civilisa-se”); porém, até agora, não se encontraram provas factuais dessa autoria, mesmo sendo textos que

---

<sup>14</sup> Disponível em <https://modernismo.pt/index.php/europa>, acesso em: 02 abr. 2024.

<sup>15</sup> Disponível em <https://edtl.fesh.unl.pt/encyclopedia/magazine>, acesso em: 01 mai. 2024.

revelam uma “dicção” judithiana. Recorde-se também que era comum o uso do pseudônimo e de textos anônimos por diversos motivos desde o final do século XIX, inclusive no período que se chama de Modernismo. Dessa forma, seria normal a poetisa assinar sob pseudônimo (ou escrever anonimamente) textos de opinião com temas polêmicos.

Significativamente, há uma série de textos que versam sobre a indumentária feminina, seus apetrechos e o comportamento das mulheres através dos seus códigos e formas sociais de vestuário, utilizando o bairro do Chiado como exemplo da presença desse novo tipo de mulher, o estilo à *la garçonne*. Sendo assim, pode-se indagar: a maioria do público de *Europa* seria de leitoras? Outro fator a ter em conta é que a loucura e o mistério, temáticas geralmente associadas às mulheres, são predominantes nas novelas.

Em relação às ilustrações, o que mais tem publicações é Bernardo Marques seguido por Jorge Barradas, dois dos colaboradores da *Ilustração* (1903-1924), considerada a revista portuguesa de maior influência e tiragem (cf. Magalhães, 2023). Ou seja, há uma preocupação com a qualidade dos desenhos e justamente Judith Teixeira consegue contribuição de dois já conceituados pintores e ilustradores.

Ao analisar com afincado a revista editada e dirigida por Judith Teixeira, revela-se o viés estético e social que a artista adotara com extrema dedicação a partir de 1925: o Modernismo literário. Isto porque o período literário chamado de Modernismo está diretamente relacionado às manifestações de vanguardas que se consolidam na época em que a poetisa editou *Europa*. Um dos pontos essenciais dessas produções está no fato de que “foram movimentos performativos, usando o teatro, a música, a dança, as palavras (manifestos lidos em voz alta, poesia sonora, etc.) para produzir aquele impacto que imediatamente associamos à vanguarda”, visto que “a vanguarda começa e define o seu perfil por meio da performance” (Silvestre, 2010b, p. 876). Este espírito marcadamente dialogante está presente em *Europa*. Na verdade, são exatamente essas preocupações e assuntos performáticos que vão compor as pautas de *Europa* e o interesse principal de sua editora, que abraçara os movimentos revolucionários como carro-chefe de seu projeto editorial, sem a influência de um saudosismo neorromântico e decadentista<sup>16</sup> já

---

<sup>16</sup> Para um maior aprofundamento sobre a viragem de perspectiva teórico-crítica de Judith Teixeira, consultar os seguintes textos de nossa lavra: “O futurismo em Judith

latente na obra da autora. Por isso, textos sobre cinema, teatro, literatura, artes plásticas, ciência e desenvolvimento tecnológico vão dominando as páginas da revista.

## Referências

ALMEIDA, Bernardo Pinto de. Portugal futurista. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010, p. 671-672.

ALONSO, Cláudia Pazos. Judith Teixeira: um caso modernista insólito. In: TEIXEIRA, Judith. *Poesia e Prosa*. Org. e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva Lisboa: Dom Quixote, 2015, p. 21-38.

CEIA, Carlos. s.v. “Abjecção”, In: *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <https://edtl.fesh.unl.pt/encyclopedia/magazine>. Acesso em: 02 mai. 2024.

CUROPOS, Fernando. António Botto e Fernando Pessoa nas ruas de trás. In: BASTOS, Margarida Almeida; RIBEIRO, Nuno (Coord.). *António Botto & Fernando Pessoa: poéticas em diálogo*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2021. p. 55-73.

MAGALHÃES, Paula Gomes. *Os loucos anos 20. Diário da Lisboa Boémia*. Lisboa: Planeta, 2021.

MARQUES, Ricardo. Vanguarda. In: *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia, 2010, s.p., ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 31 jul. 2024.

MARTINS, Fernando Cabral. A loucura e o génio de Orpheu. In: VILA MAIOR, Dionísio; RITA, Annabela. *100 Orpheu*. Lisboa/Porto/Viseu: Edições Esgotadas, 2016, p. 473-486.

OLIVEIRA, Paulo Motta. *Esperança e decadência: as imagens de Portugal na segunda série de A Águia*. Campinas: Unicamp, 1995. S. A. “Interiores de arte. A casa de Lena de Valois”. In: *Ilustração portuguesa*. Director J. J. da Silva Graça. N.º 831. Lisboa, 21 de janeiro de 1922, s. p. Disponível em: <https://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/OBRAS/>

IlustracaoPort/1922/N831/N831\_master/JPG/N831\_0019\_branca\_t0.jpg. Acesso em: 10 mai. 1924.

SILVA, Fabio Mario da. TEIXEIRA, Judith. In: BALTAZAR, Isabel; CUNHA, Alice;

LOUSADA, Isabel. *Dicionário As Mulheres e a Unidade Europeia*. Lisboa: Assembleia da República, 2021, p. 359- 361.

SILVA, Fabio Mario da. O futurismo em Judith Teixeira. In: VILA MAIOR, Dionísio; RITA, Annabela. *Futurismo*. S. l.: Edições Esgotadas, 2018, pp. 585-592.

SILVA, Fabio Mario da. A saudade em Judith Teixeira. In: SILVA, Fabio Mario da; RITA Annabela; DAL FARRA, Maria Lúcia; VILELA, Ana Luísa; OLIVEIRA, Ana Maria Oliveira (Orgs.). *Judith Teixeira: ensaios críticos. No centenário do Modernismo*. Viseu: Edições Esgotadas, 2017, p. 207-213.

SILVA, Manuela Parreira da. Orpheu. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010, p. 564-568.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. Modernismo. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010a, p. 472-476.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. Vanguarda. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010b, p. 875-878.

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

TEIXEIRA, Judith (diretora e editora). *Revista Europa: magazine mensal*. Número 1, abril. Lisboa: tipografia de “O Sport de Lisboa”, 1925. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/component/fabrik/details/28/108?Itemid=987>. Acesso em: 03 mar. 2024.

TEIXEIRA, Judith (diretora e editora). *Revista Europa: magazine mensal*. Número 2, maio. Lisboa: s. l, 1925. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/component/fabrik/details/28/109?Itemid=987>. Acesso

em: 03 mar. 2024.

TEIXEIRA, Judith (diretora e editora). *Revista Europa: magazine mensal*. Número 3, junho. Lisboa: s. l., 1925. Disponível em: <https://modernismo.pt/images/revistas/pdf/europa-3-web.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2024

Data de submissão: 01/10/2024.

Data de aprovação: 30/10/2024.



# QUANDO CONTAR É RESISTIR: REFLEXÕES EM TORNO DE MULHERES ARTISTAS NO NEORREALISMO PORTUGUÊS<sup>1</sup>

## *WHEN TELLING IS RESISTING: REFLECTIONS ON ARTISTS WOMEN IN PORTUGUESE NEO-REALISM*

Jorge Vicente Valentim

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) São Carlos, São Paulo / Brasil

[valentim@ufscar.br](mailto:valentim@ufscar.br)

<http://orcid.org/0000-0002-9275-9801>

**Resumo:** No presente ensaio, pretende-se refletir sobre a presença de algumas mulheres artistas no elenco de participantes no Neorrealismo português. A partir da leitura da própria fortuna crítica do movimento, será possível detectar uma ausência de nomes femininos, sobretudo, no campo literário, ao contrário do que ocorre no setor das artes plásticas, entre as décadas de 1940-1960. Numa breve visada em alguns manuais de história da literatura portuguesa da época, não será difícil detectar que a literatura de autoria feminina é relegada a um espaço mínimo, ou quando sequer é mencionada. No entanto, certas obras, como as de Judith Navarro, Lília da Fonseca e Maria Archer, atestam a adesão de mulheres escritoras à estética neorrealista, seja de forma direta e incisiva, seja de maneira indireta e eventual. Neste sentido, trazer à cena a presença destas escritoras constitui uma forma de demonstrar que o exercício de contar pode ser entendido como um gesto de resistência no cenário português do Estado Novo Salazarista.

---

<sup>1</sup> Texto resultante do Projeto de Pesquisa “Xerazades silenciadas: a ficção de autoria feminina e a censura do Estado Novo Salazarista (1940-1960)”, realizado junto ao Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no ano de 2024, sob a supervisão da Profa. Dra. Inocência Mata, com Bolsa de Pesquisa no Exterior (BPE) da FAPESP (Processo 2023/06790-5).

**Palavras-chave:** Artes plásticas; Ficção de autoria feminina; Neorrealismo; Fortuna crítica.

**Abstract:** This paper aims to reflect on the presence of some female artists among the participants in Portuguese Neo-Realism. By reading the movement's own critical fortune, it will be possible to detect an absence of female names, especially in the literary field, unlike what occurred in the visual arts sector between the 1940s and 1960s. A brief look at some Portuguese literary history textbooks from this period will not be difficult to detect that literature written by women is relegated to minimal space, or is not even mentioned at all. However, certain works, such as those by Judith Navarro, Lília da Fonseca and Maria Archer, attest to the adherence of female writers to the neo-realist aesthetic, whether directly and incisively or indirectly and occasionally. In this sense, bringing to the stage these writers is a way of demonstrating that the exercise of storytelling can be understood as a gesture of resistance in the Portuguese scenario of Salazar's Estado Novo.

**Key words:** Visual arts; Female authored fiction; Neo-Realism; Critical fortune.

## 1 Primeiras inquietações

No ensaio de 1971, a historiadora de arte estadunidense Linda Nochlin lança uma pergunta fundamental, desde o seu título, para a sustentação da crítica feminista posterior: *Porque não houve grandes mulheres artistas?* (1971/2023). Ao longo de sua discussão, a ensaísta procura sublinhar a falácia de certos conceitos gerados a partir da “posição do homem-branco-aceite-como-natural” (Nochlin, 2023, p. 35), tais como “grandeza”, “grande artista” e “principal artista”. Segundo ela, toda essa terminologia abarca “territórios dominados pelos privilégios da masculinidade branca, como a ciência, a política ou as artes” (Nochlin, 2023, p. 36), deixando de fora toda uma produção de excelência de mulheres, negros e indivíduos LGBTQIA+, além de outros grupos não enquadrados nessa lógica.

Ou seja, todos aqueles “que não tiveram a sorte de nascer brancos, de preferência de classe média e, sobretudo, homens” (Nochlin, 2023, p.

36) entram para uma camada marginalizada e posta de lado, tendo em vista a inadaptação de muitos deles para tais padrões. Na verdade, tal segregação aponta para a utilização de critérios não-estéticos dentro da construção de fundamentos que, a princípio, deveriam ser estritamente estético-artísticos.

Neste sentido, o ensaio de Nochlin antecipa e vai ao encontro das ideias da crítica literária francesa Hélène Cixous e de um dos seus mais paradigmáticos estudos, *O riso da Medusa* (1975), publicado anos depois de *Porque não houve grandes mulheres artistas?*, na medida em que Cixous defende a presença efetiva da mulher, enquanto voz ativa na produção intelectual de saberes, sobretudo, na dicção e na articulação arquitetural de discursos sobre a sua própria trajetória e história.

Consciente de que a presença das mulheres sempre foi perpassada pela ótica masculina e pelo viés cerceador das mais particulares perspectivas e subjetividades femininas, Cixous postula a tese de que, na sua grande maioria,

[...] quase toda a história da escrita se confunde com a história da razão, na qual ela é ao mesmo tempo o efeito, a sustentação e um dos álibis privilegiados. Ela tem sido homogênea à tradição falocêntrica. Ela é o próprio falocentrismo que goza de si mesmo e se felicita (Cixous, 2017, p. 134).

A tese central do seu ensaio-manifesto, portanto, incide sobre a necessidade emergente de um (auto-)protagonismo da mulher, não mais sob a égide de uma textualização masculina, mas sob o signo da *escritura feminina*, enquanto instrumento de verbalização e rasura efetivas dos processos de alienação, impostos aos agentes femininos, bem como de desconstrução do obscurantismo e do autodesprezo, perpetrados pelo “punho parental-conjugal-falogocêntrico” (Cixous, 2017, p. 130).

Ora, tal viés de leitura dos discursos históricos e dos de crítica de arte que passam a abrir seus espaços para categorias, classes e gêneros, antes relegados ao silenciamento e ao ocultamento nos veículos ditos oficiais, não só estabelece uma rede de reverberação com a tese de Linda Nochlin (2023), mas também desenvolve uma consonância com outras metodologias analíticas, também surgidas ao longo dos anos de 1970, como as produzidas por Michel Foucault (1970/2005) e Michelle Perrot (1988/2007), por exemplo.

Na verdade, vistos em conjunto, tratam-se de métodos de repensar a perspectiva adotada para a produção e consolidação de um determinado tipo de conhecimento, que desfetichiza e descentraliza a metodologia falocêntrica e masculina, em favor de outros caminhos de saberes, também eles plausíveis e sustentáveis dentro de uma ótica humanista ampla e esteticamente convergente com a periodicidade histórica.

Ainda que os textos de Linda Nochlin e Hélène Cixous contêm lastros de identificação temporal dos anos de 1970 (posterior aos ventos libertários trazidos pelos confrontos de maio de 1968, na França, e pela revolta de Stonewall, nos EUA, por exemplo) e das manifestações feministas desse período, acredito que ambos os ensaios fornecem aspectos relevantes para repensar a produção de certos discursos sobre a história da literatura e para reler determinados objetos artísticos nela contida, como é o caso específico da ficção produzida nos anos de 1940-1960 por escritoras, em Portugal, e suas possíveis relações, ora muito tênues, ora muito próximas, com o conjunto estético denominado “neo-realismo literário” (Ferreira, 1992; Reis, 1983; Rodrigues, 1981; Torres, 1977; Viçoso, 2011).

Retorno, ainda, às ideias de Linda Nochlin, pois, décadas depois de publicar o paradigmático ensaio de 1971, a historiadora escreve “*Porque não houve grandes mulheres artistas?*” trinta anos depois (2006), onde revisita o texto anterior e procura demonstrar como, naquele intervalo de tempo, houve uma série de mudanças significativas no campo das artes e de algumas áreas dos saberes, tais como a presença efetiva de artistas feministas nos diferentes campos das artes, uma despreocupação da crítica especializada em tentar ligar a ideia de grandeza com a virilidade ou o falo, “o impacto da teoria no discurso da arte, e em especial no discurso feminista e/ou baseado no gênero” (Nochlin, 2023, p. 101), o desenvolvimento de novas relações das mulheres com os espaços e os monumentos públicos, a presença de artistas femininas de alta qualidade estética, além do “impacto, consciente ou inconsciente, da nova produção feminina na obra de artistas masculinos” (Nochlin, 2023, p. 114).

Apesar das significativas alterações e de sua posição de manutenção de uma permanente resiliência, a historiadora não deixa de pontuar as conquistas das gerações de mulheres artistas a partir da década de 1970, pois, segundo ela,

As mulheres artistas, as mulheres historiadoras da arte e as mulheres críticas fizeram assim a diferença ao longo dos últimos

trinta anos. Temos – como comunidade que trabalha em conjunto – mudado o discurso e a produção do nosso campo. As coisas não são iguais ao que eram em 1971, para as mulheres artistas e para as pessoas que escrevem acerca delas. Há toda uma área florescente de estudos de gênero na academia, toda uma produção de representação crítica empenhada nas questões de gênero nos museus e galerias de arte. As mulheres artistas, de todos os tipos, são faladas, vistas, fazem a sua marca e isso inclui mulheres artistas de cor (Nochlin, 2023, p. 114-118).

Aqui, parece-me, chegamos a um ponto muito interessante da discussão, posto que, ainda que tais avanços sejam perceptíveis em alguns campos artísticos, no meio de algumas áreas literárias, ainda é possível constatar um certo silenciamento, mesmo que não completo e total.

Apesar do anacronismo entre o primeiro ensaio de Linda Nochlin (1971) e o manifesto de Hélène Cixous (1975) e a produção ficcional de escritoras portuguesas ao longo das décadas de 1940 a 1960, objetos escolhidos como corpus de nossa investigação, tendo em vista que há toda uma discussão sobre a presença (ou não) de pretensões e movimentos feministas na virada da primeira para a segunda metade do século XX em Portugal (Belchior, 1980; Ferreira, 1996; Mourão, 2002; Pimentel, 2001, 2007; Silva, 1992; Tavares, 2011), não deixa de ser significativa a provocação de Nochlin em consonância com o pensamento de Cixous, para uma necessária revisitação e revisão daqueles “territórios subordinados à dominação filosófico-teórica”, enquanto espaços de confirmação de um “sistema falocêntrico” (Cixous, 2017, p. 140).

Neste sentido, acredito que a produção de autoria feminina no cerne da ficção neorrealista portuguesa (1940-1960), sempre considerada sobre uma predominância totalmente masculina, pode suscitar um relevante caminho de investigação. Por isso, o presente trabalho seguirá a seguinte disposição: nesta primeira parte, abordaremos algumas das principais linhas teóricas do movimento e o seu impacto no cenário da literatura portuguesa do século XX, não deixando de assinalar a presença e a participação de mulheres escritoras nos seus principais periódicos em circulação. Na segunda parte, analisaremos alguns casos de escritoras, destacando as possíveis relações destas com a estética neorrealista.

## 2 Algumas linhas teóricas do Neorrealismo

Considerado pela crítica e pela historiografia literárias como um dos mais importantes e significativos movimentos do século XX em Portugal (Andrade, 1973; Coelho, 1972; Dionísio, 1962; Ferreira, 1992; Lima, 1981; Lopes, 1969; Losa, 2014; Lourenço, 2014; Pita, 2002; Reis, 1981, 1983; Sacramento, 1968; Saraiva e Lopes, 2000; Serrão, 1972; Teixeira, 1981; Torres, 1977, 2002; Viçoso, 2011), o Neorrealismo destaca-se por uma miríade de estudos a ele dedicados, cada qual buscando assinalar a sua relevância, seja no contexto político-histórico (da II Grande Guerra ao período da Guerra Fria, dentro do Estado Novo Salazarista), seja no estético-literário (cercado pelo subjetivismo da arte pela arte de *Presença* e pelo imagismo dos postulados oníricos do Surrealismo).

O elenco composto por ensaístas e escritores do Neorrealismo (e mesmo por alguns intelectuais de épocas posteriores) reitera alguns pontos pertinentes sobre a geração que começou a florescer em Portugal a partir do final da década de 1930 e se consolidou nas décadas posteriores. Talvez, um dos aspectos mais preponderantes, ainda que a questão do eixo temporal seja altamente discutível – uns apontam para as décadas de 1930 a 1950 (Guimarães, 1981; Losa, 2014; Reis, 1983, 2005), outros apostam num período mais alargado, das décadas de 1930 a 1960 com um eventual declínio já neste último período (George, 2002; Lourenço, 2014; Pita, 2002; Saraiva e Lopes, 2000; Torres, 2002; Viçoso, 2011), e outros, ainda, ora apostam em reverberações nas décadas sucessivas, depois de 1960 (Ferreira, 1992; Pereira, 2019; Rodrigues, 1981, 1999; Torres, 1977)<sup>2</sup>, ora indicam sintonias visíveis entre o Neorrealismo e

---

<sup>2</sup> Acredito ser importante explicitar que a “mudança” de posicionamento de Alexandre Pinheiro Torres sobre a periodicidade do Neorrealismo não chega a ser uma contradição. Na verdade, no conhecido estudo de 1977, o ensaísta não só aponta alguns ecos precursores em escritores do século XIX e as diferenças dos escritores da década de 1930 com estes – como faz ao abordar Augusto Abelaira e António Rebordão Navarro –, mas também sugere reverberações em outros escritores posteriores, incluindo de outros sistemas literários, como são os casos de Agostinho Neto e Luandino Vieira. Em 2002, no entanto, no capítulo dedicado ao Neorrealismo exclusivamente, Torres assinala a década de “1950, data em que aceitamos considerar fechadas as contas relativas à fase de ‘lançamento’ do Neo-Realismo” (Torres, 2002, p. 232). Não deixa de ser ambígua a expressão utilizada pelo autor, tendo em vista que o leitor tanto pode compreender que ele está a se referir apenas a um período inicial do Neorrealismo, como aliás, já

outros sistemas literários para além do ano de 1960 (Apa, 1999; Carvalho, 1999; Mata, 1999) –, é o caráter multifacetado desse grupo de jovens escritores, surgidos em pleno domínio do Estado Novo e com um espírito revolucionário, não apenas no seu sentido sócio-político, mas também, e sobretudo, no aspecto estético-literário.

Aliás, como era de se esperar numa escola<sup>3</sup> artística que abarca, pelo menos, três décadas, tal como bem acentuara Eduardo Lourenço (2014), tendo em vista que “nenhum movimento literário que durasse tanto no tempo podia conservar as mesmas características” (Lourenço, 2014, p. 476), a homogeneidade não seria um caminho viável, ainda mais se considerarmos os diversos eventos que marcaram a época: em termos globais, a eclosão e, depois, o encerramento da II Grande Guerra Mundial; a criação da ONU e a instituição da Declaração Universal dos Direitos Humanos; a Guerra Fria; e em termos locais, a deflagração das Guerras Coloniais em diferentes etapas na década de 1960; o acidente de Salazar, em 1968, e a sua morte, em 1970; o engodo da primavera marcelista, a partir de 1968.

Ou seja, diante de tal contexto, a mutabilidade não poderia ser entendida como uma fraqueza do grupo, mas como um traço positivo, na medida em que acompanha de forma atenta e contínua os diferentes momentos da história mundial e nacional. Daí que entendemos não ser o foco entrar na discussão da separação do Neorrealismo em fases, tendo em vista que, enquanto manifestação estética, ele cumpre o seu papel no contexto português, seja do ponto de vista cultural e literário, seja do ponto de vista social e político.

---

antes mencionara (Torres, 1983), ou se efetivamente ele está a pensar na fixação do movimento *per se*, tendo em vista que as obras por ele citadas estão todas circunscritas às décadas de 1930 a 1950.

<sup>3</sup> Apesar de os escritores e pensadores do Neorrealismo recusarem a ideia de que o grupo formaria uma escola, porque entendiam que era antes um “método de abordagem para a verdadeira inteligência do real, não pressupondo um *determinado* modo de escrita, nem pressupondo, como tanto se tem denegrido, um enfeudamento obrigatório a determinados temas, em especial temas da ‘miséria’” (Torres, 1977, p. 35), como bem explicita Alexandre Pinheiro Torres, utilizo aqui a expressão não como uma forma de engessamento da geração, mas tão somente como um grupo que marcou uma época e, conseqüentemente, fez escola, deixou traços estéticos inapagáveis dentro da história literária portuguesa.

Logo, interessa-nos verificar alguns elementos fundamentais para a consolidação desse movimento e a leitura da crítica efetuada sobre estes elementos. Neste sentido, a compreensão da fluência de espaços diversificados dentro do projeto literário neorrealista revela-se um ponto frutífero, tendo em vista as diferentes possibilidades de criação. Seja no campo, seja na cidade, fato é que o neorrealismo preocupa-se, sobremaneira, com as questões voltadas para as diferenças de classe e a opressão socioeconômica exercida sobre os menos favorecidos, num nítido alinhamento ideológico marxista. Neste caso, ainda que o espaço seja uma tônica importante para esta geração, o elemento humano não pode ser sobrepujado em detrimento de outros fatores.

Se há um efetivo empenho na representação do *locus* rural, outros também emergem como fonte de inspiração para a criação das desigualdades sociais. Talvez, por isso, Mário Dionísio alertara que era necessário o artista neorrealista olhar com atenção para “o povo da cidade em toda a sua variedade e para uma pequena burguesia que não era bem aquela que quase toda a literatura até aí apresentara, que uma visão política bem esquemática radicalmente opunha a proletariado” (Dionísio, 1989, p. 10-11). Daí a sua conclusão muito lúcida de que tentar ofuscar e subestimar toda essa massa poderia corresponder a uma cegueira desproporcional, sobretudo num país que sofria da falta de investimento na industrialização, como era o caso de Portugal.

Vale lembrar que, a partir de 1935, com a polêmica envolvendo o posicionamento estético dos presencialistas e as reivindicações marxistas dos neorrealistas, tendo José Régio e Álvaro Cunhal como dois dos grandes protagonistas, vários serão os textos publicados em favor dos dois pólos. João Gaspar Simões assume o papel de um dos críticos mais acirrados em relação à geração de 1940, quando, em 1934, no seu conhecido “Discurso sobre a inutilidade da arte”, começa a ensaiar o que, definitivamente, irá registrar em 1936, no seu texto “Literatura humana e literatura humanitária”. Ao ser confrontado com o princípio de que o escritor carente de humanidade é aquele com uma absoluta “falta de interesse pelos problemas imediatos postos pela vida” (SIMÕES, 1938, p. 22), Simões expõe de forma frontal a diferença entre a sua forma de pensar e a dos defensores da perspectiva marxista. Segundo ele,

O erro fundamental deste raciocínio é bem claro. Há aqui um desvio de sentido do emprego da palavra humano. Onde se lê *humano* deverá ler-se, por exemplo – *humanitário*. E então o

problema é outro. Evidentemente que acusar um escritor de falta de *humanitarismo* não é o mesmo que acusá-lo de falta de *humanidade*. [...] Forçar um escritor a adotar uma doutrina não formulada por ele próprio será pretender reduzi-lo a um instrumento. Querer forçá-lo a ser *humanitário* é leva-lo realmente a ser *deshumano* (Simões, 1938, p. 22-23).

Num confronto direto com o pensamento de outros escritores neorrealistas (Almeida, 1940; Brasil, 1945; Namora, 1961; Quintinha, 1935; Saraiva, 1955), sobretudo Alves Redol que, em 1936, havia proferido no Grémio Artístico Vila-franquense a sua conferência “Arte”, com duras críticas ao movimento presencista, as ideias de João Gaspar Simões apontam um olhar severo às prerrogativas da geração do romance social da década de 1940, na medida em que a sua concepção de humano não inclui o envolvimento direto com a realidade mais emergente, antes, deve ser compreendida como algo já inerente à arte, diferente, portanto, do tal humanitarismo de que acusa o movimento nascente na época.

Trata-se, na verdade, de uma espécie de resposta ao posicionamento de Alves Redol, com quem frontalmente discorda, que, em “Arte”, defende uma arte menos distante dos homens comuns e, portanto, debruçadas e muito mais próximas das emergências sociais que a própria realidade portuguesa da época demandava. Segundo o autor de *Gaibéus*,

A arte deve ser utilitária. Criada pelo homem deve atingir o homem, acompanhá-lo, guiando-se se possível no caminho aberto pela ciência, pela verdade e não pelo dogma, pelo conhecimento e não pela credence.

As obras artísticas devem ser juízos das manifestações de vida e não mistificações intelectualizadas, cujas finalidades de domínio de classe poderemos descobrir com o raciocínio (Redol, 1936, p. 9)<sup>4</sup>.

Interessante observar que posturas mais assertivas, como as de Julião Quintinha (1935) e António José Saraiva (1955), vão nessa mesma direção e apontam para uma necessária atuação do artista em sensibilizar

---

<sup>4</sup> Agradeço ao Museu do Neorrealismo o acesso ao texto de Alves Redol, em especial, ao Dr. David Santos, seu Diretor, por ter facultado a pesquisa em outras fontes referentes ao movimento.

os seus contemporâneos e criar obras estéticas sem perder o poder da beleza e sem deixar de manter os vínculos necessários com a história do seu presente e do seu momento. Ou seja, tal como prescreve Julião Quintinha na sua coluna “A arte e os artistas. O artista ante o problema social e político”, o “artista não deve abster-se, antes, deve colaborar como *indivíduo e como artista*” (Quintinha, 1940, p. 8) na solução dos problemas sociais, tornando-se impossível, portanto, o fechar os olhos diante das adversidades mais urgentes da humanidade. Do mesmo modo, António José Saraiva (1955), duas décadas mais tarde, em sua nota incisiva, intitulada “O Neo-realismo em crise? As coordenadas do Neo-realismo”, defende que, diante das muitas atribulações presenciadas pelos intelectuais do século XX, seria impossível abarcar tantas situações de forma arbitrária e unilinear, daí a sua defesa para a criação e a efabulação de universos multifacetados com toda a sua complexidade e completude de composição arquitetural e humana. E, novamente, destacando a novidade trazida pelos ventos neorrealistas, o ensaísta português sublinha que “O panorama humano da literatura tornou-se infinitamente mais amplo e variado depois do neo-realismo” (Saraiva, 1955, p. 4). Fato é, portanto, que as condições de realização da estética Neorrealista mais iluminam os cenários sociopolítico e artístico-cultural diante dos desafios lançados, seja diante da eclosão da II Guerra, seja nos horizontes de esperança despertados pela vitória dos Aliados.

Claro que, neste caminho, a batalha entre forma e conteúdo, a que o Neorrealismo sempre se viu atrelado, poderia sugerir uma perda da mensagem, tendo em vista que o aspecto formal sempre sairia em prejuízo em favor de um conteúdo mais prático e mais útil. No entanto, observa-se exatamente uma constatação na contramão desse tipo de discurso, tendo em vista que, na verdade, os neorrealistas não intentavam realizar obras de pura propaganda política, caindo num panfletarismo vazio e superficial. Amplamente discutida, acredito que esta polêmica já recebeu os esclarecimentos necessários para o entendimento de que tal falha não ocorre e que se trata de uma leitura equivocada desta geração (Guimarães, 1981; Ferreira, 1992; Reis, 1983; Torres, 2002).

A ideia de uma arte combativa, comprometida com os dramas mais imediatos de diferentes grupos da sociedade portuguesa, não exclui um trabalho estético apurado e tão pouco um afastamento das ambições estéticas da modernidade. Em outras palavras, o Neorrealismo não se afastaria da modernidade artística, posto que a esta conferiria uma outra

faceta, até então não explorada pelas gerações de *Orpheu e presença*. É, de certo modo, a aposta da revolução na forma narrativa do romance, tal como nos adverte Maria Alzira Seixo (1986). Longe de querer enquadrar-se em fórmulas pouco produtivas, o romance neorrealista imprime um drama existencial das personagens, sobretudo, quando as conjuga com a tragicidade dos espaços onde vivem. Não à toa, ao definir esta geração no verbete para o *Dicionário de Literatura*, João Pedro de Andrade é categórico ao alertar e enfatizar que “contribuiu o Neorrealismo para um alargamento de visão que corresponde a um enriquecimento literário” (Andrade, 1973, p. 728).

Neste sentido, a imprensa periódica irá desempenhar um papel fundamental no registro, na documentação e na ampla divulgação dos princípios norteadores da estética neorrealista. Dentre as revistas mais relevantes, para além dos homens da *Seara Nova* e da *Vértice*, que logo se colocaram contra os desmandos do Estado Novo, é preciso ainda destacar a produção de *Sol Nascente* e *O Diabo*. São nestes dois jornais que uma parte significativa da massa intelectual neorrealista irá divulgar as suas linhas de pensamento e as suas teses sobre a arte social e o seu desencanto com o subjetivismo exacerbado dos adeptos da arte pela arte e do desapego destes pelos problemas sociais.

Com uma trajetória de permanência entre os anos de 1937 a 1940 e com um título extremamente sugestivo e paradigmático, *Sol Nascente* constitui uma espécie de “jornal-arauto dos novos tempos literários, da nova geração que reivindica uma actuação do escritor na cidade”, que, numa primeira fase, insere muitos textos de intervenção que “apelam para a organização dos esforços no sentido de se acabar com o analfabetismo e para a defesa duma poesia social, optimista e enérgica” (Rocha, 1985, p. 460).

Na verdade, trata-se de um periódico preocupado, sobretudo, com a liberdade de expressão de ideias, mesmo quando estas eram completamente ecléticas e até conflitantes, daí a presença de integrantes de linhagem mais progressista, juntamente com indivíduos em caminhos distintos, dentre estes alguns republicanos e outros adeptos do neopositivismo (Andrade, 2007). Enfim, o ecletismo e a heterogeneidade de conteúdo eram marcas inconfundíveis deste jornal, numa época em que discordar, contrariar e questionar as teses defendidas pelo eixo central fascista eram gestos considerados condenáveis e impensáveis.

Por outro lado, um pouco anterior a *Sol Nascente*, *O Diabo* estende-se de 1934 a 1940, com a característica de ser um “Semanário de Crítica Literária e Artística”, com uma relevância fundamental para a época, qual seja consolidar-se como um “veículo de esclarecimento ideológico e político, como formador de opinião e como contributo para a afirmação do realismo artístico”, fazendo circular nas diversas partes da estrutura do jornal textos programáticos e de “defesa duma estética realista e do carácter social da arte”, numa insurgência explícita “contra o individualismo puro, o interiorismo e o romantismo poético” (Rocha, 1985, p. 455) e a própria situação política de Portugal naquele contexto (Trindade, 2004).

Aqui, chegamos a um ponto crucial da reflexão e que corresponde às linhas iniciais das nossas primeiras inquietações a respeito do Neorrealismo. Que os dois primeiros modernismos e mesmo o Neorrealismo sejam movimentos majoritariamente geridos por agrupamentos masculinos sem qualquer menção ou referência a uma artista mulher no seu escopo, isto já me parece um ponto por demais claro. Aliás, a este respeito, numa comparação (ainda que arbitrária) entre homens e mulheres presentes no cenário editorial português, Paula Mourão é pontual ao recordar que, no intervalo das décadas de 1930 e 1940, “fácil se torna reconhecer como a autoria feminina na tradição literária nacional é escassa, situação que não se modifica muito se nos restringirmos apenas a um passado mais próximo do período a se considerar” (MOURÃO, 2002, p. 135).

Daí que, apesar da escassez e da presença mais ou menos incisiva de autoras nas formas narrativas (crônica, conto, novela e romance), a minha primeira inquietação, na verdade, ganha sustentação, quando pensamos que, dentro dessas três décadas (1940-1960), muitas mulheres emergiram e se sustentaram num meio exclusivamente masculino. Logo, parafraseando a pergunta lançada por Linda Nochlin (2023), a minha interrogação vai nessa direção: porque não há escritoras neo-realistas? Por quais razões as mulheres que escreveram no mesmo período de florescimento da estética neo-realista nenhuma delas é listada no segmento dessa geração? Estariam elas efetiva e completamente afastadas das propostas progressistas e revolucionárias ou teriam elas, de algum modo, estabelecido algum tipo de contato, de diálogo e de efetiva produção literária em convergência com a literatura social neo-realista? Se assim o foi, por quais motivos estariam elas relegadas ao silêncio

da crítica? Todas estas questões passaram a vigorar o meu pensamento a partir do momento em que a investigação se debruçou sobre os dois principais veículos dos pressupostos do Neorrealismo: *Sol Nascente* e *O Diabo*.

### 3 Por que não há escritoras neorrealistas (?)

Um dos pontos mais instigantes ao ler e analisar os principais textos programáticos do Neorrealismo é exatamente a ausência de nomes femininos no campo literário. E digo isto, porque, verificados alguns catálogos de artes plásticas no Museu do Neorrealismo, principal reduto dos arquivos e espólios de participantes dessa geração, não será difícil constatar a presença de mulheres no cânone do movimento. São os casos, por exemplo, de Alice Jorge, Amélia Graça, Leonor Bettencourt, Lurdes de Castro, Lucília Rosa de Brito Amaral, Manuela Costa Pinto, Margarida Schimmelpfenning, Maria Arlete, Maria Barreira, Maria Clementina C. de Moura, Maria de Lourdes de Freitas, Maria Georgina Anjos Teixeira, Maria Isabel Meyrelles, Maria Keil do Amaral, Maria Leonor Praça, Maria Margarida Tengarrinha, Maria Teresa Arriaga, Maria Teresa Sousa Mariangélica, Noémia Delgado, Ofélia Marques e Regina Santos.



**Imagens 1 e 2:** *Mulher estendendo roupa* (1956) e *S/Título* (s.d.), de Alice Jorge.

Fonte: Ribeiro, 2005, p. 35.<sup>5</sup>

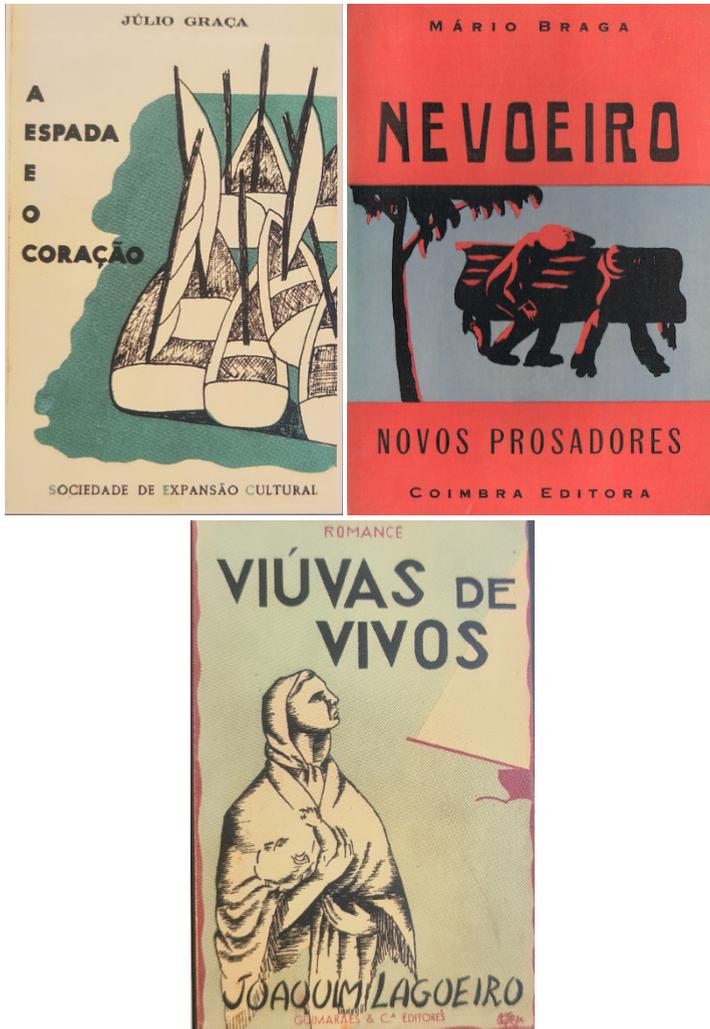
No levantamento cuidadoso, realizado por Rogério Ribeiro (2005), durante as décadas de 1940 a 1960, 272 nomes compõem o quadro de artistas nas exposições gerais de artes plásticas. Destes, apenas 22 são de mulheres, os 250 restantes, de homens. E das mulheres, a classificação varia e entrecruza-se entre diferentes ofícios: 13 são categorizadas como pintoras, 6 como escultoras, 16 como “outras” e não há qualquer inclusão na área da arquitetura. Ou seja, neste quadro, apesar de as mulheres representarem menos de 10% do total de participantes, os seus nomes estão gravados na memória e no quadro canônico da estética neorrealista.

Para além da participação efetiva em exposições gerais, muitas artistas plásticas integraram grupos editoriais na confecção de capas de livros com ilustrações, desenhos e pequenas pinturas, reproduzidas para as diferentes edições das obras dos escritores neorrealistas. Longe de ser considerada uma manifestação artística menor, tal produção representa um importante veículo de visibilidade e divulgação das ideias do movimento, tal como explica David Santos, para quem a ilustração “teve à época uma produção profícua e bastante decisiva na divulgação da nova corrente estética” (Santos, 2008, p. 25).

**Nomes como os de Manuel Ribeiro de Pavia (considerado o ilustrador mais participativo neste campo), Victor Palla, Júlio Pomar, Rui Knopfli, Lima de Freitas e Álvaro Cunhal, dentre outros, encontram-se entre os ilustradores e responsáveis pelas imagens de capa e de interior dos livros e dos periódicos publicados ao longo das décadas de 1930 a 1960. Também neste elenco algumas mulheres marcaram presença, tais como Alice Gomes, Alice Jorge, Leonor Praça, Maria Barreira, Maria Helena Nunes dos Santos e Nita Queiroz. Ainda assim, se comparadas, quantitativamente, com os artistas homens, aquela mesma escassez apontada por Paula Mourão (2002) para as escritoras desse período pode muito bem ser aqui também aplicada.**

---

<sup>5</sup> Considerada uma das pintoras mais representativas da estética neorrealista, de acordo com Alexandra Canelas, Alice Jorge é uma artista notável e “marcada por uma grande proximidade com a realidade circundante”, onde a temática da “dignificação da vida das classes trabalhadoras é dominante” (Canelas, 2005, p. 34). As duas telas acima atestam exatamente esta preocupação.



**Imagens 3, 4 e 5: ilustrações de Maria Helena Nunes dos Santos para *A espada e o coração* (1962), de Júlio Graça; de Maria Barreira para *Nevoeiro* (1944), de Mário Braga; e de Alice Jorge para *Viúvas de vivos* (1946), de Joaquim Lagoeiro.<sup>6</sup>**

<sup>6</sup> Com três representações muito distintas entre si, as três capas das três artistas plásticas ligadas ao movimento neorrealista comprovam as “mensagens de valor essencialmente humanista (...) repercutidas na associação entre a imagem e a palavra” (Santos, 2008,

A partir dessa averiguação inicial, com estas mulheres atuantes no campo das artes plásticas e da ilustração, surgiu-me uma indagação: onde estariam/estarão as escritoras?

Ora, ao investigar os dois periódicos, acabei por me deparar com uma série de nomes de mulheres que escreveram para diferentes colunas dos jornais e em diferentes gêneros: poesias, crônicas, contos, novelas, textos de opinião e circunstância em diversas áreas do saber (comportamento, vestimenta, desporto, saúde, educação, ciências sociais, performances artísticas, dentre outras), inquéritos, entrevistas, recensões críticas e respostas a cartas enviadas à redação. Ou seja, independentemente do tipo de texto e de participação, fato é que a presença delas está devidamente registrada.

Diante deste quadro, que longe está de ser insignificantes, realizei uma primeira listagem contendo os nomes (verdadeiros e pseudônimos) e a localização nos jornais. Dentre portuguesas e estrangeiras (francesas e brasileiras – veja-se o caso de Cecília Meireles, por exemplo), a soma total de participação das mulheres chega a 11 em *Sol Nascente* e a 59 em *O Diabo*, o que me leva, novamente, à questão norteadora: se estas escritoras estão inseridas em periódicos com explícita ligação ao Neorrealismo, por quais razões estariam elas apagadas de qualquer identificação com o movimento? É certo, por exemplo, que um caso como o de Judith Navarro (pseudônimo de Judite Vitoria Gomes da Silva) não chega a ser um modelo exato nessa questão, tendo em vista que comparece nos dois anos iniciais de *Sol Nascente* sob o pseudônimo de “Lygia”, com sonetos e poemas voltados muito mais para experiências íntimas do sujeito poético, com um lirismo confessional exacerbado. Anos depois, com a gradual mudança de direção do periódico e de suas linhas programáticas (Andrade, 2007; Martelo, 2004), temas como saudade, desilusão amorosa, ciúme, abandono, carinho e aconchego do lar deixam de despertar o interesse dos diretores do jornal. Mas, não se poderá negar também que, anos mais tarde, na prosa narrativa, Judith Navarro

---

p. 35), presentes nas propostas estéticas do Neorrealismo português. Assim, a vida de personagens simples, como pescadores, trabalhadores e andarilhos, bem como as condições das mulheres nas décadas de 1940-1960 aparecem já anunciadas desde a capa das obras. No conto de Lília da Fonseca publicado no *Jornal-Magazine da Mulher*; no. 19, de março de 1952, Alice Jorge ilustra o texto com uma imagem que realça a condição simples e marginal das personagens.

irá produzir um dos textos mais interessantes de autoria feminina e em plena consonância com os pressupostos neorrealistas: *A azinhaga dos besouros* (1948). Aliás, em obras de referência, ela é apresentada como a grande responsável pelo início do fluxo de autoria feminina no campo literário no final da década de 1940 (Mourão, 1999, 2002; Rocha, 1998).

Outro aspecto de destaque nas duas sequências de autoras é a presença de Alice Ogando, Irene Lisboa (sob o pseudônimo masculino de João Falco), Maria Raquel e Maria Selma, com os maiores quantitativos de colaboração. Além destas, alguns nomes importantes do campo literário português marcam presença, tais como Alice Candeias, Alsácia Fontes Machado, Heloísa Cid, Maria Archer, Maria Lamas, Merícia de Lemos e Rachel Bastos. Ainda que os seus nomes não tenham qualquer identificação com o Neorrealismo literário, a minha linha de investigação baseia-se na hipótese de que, mesmo não sendo rotuladas de neorrealistas, algumas delas tiveram oportunidade de produzir ficção narrativa na esteira das linhas programáticas da estética neorrealista.

A partir de um olhar cuidadoso sobre o que já se produziu sobre o Neorrealismo em termos de crítica, seja em Portugal, seja fora do país, é possível concluir que o leitor irá se deparar com uma grande fortuna crítica, com análises mais variadas possíveis sobre diferentes aspectos de obras e autores integrantes do movimento.

No entanto, quando procuramos em específico sobre a participação de mulheres na geração que marcou a passagem da primeira para a segunda década do século XX, são raríssimos os textos que a esse assunto se dedicam. Em virtude de mais essa escassez, torna-se necessário retomar algumas das questões apresentadas por esses críticos e o confronto com alguns títulos dedicados à estética neorrealista, a fim de comprovar a nossa hipótese.

Dentre os ensaios e trabalhos dedicados exclusivamente aos autores, aos aspectos ideológicos e aos pressupostos estéticos do Neorrealismo, os de Alexandre Pinheiro Torres (1977), António Pedro Pita (2002), Carlos Reis (1983), Eduardo Lourenço (1967/2014), Fernando Guimarães (1981), Margarida Losa (1988/2014), Mário Sacramento (1968), Ramiro Teixeira (1981), Urbano Tavates Rodrigues (1981) e Viviane Ramond (2008), são aqueles que mais se destacam, seja pelo empreendimento feito para analisar ocorrências do período, seja para esclarecer e reiterar a importância dessa geração no cenário da literatura portuguesa do século XX.

Podemos, ainda, incluir, ao lado desse primeiro grupo de estudiosos do neorrealismo, mais dois outros. O primeiro, composto por autores e autoras que escreveram paratextos (prefácios, posfácios e notas introdutórias) para obras da época, pequenos ensaios e trabalhos dedicados a um autor ou a algum aspecto específico, tais como Álvaro Cunhal (1997), Alves Redol (1965), Eduardo Prado Coelho (1972), Isabel Pires de Lima (1981, 1988), Joel Serrão (1972), Júlio Pomar (2014), Luís Crespo de Andrade (2007), Mário Dionísio (1963, 1989), Óscar Lopes (1969) e Rosa Maria Martelo (2004), dentre outros, para ficar apenas entre aqueles consultados durante o processo de pesquisa. E um segundo, com intelectuais da época que pensaram o Neorrealismo, seja em ensaios diretos sobre o a literatura de cunho social das décadas de 1940-1960, seja em manuais de literatura portuguesa publicados nesse mesmo período para o ensino liceal e universitário: António José Saraiva (1955), Egídio Namorado (1958), Fernando Namora (1961), Jaime Brasil (1945), Julião Quintinha (1935), Óscar Lopes e Júlio Martins (1945) e Rodrigo Soares (1939), além de outros que aqui não comparecem por uma questão tempo e espaço.

Uma coisa em comum e que une todos estes estudos: nenhum deles sequer menciona, aponta ou mesmo ventila o nome de uma mulher como participante desta geração de escritores. Ainda assim, não posso deixar de destacar dentre esses nomes aqueles que tiveram a ousadia de desafiar a mordada imposta pelo Estado Novo e conseguiram disseminar as suas ideias, a fim de sensibilizar o público leitor e todos aqueles que alimentavam o mesmo espírito de revolta contra a censura e o fascismo.

Um caso muito interessante é o da disseminação de manuais de literatura portuguesa, com a finalidade de auxiliar os professores nos ensinamentos liceais e universitários. Já nas décadas de 1940, quando o Neorrealismo estava no início de sua trajetória e buscando uma consolidação nos meios artístico-culturais, muitos desses livros dedicavam-se aos períodos anteriores ao século XX com uma substancial atenção, ficando as correntes mais próximas, como *Orpheu e presença* apenas com as páginas. Isto não chega a causar estranhamento, tendo em vista que o trabalho de acesso às obras naquela época não se exercia com a facilidade dos tempos atuais, além do que é sempre mais complexo ler e analisar obras de movimento em processo. Ainda assim, é notória a ênfase que muitos desses autores dão à sua atualidade, ainda que os objetivos de utilização no ensino liceal abrangessem apenas até o 2º

romantismo, com Eça de Queirós e Antero de Quental, ou mesmo até o 2º modernismo com a geração presencista.

Interessante observar que quase todos eles possuem um fator muito curioso em comum e que chama a atenção: é o fato de muitos desses manuais não apresentarem qualquer indicação direta da matéria mais contemporânea no índice, mas, no final dos capítulos sobre conteúdos como “O romance e o conto” e “A poesia”, os autores fazem questão de mencionar e inserir a atual tendência da época<sup>7</sup>.

Vejam alguns exemplos:

No romance, género mais típico das literaturas modernas, tem-se procurado assimilar as correntes estrangeiras; nota-se, sobretudo, uma agitação crítica nesse sentido. Dentro do romance psicológico, consagrado com Dostoiewski, levado às últimas conseqüências com Marcel Proust, James Joyce, Aldous Huxley e Charles Morgan, destacam-se os cultores portugueses José Régio e João Gaspar Simões; o romance social tem, por enquanto, o seu cultor mais consagrado em Ferreira de Castro. Aquilino Ribeiro cultivou o romance e a novela regionalistas, depois do que desceu à cidade (Martins e Lopes, 1941, p. 186);

---

<sup>7</sup> Entre as décadas de 1940 a 1960, não são poucos os manuais de história da literatura portuguesa em circulação, sobretudo, aqueles destinados especificamente aos ensinos liceal e superior. Se menciono, aqui, aqueles que procuraram dar alguma visibilidade aos escritores contemporâneos seus, outros há que sequer dão a devida atenção ou, então, que muito esparsamente cita um ou outro nome, uma ou outra obra, como são os casos de *História da literatura portuguesa*, de António José Barreiros (1965), que, na década de 1960, prefere parar o quadro do século XX em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro; *Breves noções da história da literatura portuguesa*, de Renato Figueiredo (1955), que, em meia página, apenas aponta o neorealismo como uma das tendências da literatura atual e cita Alves Redol e Afonso Ribeiro como os seus representantes diretos; ou, ainda, o *Manual de história da literatura portuguesa*, de Virgínia Motta, Augusto Reis Góis e Ironidino Teixeira de Aguiar (1960), que mal se referem a escritores como Aquilino Ribeiro, destacando a sua inovação na escrita em língua portuguesa, com a sua riqueza vocabular e o seu contributo para o “enriquecimento lexical” (Motta *et al.*, 1960, p. 262), e, no entanto, fazem o seguinte vaticínio sobre a literatura portuguesa da época: “Desaparece, em grande parte, neste século, a ânsia de novas criações na linguagem, exóticas ou importadas do estrangeiro, que havia constituído característica especial da corrente realista e, mais vincadamente, da corrente dos decadentistas” (Motta *et al.*, 1960, p. 260).

Ferreira de Castro, em princípios da década de 1930, é um precursor do romance neo-realista, graças à sua experiência de emigrante para o Brasil que cristalizou em *A Selva* e *Emigrantes*. O êxito destes livros, largamente traduzidos, reforçando-se com a influência de obras de tendência neo-realista de norte-americanos e de brasileiros (entre estes, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Lins do Rêgo) estimula uma nova corrente na moderna ficção em prosa que exemplificaremos com os nomes de Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes, Afonso Ribeiro e Fernando Namora (Lopes e Martins, s.d., p. 218);

Cêrca da guerra de 1939-45 a literatura de inquérito aos grupos sociais, que tivera já um cultor em Ferreira de Castro (*A Selva*, *Emigrantes*) ganha novo fôlego, em parte por influências vindas da América do Norte e do Brasil, onde Euclides da Cunha, Erico Veríssimo, Jorge Amado, José Lins do Rêgo e Graciliano Ramos, puseram de lado a novela estilística e psicológica das burguesias europeias antes cultivada por Machado de Assis e Coelho Neto. Nomeemos exemplificativamente, Alves Redol, Manuel do Nascimento e Loureiro Bottas (Lopes e Martins, 1945, p. 372-373);

Entretanto surgiram novas camadas de escritores carreando materiais e experiência que alargaram o inquérito realista a meios até então ignorados ou encarados sem profunda compreensão. Os factores gerais da depressão económica mundial da penúltima década, a insidiosa preparação e eclosão da guerra, várias transformações catastróficas subsequentes, o amadurecimento da própria consciência pública, o conhecimento das correntes neo-realistas estrangeiras (nomeadamente as que chegavam por via francesa, a literatura do New Deal rooseveltiano, o novo realismo brasileiro) determinaram um movimento estético realista cuja força reside numa difusão que impregna escritores da mais diversa / formação: é como que uma conspiração secular de silêncio que se desfaz sobre as realidades portuguesas. Nas suas criações mais conscientes e elaboradas, esta larga corrente propõe-se agora vencer certo esquematismo inicial de intenção, certas imitações estreitas dos paradigmas em vista, que chegaram a traduzir-se em brasileirismos linguísticos. Em certos autores já consagrados

sente-se pelo contrário, o risco da academização (Saraiva e Lopes, 1955, p. 871-872).

Apesar de todas essas ocorrências aparecerem apenas na parte final dos manuais – até por uma razão cronológica óbvia, afinal, há uma ordem diacrônica na sistematização das escolas literárias –, não deixa de ser sintomático o fato de este conteúdo não estar mencionado ou referendado no índice. Isto me leva a duas hipóteses muito plausíveis: a 1ª) trata-se de uma falha editorial para cumprir a extensão da publicação dentro das normas dos programas liceais; a 2ª) como a PVDE e, depois, a PIDE controlavam o material didático que circulava pelas escolas (Pimentel, 2011, 2024), muito provavelmente este seria um recurso para tentar despistar a atenção dos órgãos de censura. Claro que não deixa de ser um mecanismo muito frágil, facilmente contestado com uma leitura atenta de todo o conteúdo escrito. Falha editorial ou não, tendo a acreditar na 2ª hipótese, sobretudo, por causa da capacidade desafiadora desses escritores e as consequências sentidas por eles na própria pele<sup>8</sup>.

Ainda que o principal manual de literatura portuguesa constitua um dos primeiros indicativos de uma resistência acadêmica ao jugo fascista do Salazarismo, é preciso realçar o pequeno parágrafo, quase no fim da primeira edição de *História da Literatura Portuguesa*, datada de 1955, onde António José Saraiva e Óscar Lopes tentam dar uma visibilidade à produção de autoria feminina:

Outro aspecto significativo da literatura portuguesa actual é **o surto de personalidades femininas** rompendo com o amaneiramento tradicional da sensibilidade da mulher portuguesa e pondo com mais franqueza os seus problemas. Pelo seu confessionalismo gritante, ainda moldado numa eloquência romântica, Florbela Espanca (1895-1930), cuja primeira edição importante, *Charneca em Flor* (1932) é já póstuma,

---

<sup>8</sup> A utilização de pseudônimos, incluindo os femininos, era um dos meios mais comuns para desviar a atenção da censura. Em relato sobre a prisão e a tortura sofrida nas prisões do Estado Novo, Óscar Lopes revela que se valera deste recurso, utilizando os disfarces de Luso do Carmo e Irene Gaspar. No entanto, na década de 1950, veio a proibição da PIDE de assinar o seu nome em quaisquer publicações periódicas. Daí que a 1ª edição de 1955 de *História da Literatura Portuguesa* coincide com a prisão de Óscar Lopes pela PIDE. Sobre este assunto e os métodos de tortura por ele suportados, cf. Lopes, 2001, p. 63 e subsequentes.

foi a primeira personalidade literária de mulher que se revelou em nossos dias. Como exemplos, aliás heterogêneos, dessa emancipação literária nomeemos ainda Irene Lisboa, Maria Lamas, Maria Archer, e, mais recentemente, Bessa Luís (Saraiva e Lopes, 1955, p. 872-873; grifos meus).

Não deixa de ser interessante constatar que dois dos principais estudiosos da literatura portuguesa tenham dado a atenção para uma produção emergente já naquela época. No entanto, chama também atenção a forma um tanto quanto pejorativa e, ao mesmo tempo, salutarmente contraditória com que se referem a essas mulheres escritoras. A expressão “surto de personalidades femininas” não deixa de sugerir um paradoxo, na medida em que o primeiro termo se refere ao “aparecimento repentino e inesperado de uma coisa, que atinge simultaneamente muitas pessoas” (*Dicionário*, 2001, p. 3490), estando muitas vezes ligado à disseminação de doenças; e o segundo tem como um dos seus sinônimos “pessoa muito conhecida, pelo seu comportamento e estatuto social, profissional ou pessoal” (*Dicionário*, 2001, p. 2836), sublinhando, assim, a sua notoriedade, celebridade e autoridade.

Mesmo que não tenha sido essa a intenção e que, em edições posteriores, a terminologia mude completamente<sup>9</sup>, a verbalização expressa acaba por denunciar uma práxis dessa época, qual seja, a de

---

<sup>9</sup> Ao compararmos a 1ª edição com outras posteriores, fica nítida a mudança na forma de tratamento. Na 8ª edição, por exemplo, de 1975, os críticos referem-se à década de 1950 como um período marcado pelo “**desenvolvimento da literatura de autoria feminina** e sobre questões que se prendem com a posição social da mulher” e pela “**decidida qualificação literária** da mulher” (Saraiva e Lopes, 1975, p. 1125; grifos meus). Já na 15ª edição, de 1989, o mesmo período é celebrado da seguinte maneira: “Uma das **feições mais notáveis do pós-guerra é o desenvolvimento da ficção de autoria feminina**, fenómeno aliás universal, mas entre nós de **extraordinário relevo histórico-social e temático**” (Saraiva e Lopes, 1989, p. 1164; grifos meus). A mesma descrição será retomada na 17ª edição, corrigida e aumentada, de 2000, onde os ensaístas irão citar os nomes de Maria da Graça Freire, Patrícia Joyce, Celeste de Andrade, Ilse Losa, Natália Nunes, Ester de Lemos, Luísa Dacosta, Graça Pina de Moraes e Agustina Bessa-Luís. Como disse anteriormente, não acredito que tivesse alguma intenção de diminuição da produção literária de autoria feminina, no entanto, a mudança gritante de termos para a esta se referir demonstra uma preocupação dos dois ensaístas em expurgar qualquer tipo de expressão dúbia ou que colocasse em causa a validade e a contribuição de todas as autoras portuguesas a partir da época.

que as mulheres seriam incapazes de produzir uma “grande literatura” ou algo semelhante que fosse digno de atenção e nota. Este procedimento de leitura surge documentado em vários registros da época e por diferentes nomes da crítica literária.

Na sua análise ampla e panorâmica do movimento neorrealista, realizada em 1945, Jaime Brasil constrói um amplo elenco dos principais casos e, já nas páginas conclusivas, esclarece: “Não citamos, porém, um nome de mulher. Tivéssemos enveredado pela criação poética e não seria muito difícil indicar alguns nomes femininos. Na ficção em prosa não apareceu, que saibamos, nenhuma escritora a assinalar a tendência para a reportagem com estilo” (Brasil, 1945, p. 14).

A sua proposta de leitura da geração neorrealista passa pela verificação de que o principal gênero cultivado pelo grupo não é exatamente o narrativo (romance, novela e conto), mas a “reportagem artística”, ou, ainda, o “documentário com estilo” (Brasil, 1945, p. 9). Segundo ele, os cultores deste tipo de criação “escrevem em regra com grande elegância formal e ordenam a sua composição com arte”, o que quer dizer, as cenas rurais das mais diferentes regiões campesinas portuguesas e as sequências contendo os trabalhadores nos seus labores e nas suas rotinas de trabalho duro constituem verdadeiros “quadros, cenas sucessivas, apenas ligadas por um ténue fio, quase sem conflito e sem entrecho” (Brasil, 1945, p. 9).

Claro que tal definição ainda se encontra no calor de propagação do movimento, e não explica de forma pontual e precisa as várias nuances do Neorrealismo. No entanto, ao se calar diante da produção de autoria feminina e circunscrever a sua atuação apenas ao campo da expressão poética, o crítico e escritor acaba por esbarrar num lugar-comum de referência da época à escrita de mulheres. Ou seja, parece que, na ficção, elas não são capazes de acompanhar o ritmo e a escala produtiva dos homens, mas, na poesia, em virtude do ensimesmamento subjetivo, sua atuação ainda poderia ser observada.

O que chama a atenção nesse artigo de Jaime Brasil é a sua restrição, sobretudo, em relação aos diferentes tipos de efabulação de espaços e personagens, deixando o Neorrealismo fechado nos ambientes do interior rural. Em outro momento, ele chega mesmo a afirmar que “A vida proletária nos grandes centros ainda não encontrou o seu repórter” (BRASIL, 1945, p. 13).

Ora, não sei exatamente se Natália Correia chegou a ler ou a tomar conhecimento desse texto, publicado na revista *Afinidade*, mas fato é que, nos dois casos, a escritora portuguesa parece ter dado duplamente uma resposta contundente à fala de Jaime Brasil, na medida em que não só realiza um denso trabalho de análise da população mais humilde de Lisboa, com espaços e personagens marginais, como também escreve uma prosa de ficção alinhada aos pressupostos neorrealistas, ao publicar um ano depois desse texto, em 1946, o romance *Anoiteceu no bairro*.<sup>10</sup>

Um outro caso muito interessante pode ser encontrado nas leituras operadas por Amândio César, professor, escritor e jornalista reconhecidamente comprometido com o Estado Novo. Foi autor de inúmeras obras de crítica e de antologias da produção literária dos países africanos de língua portuguesa, inclusive nas décadas de maior tensão entre estes e Portugal, em virtude das Guerras de Libertação. Ainda que o seu trabalho como antologista possa ser reconhecido pela visibilidade que deu a nomes até então desconhecidos do público, a sua perspectiva encontrava-se muito impregnada pelos lastros ideológicos estadonovistas e pela defesa da manutenção colonialista nas antigas províncias ultramarinas.

Na verdade, o que chama a atenção é a crítica que pretende desenvolver a respeito de três escritoras angolanas que publicam ficção. Ao abrir o artigo, o autor parece assumir um caminho de autonomia do sistema literário em Angola, sobretudo, quando enfatiza a situação

---

<sup>10</sup> Em outro texto de minha autoria (Valentim, 2020), já tive a oportunidade de discutir este aspecto, procurando observar como alguns espaços e personagens denunciam as desigualdades sociais no espaço urbano. Vale, ainda, ressaltar que, durante sua vida, Natália Correia sempre renegou essa obra, chegando mesmo a reconhecer o lastro ideológico da geração neorrealista na confecção da trama e na construção das personagens. Aliás, ao ser interrogada sobre a marginalidade deste romance dentro de sua trajetória, Natália Correia responde de forma veemente: “Se pus *Anoiteceu no Bairro* à margem, não foi por ter sido escrito numa fase imatura da minha vida, mas porque o entendo inautêntico. Embora o livro corresponda a preocupações ideológicas que mantenho, não estou interessada em fazer literatura programada. *Anoiteceu no Bairro* reflectia, directamente, uma preocupação de ordem ideológica. Hoje, penso que essas preocupações, de forma alguma alheias à minha obra, que nela aparecem disseminadas, podendo até constituir a sua substância e o seu fundo - não devem estar imediatamente declaradas. Esta a única diferença entre a minha concepção actual do romance e a que tinha na juventude” (Correia *apud* Gonçalves, 2004, p. 41).

presente no país: “A realidade literária que se vem processando em Angola é bastante mais complexa e bastante mais profunda do que à primeira vista pode parecer ou pode ser julgada” (César, 1967, p. 147). Até aqui, nenhuma novidade.

No entanto, quando resolve discorrer sobre o *corpus* de sua revisão crítica, César repete os mesmos lugares comuns, apenas com palavras diferentes daquelas que já presenciamos. Diz-nos o crítico:

É de algumas escritoras de Angola que hoje me desejo ocupar, e isso porque a sua obra me acaba de surpreender, em leitura recente. **O mais curioso é que não vou citar duas ou três poetisas, género em que, à primeira vista, poderia estar o agrado da sensibilidade feminina.** Não. Trata-se de duas romancistas e uma contista, cada uma com a sua personalidade formada, com a sua experiência a reflectir-se no texto romanesco e com a sua técnica pessoal, por vezes bem rudimentar e simples, mas isso mesmo colmatado com a vivência de um meio diferente e com a experiência que marca as obras que realmente valem. **E curioso, ainda, é anotar-se desde já o facto de em ambos os romances estar presente a série de circunstâncias dramáticas que circundam o metropolitano quando vai à procura da sua nova terra.** Pensado, um, por escritora ida da Metrópole, escrito o outro por uma angolana, por caminhos diferentes as temáticas são tratados muito humanamente, pondo de frente os problemas dramáticos que marcam o homem, ao transpor a linha do Equador para tentar realizar-se (César, 1967, p. 148).

Por mais elegante que tente parecer, o autor da revisão acaba por emular um estereótipo comum da época, tal como constatamos no texto da década de 1940. A mulher é muito mais dada à poesia do que à prosa. Quando isto ocorre, é preciso olhar com surpresa, espanto, curiosidade e até com uma certa desconfiança. As expressões acima assinaladas sugerem que uma ficcionista capaz de escrever desenvolver um estilo próprio, uma técnica marcante pessoal ou um género textual fora da poesia merece, realmente, ser alvo da curiosidade do homem, sobretudo quando o tema foge do elenco esperado pela mentalidade patriarcal e machista.

Comparando os dois artigos em sequência, pode-se constatar que, se no texto de Jaime Brasil, de 1945, o crítico é incapaz de encontrar uma

mulher prosadora no contexto do Neorealismo português (mesmo com a quantidade de contribuições em periódicos como *Sol Nascente* e *O Diabo*, como acima demonstramos), no de Amândio César, de 1967 (ou seja, mais de vinte anos depois), no vasto cenário das literaturas africanas de língua portuguesa, a mulher ainda continua atrelada exclusivamente ao fazer poético, e quando se lança pela prosa de ficção, é preciso verificar, no mínimo, com olhos muito curiosos.

Por fim, um terceiro caso que merece destaque é a breve recensão crítica ao livro de Maria Archer, *Ida e volta numa caixa de cigarros* (1938), feita por Andrée Crabbé. Nesta, em que se debruça sobre as da referida obra, a filóloga naturalizada portuguesa Andrée Crabbé assinala alguns lugares-comuns irritantes do conjunto de obras da coletânea, e não deixa de realizar uma crítica, digamos, um tanto quanto tendenciosa, na medida em que sublinha uma incapacidade feminina de criar determinadas situações, quando enfatiza o realismo de Maria Archer:

Há em Maria Archer um realismo, uma força, comprometida por certas reticências, por certo preciosismo de expressão, **certos lugares-comuns intragáveis**, e até certas palavras enfáticas, que não vêm a propósito, e que às vezes nos dão vontade de pedir uma crueza de expressão que seria muito mais natural. Tal tarefa é, evidentemente, **difícil para uma mulher**. Sente-se, aliás, que Maria Archer é mulher, não só pela maneira magistral como descreve em pormenor o dia absolutamente vazio e o martírio passado no Instituto de Beleza, todos os suplícios requintados que desmiolam as que se sujeitam a eles (*gekruld haar, gekrulde zinnen*, como diz o ditado flamengo), mas também e sobretudo pelos seus **dons de simpatia e compreensão em face das próprias mulheres** cuja condição leva a posar em actos involuntários, com prejuízo da própria dignidade.

É preciso abrir uma excepção para a novela *Entre duas Viagens*. Não tenho receio de afirmar que este tom mais são, mais limpo, lavado do ar do mar, é infinitamente mais agradável do que o clima das outras novelas do volume. Aqui não se trata senão de casar um rapaz pescador com a filha de um pescador, no intervalo de duas safras de bacalhau. É um pretexto para entrarmos nos velhos cardenhos, e nas usanças, ainda mais velhas, dos pescadores da Cova, onde os primitivos costumes matrimoniais são rigorosamente mantidos, onde a *vox populi* tem tanto pêsso e a precissão do orago da freguesia tanta graça. A atmosfera

da narrativa, desenvoltamente conduzida, agüenta fãcilmente a comparação com certas belas passagens do *Pêcheur d'Islande*. O talento da autora encontra aqui um terreno que lhe paga em seiva abundante o que ela lhe confiou. É então que Maria Archer nos revela uma arte muito especial do diálogo plebeu e familiar, e da observação voluntariamente desprovida de humor (Crabbé, 1939, p. 432; grifos em negrito meus).

Ainda que entendamos as restrições apontadas pela recensão a respeito dos incômodos gerados pelas tramas das novelas de Maria Archer, não deixa de ser sintomático uma mulher revelar o seu desagravo crítico em relação a uma outra mulher escritora, não perdoando os seus defeitos, sobretudo quando estes são explicados pela dificuldade que uma autora teria em lançar mão de um realismo mais cru. No entanto, não deixa de ser curioso (agora, sim, valho-me do termo utilizado anteriormente por outro crítico) o fato de o ambiente mais são, mais límpido e mais higienizador combina melhor com a sensibilidade feminina do que as descrições eivadas de um realismo mais intenso.

Na verdade, parece que a reticência não é exatamente pelo modo com que as cenas realistas são executadas e acabadas, mas pelo tema *per se*, afinal, efabular o casamento de dois filhos de pescadores parece ser um enredo “infinitamente mais agradável” do que os das demais novelas. Ora, é bom recordar que esta obra de Maria Archer foi proibida e apreendida pela PVDE (a PIDE da época) e a novela homônima possui uma protagonista (Marietta) muito à frente do seu tempo, posto que, “na condição de mulher livre, sedutora, solteira e independente, explora perversamente os seus atributos femininos na rendição do parceiro nos encantamentos do amor e do sexo” (Battista, 2015, p. 38).

Tem razão, portanto, Ana Paula Ferreira, quando acentua o caráter feminista *avant la lettre* de Maria Archer por dramatizar “o processo contraditório, mas necessário, de desmistificação do mecanismo da fantasia que atribui à mulher o estatuto falaz do ‘todo’ como condição de legitimidade social e, daí, de valor de troca na sociedade patriarcal” (Ferreira, 2002, p. 162). Fora, portanto, dos padrões de fada e de rainha do lar, de responsável pelos tachos e pela limpeza da casa, de progenitora dos herdeiros das linhagens familiares, as protagonistas de Maria Archer causam um profundo incômodo na moral rígida e conservadora do Estado Novo:

No regresso do Estoril, enquanto cirandava pelo quarto, Marietta recapitulara os incidentes da tarde. Finda, a sua paixão dolorosa. O amor que enchera a sua vida ia-se apagando, sumindo, sob o fogo da nova sensação, como a luz some as trevas que roça. E depois de tumular no cofre de sandalo a caixa de cigarros teve a impressão de vêr abrir-se na frente um caminho novo. Estrada larga, florida, maravilhosa, e desconhecida! Ia conhecer outro amor, o amor sem sofrimento, o amor prazer, o amor com finalidade em si mesmo. Prometia-se um festim de deuses. Mas, contudo, teve o primeiro desgosto antes de conhecer a primeira felicidade (Archer, 1938, p. 45-46).

Na cena acima, da novela de abertura da obra em foco, nota-se uma completa autonomia da mulher em gerir as situações amorosas, bem como os seus sentimentos e desejos de satisfação, sem ter de depender um homem. Apesar dos enganos e dos tropeços, Marietta é capaz de sentir prazer no amor, enquanto sentimento em si mesmo, o que, para as mentalidades mais retrógradas, não seria um estatuto para a mulher dedicada ao marido, à casa, aos filhos, enfim, ao lar. Sem duvidar, portanto, a Direção de Censura classifica a obra como um “livro pornográfico” (Azevedo, 1999, p. 590) e sem “alcance moral” (Azevedo, 1999, p. 591), cabendo-lhe solicitar a proibição e a apreensão junto à Polícia.

Malgrado as análises pouco favoráveis às obras de algumas escritoras das décadas de 1940-1960 feitas ainda na época, é preciso destacar três nomes que vão na contramão deste caminho, já em tempos mais atuais. O primeiro deles, mais recente, é José Carlos Seabra Pereira (2019), que, apesar de sua verve muito mais conservadora em relação a outros nomes da crítica, não deixa de destacar as reverberações neotrealistas, inclusive em obras de autoria feminina, com uma atenção especial à Lília da Fonseca. Segundo ele,

A orientação ideológica do Neo-Realismo passa a motivar uma alteração na perspectiva e na pragmática de obras literárias escritas por metropolitanos em resultado de estadas em África (ou de africanos radicados em Portugal, mas nunca desligados das suas terras de origem, como exemplifica a angolana Lília da Fonseca de *A Mulher Que Amou Uma Sombra*, 1941, a *Poemas da Hora Presente*, 1958, da ficção benguelense em *Panguila*, 1944, ao

romance neo-realista *O Relógio Parado*, 1961, e à sua produção infanto-juvenil) (Pereira, 2019, p. 401).

Ainda que concorde parcialmente com as suas considerações, sobretudo em considerar *O relógio parado* (1961) um “romance neo-realista”, é preciso ponderar dois aspectos que me parecem muito importantes. *Panguila* (1944) não constitui exatamente uma “ficção benguelense”, mas um exemplo de texto colonial com todos os seus corolários, ou seja, a obra em questão postula uma “visão apologética da empresa da colonização” (Mata, 2001, p. 57), além de elencar personagens que apontam o “horizonte configurador do imaginário colonial português” (Mata, 2016, p. 94). Da mesma forma, a obra poética *Poemas da hora presente* (1958) não está apenas ligada a uma expressão inquebrável da autora com sua terra, posto que ela enceta uma mudança explícita no seu projeto literário, na medida em que sai do comodismo de um panegírico colonialista e começa a desenhar uma voz resistente ao momento político-social vivenciado em Portugal, abordando temas como a Grande Guerra, a fome, a miséria, a violência e as desigualdades sociais.

Em segundo lugar, Vitor Viçoso (2011), cujos trabalhos em torno do Neorrealismo e de autores, como Carlos de Oliveira, Fernando Namora, Manuel da Fonseca e Vergílio Ferreira trazem uma contribuição inegável à fortuna crítica do movimento, abre um espaço no seu ensaio para abordar algumas escritoras que, eventualmente, sentiram as reverberações do movimento neorrealista. Aliás, o que chama a atenção na sua obra paradigmática sobre essa geração é a parte dedicada às obras de mulheres com protagonistas femininas. Nesta seção, o autor inclui as escritoras Irene Lisboa, Manuela Porto, Maria Archer e Maria Lamas. E vale destacar que, das quatro citadas, apenas Manuela Porto não aparece no elenco de autoras que efetivamente contribuíram de alguma forma com os periódicos ligados ao Neorrealismo, aliás, aspecto acentuado por ele.

Apesar de Viçoso, ao contrário dos demais ensaístas dedicados à geração da década de 1940, abrir espaço para incluir as quatro autoras, ainda assim, a sua reticência em incluir mulheres no seletivo grupo neorrealista fica explícita já no início da referida seção:

Embora não possamos incluir nenhuma autora da década de 40, no campo neo-realista, há escritoras que, pelo seu apego à realidade social do seu tempo e à situação afectiva, amorosa e jurídica da condição feminina, submetida à mítica situação de “fada do lar” e

a uma submissão machista e patriarcal, se podem aproximar com pertinência das fronteiras do Neo-Realismo (Viçoso, 2011, p. 249).

Ora, sem querer desmerecer o excelente trabalho do professor da Universidade de Lisboa, acredito, no entanto, que neste conjunto ainda caberiam outros nomes para, de certa forma, dilatar as participantes das mesmas preocupações sociais do Neorrealismo. Tal como já tive oportunidade de verificar e assinalar em outros textos (Valentim, 2020), Natália Correia e o seu primeiro romance, *Anoiteceu no bairro* (1946), bem poderiam ser incluídos nesse rol sem qualquer prejuízo para a argumentação. E, além dela, acrescento Lília da Fonseca, que teve o seu romance de explícito pendor neorrealista *O relógio parado* (1961) proibido pela PIDE (Alvim, 1992); Rachel Bastos, com dois contos de *Coisas do céu e da terra* (1944); além de algumas outras apostas, como Marta de Lima, Natércia Freire e Patrícia Joyce.

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

Neste caminho de análise, não posso deixar de mencionar o pioneiro trabalho de investigação da professora e ensaísta portuguesa Ana Paula Ferreira (1992), que já em 1989, quando da defesa de sua Tese de Doutoramento na Universidade de Nova Iorque, sustentava o papel importantíssimo das personagens femininas nas tramas neorrealistas e como estas alicerçavam as visões estereotipadas da condição das mulheres em diferentes escalas sociais:

Se a mulher representa para o homem a perpetuação de uma vida de sacrifício e de desespero, é natural que ele transfira para ela toda a violência que, no fundo, reserva para o patrão. Não é rara a situação em que um homem agride a mulher ou, pelo menos, se

gaba de o fazer junto dos companheiros. [...] Aqui e além aflora uma saída para o trabalhador de índole não derrotista, centrada no conhecimento que alguns guardam de si e da sua classe. Já que à mulher é-lhe aparentemente vedado todo o saber, a sua situação de vítima duplamente alienada impede-lhe qualquer acesso material ou, pelo menos, espiritual, à libertação ou mesmo à Verdade. Mesmo quando uma consciência de classe básica a leva a juntar-se a um homem do povo, a mulher afigura-se incapaz de revoltar-se quer contra a prisão do seu próprio sexo quer contra a origem da opressão de toda a sua classe social.

Não se pode afirmar, no entanto, que no romance neo-realista a mulher seja sempre e fatalmente uma vítima (Ferreira, 1992, p. 147-148).

De prostitutas a namoradas, noivas e esposas violadas e agredidas pelos seus companheiros, de senhoras de idade a jovens, de filhas de senhores a alienadas da classe trabalhadora, as personagens femininas compõem um mosaico que expressa bem não apenas as faces da condição da mulher neste cenário, mas também as formas com que eram efabuladas em muitas tramas da ficção neorrealista. Ainda que nem sempre o papel de vítima seja uma recorrência, fato é que as mulheres se tornam alvos fáceis do ódio, da violência e da amargura masculina, independentemente do seu espaço de ocorrência.

Se, como propõe Vítor Viçoso, “a fronteira entre a ficção e o documentário é muito tênue” (Viçoso, 2011, p. 251), gosto de pensar com Ana Paula Ferreira que, nas diferentes situações físico-amorosas encenadas nas narrativas do Neorrealismo, quase sempre, “o corpo da mulher é sacrificado para afirmação da humanidade e da força do homem que se crê intimamente vazio” (Ferreira, 1992, p. 147-148). Aliás, a ensaísta portuguesa ainda lembra que, mesmo num romance exemplar como *Avieiros* (1942), de Alves Redol, em que Olinda pode ser considerada um caso de força e inteligência, “a lei que rege a mulher (aparentemente) é a da ‘pancada e silêncio’” (Ferreira, 1992, p. 149).

Posteriormente, em 1996, Ana Paula Ferreira publica outro ensaio em que questiona exatamente a despreocupação dos participantes da geração neorrealista com a produção de autoria feminina (Ferreira, 1996b). Segundo ela, não se pode menosprezar a presença de nomes nos principais periódicos da época crucial do Neorrealismo, posto que este elenco pode fornecer importantes aspectos para se ter uma ideia global

do período em questão. Daí a sua interrogação sobre os motivos desse vácuo: “[...] não será o silenciamento do feminino resultado de um dos vários ‘equivocos’ em que a generosidade romântica do marxismo neo-realista caiu?” (Ferreira, 1996b, p. 148).

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

E preciso já frisar que o trabalho da professora portuguesa não está desmerecendo qualquer ponto da luta de resistência da geração neorrealista ou qualquer trabalho sobre os autores, as suas obras, os veículos de transmissão e comunicação das principais linhas de força do movimento, ainda mais num cenário em que desafiar a ordem fascista consistia em entrar para uma galeria de proscritos, malditos, subversivos e até terroristas.

Acredito, neste sentido, que ela não evita de apontar uma ferida ainda aberta, quando se trata de escrita de autoria feminina e sua possível intervenção nas principais tendências da estética neorrealista. Que há um silêncio generalizado e cômodo da crítica, isto não há a menor sombra de dúvida, por isso, quando postula a falha do movimento, realça um ponto de fragilidade que precisa ser revisitado:

Ao falar pelas mulheres ou, mesmo, pondo-as a falar como se, de facto, tivessem voz própria, os textos de divulgação e crítica aqui focados não encobrem a aliança com a ordem que domestica e acaba por silenciar as mulheres, tanto do lado de «cá» como do lado de «lá», principalmente por meio da receita amorosa sancionada, ou seja, o casamento. E isto porque, em grande medida, os neo-realistas se limitaram a transferir a imagem tradicional da mulher-mãe naquela que seria a «nova mulher», a sua companheira de luta” (Ferreira, 1996, p. 152).

Penso que, talvez, por entender esse vácuo dentro das propostas do grupo, bem como da própria historiografia literária, a investigadora

tenha investido seus esforços para trazer à luz os nomes e a produção dessas mulheres. Em 2002, publica uma antologia com alguns dos mais representativos nomes de mulheres escritoras da década de 1940 (Ferreira, 2002), com um denso ensaio na sua abertura. Talvez, um dos textos mais esclarecedores sobre o período em que se registra “a primeira grande vaga de ficção de autoria feminina nas letras portuguesas, fenómeno só comparável àquele advindo após a segunda metade dos anos setenta” (Ferreira, 2002, p. 15), o prefácio aponta exatamente uma preocupação em trazer luz sobre esta “corrente de ficção de autoria feminina que antecede de perto e acompanha o surto do Neo-Realismo” (Ferreira, 2002, p. 16).

Além do já conhecido caso de Irene Lisboa, que contribui com os pseudónimos João Falco e Maria Moira para *Sol Nascente* e *O Diabo* (Mourão, 1986), Ana Paula Ferreira reúne as seguintes escritoras: Heloísa Cid, Lília da Fonseca, Manuela Porto, Maria Archer, Matilde Rosa Araújo, Natércia Freire, Patrícia Joyce e Rachel Bastos. No final, ainda inclui um apêndice esclarecedor com mais informações biográficas e os nomes de outras mulheres que também publicaram na década de 1940, mas não compareceram na listagem principal.

No meu entender, trata-se de um trabalho denso e de suma importância para entendermos toda essa produção ficcional de autoria feminina, sua relevância no cenário da ditadura salazarista e do Estado Novo, sua reverberação no contexto artístico-cultural do Neorrealismo – ou, ainda, aquele “carácter residual ou emergente das suas manifestações literárias com relação ao crescente domínio do Neo-Realismo” (Ferreira, 2002, p. 20), como bem acentua Ana Paula Ferreira –, e nas décadas posteriores de 1950 e 1960.

E vale sempre recordar que o período em questão constitui um período de extremo empobrecimento da participação feminina em outras esferas da vida pública que não fosse aquelas destinadas ao trabalho doméstico (Maurício, 2005). Ou seja, independente da classe ou da origem social, a mulher não tinha qualquer perspectiva ou horizonte em termos de autonomia e de participação mais ativa nas instâncias públicas. A honra de “fada do lar”, de companheira e de mãe zelosa corrobora o modelo esperado de uma “mulher nova”, capaz de fazer jus ao seu papel de cuidadora e apoiante do “homem novo” ao seu lado. Se este se torna o principal paradigma do Estado Novo, porque opera num agenciamento de uma lógica capitalista sobre a bélica, em que o homem serve ao Estado e

aos seus princípios, então, tudo o que fugisse a esse exemplo era sempre colocado numa escala de hierarquia inferior (Lugarinho, 2013).

Dentro da visão extremamente defensora da colonização de corpos e de espíritos, à mulher cabia apenas o papel da subserviência e da obediência inquestionável aos princípios que a colocavam numa condição subalterna em relação à figura masculina. Na verdade, a “mulher nova” do “homem novo” português não possuía nada de novo em relação à sua atuação pública. Esta não existia e sua funcionalidade fica circunscrita às tarefas domésticas e reprodutivas.

Assim, no tocante ao recorte temporal selecionado (décadas de 1940-1960), importa-nos compreender que algumas autoras efetivamente participaram e produziram obras dentro daquele “realismo crítico” (Ssaiva e Lopes *apud* Ferreira, 2002, p. 20), tão característico da produção ficcional deste período. Na minha perspectiva, são elas as responsáveis por um profícuo ensaio, por uma densa preparação da aproximação dessas mesmas escritoras com o Neorrealismo, num gesto explícito de recusa e de resistência aos condicionamentos impostos pelo Estado Novo.

Se contar é resistir, cabe-nos, então, destacar a relevância desta produção para uma melhor compreensão do próprio século XX português e de seus movimentos estéticos.

## Referências

ALMEIDA, António Ramos de. Notas para o Neo-Realismo. *O Diabo*, no. 268, 09 de novembro de 1940, p. 2.

ALVIM, Maria Luísa. *Livros portugueses proibidos no regime fascista: biografia*. Braga: Universidade do Porto, 1992. Disponível em: [http://eprints.rclis.org/9342/1/livros\\_proibidos.pdf](http://eprints.rclis.org/9342/1/livros_proibidos.pdf) Acesso em 10 de março de 2024.

ANDRADE, João Pedro de. Neo-realismo. In: COELHO, Jacinto do Prado (dir.). *Dicionário de literatura portuguesa, brasileira, galega e estilística literária*. Porto: Figueirinhas, 1973, p. 725-728.

ANDRADE, Luís Crespo de. *Sol Nascente*. Da cultura republicana e anarquista ao neo-realismo. Porto: Campo das Letras, 2007.

APA, Lúvia. O Neo-Realismo em Moçambique: algumas propostas de leitura. In: GRAÇA, Júlio (dir.). *Encontro Neo-Realismo: reflexões sobre um movimento, perspectivas para um museu*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1999, p. 291-302.

ARCHER, Maria. *Ida e volta dum caixa de cigarros: novelas*. [S.l.: s.n.], 1938.

AZEVEDO, Cândido de. *A censura de Salazar a Marcelo Caetano*. Lisboa: Caminho, 1999.

BARREIROS, António José. *História da literatura portuguesa*. Braga: Editora Pax, 1965, 2 vols.

BATTISTA, Elisabeth. *Maria Archer: o legado de uma escritora viajante*. Lisboa: Colibri, 2015.

BELCHIOR, Maria de Lourdes. *Os homens e os livros: séculos XIX e XX*. Lisboa: Verbo, 1980.

BRASIL, Jaime. *Os novos escritores e o movimento chamado “Neo-Realismo”*. Porto: “O Primeiro de Janeiro”, 1945.

CANELAS, Alexandra. Alice Jorge. In: RIBEIRO, Rogério (coord.). *Um tempo e um lugar*. Dos anos quarenta aos anos sessenta. Dez exposições gerais de artes plásticas. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2005, p. 34-35.

CARVALHO, Alberto. Neo-Realismo e realismos em Cabo Verde e Angola: algumas afinidades e muitas diferenças. In: GRAÇA, Júlio (dir.). *Encontro Neo-Realismo: reflexões sobre um movimento, perspectivas para um museu*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1999, p. 303-310.

CÉSAR, Amândio. *Parágrafos de literatura ultramarina*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1967.

CIXOUS, Hélène. “O sorriso da Medusa”. In: BRANDÃO, Izabel et al. (org.). *Traduções da cultura*. Perspectivas críticas feministas (1970-2010). Tradução de Luciana Eleonora de Freitas C. Deplagne et al. Maceió: EDUFAL; Florianópolis: Editora da UFSC, 2017, p. 129-155.

COELHO, Eduardo Prado. O estatuto ambíguo do “neo-realismo” português. In: \_\_\_\_\_. *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense Editora, 1972, p. 39-48.

CRABBÉ, Andrée. Recensão crítica a *Ida e volta dum caixa de cigarros*, de Maria Archer. *Revista de Portugal*, direção de Vitorino Nemésio, Coimbra, no. 7, p. 421-422, 1939.

CUNHAL, Álvaro. *A arte, o artista e a sociedade*. Lisboa: Caminho, 1997.

*DICIONÁRIO da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia de Ciências de Lisboa*. Lisboa: Verbo, 2001, v. II.

DIONÍSIO, Mário. *A paleta e o mundo*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962, vol. II.

DIONÍSIO, Mário. Evocação em forma de prefácio. In: \_\_\_\_\_. *O dia cinzento e outros contos*. 2ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1989, p. 7-14.

DIONÍSIO, Mário. Manuel da Fonseca. In: FONSECA, Manuel da. *Poemas completos*. 2ª ed. aumentada. Lisboa: Portugália, 1963, p. ix-xxxviii.

FERREIRA, Ana Paula. A “literatura feminina” nos anos quarenta: uma história de exclusão. In: \_\_\_\_\_. (org.). *A urgência de contar*. Contos de mulheres dos anos 40. Lisboa: Caminho, 2002, p. 13-53.

FERREIRA, Ana Paula. *Alves Redol e o Neo-realismo português*. Lisboa: Caminho, 1992.

FERREIRA, Ana Paula. Um casamento infeliz ou os neo-realistas e o feminismo. *Colóquio/Letras*, Lisboa, no. 140, p. 147-155, 1996.

FIGUEIREDO, Renato. *Breves noções da história da literatura portuguesa*. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1955.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. Lisboa: Relógio d’Água, 2005.

GEORGE, João Pedro. *O meio literário português (1960-1998)*. Prémios literários, escritores e acontecimentos. Lisboa: DIFEL, 2002.

GONÇALVES, Zetho Cunha (ed.). *Entrevistas a Natália Correia*. Lisboa: Pareceria A. M. Pereira Livraria Editora, 2004.

GUIMARÃES, Fernando. *A poesia da Presença e o aparecimento do Neo-Realismo*. Porto: Brasília Editora, 1981.

LIMA, Isabel Pires de. Introdução. In: GOMES, Soeiro Pereira. *Esteiros*. Lisboa: Editorial Avante!, 1981, p. I-XV.

LIMA, Isabel Pires de. Introdução. In: GOMES, Soeiro Pereira. *Esteiros*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1988, p. V-XXV.

LOPES, Óscar. *Alguém diz tu*. Quatro conversas com Óscar Lopes. Porto: Campo das Letras, 2001.

LOPES, Óscar. *Ler e depois*. Crítica e interpretação literária/1. Porto: Inova, 1969.

LOPES, Óscar & MARTINS, Júlio. *Breve história da literatura portuguesa*. Lisboa: Empresa Contemporânea de Edições, 1945.

LOPES, Óscar. *Manual elementar de literatura portuguesa*. 2ª edição, Lisboa: Didáctica Editora, [s.d.].

LOSA, Margarida. *Do romance realista ao romance proletário*. Uma introdução ao estudo do Novo Realismo Social brasileiro, italiano e português entre 1930 e 1955 à luz da nova teoria crítica sobre realismo, ficção e recepção. Tradução: Marta Pessanha Mascarenhas. Lisboa: Campo da Comunicação, 2014.

LOURENÇO, Eduardo. *Sentido e forma da poesia neo-realista e outros ensaios*. Coordenação e introdução de António Pedro Pita. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

LUGARINHO, Mário César. Masculinidade e colonialismo: em direção ao “Homem Novo” (Subsídios para os estudos de gênero e para os estudos pós-coloniais no contexto de língua portuguesa). *Abril*, Niterói, vol. 5, no. 10, 2013, p. 15-38. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29682/17223> Acesso em 03 de junho de 2024.

MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta*. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea. Porto: Campo das Letras, 2004.

MARTINS, Júlio & LOPES, Óscar. *Lições elementares de literatura portuguesa*. De acordo com o programa do 3º. Ciclo. Lisboa: Livraria Avelar Machado, 1941.

MATA, Inocência. Deslocamentos imperiais e percepções da alteridade: o caso da literatura colonial portuguesa. *Abril*, Niterói, v. 8, no. 16, p. 89-102, 2016. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29892> Acesso em 02 de abril de 2024.

MATA, Inocência. O texto colonial: uma questão estético-ideológica. In: \_\_\_\_\_. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001, p. 46-58.

MATA, Inocência. Uma questão de História: o étnico e o social na literatura são-tomense. In: GRAÇA, Júlio (dir.). *Encontro Neo-Realismo: reflexões sobre um movimento, perspectivas para um museu*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1999, p. 283-289.

MAURÍCIO, Maria José. *Mulheres e cidadania: alguns perfis e acção política 1949-1973*. Lisboa: Caminho, 2005.

MOTTA, Virgínia; GÓIS, Augusto; AGUILAR, Irondino Teixeira de. *Manual de história da literatura portuguesa*. 2ª. edição. Lisboa: Livraria Francisco Franco, 1960.

MOURÃO, Paula. Judith Navarro. In: *Biblos*. Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa. Lisboa: Verbo, 1999, p. 1071-1074.

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

MOURÃO, Paula. Prefácio. In: LISBOA, Irene. *Folhas soltas da Seara Nova (1929-1955)*. Antologia, prefácio e notas de Paula Mourão. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986, p. 7-44.

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

NAMORADO, Egídio. *Ponto de vista*. Ensaios. [s.l.]: Edição do Autor, 1958.

NOCHLIN, Linda. *Porque não houve grandes mulheres artistas?* Tradução de Isabel Botelho. Lisboa: VS. Editor, 2023.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *As literaturas em língua portuguesa* (Das origens aos nossos dias). Lisboa: Gradiva, 2019.

PERROT, Michelle. *História das mulheres*. Tradução de Isabel St. Aubyn. Porto: Asa, 2007.

PIMENTEL, Irene Flunser. *História da PIDE*. Lisboa: Temas e Debates, 2011.

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

PIMENTEL, Irene Flunser. *O essencial sobre a PIDE*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2024.

PIMENTEL, Irene Flunser. O Estado Novo, as mulheres e o feminismo. In: AMÂNCIO, Lígia *et al.* (coord.). *O longo caminho das mulheres*. Feminismos – 80 anos depois. Lisboa: Dom Quixote, 2007, p. 90-107.

PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no Neo-realismo português*. Arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das Letras, 2002.

POMAR, Júlio. *Notas sobre uma arte útil*. Parte escrita I. Lisboa: Documenta, 2014.

QUINTINHA, Julião. A arte e os artistas. *O Diabo*, no. 60, 18 de agosto de 1935, p. 8.

RAMOND, Viviane. *A revista Vértice e o Neo-realismo português*. Coimbra: Angelus Novus, 2008.

REDOL, Alves. *Arte*. Conferência proferida no Grémio Artístico Vilafranquense, Vila Franca de Xira, 17 de junho de 1936.

REDOL, Alves. Breve memória para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939. In: \_\_\_\_\_. *Gaibéus*. 6ª. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965, p. 13-36.

REIS, Carlos. Apresentação crítica. In: \_\_\_\_\_. (org). *Textos teóricos do neo-realismo português*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1981, p. 11-46.

REIS, Carlos. *O discurso ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra: Almedina, 1983.

REIS, Carlos. O Neo-Realismo português e a sua evolução. In: \_\_\_\_\_. *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo. Lisboa: Verbo, 2005, p. 11-36.

RIBEIRO, Rogério (coord.). *Um tempo e um lugar*. Dos anos quarenta aos anos sessenta. Dez exposições gerais de artes plásticas. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2005.

ROCHA, Clara. *Revistas literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

ROCHA, Ilídio (coord.). *Dicionário cronológico de autores portugueses*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1998, v. IV.

RODRIGUES, Urbano Tavares. O Neo-Realismo geo-social, político e artístico. In: GRAÇA, Júlio (dir.). *Encontro Neo-Realismo: reflexões sobre um movimento, perspectivas para um museu*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1999, p. 19-33.

RODRIGUES, Urbano Tavares. *Um novo olhar sobre o Neo-Realismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

SACRAMENTO, Mário. *Há uma estética neo-realista?* Lisboa: Dom Quixote, 1968.

SANTOS, David. Imagens na orla das palavras. In: ROSINHA, Maria da Luz; SANTOS, David (org. e coord.). *Ilustração & literatura neo-realista*. Exposição. Vila Franca De Xira: Museu do Neo-Realismo, 2008, p. 15-36.

SARAIVA, António José. O Neo-realismo em crise? Coordenadas do Neo-realismo. *O Comércio do Porto*, Suplemento “Cultura e Arte”, 11 de outubro de 1955, p. 4-5.

SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 1ª ed. Porto: Porto Editora, 1955.

SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 8ª ed. Porto: Porto Editora, 1975.

SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 15ª ed. Porto: Porto Editora, 1989.

SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17ª edição corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, 2000.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance*. Ensaios de genologia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

SERRÃO, Joel. A novelística social na década de 40 – esboço de problematização. *Colóquio/Letras*, Lisboa, no. 9, p. 25-31, 1972.

SILVA, Maria Regina Tavares. *Feminismo em Portugal nas vozes de mulheres escritoras do início do século XX*. Lisboa: Comissão para a igualdade e para os direitos das mulheres, 1992.

SIMÕES, João Gaspar. *Novos temas*. Ensaios de literatura e estética. Lisboa: Editorial Inquérito, 1938.

SOARES, Rodrigo. Carta a um pintor sobre o Neo-Realismo. *O Diabo*, no. 260, 16 de setembro de 1939, p. 4-5.

TAVARES, Manuela. *Feminismos: percursos e desafios (1947-2007)*. Porto: Texto Editora, 2011.

TEIXEIRA, Ramiro. *Testemunho pessoal sobre os reflexos do neo-realismo em geral e os de Alves Redol em particular na minha geração*. Porto: Grupo Desportivo dos Empregados do Banco Borges & Irmão, 1981.

TORRES, Alexandre Pinheiro. Neo-realismo. In: LOPES, Óscar; MARINHO, Maria de Fátima. *História da literatura portuguesa: as correntes contemporâneas*. Lisboa: Alfa, 2002, vol. 7, p. 183-234.

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

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

TRINDADE, Luís. *O espírito do Diabo*. Discursos e posições intelectuais no semanário *O Diabo* (1934-1940). Porto: Campo das Letras, 2004.

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

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

Data de submissão: 03/07/2024.

Data de aprovação: 28/11/2024.



## Sobre palavras e pincéis: imagens de Lisboa pelo olhar de Teolinda Gersão e de Maluda

### *About words and painting: images of Lisbon through the eyes of Teolinda Gersão and Maluda*

Karina Frez Cursino

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

karina.friburgo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8571-1706>

Silvio Renato Jorge

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

silviorjorge@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6784-9960>

**Resumo:** O presente artigo tem como principal objetivo refletir sobre o encontro interartístico entre o romance *A cidade de Ulisses* (2017), de Teolinda Gersão, e os seguintes quadros de Maria de Lourdes Ribeiro (Maluda): *Lisboa III* (1973), *Lisboa XXXII* (1986), *Lisboa XXXIII* (1987), *Janela XXVIII* (1987) e *Janela XIX - Lisboa* (1981), a partir da representação de imagens da cidade de Lisboa. O diálogo é conduzido através de teorias a respeito da correspondência entre a literatura e as artes plásticas, mais especificamente, entre romance e pintura. As imagens reveladas por meio das palavras da narrativa ganham ainda mais visibilidade por meio da apreciação dos quadros urbanos de Maluda, provocando ressonâncias significativas entre as composições das duas artistas. Os traços geometrizarantes de Maluda intensificam o discurso literário de Teolinda Gersão em *A cidade de Ulisses*, mais uma obra da autora propícia ao diálogo interartes.

**Palavras-chave:** Teolinda Gersão; *A cidade de Ulisses*; romance contemporâneo; Maluda; pintura; interartes.

**Abstract:** The main objective of this article is to reflect on the interartistic connection between the novel *A cidade de Ulisses* (2017), by Teolinda Gersão, and the paintings by Maria de Lourdes Ribeiro (Maluda): *Lisboa III* (1973), *Lisboa XXXII* (1986), *Lisboa XXXIII* (1987), *Janela XXVIII* (1987) and *Janela XIX - Lisboa* (1981), based on the representation of images of the city of Lisbon. The dialogue involves theories about the correspondence between literature and the visual arts, more specifically, between the novel and painting. The images revealed through the words of the narrative gain even more visibility through the appreciation of Maluda's urban paintings, provoking significant resonances between the compositions of the two artists. Maluda's geometrical features intensify Teolinda Gersão's literary discourse in *A cidade de Ulisses*, another novel by the author that is conducive to interartistic dialogue.

**Keywords:** Teolinda Gersão; *A cidade de Ulisses*; contemporary romance; Maluda; painting; interarts.

Dávamos conta entretanto que não estávamos sozinhos a procurar Lisboa. Encontramos um número impressionante de outros que antes de nós tinham amado a cidade e a tinham estudado, investigado, pintado, fotografado, registrado, filmado, comentado, descoberto, interpretado. O nosso olhar era deverdor a todos eles (...)

Teolinda Gersão

## 1 Introdução

“A fruição de uma obra de arte é um encontro, um corpo a corpo” (Gersão, 2017, p. 30). Motivados por essa ideia de apreciação da obra de arte, nossa proposta desenvolve um diálogo entre as produções de Teolinda Gersão e Maria de Lourdes Ribeiro (Maluda), duas escritoras-pintoras da cidade de Lisboa. Cada uma a seu modo escreve e pinta, respectivamente, formas afetuosas de olhar e sentir a capital portuguesa. Iniciamos nossa reflexão com uma fala do narrador-personagem Paulo Vaz, artista plástico que, através da rememoração de seu passado, guia a narrativa de *A cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão, publicada em 2011. Seguindo Paulo, nos movemos para essa experiência sensorial entre a literatura e as artes plásticas, propondo um corpo a corpo com criações que oferecem diversas perspectivas sobre a paisagem urbana de

Lisboa: *A cidade de Ulisses* e alguns quadros de Maluda que apresentam como tema os elementos urbanos lisboetas: *Lisboa III* (1973), *Lisboa XXXII* (1986), *Lisboa XXXIII* (1987), *Janela XXVIII* (1987) e *Janela XIX - Lisboa* (1981).

Envoltos pelo desejo de *dar a ver* as ressonâncias que julgamos existir entre a narrativa e os quadros citados, nos colocamos tal como o *leitor-espectador-visitante*, revelado a partir da reflexão do narrador-artista Paulo Vaz:

Estava-se numa época de viragem, em que as formas se contaminavam e tudo era possível: outras maneiras de contar, mostrar, *dar a ver*, partilhar, experimentar, *tornar visível*. O *leitor-espectador-visitante* passava a ter um *papel cada vez maior*. Era levado a entrar nas obras, a circular por dentro delas, a perder-se e encontrar-se nelas (Gersão, 2017, p. 29, grifos nossos).

Ao circularmos pelo romance em questão, somos provocados a intuir imagens, especialmente, pela capacidade da literatura de criar projeções, possibilidades de encontros e alargamentos com outras áreas e artes. Dessa vez, a obra literária, ou seja, as palavras de Teolinda Gersão, carregadas de um olhar atento para os diversos ângulos de Lisboa, nos levaram até alguns quadros de Maria de Lourdes Ribeiro, gerando uma confluência inevitável entre literatura e pintura, na qual as camadas do texto convocam as várias camadas produzidas pela paleta singular da pintora Maluda.

A escrita de Gersão revela frequentemente uma predisposição para corresponder-se com outras manifestações artísticas e outros campos do saber, como é o caso, sobretudo, de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, publicado em 1982, e *Os Teclados*, de 1999. Defendemos que a leitura de suas obras é capaz de despertar múltiplas sensações no leitor através das estratégias que a autora utiliza ao estreitar o discurso literário com a História, a Geografia, a Arquitetura, a Filosofia, a Música e ainda com outras áreas. A partir dessas zonas de contato, evidenciadas por suas obras, nossa proposta deseja destacar a convergência entre literatura e pintura, desenvolvida ao longo da narrativa *A Cidade de Ulisses*. O romance apresenta uma nota prévia, na qual a autora o relaciona diretamente com as artes plásticas:

Este livro, que dialoga deliberadamente com as artes plásticas, deve-se ao meu interesse por essa área e a múltiplas conversas ao

longo dos anos com amigos artistas plásticos (João Vieira foi um deles e saliente o seu nome, em sua memória, porque infelizmente já não está entre nós) (Gersão, 2017, p. 9).

Instigados por tal nota e pelas imagens produzidas através das reflexões presentes na obra propomos o diálogo com algumas pinturas de Maluda, capazes de intensificar o olhar para Lisboa que o romance por si só já é capaz de produzir. Dessa forma, convocaremos alguns tons, cores, volumes, traços e geometrias da cidade que só a pintora portuguesa foi capaz de criar.

## 2 “*La pittura è cosa mentale*”<sup>1</sup>: Notas sobre Literatura e Pintura

Étienne Souriau disserta sobre a potência dos encontros interartísticos em *Correspondência das artes: elementos de estética comparada* (1983). Para o filósofo, apesar de apresentarem traços diferentes e movimentarem sensações diversas, as artes estabelecem comunicação entre si, gerando uma troca extremamente produtiva:

Poesia, arquitetura, dança, música, escultura, pintura são todas atividades que, sem dúvida, profunda, misteriosamente, *se comunicam ou comungam*. Contudo, quantas diferenças! Algumas destinam-se ao olhar, outras à audição. Um erguem monumentos sólidos, pesados, estáveis, materiais e palpáveis. Outras suscitam o fluir de uma substância quase imaterial, notas ou inflexões da voz, atos, sentimentos, imagens mentais. Um trabalham este ou aquele pedaço de pedra ou de tela, definitivamente consagrados a determinada obra. Para outras, o corpo ou a voz humana são emprestados por um instante, para logo se libertarem e se consagrarem à apresentação de novas obras e, depois, de outras mais (Souriau, 1983, p. 16, grifo nosso).

Esse diálogo interartístico, proposto pelo autor, revela um enriquecimento mútuo entre as artes, destacando as singularidades de cada manifestação, prezando pela potência advinda desses encontros. Em “A poesia não é como a pintura ou a ordem das visibilidades” (2007), Ida Alves reflete sobre o deslocamento da célebre fórmula horaciana

---

<sup>1</sup> Frase atribuída a Leonardo Da Vinci, citada em *A cidade de Ulisses* (Gersão, 2017, p. 23).

*ut pictura poesis*<sup>2</sup>, que atravessou os tempos conectando a poesia e a pintura de maneira muito próxima, mas também bastante restrita. Partindo desse posicionamento de Alves, é imprescindível destacarmos que a nossa proposta não pretende equiparar as artes e muito menos gerar uma hierarquia entre elas. Seguiremos defendendo a singularidade das expressões artísticas e intencionamos estabelecer ressonâncias que podem surgir a partir de encontros e/ou afastamentos. O que nos guia é exatamente a ideia de correspondência entre as artes, proposta por Souriau, na qual cada arte agencia, à sua maneira, um bloco de sentidos e sensações, podendo em alguns momentos criar pontos de interseção com outras artes.

Perccorreremos um caminho que visa evidenciar a ordem das visibilidades presente tanto na literatura quanto na pintura, mas notando que essa ordem, apesar de movimentar o visível, se apresenta de maneira particular em cada manifestação artística, indo ao encontro do que Alves destaca a respeito da discussão de Michel Collot sobre o assunto: “Michel Collot, no seu *Poésie et Paysage* (2005), faz exatamente uma leitura em contramão do aforismo, retomando a tradição do *ut pictura* para discutir que a poesia não é como a pintura pois ‘a voz lírica dá a ver o invisível da paisagem’” (Alves, 2007, p. 116). Esse acesso ao não visível, característica de certos poemas, é colocado pela autora a partir da própria escrita se apresentando como imagens em movimento, rompendo a ideia da fixidez de uma única cena. Ainda sobre o “não-visível”, Alves convoca Georges Didi-Huberman e sua obra *O que vemos, o que nos olha* (1998), na qual o autor nos convida a “experimentar o que não vemos com toda evidência”:

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que

---

<sup>2</sup> Expressão usada por Horácio na sua *Arte Poética* (c. 20 a. C.), que significa “como a pintura, é a poesia”.

algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (Didi-Huberman, 1998, p. 34).

Huberman mobiliza a questão do visível, partindo de um ver que é ter/ganhar e chegando a um ver que é perder/escapar. Quando o ver está no sentido de que algo nos escapou, estamos no campo da escrita poética que rejeita a representação, conforme também podemos ler em Alves:

Falamos de poemas que se negam a serem como pinturas paisagísticas clássicas na estratificação de volumes, na imobilidade captada de um momento, na organização de figuras para compor previsivelmente uma cena, um retrato, uma ordem de visão. Interessa-nos a poesia que nos dá a ver vazios, incompletudes, impossibilidades, o indizível, nomes para o tempo, a existência e a morte. Experiências de diferentes poetas que se deparam com o momento crucial em que a escrita poética rejeita a representação ou a apresentação se dá como abertura ao não visível, sendo ela própria, a escrita, imagens em movimento, rompida a ideia de fixidez e de registro (Alves, 2007, p. 118).

Analisando as ideias até aqui trabalhadas, sabemos que a poesia e a pintura movimentam diferentes ordens do visível e do não visível, entretanto, para o resultado que desejamos obter com nossa proposta, nos deteremos até o ponto em que as duas constroem imagens, lidando com a visibilidade.

Os debates e os estudos que envolvem a relação entre a pintura e a poesia foram ganhando mais espaço e novos olhares, estendendo as reflexões para o campo literário como um todo, não se limitando a tecer considerações apenas entre a pintura e a poesia, mas ampliando os diálogos para pensar nos diversos ecos que podem existir entre a palavra e a imagem. A partir dessa extensão, muitos estudiosos passaram a considerar também os pontos de contato entre o romance e a pintura, como é o caso de Orhan Pamuk, escritor e professor de literatura da Universidade Columbia. Pamuk desenvolve uma discussão em torno do paralelo entre literatura e pintura, retomando apreciações de outros estudiosos e expandindo as afinidades entre tais esferas, dando destaque, principalmente, para a associação entre pintura, poesia e romance. Em *O romancista ingênuo e sentimental* (2011), apresenta ensaios, advindos de conferências, nos quais discorre sobre a criação de imagens na literatura e a criação de narrativas por meio das pinturas. O foco é a relação da

pintura com o romance, mas a poesia é convocada para demonstrar toda a sua capacidade imagética. O professor parte da própria experiência como escritor e leitor para desenvolver sua compreensão sobre a carga visual evocada dos escritos. No primeiro ensaio do livro citado, cria uma lista de operações que nossa mente executa quando lemos um romance, nos interessando aqui o segundo item, que reflete diretamente sobre a construção de imagens a partir das narrativas:

2. Transformamos palavras em imagens mentais. O romance conta uma história, mas não é só uma história. A história emerge, pouco a pouco, de muitos objetos, descrições, ruídos, conversações, fantasias, lembranças, informações, pensamentos, eventos, cenas, momentos. Ter prazer com um romance é desfrutar o ato de partir de palavras e transformar essas coisas em imagens mentais. Ao visualizar na imaginação o que as palavras nos dizem (o que elas querem nos dizer), nós, leitores, completamos a história. Com isso, impelimos nossa imaginação, procurando descobrir o que o livro diz ou o que o narrador quer dizer, o que ele pretende dizer, o que supomos que ele está dizendo — em outras palavras, tentando encontrar o centro do romance (Pamuk, 2011, p. 15).

Pamuk também elenca a paisagem como um fator indispensável para a elaboração de imagens, mostrando o quanto a descrição dos espaços aparece na literatura para enfatizar sentimentos e ajudar a compor sentidos: “Cada aspecto da paisagem geral, cada folha, cada flor é interessante e intrigante, porque esconde um significado oculto” (Pamuk, 2011, p. 19):

Quando percebemos que a paisagem dentro do romance é uma extensão, uma parte do estado mental dos protagonistas, constatamos que nos identificamos com esses protagonistas numa transição inconsútil. Ler um romance significa que, enquanto confiamos à memória o contexto global, acompanhamos, um por um, os pensamentos e atos dos protagonistas e lhes atribuímos sentido dentro da paisagem geral. Agora estamos no interior da paisagem que pouco antes contemplávamos de fora: além de ver as montanhas mentalmente, sentimos o frescor do rio e o cheiro da floresta, falamos com os protagonistas e nos aprofundamos no universo do romance. Sua linguagem nos ajuda a reunir esses elementos distantes e distintos e a perceber os rostos e os

pensamentos dos protagonistas como parte de uma visão única (Pamuk, 2011, p. 10).

Ao alargarmos o debate da criação de imagens para o romance, seguindo os seus apontamentos, chegamos a um ponto em que se torna possível refletir acerca de como a linguagem é capaz de criar imagens. Nesse caso, nos referimos à linguagem literária e, mais especificamente, à poesia e ao romance, o que nos impele a salvar as devidas distâncias entre os gêneros. A poesia e o romance são distintos em suas propostas, mas aqui os colocamos um ao lado do outro no que tange à possibilidade de, cada um a seu modo, criar imagens a partir da linguagem literária.

Retornando ao pensamento de Alves (2007), notamos que a escrita poética “não limita uma cena, mas abre-se em dobras, em intervalos, cinde nossa percepção, coloca-nos em crise frente ao dito, ao visto, ao figurado, deslocando-os sem cessar (Alves, 2007, p. 124). Sabemos que o estudo da autora atribui esse abrir-se em dobras à poesia, mas gostaríamos de estender tal noção ao romance, defendendo que, a seu modo, ele também aciona o “poço sem fundo da linguagem” (Alves, 2007, p. 125), uma vez que, pela leitura romanesca, também transformamos palavras em imagens mentais e podemos lidar com o não visível, com o vazio a ser preenchido.

Até aqui nos moveram certas aproximações e distanciamentos entre a literatura e a pintura e a percepção de que, nessa multiplicidade de caminhos evocados por tal assunto, é a criação de imagens que está em questão, seja por meio das palavras, seja por meio das telas. Ainda guiados pelas possibilidades de teorização em torno da correspondência entre letras e telas, destacamos que por vezes a fala do personagem-narrador Paulo Vaz, já apresentado no início do nosso texto, é repleta de teorias sobre o encontro interartístico e sobre a produção de imagens, tão caros à reflexão aqui proposta:

Podíamos dizer que por vezes as artes plásticas valiam não tanto por si mesmas mas pelo que suscitavam, e só podia ser traduzido em palavras: curiosamente o que sobre elas se dizia e escrevia podia ser muito mais interessante do que elas mesmas. Tornavam-se de algum modo veículo para outra coisa, que ficava para além delas. “Vampirizavam” secretamente as palavras? Talvez, mas isso podia ser estimulante, um novo ponto de partida. E por outro lado também a literatura – o campo da palavra – se alargava e invadia outros domínios, procurava novas formas de se tornar visível,

parecia já não lhe bastar o mundo confinado e silencioso do livro (Gersão, 2017, p. 29).

Buscando essas novas formas de tornar visível, continuaremos nossa reflexão meditando sobre o diálogo que se constrói por meio das imagens de Lisboa criadas a partir da leitura do romance de Gersão e da apreciação dos quadros de Maluda.

### **3 “Lisboa estava lá e cercava-nos, era impossível não a olhar, não tropeçar nela a cada passo”<sup>3</sup>: uma reflexão sobre as imagens de Lisboa nas obras**

Vim do Oriente, onde nasce a luz, passei por África, onde aprendi a amar a vida, cheguei à Europa, onde estudei Pintura na cidade das luzes, depois fixei-me em Lisboa, gradualmente refiz o percurso labiríntico em direção à luz. Cada passo revela, à sua maneira, esse jogo de sombras e de luz que é a vida e a morte, a sabedoria e a ignorância. Eu pinto. É uma aventura que não troco por nenhuma outra (Maluda, 1996, n.p).

Nascida em Pangim, Goa, no então estado português da Índia, em 1934, Maluda fala em entrevista sobre seu percurso até escolher Lisboa para viver e criar sua obra. A pintora também faleceu na capital portuguesa, em 1999. Similar ao trajeto feito por ela é o de Cecília Branco, personagem do livro que vive um romance intenso e conturbado com o artista Paulo. Assim como ele, Cecília é artista plástica e amante das artes. Tendo nascido em Moçambique, ela vai para Londres e depois, tal como Maluda, elege Lisboa como morada e como cenário impulsor de suas produções:

Penso que o modo como vias Lisboa teve sempre a ver com a situação particular em que se encontravas. *Viver aqui era uma escolha*. Pudeste ir descobrindo a cidade de uma perspectiva privilegiada: estavas ao mesmo tempo dentro e fora, olhava-la com olhos de sim e de não. *A amplitude do teu olhar parecia-me por vezes avassaladora: tinhas atravessado o mar para chegar aqui*. E oito anos em Londres, apesar de aí te sentires estrangeira,

---

<sup>3</sup> Gersão, 2017, p. 83.

davam-te a consciência alargada de uma dimensão europeia (Gersão, 2017, p. 88, grifos nossos).

Através da observação de Paulo, destacada pelo fragmento anterior, e de outros comentários ao longo da obra, percebemos que a pintora optou por viver na capital portuguesa e sentia-se em casa em tal espaço. Diferente do vínculo criado por ela com Lisboa é o de Paulo com a mesma cidade, sua terra natal, permeado por idas e vindas, por paixões, frustrações, términos e recomeços. A partir das lembranças do artista sobre sua infância, sua relação com a família e, especialmente, o relacionamento com Cecília, a narrativa é construída, demonstrando o quanto a paisagem urbana de Lisboa é atravessada ao mesmo tempo pelo afeto e pelo desejo de fuga. Por vezes, a paisagem geográfica lisboeta converge com a paisagem existencial do narrador-personagem, projetando elementos que podem ser vinculados ao seu modo de vida, como é o caso da imagem da cidade portuguesa como um labirinto:

*Vista de um ponto alto Lisboa surgia como um labirinto. E havia muitos desses pontos altos, já ali, no nosso bairro, o miradouro da Graça e o da Senhora do Monte. A partir deles tinha-se uma bela visão alargada e também a sensação inquietante de que milhares de olhos invisíveis podiam espiar-nos, de milhares de janelas; e a sensação não menos inquietante de que, em lugar da segurança que a visão de uma superfície plana garantia, a perspectiva que dali se oferecia era falsa: os telhados que pareciam ligados estavam separados por muitas ruas, as paredes de casas que se diria contíguas teriam uma quantidade de becos, arcos, escadas, ruelas, pequenas praças, de permeio (Gersão, 2017, p. 72, grifos nossos).*

Essa visão do espaço urbano, formada por entrecruzamentos que dificultam a saída, dialoga com momentos da vida de Paulo, nos quais o artista apresenta dificuldade de se encontrar, tal como depois do afastamento de Cecília, justificado por um infeliz episódio violento que fez a artista deixar o pintor, indo embora de Lisboa. Com o fim da relação, Paulo passa por um momento conturbado de não aceitação daquela realidade, criando uma espécie de labirinto, onde uma saída demora a aparecer.

A Lisboa-labirinto, construída na narrativa e evidenciada pelos telhados irregulares e sobrepostos, nos leva a pensar em alguns quadros

de Maluda, entre os quais ecoam uma quantidade significativa de traçados que formam as partes superiores dos casarios, como é o exemplo de *Lisboa III*, pintado pela artista em 1973. Tal tela dialoga com a sensação labiríntica instigada pelo romance:



**Figura 1: Lisboa III, 1973, Maluda.**

**Fonte: instagram @maludapintora**

As linhas que se encontram para formar o labirinto lisboeta, observadas na narrativa e no quadro em questão, invadem o olhar de Paulo, sempre inquietando-o e levando o personagem a refletir não apenas sobre a arquitetura da cidade, mas sobre um espaço que possibilita a realização e o sofrimento. O que notamos através da descrição da paisagem no romance são as várias possibilidades de traduzir os sentimentos por meio da literatura:

Havia linhas interrompidas que cortavam o olhar e o desafiavam, mentindo. Era preciso começar a descer as ruas, uma a seguir a outra, e ir desenrolando o novelo, atentos a que não nos confundisse.

Porque era fácil embrulhar-se no traçado irregular das ruas, que se interrompiam, cruzavam, mudavam de direção inesperadamente, ou não iam ter a lugar nenhum, acabavam num impasse. *A única certeza, na cidade velha, era que, descendo sempre, se acabaria de algum modo por chegar à Baixa e ao rio, quaisquer que fossem os acidentes do percurso* (Gersão, 2017, p. 72, grifos nossos).

A facilidade em se perder pelos becos de Lisboa é apontada na passagem anterior, revelando a atenção exigida pela cidade e, ao mesmo tempo, pela vida. Dentre as muitas possibilidades, chegar até a Baixa e ver o rio é a única certeza indicada pelo narrador-personagem, tão próximo e tão distante daquele cenário que faz parte da sua trajetória, queira ele ou não. A indicação de Paulo de que se deve sempre descer até chegar à região da baixa e encontrar o Tejo nos remete a outro quadro de Maluda, no qual a pintora trabalha com a perspectiva de maneira a causar a sensação de um olhar que atravessa a cidade, descendo pela Rua do Ouro, localizada na Baixa de Lisboa, até se deparar com o rio:



**Figura 2: Lisboa XXXII (Rua do Ouro), 1986, Maluda**

**Fonte: instagram @maludapintora**

A imagem do rio Tejo, construída no romance, se depara com as pinceladas de Maluda na tela *Lisboa XXXII*, produzida em 1986, indicando sua importância para a cidade de Lisboa, para os portugueses e para os escritores e pintores. O Tejo é referido significativamente ao longo do texto de Teolinda Gersão por meio de várias imagens, sendo uma delas criada a partir dos versos do heterônimo pessoano, Alberto Caeiro em “O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia”, referenciado na narrativa, evocando a escrita como imagem a partir da observação do movimento das águas do rio, que fluem até encontrar o mar:

Caminhei no passeio, à beira rio, onde uma bicicleta rodava devagar sobre o poema “O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia”. As rodas giravam, no chão alcatroado, sobre

uma palavra e outra, primeiro devagar e depois cada vez mais depressa, eu ouvia o som da roda girando sobre as palavras ainda legíveis, depois as letras começariam a deslizar e a confundir-se, até se converterem num borrão indistinto. A escrita como imagem, o legível e o ilegível como verso e reverso de uma imagem num espelho, as palavras refletidas ou projetadas sobre a água, o asfalto do cais transformando-se em rio, *as palavras “Pelo Tejo vai-se para o Mundo” ondulando sobre um rio, depois sem transição correndo sobre o mar, porque agora a água ondula, cavada, torna-se de um azul profundo, enquanto as letras brancas escurecem até ficarem negras, começam a desfazer-se na água e deixam de ser legíveis* (Gersão, 2017, p. 222, grifos nossos).

Essa imagem do rio que corre até o mar, realçada no fragmento anterior, também remete à infância de Paulo, época em que ele passava horas com a mãe no sótão, local onde ela pintava. Da janela desse cômodo, eles observavam a imensidão do rio, povoado por uma significativa variedade de barcos:

Havia uma janela no sótão, de onde se podia ver o rio (...) *O rio: uma grande mancha de água, que mudava de cor conforme a luz. Passavam barcos entre as margens, barcos pequenos, cacilheiros indo e vindo, barcos à vela, arrastões e grandes paquetes, que seguiam para o mar. Porque o rio levava até ao mar, e o mar seguia e seguia, e era tão grande que não se via mais nada quando se entrava nele. O mar era uma das minhas recordações mais antigas. Da janela não se via o mar mas sabia-se que estava lá, porque era até ele que deslizava o rio* (Gersão, 2017, p. 98, grifos nossos).

O Tejo, suas cores, que variam ao longo do dia, guiadas pela incidência da luz na água, e o movimento dos barcos que dão vida ao rio aparecem de forma contundente na citação acima, alcançando o quadro *Lisboa XXXIII*, pintado por Maluda, em 1987. Muito frequente em sua obra, o Tejo ocupa um lugar de destaque nas produções da pintora, sendo exibido, geralmente, a partir de suas cores intensas e potentes:



**Figura 3: Lisboa XXXIII, 1987, Maluda**

**Fonte: instagram @maludapintora**

A pintura coloca em destaque o rio, com os diversos tipos de barcos que por ele transitam, tão bem observados pelo olhar do narrador-personagem do romance na citação anterior. Além de privilegiar o Tejo na tela em análise, notamos que a pintora ainda inclui o local de onde o observador possivelmente aprecia o rio; ou seja, a arquitetura, mais especificamente, os telhados, também ganham espaço no quadro, revelando a junção dos elementos que compõem a paisagem urbana lisbonense. Olhando para as construções na tela não vemos as janelas, mas sabemos que elas estão voltadas para o rio, permitindo que o espectador olhe para ele. Dessa forma, pensar Lisboa a partir do romance e dos quadros até aqui analisados, é refletir sobre a arquitetura, sobre os telhados, sobre as ruas e os becos, sobre o rio e sobre as janelas, tão citadas na narrativa, possibilitando a apreciação da cidade pelos personagens.

As janelas também são de extrema importância na obra de Maluda. Com uma paleta e um estilo geometrizarante inconfundíveis, a artista flutuou por vários gêneros, pintando desde retratos a painéis. Apesar

de sua obra apresentar essa diversidade, a pintora ficou conhecida, especialmente, por seu olhar para a paisagem urbana de Lisboa. A partir de sua instalação definitiva na capital portuguesa, em 1968, ela passou a pintar os elementos da cidade, canalizando suas atenções para essa temática. Em 1978, iniciou a famosa série das trinta e nove janelas, entre as quais destacam-se as janelas de Lisboa, criando uma metáfora do público-privado:

Estranho e fascinante o mundo desta pintura, onde o homem está ausente e, ao mesmo tempo, tem uma presença secreta e opressiva. Linhas de rigor desnudado, volumes sensuais, um marasmo que precede os cataclismos ou deles representa a ressaca. Paisagens, ruas e lugares desabitados, *janelas de uma interioridade enigmática, que simultaneamente se esquivam e se abrem a um convício dorido* – tudo isso (quem sabe?) sinais de uma essencialidade bem portuguesa (Namora, 1985, p. 4, grifo nosso).

As janelas de Maluda, tão bem apreciadas por Fernando Namora como enigmáticas, capazes de, ao mesmo tempo, revelar e esconder, por vezes refletem em seus vidros elementos da paisagem urbana, como é o caso do quadro a seguir, *Janela XXVIII* (Tejo), que, ao invés de desvelar algo do interior da casa, reflete em sua parte superior o rio Tejo e, na parte inferior, a arquitetura tão singular de Lisboa, expressa pelos telhados que se cruzam. A escolha desses reflexos ecoando sobre uma janela fechada reitera a importância do Tejo e dos casarios, já mencionada e trabalhada a partir do romance e dos quadros:



**Figura 4: Janela XXVIII (Tejo), 1987**

**Fonte: [instagram@maludapintora](https://www.instagram.com/maludapintora)**

Ainda guiados pela sensação misteriosa produzida por algumas janelas de Maluda e motivados pelo romance, recordamos o convite para a realização de uma exposição sobre a cidade de Lisboa, direcionado a Paulo Vaz, no início do livro. A partir desse convite, um turbilhão de lembranças sobre sua relação com Cecília invade o artista, permitindo que nós, leitores, transitemos pelas memórias desse relacionamento, sempre entrelaçadas com a geografia da cidade, a partir do olhar atento do pintor.

Ao ser convidado para criar a exposição, Paulo lembra que essa havia sido uma ideia dele com Cecília no passado. Ela produzia a partir de Lisboa, pretendendo um dia realizar uma exibição. Com o afastamento abrupto dos dois, a ideia foi esquecida e retorna com esse

convite. Enquanto reflete sobre a possibilidade de aceitar ou não a tarefa, ocorre um encontro inesperado com Cecília em Lisboa, que está de volta à cidade com o marido e as duas filhas. São apenas dois encontros ao acaso, pois logo ele se depara com uma notícia de jornal sobre um acidente de carro que levou Cecília à morte.

Após o falecimento da artista, Paulo é chamado para analisar os materiais deixados por ela, sendo esse um desejo de Cecília revelado ao marido. Ao avaliar o conteúdo, Paulo se depara com diversas peças já terminadas e prontas para serem exibidas, criadas a partir da temática de Lisboa. Com isso, a ideia da exposição ganha novos contornos, passando a ser uma exposição dela, montada por ele: “A cidade de Ulisses, exposição de Cecília Branco”. A montagem acaba sendo para Paulo um reencontro tão necessário com Cecília, com ele mesmo, com o passado e seus traumas e com a cidade em que habita. Entre os objetos deixados, destacamos uma série de quadros, instigados pelos elementos urbanos lisboetas:

E havia os quadros, quase todos acrílicos, da série a que chamaste *Ulisses*, e que poderiam ser histórias portuguesas:

Mulher à janela, Mulher esperando à janela, A espera.

(Neste último o tempo parou, no mostrador desbotado de um relógio; há uma jarra com flores sobre uma mesa, uma mulher sentada com as mãos no regaço e um livro aberto deixado cair. O olhar fixo da mulher, olhando o vazio. O vazio, ou a morte, como tema). E ainda outros em que as imagens também são de solidão, abandono, melancolia: uma mulher olhando o mar, numa praia deserta; uma mulher sentada, num imenso campo vazio (Gersão, 2017, p. 237).

Tal como Maluda, Cecília revela o interesse por pintar as janelas de Lisboa. Da passagem anterior destacamos a imagem do tempo que para, expressa pela presença de um relógio desbotado. Essa ideia, construída pelo romance, recupera mais um quadro da série *Janelas*, pintada por Maluda. Dessa vez, atentamos para a tela *Janela XIX (Lisboa)*, criada em 1981:



**Figura 5: Janela XIX (Lisboa), Maluda, 1981**

**Fonte: [instagram@maludapintora](https://www.instagram.com/maludapintora)**

A tela apresenta sobreposições de uma mesma janela fechada, que vai se repetindo indefinidamente junto com os elementos que a acompanham. A imagem representa um recorte da cidade, inspirado em uma janela localizada no Largo do Chiado, em frente à estátua do escritor português António Ribeiro Chiado. Na pintura há o reflexo do monumento que está fora, mas, ao mesmo tempo, através do jogo

com a perspectiva, poderia estar dentro, invadindo o interior da casa, mobilizando novamente a metáfora do público-privado, já mencionada anteriormente. Outro elemento, também referenciado na citação anterior, retirada do romance, e que chama a atenção no quadro por seu tamanho em relação à janela, é o relógio, também presente na referida janela do Chiado, e talvez destacado pela pintora com o objetivo de não nos deixar esquecer a importância do tempo, tão veloz e cada vez mais disperso no espaço citadino.

#### 4 Considerações finais

Encerramos reiterando a potência do diálogo interartístico revelado pelo texto literário de Teolinda Gersão e pelos quadros de Maluda. Observamos que a paisagem urbana de Lisboa foi o elo entre a Literatura e a Pintura, conduzindo a reflexão por meio de um itinerário de espaços e sensações que permeia as obras das artistas, evidenciando olhares atentos para a criação de imagens sensoriais de Lisboa.

Considerando a breve exposição teórico-artístico-literária, desenvolvida no presente artigo, concluímos que o nosso interesse foi destacar a comunhão produtiva, especialmente, entre o romance e a pintura, suscitada através do romance *A Cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão e das produções pictóricas de Maluda.

Além da análise das obras, procurando movimentá-las uma em direção a outra, também destacamos a importância dessas duas mulheres para a arte. Visivelmente atenta a seu tempo e relacionada a vários movimentos culturais, Maluda é considerada uma das grandes pintoras modernas portuguesas, deixando uma vasta obra sempre pronta a ser (re)visitada. Ao lado da grande pintora destacamos Teolinda Gersão, escritora com mais de quarenta anos de atividade literária, criadora de obras incontornáveis e grande nome da literatura portuguesa, com produções sempre dispostas a refletir sobre o papel da literatura e da arte.

#### Referências

ALVES, Ida. A Poesia não é como a Pintura ou a Ordem das Visibilidades. In: AMARAL, Ana Luísa; Vilas-Boas, Gonçalo; Gonçalves, Lurdes; Martelo, Rosa Maria. *Cadernos de literatura comparada: Poesia*

*e outras artes: do modernismo à contemporaneidade*. Volume 17. Porto: Instituto de Literatura Comparada / Afrontamento, 2007, p. 111-127.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

GERSÃO, Teolinda. *A cidade de Ulisses*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017.

NAMORA, Fernando. In: RIBEIRO, Maria de Lourdes. *Maluda - Catálogo de exposição Galeria Bertrand do Chiado*. Lisboa: Bertrand, 1985, p. 4.

PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RIBEIRO, Maria de Lourdes. *Maluda - Catálogo de exposição Galeria Bertrand do Chiado*. Lisboa: Bertrand, 1985.

Geometria de Maluda: Uma alma fascinada pelas formas, extracto da introdução da entrevista de Hugo Beja a Maluda. *Revista Galeria de Arte*. Nº 5, Ano 2, Junho/Agosto de 1996.

SOURIAU, Étienne. *Correspondência das artes: elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1983.

Data de submissão: 15/08/2024.

Data de aprovação: 19/11/2024.



## A normalidade como sofrimento permanente em *Eliete*, de Dulce Maria Cardoso<sup>1</sup>

### *Normality as permanent suffering in Eliete, by Dulce Maria Cardoso*

Roberta Guimarães Franco

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil  
CNPq

robertagf@uol.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-0098-2481>

Júlia Fonseca Gomes

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil  
juliafongomes@outlook.com

<https://orcid.org/0009-0002-9902-1014>

**Resumo:** O propósito do artigo é refletir sobre as potencialidades das múltiplas impressões que culminam nas novas noções apreendidas na literatura que tem como marco o 25 de abril de 1974 em Portugal, mas já produzida no século XXI. Possibilitando o destrinchar dos contextos e definições da conceitualização de *memória*, a perspectiva da literatura comparada é essencial, uma vez que o referencial teórico propõe diálogo com diferentes áreas que se atravessam continuamente. Partindo da obra *Eliete: a vida normal*, de Dulce Maria Cardoso publicada em 2018, e à luz dos estudos de gênero, investigamos os redimensionamentos provocados pelas reformulações da realidade por meio da linguagem da dimensão feminina no pós-Revolução dos Cravos. Neste contexto, busca-se destacar

---

<sup>1</sup> Este texto é parte das reflexões realizadas no âmbito do projeto de pesquisa “A Longa Duração do Pós-25 De Abril: Testemunho, Pós-Memória e Pós-Migração na Narrativa Portuguesa Contemporânea”, financiado pelo CNPq, e do projeto “O ‘25 de abril’ 50 anos depois: Portugal entre a ‘contra-imagem’ e a ‘não inscrição’”, financiado pela FUNDEP-UFMG.

o elo entre a ditadura salazarista e as normatizações pertinentes à questão dos gêneros, bem como suas manutenções, como heranças simbólicas, após quase meio século de redemocratização em Portugal.

**Palavras-Chave:** Dulce Maria Cardoso, Mulher em Portugal, pós-25 de abril.

**Abstract:** The purpose of the article is to reflect on the potential of multiple impressions that culminate in new notions learned in a literature that has as its landmark the 25th of April 1974 in Portugal, but already produced in the 21st century. Making it possible to unravel the contexts and definitions of the conceptualization of memory, the perspective of comparative literature is essential, since the theoretical framework proposes dialogue with different areas that continually cross paths. Starting from the book *Eliete: a vida normal*, by Dulce Maria Cardoso, and in the light of gender studies, we examine the redimensioning caused by the reformulations of reality through the language-product of the feminine dimension in the post-Carnation Revolution. In this context, we seek to highlight the link between the Salazar dictatorship and the norms pertinent to the issue of gender, as well as their maintenance, as symbolic legacies, after almost half a century of redemocratization in Portugal.

**Keywords:** Dulce Maria Cardoso, Woman in Portugal, post-April 25<sup>th</sup>.

As memórias convocadas nas narrativas portuguesas contemporâneas reelaboram traumas de um passado coletivo e buscam, de algum modo, refletir sobre a existência em um contexto agora pós-ditatorial. Desse modo, pode-se pensar em que medida as narrativas portuguesas, redimensionando seus enfrentamentos, se aproximam ou não das perspectivas democráticas. Tais enfrentamentos podem ser lidos como uma forma de encontrar meios para desafiar as sequelas ditatoriais continuamente.

O resgate do contexto histórico já anuncia o caráter das obras enquanto “rememoração, testemunho artístico literário surgindo para romper com o argumento histórico e criar um novo espaço político” (Seligmann-Silva, 2010, p. 185). Além disso, partindo da noção de memória coletiva, em que, para a humanidade — conhecedora do universo das coisas — só é possível a representação, *mythos*, a narrativa: só é possível acessar algo concreto por via da representação. A linguagem

não traz a memória em si, mas as narrativas da memória (Halbwachs, 1990, p. 53) que executam um papel/função o qual se desdobra de diferentes formas, mas definitivamente é desempenhado.

Em *Eliete: a vida normal* (2018), de Dulce Maria Cardoso, o elaborar ficcional volta-se ao cotidiano comum, ou, neste caso, às relações interpessoais e aos conflitos internos de uma esposa, mãe e amante. Eliete – a protagonista e narradora –, com seus quarenta e dois anos, possui um emprego estável, um casamento duradouro e duas filhas já bem encaminhadas. Ao retratar esse ambiente familiar, Dulce Maria Cardoso destrincha a história recente de Portugal, debruçando-se sobre os significados cotidianos e o que ficou de uma ditadura já findada há mais de quarenta anos:

A Revolução do 25 de Abril acabou com as manifestações mais agudas da ditadura; acabou com a censura, com os presos políticos, mas não acabou porque as revoluções nunca conseguem fazer isso com a mentalidade. A mentalidade continua e continuou na educação das pessoas que viveram aqueles tempos e que os transmitiram aos seus filhos (Cardoso, 2020, p. 1).

É pertinente voltar aos processos ditatoriais e revolucionários para reconhecer o que ainda permanece de uma estrutura que atuou intensamente no campo educacional e moral, articulando comandos de conduta e até mesmo regulando as possibilidades do que é entendido como “normal”. Tendo em vista este propósito, Dulce Maria Cardoso apresenta Eliete, uma personagem que consegue identificar a normalidade em que está inserida, inclusive, logo no início da narrativa, relembra um romance adolescente no qual o pretendente queria encontrar um sonho para que ela almejasse, uma vez que o seu “sonhar” estava limitado à seguinte sequência: “[...] insistia na carta, no carro, no emprego, uma casa, um marido, uma semana de férias no Algarve, filhos saudáveis [...]” (Cardoso, 2022, p. 67). Os elementos generalistas, sem nenhuma particularidade, evidenciam como as ambições da personagem sempre se direcionam para convenções coletivas. Durante repetidos momentos no livro, ela ressalta o caráter comum de sua vida, chegando a identificar-se como uma rapariga mediana, com algum contentamento: “mas a mediania ainda era menos excitante que a fealdade” (Cardoso, 2022, p. 74).

A história de Eliete é contada a partir de inúmeras lembranças do passado, convocado a partir do episódio familiar em torno da doença

da avó paterna e do destino que ela teria após sair do hospital. A sequência de fatos detalha progressivamente a vida de uma mulher atravessada por desejos de uma vida comum. A pequena Eliete cresceu com a certeza de que “não sabia querer com muita força” (Cardoso, 2022, p. 43). Quando jovem precisava que outro inventasse um sonho para si, já a mulher adulta vive a felicidade comezinha, permeada por uma série de “talvez”. Diante da possibilidade de que a avó fosse morar com ela, estabelece um comparativo estapafúrdio com os efeitos de um furacão, para que aquela mudança não soasse tão catastrófica: “O furacão Gilberto tinha destruído tudo por onde passara, mas o regresso inesperado da avó ao meu cotidiano não iria causar estragos de maior [...]” (Cardoso, 2002, p. 57). A Eliete que não sabia querer com força, transformou-se na que se adaptava, silenciando suas vontades: “sempre me habituei facilmente ao que não podia mudar” (Cardoso, 2022, p. 72).

Eliete nasceu quatro meses depois da Revolução dos Cravos de 25 de abril de 1974. Esta ruptura, um dos acontecimentos mais importantes na história recente de Portugal, livrou os portugueses de uma ditadura autoritária e vigilante, conduzida principalmente por António de Oliveira Salazar durante quarenta e um anos. O regime, baseado em uma visão mítica da nação e do interesse nacional, buscou “resgatar as almas” dos cidadãos, integrando-os em uma única orientação ideológica promovida pelo Estado (Rosas, 2001, p. 1032). Este projeto totalitário contou com articulações que afetaram não apenas a esfera pública, mas também a esfera privada, com o objetivo de modificar profundamente comportamentos, atitudes e condições sociais e mentais, o que resultou em especificidades ideológicas em relação ao projeto de regeneração e ao novo tipo de “homem” que o regime pretendia criar.

Voltando-se às articulações destinadas às mulheres, a OMEN, “A obra das mulheres pela educação nacional”, foi criada por Carneiro Pacheco, Ministro da Educação, sendo uma instituição responsável pela readaptação das mulheres adultas em uma Portugal ditatorial:

A OMEN foi produto de uma estratégica elite feminina do Estado Novo, composta em grande parte por esposas de membros do regime, que, de acordo com o pensamento sexista dos homens do regime, compunha o lado “inferior” e até desmobilizador deste, conduzindo a mulher de volta ao lar. Primeiro, a organização procurou atingir as operárias, ministrando-lhes lições de higiene, de puericultura e de moral, com vista a reduzir a mortalidade

infantil; numa fase posterior, as mulheres pobres do campo foram o seu alvo preferencial, atribuindo a OMEN prêmios a famílias numerosas com bom comportamento, que colaborassem com o ideário do regime. Mais uma vez se mascarava a falta do abono de família e de políticas sociais adequadas e uma acentuada divisão social. Nas Semanas da Mãe, foram levadas a cabo campanhas de propaganda da natalidade por esta organização que actuava em quatro frentes: acção social, acção maternal, cantinas escolares e famílias numerosas (Oliveira, 2011, p. 2).

Eis aqui um projeto político que encara a esfera familiar. O pai de Eliete era um revolucionário que morreu cinco anos depois de seu nascimento. Sua mãe tinha dezesseis anos quando engravidou, e desde a gravidez passou a dividir uma casa com a avó de Eliete, mulher de meia-idade que frequentemente dizia que o 25 de abril fora a desgraça da vida de seu pai.

Depois da morte do pai, Eliete e sua mãe permanecem de favor na casa da avó paterna da protagonista durante muitos anos. Por um lado, pensando na criação de Eliete, ela contava com as ordens da mãe, sempre severa e crítica, personalidade resultante da sua situação de gravidez precoce, que era vista como uma vergonha e impossibilitava o retorno à casa de seus pais, que não a aceitavam em sua realidade. Esta situação fez com que a mãe de Eliete permanecesse na casa de sua sogra, que a tratava com amargor. A avó tornara-se viúva ainda mais cedo que a nora – pelo primeiro marido – o que a fazia portar valores de luto, sobriedade e severidade: “não conheci maior ambição à avó do que a de conseguir domar-me a carne e a alma”, afirma Eliete (Cardoso, 2022, p. 13). A avó frequentemente alertava a neta sobre os perigos do mundo e da carne, por isso Eliete havia de se manter longe dos homens, devia cobrir o corpo; as curiosidades não diziam respeito senão ao maligno: “não és tu que fazes essas perguntas, é a manha do demónio que as faz por ti” (Cardoso, 2022, p. 19). Até mesmo o espaço que a narradora habitava era limitado pela presença do sexo oposto: a avó sempre a induzia a evitar certos caminhos e ambientes, pois outros homens ali estariam, uma vez que “agora que já és mulherzinha, tudo pode acontecer, não precisas de ir longe para saberes disso” (Cardoso, 2022, p. 19). A ênfase no “não precisas de ir longe” aponta para o passado da mãe e sua gravidez precoce.

A avó enxergava na Revolução um erro, já que seus próprios valores se aproximavam das políticas adotadas pelo Salazarismo: a

família enquanto célula nuclear, a glorificação da pátria, a mulher enquanto submissa e sempre refém das tarefas domésticas, o homem como chefe da família. Esses valores podem ser sintetizados pela série de cartazes intitulada “A Lição de Salazar”, criada em 1938 pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) para comemorar os dez anos de governo. Os cartazes foram distribuídos em escolas primárias e faziam parte de uma estratégia de inculcação de valores, além de realizar comparações entre o regime salazarista e a 1ª República, destacando a suposta superioridade do Estado forte e autoritário sobre os regimes democráticos e liberais (Bártolo, 2015, p. 60).

O cartaz que traz especificamente o título “Deus, Pátria, Família: a trilogia da educação nacional” apresenta uma cena doméstica típica da representação dos valores defendidos pelo Regime. A mulher em casa, responsável pelo cuidado dos filhos e pelo preparo da comida, trajada com avental, segurando uma panela. A casa, extremamente organizada, a mesa posta, e um lugar de destaque para Cristo crucificado. A porta, o marido que regressa do trabalho, com suas vestes simples, segura uma enxada apoiada no ombro e leva na outra mão um chapéu. Completando a família, o casal de filhos, o menino trajado com farda da Juventude portuguesa e menina brincando de boneca. Em resumo: um ambiente de obrigações, lugares bem definidos e, sobretudo, regido por Deus.

A ideologia do regime Salazarista atuava em múltiplos lugares, visando afetar o imaginário português. Fernando Rosas, no texto “O Salazarismo e homem novo: Ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo” (2001), demonstra o quanto o projeto ideológico agia por meio de uma propagação de imagens que buscavam se conectar com as crenças internas do povo português, explorando a noção de identidade e sempre partindo de uma narrativa central. Uma nova proposta de existência era fabricada:

Mas no período áureo da afirmação do projecto ideológico totalizante do Estado Novo, nos anos 30 e 40, apesar das fissuras e nuances internas, o regime definira um discurso propagandístico claro, agressivo, fundamentador de uma «nova ordem», procedendo, para tal, quer à revisão purificadora e autolegitimadora da memória histórica, quer à fabricação de um conceito integrador e unificador de «cultura popular», de raiz nacional-etnográfica. O propósito era o de estabelecer uma ideia mítica de «essencialidade portuguesa», transtemporal e

transclassista, que o Estado Novo reassumira ao encerrar o «século negro» do liberalismo e a partir da qual se tratava de «reeducar» os portugueses no quadro de uma nação regenerada e reencontrada consigo própria, com a sua essência eterna e com o seu destino providencial (Rosas, 2001, p. 1034.).

Isto posto, o controle do Estado, a partir da supervalorização e imposição de condutas sociais, remete diretamente à fundamentação de uma nova nação portuguesa, ali adaptada para um regime ditatorial. Rosas, ao abordar o sistema de valores do Regime, identifica os mitos<sup>2</sup> que funcionavam como sustentáculo do “resgate das almas dos portugueses”. É interessante observar como pelo menos dois deles atingem de maneira mais direta o lugar da mulher na sociedade portuguesa, um lugar sem qualquer mobilidade: o mito da ordem corporativa, composto pela “ideia de uma hierarquização social e espontânea e harmoniosamente estabelecida” (Rosas, 2001, p. 1035), e o mito da essência católica da identidade nacional, estabelecendo que o espírito laico deve se ater somente à Constituição, entendida separadamente da ordem social e familiar (Rosas, 2001, p. 1036).

Assim, a *trilogia da educação nacional* do Estado Novo português era reafirmada pelo seguinte lema: “Deus, pátria, família”. Nesta sequência, o divino equivale à Igreja, e a Igreja entende as mulheres no âmbito da natureza, cabendo a elas os afazeres domésticos e a educação dos filhos. Os autores Cova e Pinto, em seu artigo “O Salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa” (1997), definem os discursos destinados às mulheres nas ditaduras da Europa Meridional no período entreguerras. Estes discursos partiam da pressuposição da existência de uma natureza intrínseca, que condenava o destino de uma pessoa de determinado gênero a ações específicas: “existem trabalhos menos adaptados à mulher, que a natureza destina antes aos trabalhos domésticos” (Cova; Pinto, 1997, p. 72).

O Salazarismo se apossou de uma narrativa cristã, a partir da glorificação da maternidade, mas adicionou o amor à pátria e a responsabilidade pelas atividades domésticas. Já os homens foram

---

<sup>2</sup> Fernando Rosas (2001) identifica sete mitos ideológicos fundadores: o mito palingenético ou da regeneração; o mito do novo nacionalismo; o mito imperial; o mito da ruralidade; o mito da pobreza honrada; o mito da ordem corporativa; e o mito da essência católica da identidade nacional.

destinados à cultura, à manutenção da pátria, também cabia a eles, é claro, o sustento da mulher e dos filhos. Considerando estas posições, torna-se evidente que o desgosto da avó em relação às más escolhas do filho recai na nora, “ao papá, por ser homem, tudo desde sempre permitido e, ainda que a avó ou a mamã lamentassem isso ou aquilo, tudo lhe podia acontecer, ele podia fazer acontecer tudo” (Cardoso, 2022, p. 26).

Esse não é o único momento em que Eliete ressalta a disparidade entre as possibilidades entre os sexos, além de estar sempre salientando como é percebida no mundo de acordo com ideias de feminilidade implantadas por narrativas misóginas: “os meus pelos no queixo, os pelos que assinalaram aos machos a minha infertilidade” (Cardoso, 2022, p. 58). Em um trecho que retrata uma passagem de sua adolescência, demonstra sentir-se reafirmada como mulher em uma situação em que sofre assédio:

Metendo-se os homens com todas as raparigas, não o fazerem comigo queria dizer que havia qualquer coisa de errado em mim. Ainda que me assustasse o desejo que turvava os olhos daqueles homens, alguns tão velhos quanto o papá seria se não tivesse morrido, sentia-me aliviada ao ouvi-los dizer o que queriam fazer comigo. Aliviada e culpada. E tanto mais culpada quanto mais aliviada (Cardoso, 2022, p. 75).

No entanto, constantemente, se vê Eliete prejudicada por ideais que não alcança, por necessidades que não são supridas por suas relações familiares, por uma vontade incessante de buscar felicidade na *vida normal* em que se encontra. Ela quer se entender enquanto corpo individual, mas o coletivo sempre se sobrepõe a essa vontade, e o corpo coletivo, neste caso, revela-se no seio familiar. Não por acaso é a doença da avó e a necessidade de pensar a dinâmica familiar que desencadeiam as lembranças, estruturando a narrativa da “vida normal” de Eliete.

Nesse sentido, as memórias da infância, nessa espécie de *Bildungsroman* (Lukács, 2000; Bakhtin, 2000) feminino em que acompanhamos o amadurecimento de Eliete, não são apaziguadoras. O retorno ao passado não é um lugar de conforto, não necessariamente pela morte do pai, pelas dificuldades na relação entre a mãe e a avó paterna, mas pelo reconhecimento dos elementos que levaram a narradora a atual “vida normal”. Nem mesmo o espaço da casa – já a materna, não mais a dividida com a avó – configura o espaço ao qual é possível recorrer em busca de “ilusões de estabilidade” (Bachelard, 2003). Além da casa não

ser aquela da primeira infância, a relação com a mãe também não traz um sentimento de acolhida, como já afirmado sobre o romance *A gorda*, de Isabela Figueiredo, por exemplo (Franco, 2021). Para Eliete é também na casa que se dá reconhecimento dos seus fracassos:

Como é que eu podia explicar à mamã que o problema não era ela, mas a deformação que o tempo sofria na casa dela? Eu entrava na casa da mamã e o tempo tornava-se um mecanismo tosco, como se alguém o esculpisse em fisga, eu à mercê dessa fisga, eu munição contra mim mesma, a ser puxada para trás no tempo e depois atirada, desprotegida contra o presente, onde via todos os meus erros e fracassos. A casa da mamã guardava tudo o que eu não quis ser, e que ironicamente acabei por ser (Cardoso, 2022, p. 28-29).

Apesar das impressões intensas da personagem sobre o seu entorno, ela ainda se identifica enquanto uma pessoa com dificuldades de imaginar: “Não queria denunciar a minha falta de imaginação, ninguém precisava de saber que eu estava tristemente atracada à realidade” (Cardoso, 2022, p. 45). E, mesmo quando imagina, transmuta o seu cotidiano em um diálogo que ainda está em correspondência com os valores sociais que a cercam. Como quando um homem a convida para a jantar, e Eliete passa a enxergá-lo como um galã, apenas pela atenção que ele lhe dirige, logo, transforma-se em um homem perfeito, astuto, tal qual os personagens masculinos das fotonovelas que eram a grande paixão de sua mãe:

Quando, depois de ler as mensagens, levantei os olhos, o Duarte que estava à minha frente deixara de ser um homem desajeitado e desinteressante para se tornar um galã das fotonovelas de mamã, um homem que poderia ser descrito como possuindo uma inabalável vontade férrea, um homem que sabia o que queria e como o obter (Cardoso, 2022, p. 241).

As fotonovelas são narrativas visuais — com fotografias no lugar de ilustrações —, e eram frequentemente utilizadas para veicular ideias sobre o amor romântico, a família e a moralidade, transmitindo valores sociais, incluindo padrões morais da classe dominante para a classe dominada e são heranças principalmente do Estado Novo, já que eram utilizadas para a construção da identidade feminina na ditadura. Sofia Bellato, em sua tese “A representação da mulher nas revistas femininas

portuguesas durante o estado novo (1933-1974): um estudo exploratório” (2022), aborda como as revistas femininas desempenharam um papel na propaganda ideológica durante a ditadura, identificando a construção e transformação do ideal feminino ao longo dos anos, destacando o modelo educativo imposto às mulheres por meio desse recurso:

No meio da revista a leitora podia encontrar a fotonovela, que tinha cerca de dez páginas, geralmente estava interrompida por anúncios comerciais que, por volta dos anos 70, começaram a representar as únicas páginas da revista em cores. A fotonovela, assim como a telenovela, não representava o espelho da realidade, mas, pelo contrário, constituía as expectativas e as esperanças das leitoras, criando, assim, uma discrepância com a vida real. Estes contos serviam à mulher para evadir da realidade e sonhar com uma vida romântica (Bellato, 2021, p. 77-78).

Marques et al., no artigo “A construção da identidade da mulher em revistas do Estado Novo” (2020), analisa a construção da identidade da mulher em revistas durante o período destacando o papel da imprensa periódica na promoção de uma determinada identidade da mulher portuguesa. O estudo utiliza uma abordagem linguística e discursiva para analisar a representação da mulher em revistas femininas e editoriais. Nesta análise, percebe-se a tradição e o modernismo coexistindo na construção da imagem da “nova” mulher durante o Estado Novo em Portugal; a composição dessa identidade também endossava “uma mulher mundana, objeto de desejo e prazer. As páginas femininas selecionam a mulher como destinatário explícito, mas o homem é, sem dúvida, um destinatário implícito das mesmas.” (Marques et al., 2019, p. 73).

A mãe de Eliete, que introduziu os filmes e as fotonovelas na vida da filha, reforçava padrões de feminilidade a partir de comparações com as personagens femininas dessas histórias, depositando sua fé nas narrativas de finais felizes: “Mais do que os sermões do padre Raul no púlpito da missa de domingo, a mamã reconhecia e fortalecia a sua fé nos filmes” (Cardoso, 2022, p. 32). Enquanto Eliete, amordaçada pelas influências culturais que constituíram sua perspectiva de mundo, dobra-se pela possibilidade de se reinventar a partir de uma idealização padronizada, mas acaba por devanear sobre mesmos destinos fabricados, reconhecendo seu futuro nos manequins da loja de noivas onde a mãe trabalhava: “Não tinha dúvidas de que também eu, um dia, seria uma

dessas bailarinas, *Amour et Bonheur*, a minha vida inteira à espera do dia em que, numa festa de arromba, desposaria o amor da minha vida com um *robe de mariée* feito *sur mesure*, a vida inteira à espera de ser feliz para sempre [...]” (Cardoso, 2022, p. 44)

A Eliete adulta, que revisita a menina que almeja a “vida normal”, reconhece que seguiu os caminhos preestabelecidos, e é nesta consciência que reside uma certa tristeza: “Se calhar não era assim tão diferente da mamã, se calhar era apenas mais triste do que ela, por saber que não se devia pensar como se se estivesse dentro de uma fotonovela. Muito menos viver” (Cardoso, 2022, p. 46). Um exemplo deste abismo em relação aos vislumbres da personagem e seu cotidiano é a relação que possui com Jorge, seu marido e pai de suas duas filhas. A vida a dois com o marido provoca infelicidade em Eliete, que se sente insuficiente e não reafirmada, mas mesmo quando acaba traindo Jorge, ainda se agarra nas estruturas que compõem e são possibilitadas a partir do relacionamento conjugal que vivencia:

Houve noites de insónia em que o Jorge, a dormir, se transformava num monstro e eu tinha de me levantar da cama e ir para a sala ver televisão, mas a manhã trazia argumentos que faziam com que tudo continuasse igual, argumentos que, resumidos, iam dar a, O Jorge era o pai das minhas filhas e não se atirava fora uma relação que já levava mais de vinte anos. Então, a minha mediana felicidade passava a ser a minha felicidadezinha. Não era suficientemente feliz para deixar de me sentir abandonada, mas também não era suficientemente infeliz para querer separar-me do Jorge (Cardoso, 2022, p. 195).

Levar uma vida de “mediana felicidade” não era o problema, tanto que Eliete esconde da amiga quando passa a ter suas aventuras via *Tinder*, afinal o seu casamento padrão e duradouro era a única inveja que poderia causar. Quando retoma o início de namoro com Jorge, Eliete demonstra o seu apego a um estilo de vida “normal”, já que visivelmente mais apaixonada do que ele, reconhece que a aproximação se concretiza justamente pelo fato de Jorge ter as mesmas “ambições”: “[...] diria que o Jorge começou a apaixonar-se por mim quando lhe contei dos meus projetos comezinhos, uma casa, um homem bom, filhos saudáveis, um carro, natais em família, jantares com amigos, alguns de fotografias com as viagens de férias, uma vida normal” (Cardoso, 2022, p. 94)

O nascimento da personagem logo após a Revolução poderia ser um marcador de grandes transformações. É inegável que, após a Revolução dos Cravos, ocorreu um redimensionamento multifacetado da figura feminina no contexto pós-ditatorial em Portugal. A participação política, através da redemocratização e da nova Constituição de 1976, levou a um aumento gradual da representação feminina no governo e no parlamento, além da inclusão de direitos civis que contribuíram com a democratização do acesso à educação, entre outras diversas políticas que buscam reconhecer a existência da mulher enquanto cidadã, “a Constituição de 1976 marca o termo de um conceito de sociedade em que a dignitas, o lugar e as possibilidades de ascensão individuais deixam de estar condicionados em razão do sexo” (Van Dunem, 2016, p. 12).

No entanto, é crucial reconhecer que a articulação de um regime ditatorial vai além das esferas políticas e institucionais; ela permeia também as construções das relações interpessoais. O contexto ditatorial impõe uma visão estrita e homogeneizada do que é esperado dos indivíduos, tanto em termos de cidadania quanto na estruturação dos afetos. Obviamente, o processo de democratização não abarca a questão de gênero. Essas estruturas ditam regras rígidas sobre o que é considerado apropriado para homens e mulheres, limitando suas liberdades e influenciando as expectativas sociais em relação a seus papéis.

Judith Butler, em seu livro *Desfazendo Gênero* (2022), se aproxima das teorias da linguagem e interpela as teorias estruturalistas para propor uma construção que auxilia no combate de um problema substancial que é a constituição da ideia de humanidade; buscando identificar quando a palavra gênero ganha o *status* de problema social. Butler esclarece que um determinado problema, para ser construído, depende sempre de um processo, o que, indiscutivelmente, faz com que essa ponderação se volte a um lugar histórico. Ela argumenta que a identidade de gênero não é algo que se possui, mas algo que é construído e performado ao longo do tempo, além de chamar a atenção para o fato de que a “feminilidade” e a “masculinidade” não são inerentes a um sexo biológico específico, mas sim a categorias construídas socialmente. O gênero, aqui, não é apenas uma regra ou uma lei, mas uma norma que opera dentro das práticas sociais como um padrão implícito de normalização:

Contra essa subsunção do gênero ao poder regulatório que governa o gênero é, ele próprio, específico do gênero. Não pretendo sugerir que a regulação de gênero seja paradigmática do poder

regulatório como tal, mas sim que o gênero exige e institui seu próprio regime regulatório e disciplinar distinto. A sugestão de que o gênero seja uma norma requer maior elaboração. Uma norma não é o mesmo que uma regra e não é o mesmo que uma lei. Uma norma opera dentro das práticas sociais como padrão implícito de *normalização*. Embora uma norma possa ser analiticamente separável das práticas em que se insere, pode também revelar-se resistente a qualquer esforço de descontextualização do seu funcionamento. As normas podem ou não ser explícitas e quando operam como o princípio normalizador em práticas sociais, elas em geral permanecem implícitas, difíceis de ler, discerníveis de forma mais clara e dramática nos efeitos que produzem. (Butler, 2022, p. 75)

Segundo Butler, é na experiência de sujeição que o sujeito se reconhece enquanto sujeito; o sujeito se torna sujeito a partir do outro, a ideia de reconhecimento é aplicada no momento de nascimento, uma vez que o indivíduo é colocado num processo social em que o corpo precisa sustentar uma iterabilidade e uma citacionalidade. A iterabilidade seria a capacidade que temos de olhar uma imagem e entender o que ela significa e a citacionalidade seria a correspondência ao significado. E o que esse sujeito é? O sujeito é um corpo que está, o tempo todo, construindo a sua capacidade de iterabilidade e citacionalidade, processos que perpassam diversas tecnologias de reconhecimento, como a territorialidade, raça, gênero, entre outros diversos fatores. Existir, então, significa construir-se frente à possibilidade de aprender e incorporar tecnologias de reconhecimento, mas alguns corpos precisam incorporar mais do que outros, uma vez que a possibilidade de existência altera em interpelação. E, dentre essas possibilidades, a normalização sempre permanece atuante.

Para Dulce Maria Cardoso: “foi com este conceito de vida normal que o Salazar convenceu os portugueses a aceitarem uma ditadura tão longa” (Cardoso, 2020, p. 1). Neste sentido, ao decorrer da narrativa, Eliete reconhece a discrepância entre os gêneros, consegue identificar os privilégios que as figuras masculinas ao seu redor desfrutavam. Também entende que a sua infância foi limitada por uma criação conservadora e que a relação com as próprias filhas é limitante, nutrindo até mesmo inveja da ligação das meninas com o pai. Eliete frequentemente se enxerga como uma *outsider* dentro do seu núcleo familiar. A protagonista sempre ressalta que a sua beleza está longe de um ideal imposto. Ela compreende

que estas constatações confluem para o início de sua vida, seu ambiente familiar, a forma como foi educada. Logo no início do livro a personagem afirma: “a vida só servia para me oferecer a infância de que nunca me libertaria.” (Cardoso, 2022, p. 12).

Em certo momento da narrativa, todo o seu convívio aparenta extasiado devido a uma final de futebol, e suas reflexões internas apenas constata: “o Jorge apresentava-se como o rascunho grosseiro que fizera de si mesmo, a avó ausentava-se de si própria, a Inês construía-se voluntariamente inacessível” (Cardoso, 2022, p. 146). Eliete se encontra dentro de uma estrutura que a inviabiliza, desgasta e a coloca para escanteio e, mesmo assim, na sequência narrativa, a sua afronta máxima a esses moldes é adotar uma outra personalidade em um aplicativo de relacionamentos – com características físicas e pessoais que, em um primeiro momento, não se assemelham à sua persona – e trair o marido com outros homens que ainda a diminuem.

As inúmeras tecnologias que constituem a sociedade moderna estão fincadas na comunicação da personagem, ela utiliza de plataformas onde inúmeros desdobramentos de suas relações interpessoais ocorrem, amplificando as complexidades de sua vida, uma vez que uma série de dinâmicas sociais são agravadas. A sensação de inadequação é exacerbada pelas redes sociais, onde Eliete é confrontada com a aparente felicidade e sucesso das outras pessoas, especialmente as mulheres que exibem suas vidas “perfeitas” em perfis virtuais:

Parecia que o meu sofrimento nunca mais teria fim, todos os dias havia posts novos, gostos novos, fotografias novas, novas amizades, eu podia reler conversas, analisar emojis, os tempos de resposta, procurar perfis das outras, ver-lhes as fotografias. Olhame a figura em que se põe esta putéfia, ouvia-me a voz da mamã e nem isso me parava. Com o tempo, fui-me habituando e deixei de fazer fitas, sempre me habituei ao que não podia mudar. Mas nunca fiquei imune à felicidade que as putéfiás exibiam nos seus perfis, à infinidade de vias que, se tornavam acessíveis, temia que a nossa, a minha e do Jorge, uma vida real e não editada, não aguentasse a pressão das vidas virtuais, temia que os corpos editados das outras vencessem o meu corpo que, tão imperfeitamente real, se deitava todas as noites em bruto ao lado de Jorge. (Cardoso, 2022, p. 73)

Eliete começa a narrar a sua história de maneira firme: “Eu sou eu e o Salazar que se foda. Um ditador governa Portugal quase meio século,

quase outro meio passa desde a sua morte, até que aparece na minha vida” (Cardoso, 9), recusando um passado que invade a sua vida a partir da internação da avó. No entanto, ao longo do livro, nos deparamos com um cenário em que Salazar, na verdade, sempre ali esteve, sobretudo na manutenção de um imaginário que não foi rompido com a Revolução.

Na virada do milênio, Eliete reflete sobre a sua geração, a dos “nascidos depois da Revolução”, sobre os quais recai o discurso de sofrimento e trauma da geração anterior que os vê como “uns mimados” que cresceram “sem saber o que era miséria, a Guerra Colonial, o Muro de Berlim [...]” e que tiveram “autoestrada, a Expo, o Euro 2004, crédito para comprar casas, carros, aparadores, luas de mel em Cuba, Cancun e na República Dominicana” (Cardoso, 2022, p. 178). Mas as mudanças políticas e econômicas significaram de fato uma mudança de costumes? Ainda no mesmo parágrafo, Eliete descreve a cena da família de classe média à mesa, onde “Jorge se encheu de paciência para me dizer que eu tinha o problema de estar sempre a divergir quando o ganho estava em convergir” (Cardoso, 2022, p. 179).

Ao longo de quase duzentas páginas do romance, podemos pensar que o aparecimento de Salazar na vida de Eliete estava atrelado ao retorno da avó, às memórias familiares e aos costumes que se mantêm, sobretudo em torno das mulheres. No entanto, a imagem do pai morto de Eliete, o Antoninho, trará uma outra revelação, delirante e questionável, afinal, a avó ainda no hospital, ao ver um documentário sobre o Salazar, afirma “É o pai do meu Antoninho” (Cardoso, 2022, p. 215). A informação é ignorada por Eliete, que leva em consideração o estado da avó. Mas o romance, apresentado desde o início com o completo “Parte I”, termina com uma carta encontrada por Eliete nos pertences da avó, dentro de uma imagem oca do Sagrado Coração de Jesus, carta assinada por Salazar a um filho desconhecido.

Se a vida normal de Eliete terá um segundo ato, no qual a figura de Salazar irá impor a sua presença como uma herança sanguínea, como avô paterno da personagem, ainda não sabemos. Mas a herança simbólica que o Estado Novo deixou pode ser vista na manutenção da vida comezinha em detrimento da felicidade. Eliete prefere aparentar um casamento bem-sucedido a romper efetivamente com aquela estrutura. Jorge, que pouco fala, e prefere evitar atritos, é constantemente visto pela esposa como alguém que sabe prever suas ideias e ações: “Apesar de ultimamente o Jorge se ter desleixado a fingir a nossa felicidade, continuava a saber o

que me ia na cabeça, sabia que eu, no quarto, me questionaria sobre o que ia fazer sozinha à festa, acaso queria ser a única coitadinha que o marido não acompanhara [...]” (Cardoso, 2022, p. 225). Eliete, apesar da vida virtual, do *Tinder*, das traições, ainda é assombrada pela imagem ideal da mulher, que só ideal se for casada.

A “vida normal” de Eliete se apresenta em muitas formas semelhante ao quadro da série “A lição de Salazar”, e corresponde à hierarquia do “mito da ordem corporativa”. Igualmente se assemelha ao discurso construído em torno do próprio Salazar, como figura que abdica de aspirações individuais, sequer constitui família, pois está devotado à nação. Mas esconde a vida virtual, onde supostamente a personagem tem as rédeas das suas escolhas, supostamente... pois a ilusão do aplicativo a mantém dependente de uma figura masculina, mesmo que tenha substituído o “Fazer amor por Foder” (Cardoso, 2022, p. 238).

### Referências:

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BÁRTOLO, Carlos. O uso [e a recusa] de “progresso” e “tecnologia” como ideais do regime português do Estado Novo: uma possível análise dos cartazes Lições de Salazar, 1938. *Universitas Humanas*, Brasília, v. 12, n. 1-2, p. 59-68, jan./dez. 2015

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BUTLER, Judith. *Desfazendo Gênero*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

BELLATO, Sofia. A representação da mulher nas revistas femininas portuguesas durante o Estado Novo (1933-1974): um estudo exploratório. *Università Ca’Foscari Venezia*, 2022. Disponível em: <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/23205/862881-1268788.pdf?sequence=2>

CARDOSO, Dulce Maria. *Eliete: a Vida Normal*. São Paulo: Todavia, 2022.

CARDOSO, Dulce Maria. Dulce Maria Cardoso apresenta Eliete em Paris. [Entrevista cedida a] Lúcia Anjos. Rfi, Paris, out, 2020. Disponível

em: <https://www.rfi.fr/pt/frança/20201011-dulce-maria-cardos-apresenta-eliete-em-paris>. Acesso em: 27 out. 2020.

COVA, A.; PINTO, A. C. O salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa. *Revista Penélope*, n° 17, 1997.

FRANCO, Roberta Guimarães. Do corpo-escrita ao corpo-casa: o quarto-império e o sótão-memória em Isabela Figueiredo. In: FRANCO, Roberta Guimarães; ASSIS, Angelo Adriano Faria de (Org.). *Narrativas em tempos de crise: diálogos interdisciplinares*. Viçosa: UFV: Divisão Gráfica Universitária, 2021, p. 162-175.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Tradução de Laurent Léon Schaffter. 2ª ed. São Paulo: Vértice, 1990.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

MARQUES, A. et al. (2019). A construção da identidade da mulher em revistas do Estado Novo. Editora Celta: *Ex-aequo* n° 39, 71-88, 2019.

MARQUES, B. S.; GUARDA, I. V. Tradio e Modernismo na construção da “nova” mulher do Estado Novo português: fotografia e propaganda no Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina (1939-1947). *Estudos Ibero-Americanos*, [S. l.], v. 46, n. 2, p. e32309. Porto Alegre, 2020.

OLIVEIRA, D. A. *História das Mulheres Portuguesas: Exílios e Deslocamentos*. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S. l.], v. 52, 2015.

PEREIRA, M. A escola portuguesa ao serviço do estado novo: as lições de história de portugal do boletim do ensino primário oficial e o projeto ideológico do salazarismo. *Da Investigação às práticas*, 4(1), 63 - 85. 2013.

PIMENTEL, Irene Flunser. A cada um o seu lugar, a política feminina do Estado Novo. Lisboa: Editoras Temas e Debates e Círculo de Leitores, 484 pp, 2011.

QUEIROZ, Fernanda Marques. *Não se rima amor e dor: cenas cotidianas de violência contra a mulher*. Mossoró, RN: UERN, 2008

ROSAS, Fernando. *Salazar e o poder: A arte de saber*. São Paulo: Tinta da China Edições, 2018.

ROSAS, Fernando. *A crise do liberalismo e as origens do autoritarismo moderno e do Estado Novo de Portugal*. Lisboa: Departamento de História da F. C. S. H. – U. N. L., 1989.

ROSAS, Fernando. O Salazarismo e homem novo: Ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001, p. 1031-1054.

SANTOS, A. C. et al. A violência contra a mulher e o mito do amor romântico. *Caderno de Graduação - Ciências Humanas e Sociais - UNIT - ALAGOAS*, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 105–120, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 03–20, 2010. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/1894>. Acesso em: 31 jan. 2024.

OLIVEIRA, Ana Rita Velela. Pimentel, Irene Flunser (2011), *A cada um o seu lugar, a política feminina do Estado Novo*. e-cadernos CES [Online], 14. 2011. Disponível em: <http://journals.openedition.org/eces/941>; DOI: <https://doi.org/10.4000/eces.941>

Data de submissão: 10/08/2024.

Data de aprovação: 28/11/2024.



## ENTRE A BIOGRAFIA E A FICÇÃO: O ENSAIO DE AGUSTINA BESSA-LUÍS

*Between biography and fiction: the essay of Agustina Bessa-Luís*

Roberto Xavier de Oliveira<sup>1</sup>

Universidade Estadual Paulista (UNESP) / São Paulo / São Paulo / Brasil

rx.oliveira@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0001-7746-7854>

**Resumo:** O presente trabalho pretende averiguar a hibridização literária que se nota na obra *As meninas* (2008), texto de Agustina Bessa-Luís a respeito da pintora luso-britânica Paula Rego. Acreditamos que Bessa-Luís, no processo de elaboração do texto desse livro, lançou mão de, pelo menos, três discursos literários: o ensaístico, o biográfico e o fictício. Trata-se aqui de investigar esse imbricamento discursivo a partir da relação estabelecida pela própria romancista entre o seu texto e as diversas telas que ilustram o volume, focalizando os comentários de Agustina sobre a série *A Menina e o Cão* (1986), de Rego. Seguimos algumas diretrizes de leitura apontadas por Anamaria Filizola (2000) e Catherine Dumas (2002) no que toca às biografias, aos romances e a estética fictícia agustinianos, bem como o texto de Filizola (2009) sobre a obra aqui em análise. Assim, conseguimos identificar que a obra em questão apresenta a hibridização genológica como uma das características que Agustina Bessa-Luís utiliza em seus textos que versam a respeito de figuras históricas, nesse sentido, a autora utiliza de seu ofício de romancista para dar conta dos elementos biográficos de Paula Rego que são, segundo ela própria, sugeridos em seus quadros, os quais são

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com o apoio da FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo -, conforme processo: 2024/04880-0.

analisados ensaisticamente pela escritora a fim de concebê-los numa diegese fictícia da vida da pintora.

**Palavras-chave:** Agustina Bessa-Luís; Paula Rego; Ensaio; Biografia; Ficção.

**Abstract:** This paper aims to investigate the literary hybridization that can be seen in *As meninas* (2008), a text by Agustina Bessa-Luís about the Portuguese-British painter Paula Rego. We believe that, in the process of writing this book, Bessa-Luís used at least three literary discourses: the essayistic, the biographical and the fictional. The aim here is to investigate this discursive interweaving based on the relationship established by the novelist herself between her text and the various paintings that illustrate the volume, focusing on Agustina's comments on Rego's series *A Menina e o Cão* (1986). We followed some reading guidelines pointed out by Anamaria Filizola (2000) and Catherine Dumas (2002) with regard to Agustinian biographies, novels and fictional aesthetics, as well as Filizola's (2009) text on the work under analysis here. Thus, we were able to identify that the work in question presents genological hybridization as one of the characteristics that Agustina Bessa-Luís uses in her texts that deal with historical figures, in this sense, the author uses her craft as a novelist to account for the biographical elements of Paula Rego that are, according to herself, suggested in her paintings, which are analyzed essayistically by the writer in order to conceive them in a fictional diegesis of the painter's life.

**Keywords:** Agustina Bessa-Luís; Paula Rego; Essay; Biography; Fiction.

## 1 Introdução

*As Meninas* (2008) é um texto de Agustina Bessa-Luís sobre Paula Rego que apresenta-se, aparentemente, como mais uma das biografias agustinianas dedicadas a figuras emblemáticas da cultura portuguesa. No entanto, uma leitura cuidadosa do texto revela antes a presença de fragmentos biográficos imaginados concernentes à vida da pintora do que uma articulação sistemática de biografemas, isto é, de fatos da vida de Paula Rego. O que depreendemos do livro é que Agustina, utilizando do pouco que sabe do íntimo de Rego, interpreta e analisa alguns dos seus quadros para contar um pouco da sua história – que, cabe ressaltar,

não havia acabado, visto que a pintora ainda estava viva e produzindo<sup>2</sup> –, algo aliás já notado por Anamaria Filizola (2009, p. 188): “Agustina interpreta os quadros, narra-lhes a história e associa-os com a vida de Paula”.

Assim, levantamos a suposição de que muitos dos fatos biográficos aludidos por Bessa-Luís acerca da vida de Rego são produtos de um trabalho imaginativo da autora a fim de complementar aquilo que ela não sabe, que é, o foro íntimo da pintora. Acreditamos nisso ao levar em consideração que o único contato entre as duas artistas se deu na década de 1990 — “Ouvi a Paula Rego ao telefone e a voz dela não me agradou.” (Rego; Bessa-Luís, 2008, p. 9) —, quando Agustina tenta encomendar de Paula algumas telas para o Teatro D. Maria, o que a pintora recusa. Além disso, nossos questionamentos concernentes a vida de Paula Rego aludida por Bessa-Luís respaldam-se, ainda, no fato de que, como já comentado, a romancista interpreta e analisa a obra de Rego para contar a sua história, indo fundo em seu processo imaginativo ao ponto de fantasiar que a série *Avestruzes Bailarinas* (1995) da pintora foi desenvolvida a partir de brincadeiras entre ela e sua prima Manuela – a quem retratou num quadro de 1953: “Paula e Manuela, a prima, brincam na praia e parece que das suas piruetas resulta a coreografia alucinante das avestruzes” (Bessa-Luís, Rego, 2008, p. 39). No entanto, sabemos via Pointon (2004) que as pinturas em questão surgiram a partir de um convite à pintora para que participasse da exposição *Spellbound: Art and Film*, na Hayward Gallery, em Londres, cujo objetivo era explorar as relações entre arte e cinema. Por essa razão, Rego escolheu trazer para a tela a sua leitura das avestruzes dançarinas de ballet do filme da Disney, *Fantasia* (1940), o que se comprova pelo título de um díptico da série em questão, *Dancing Ostriches from Walt Disney's 'Fantasia* (1995).

A vista disso, percebemos que os fatos mencionados em *As Meninas*, relativos a estudos de pintura e à carreira de Paula Rego, efetivamente são frutos de pesquisas realizadas por Agustina Bessa-Luís – lembremos de que Anamaria Filizola (2000) nos revela que a obra da romancista, tanto a fictícia quanto a biográfica e a ensaística, atinge uma

---

<sup>2</sup> Com relação a isso, Anamaria Filizola (2000), em sua tese de doutorado acerca das cinco biografias escritas por Agustina, classifica os trabalhos sobre Vieira da Silva e Martha Telles como ensaios biográficos, visto que ambas as pintoras ainda estavam vivas quando da composição e publicação dos dois trabalhos de Bessa-Luís.

“etapa acadêmica” com a sua eleição como sócia correspondente da Academia das Ciências de Lisboa, Classe de Letras, em julho de 1979. É desde então que se nota um maior cuidado com a pesquisa documental nos seus escritos. No entanto, aqueles relacionados diretamente a vida pessoal de Paula Rego são, em sua maioria, produtos do trabalho de Agustina Bessa-Luís enquanto a ficcionista que se mostrou ser ao longo de sua carreira literária. Com efeito, em virtude do forte prestígio internacional angariado por Paula Rego, questões relacionadas ao seu trabalho são facilmente encontradas em entrevistas concedidas por ela e em pesquisas acadêmicas sobre a sua obra. A própria Bessa-Luís menciona, nas suas digressões sobre Paula Rego, a artista e pesquisadora israelense Ruth Rosengarten, notável referência nos estudos sobre Rego na Inglaterra, que, segundo a romancista, “[...] é indispensável para chegarmos ao trabalho interior de Paula Rego” (Bessa-Luís, Rego, 2008, p. 36). De fato, Rosengarten enquadra-se como uma das referências obrigatórias para os estudos acerca do trabalho de Rego, com investigações, escritos, organização e participação de exposições e catálogos referentes a pintora desde 1988, além de que, como observamos em sua análise acerca das relações entre amor e autoridade nas telas de Rego (2011), a pesquisadora lança luz acerca de uma característica das obras da pintora que nos servem como mote para uma primeira aproximação artística entre ela e Bessa-Luís, que é, o exercício pictórico e literário em deslindar o vínculo autoritário presente no foro familiar. Percebemos como ambas as artistas, cada uma a seu modo, exploram a autoridade que constitui o núcleo familiar a partir da subversão da feminilidade, em que Paula rompe com o conceito patriarcal e fascista, segundo Rosengarten, da maternidade, enquanto que Agustina elabora personagens femininas ambíguas que são construídas a partir da mediocridade de seus caprichos. Contudo, como já demonstramos, convém suspeitar e indagar até que ponto as relações familiares de Paula, a que a romancista alude, são próximas da realidade. As conversas da pintora com seu pai; o comentário do tutor para o pai de Paula, sobre meninas que vão para escolas de arte; a professora Violeta, a prima Manuela e suas piruetas... Seriam todas estas interações produtos do imaginário de Agustina a fim de melhor compreender o processo criativo de Paula Rego? Acreditamos que sim.

Em seu diário de viagem, *Breviário do Brasil* (2022), Bessa-Luís afirma que “dou conta de que a melhor maneira de adquirir provas directas dos factos é observá-los como se fossem pura ficção” (Bessa-

Luís, 2022, p. 134). Nessa perspectiva, sabemos que a ficcionalização de figuras emblemáticas é um recurso caro aos romances agustianos que, nesse trabalho imaginativo, pode lançar mão de recursos biográficos para adquirir material para as suas narrativas, como é o caso de *Fanny Owen* (1979), em que Bessa-Luís transforma o escritor Camilo Castelo Branco em personagem romanesca, de *Vale Abraão* (1992)<sup>3</sup> e, para melhor sustentar a investigação deste trabalho, de seu último romance *A Ronda da Noite* (2006), que como bem demonstra Mendes (2009), é uma obra literária na qual a romancista possui como motivo norteador a pintura *A Ronda da Noite* (1642) do holandês Rembrandt, com a qual estabelece um interessante trabalho intertextual em que espelha ficcionalmente as personagens romanescas às figuras retratadas no quadro, sem esquecer de aludir à biografia do artista e de analisar suas técnicas e opções estéticas, as quais concede todo um capítulo, demonstrando que o que estamos propondo com relação a sua colaboração com Paula Rego voltou, não esqueçamos que a primeira edição d' *As Meninas* foi publicada em 2001, a ser desenvolvido em seu último contato com a pena literária e com o cavalete.

Com isso em mente, depreendemos que *As meninas* é um estudo de Agustina Bessa-Luís acerca do processo criativo e de composição de Paula Rego, exercício já antes realizado pela escritora quando escreveu sobre o romancista russo Dostoiévski (1821-1881) e sobre o pintor neerlandês Van Gogh (1853-1890).<sup>4</sup> Paralelamente à colaboração com Rego, às biografias de Vieira da Silva e Florbela Espanca e ao seu último romance, o escrito de Agustina sobre Van Gogh toma como mote a vida do artista, através das cartas trocadas com seu irmão, para sustentar a hipótese de que o pintor era mais escritor do que artista plástico. Nessa mesma esteira, Agustina aproveitou determinados fatos biográficos relativos a Paula Rego e os potencializou, quando não os imaginou, com certa carga fictícia a fim de “adquirir provas directas” de tais fatos.

---

<sup>3</sup> Neste romance, Agustina Bessa-Luís inspira-se, para a criação da protagonista Ema Cardeano Paiva, na flaubertiana Emma Bovary e numa senhora francesa conhecida sua, como revela Fernanda Barini Camargo (2022) em entrevista a Mónica Baldaque, filha de Agustina.

<sup>4</sup> Referimo-nos aos seus escritos *Dostoiévski e a peste emocional* e *Van Gogh escritor*, incluídos no seu livro de ensaios *Contemplanção carinhosa da angústia* (2000).

Por essa razão, ao nosso ver, *As meninas* é uma obra que apresenta, pelo menos, três discursos, constituindo um texto composto, fruto de uma ousada hibridização de gêneros: um discurso ensaístico, quando a romancista interpreta os quadros de Paula Rego; um discurso biográfico, que articula informações e comentários relativos à vida da pintora; e um discurso fictício, quando Agustina dá vida aos quadros ao ver Paula representada nas telas. Todos os três discursos estão imbricados um no outro, o que dificulta bastante a apreensão de cada um deles isoladamente, e são construídos a partir da tutelar voz autoral de Agustina Bessa-Luís. Por essa razão, a fim de lançar alguma luz a essa mistura genológica, focaremos em como a escritora realiza tal procedimento a partir do que escreveu a respeito da série *A Menina e o Cão* (1986), de Paula Rego.

## 2 O ensaio biográfico de uma romancista

“Lentamente, desdobro as pregas dessa vida de menina e em muitos detalhes eu estou lá”, escreve Agustina Bessa-Luís (2008, p. 11) nas primeiras páginas d’*As meninas* (2008). Quando levamos em consideração suas três biografias de mulheres artistas, isto é, aquelas dedicadas a Florbela Espanca, Maria Helena Vieira da Silva e Martha Telles, notamos aquilo que é, segundo Anamaria Filizola (2000), um dos pontos cruciais do processo biográfico agustiniano, a saber, a identificação de Agustina com os seus biografados. A mesma estudiosa, anos depois, viria a apontar, em artigo sobre *As meninas*, que “[...] o processo de identificação de Agustina diz principalmente respeito ao aspecto criativo, em que pesem certas identificações de classe social, de criação familiar” (Filizola, 2009, p. 183). Nesse sentido, a identificação de Agustina Bessa-Luís com Paula Rego se dá por intermédio da solidão da infância que foi norteadora para a criação artística das meninas Maria Agustina e Maria Paula que viveram “na solidão da quinta [do Passo e da Ericeira] [...] (Bessa-Luís, Rego, 2008, p. 11). Efetivamente, Bessa-Luís e Rego conferem grande importância à memória da infância que é constantemente resgatada em suas obras por meio da estilização plástica e literária de imagens “[...] de olhos moribundos de galinhas depenadas em água quente” (Bessa-Luís, Rego, 2008, p. 11), o que permite que dirijamos nossa leitura d’*As Meninas* como um orquestramento de espelhos operado por Agustina, em que a autora vê nas diversas meninas que permeiam os quadros de Paula Rego as duas pequenas Marias portuguesas, garantindo

com que a escritora consiga desenvolver seu discurso biográfico através da inicial assimilação de características provenientes de sua vida de menina às circunstâncias da infância de Paula Rego a reatar o encontro de brincadeiras com cães, provas de roupa e encontros no jardim.

Dentre as cinco bem conhecidas biografias escritas por Agustina, sabemos que das três primeiras duas basearam-se em rigorosa pesquisa documental a respeito de Florbela Espanca e do Marquês de Pombal, e que as duas últimas, referentes às pintoras Vieira da Silva e Martha Telles, revelam um maior grau de proximidade entre a romancista e as duas artistas. Com efeito, Agustina e Vieira da Silva eram amigas de longa data: conheceram-se em casa de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) e realizaram viagens juntas, enquanto que, com Martha Telles, sabemos através da biografia agustiniana que a pintora estabeleceu contatos com a escritora, como a visita das duas aos estúdios da Tobis para verem os bastidores da película *Le Soulier de Satin* (1985) de Manoel de Oliveira. Por essa razão, vemos que Agustina Bessa-Luís obteve material biográfico relativo a Telles e a Vieira da Silva direto da fonte.

Com Paula Rego a situação inverte-se. Como já visto, Bessa-Luís investigou a obra de Rego ao consultar referências de renome no que toca a obra da pintora, como Ruth Rosengarten, além de demonstrar conhecer a trajetória de seu trabalho ao mencionar o prestígio que a exposição *A Menina e o Cão* (1986) granjeou a sua já reconhecida carreira, além de citar o convite feito à Rego pela *National Gallery*, do Reino Unido, na década de 1990, como a primeira mulher artista associada ao museu:

Era em 1992, e Paula Rego gozava duma celebridade que a exposição *A Menina e o Cão*, de 1987, na Edward Totah Gallery, no West End, lhe granjeara. Tinha aceitado o convite para a primeira artista associada da National Gallery, e eu chegava tarde a essa vida audaciosa e simples com a qual me aparentava. (Rego; Bessa-Luís, 2008, p. 10-11.)

A vista disso, percebemos que Agustina Bessa-Luís utiliza da obra da Paula Rego, e o que sabe sobre as pinturas, a fim de perscrutar as motivações biográficas que a pintora reflete em seus quadros num sentido de convergência de seu trabalho como romancista, que imagina aquilo que não sabe a respeito de Paula, e investigadora, que pesquisa e busca conhecer o seu *corpus* para então analisa-lo ao seu modo. Com

efeito, para Agustina Bessa-Luís o que interessa é a obra do artista e sua infinitude de possibilidades interpretativas que contribuem para que a escritora, mesmo em seus textos que não se apresentem como ficção, ainda seja capaz de elaborar sua estética do inacabado, como proposto por Dumas (2002) a pela própria autora em sua conferência acerca de Bernadim Ribeiro (1983), o que viabiliza o exercício genológico de Bessa-Luís em analisar a obra de Paula Rego como chave de sua interpretação a respeito da vida da artista, a qual Agustina não conheceu intimamente e por isso utiliza do trabalho imaginativo para elaborar a ficcionalização da biografia inacabada de Rego através das narrativas presentes nos quadros. Anamaria Filizola (2000, p. 265) já demonstrou como Agustina Bessa-Luís importa-se com a obra como “[...] expressão de uma realidade interior que responde à história de vida da pessoa”, no entanto, Filizola ainda afirma que os fatos que constituem a biografia a partir da obra podem ser privados ou públicos e que Agustina muitas vezes apenas tem conhecimento daqueles compartilhados, sendo necessário que a escritora suponha, ou melhor, imagine, aqueles tidos como pessoais; na esteira romanesca, Dumas (2002, p. 75) afirma que “o constante entrelaçar da biografia e da autobiografia imprime um duplo movimento de prospecção e retrospectiva à narração de Agustina Bessa-Luís” que abre a diegese da obra para uma suspensão temporal em que a infinidade é refletida pela imagem da água subterrânea que para sempre é imóvel. Já demonstramos como Bessa-Luís identifica-se com Rego a partir das reminiscências de suas infâncias evocadas que estilizam as suas obras, convocando o tom autobiográfico para o texto d’*As Meninas*. Agora, no que diz respeito a questão biográfica de Paula e como essa é costurada pela autora em suas alusões autobiográficas, a constante utilização da voz extradiegética, identificada por Dumas como a responsável por mediar os discursos biográfico e autobiográfico e interromper a linearidade do tempo ficcional, permite com que toda a digressão textual que Bessa-Luís trace a respeito de Rego seja metamorfoseada numa narração que mantém o tempo, que é a biografia de Paula, inerte. Dessa maneira, a interpretação de Agustina Bessa-Luís a respeito da obra de Paula Rego demonstra o método utilizado pelo seu trabalho de romancista em retirar, do já imaginado artisticamente por Rego em suas telas, fatos biográficos que serão narrados pela mesma voz extradiegética que propõem questionamentos metatextuais, motivações literárias e reflexões filosóficas ao longo dos romances agustinianos. Efetivamente,

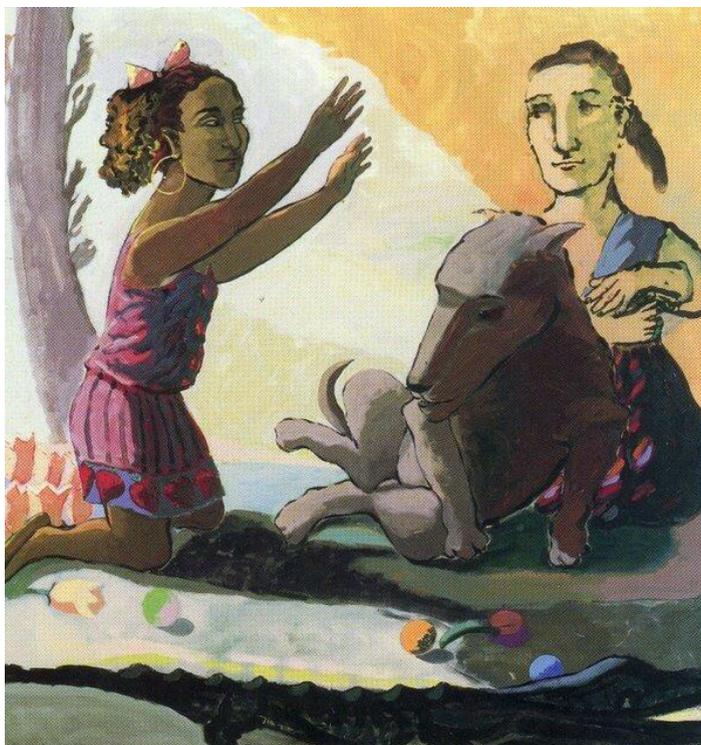
as pinturas de Rego das meninas com os cães apresentam fundos abstratos que contribuem para que as figuras centrais mantenham suas ações na mesma suspensão temporal orquestrada por Bessa-Luís em sua ficção, possibilitando com que a romancista estabeleça uma relação dialógica entre todas as telas sem precisar esgotá-las analiticamente.

Com relação a série de pinturas de Paula Rego aqui em foco, isto é, *A Menina e o Cão* (1986), sabemos através de Maria Manuel Lisboa (2019) que, em entrevista concedida a John Tusa, Rego afirma que a série em questão foi um exercício seu em pintar algo sobre o seu marido, Victor Willing (1928-1988), mais especificamente, uma referência ao degradado estado de saúde de Willing que sofreu de esclerose múltipla até sua morte em 1988. Nessa perspectiva, as meninas que figuram esses quadros e ora brincam ora cuidam dos cães representam os sentimentos ambíguos do cuidado desgastante que Rego tinha com Willing. Das telas que compõem essa série, apenas a que retrata uma menina mostrando seu sexo a um cão (1986) é que figura o animal ereto sem o apoio da garota, o contrário das outras treze telas da série que figuram diversos cães que não se movimentam, estando apoiados no colo de alguma menina ou segurados por elas contra o chão enquanto os alimentam, os vestem, os barbeiam e os entretêm numa demarcada representação da degradação motora de Willing. Ainda, a ambiguidade dos sentimentos de Paula Rego durante os cuidados de seu marido é expressada na evidente violência com que as meninas cuidam dos cães, o que demonstra a barroca competência artística de Rego em conceber um paradoxal sentido da atividade do cuidado relegada às mulheres.

Agustina Bessa-Luís, por sua vez, também encontra motivações autobiográficas nos quadros *d'A Menina e o Cão* de Paula Rego por intermédio das brincadeiras das diversas meninas com os cães. Todavia, o que vale para Bessa-Luís é, primeiramente, a obra em si, sendo o fato biográfico uma possibilidade de potencializar a sua leitura a respeito do trabalho do artista. Por isso, a série de pinturas em questão é distinguida pela autora como uma tomada de posição de Paula Rego perante o seu próprio trabalho através de uma associação entre as ações das meninas e dos cães com comentários imaginados por Agustina a respeito dos homens da vida de Paula. Ao conceber através da ficção os diálogos travados entre a pintora e seu marido Victor Willing, bem como entre ela e seu pai e o tutor, Bessa-Luís idealiza nas cenas pintadas por Paula diversos momentos em que a artista teria sido subestimada por esses três

homens. No que se refere à relação matrimonial de Paula, a escritora evoca a circunstância de Willing julgar sua mulher mais dotada para o desenho do que para a pintura. Para Agustina, a pintora responde a esse julgamento com a série em questão, penetrando fundo nas tintas e angariando cada vez mais aclamação internacional:

*As Meninas com o Cão.* Embora Victor Willing achasse que Paula era especialmente dotada para o desenho, mais do que para a pintura (os ingleses sentem afinidades convencionais com o desenho), ela lançou-se na pintura com ardor. [...] As meninas com o cão fazem parte da revelação da obra, da tomada de posição perante a arte. (Rego; Bessa-Luís; 2008, p. 22-25)



**Figura 1 - *Abracadabra*, pintura de Paula Rego inserida à p. 51 da 2ª edição de *As Meninas* (2008)**

Assim, a interação das meninas com os cães é vista por Agustina Bessa-Luís a partir da ótica do servilismo da mulher como sua principal arma contra a autoridade masculina. Ao fingir-se passiva condescendente da autoridade do marido, Paula amansa-o e mostra como equivocadas as premissas dele com relação ao seu trabalho ao continuar conquistando, como pintora, imensa popularidade e reconhecimento graças a sua nova série de pinturas – e não desenhos –, d’*A Menina e o cão*. Demarcadamente, Agustina dialoga com o paradoxo do cuidado que mencionamos previamente ao identificar a submissão como a arma ideal utilizada pelas mulheres a fim de subverter a ordem vigente através do encantamento do feminino sobre o masculino sendo “[...] preciso trata-lo com respeito, dar-lhe mimos, pronunciar palavras de encantamento, como Abracadabra, vesti-lo, curá-lo, adormecê-lo até que ele fique inofensivo e seja possível vir pé-ante-pé e estrangulá-lo. (Rego; Bessa-Luís, 2008, p. 24-25). É a partir da sua ideia da adulação feminina como meio de subversão que a romancista também interpreta nesses quadros o ato audacioso de Paula, que num primeiro momento se submete às vontades do pai e do tutor para, oportunamente, esbanjar talento e crescer em sua carreira:

O pai disse: “Este não é um país para mulheres.” O tutor disse: “A escola de Arte só serve para que as raparigas fiquem grávidas.” Ela obedece, sai de casa, cede ao desejo dum homem e, na submissão, faz o seu trabalho, cresce em audácia, devora tudo em volta. Gosta de comer, mas isso não é de estranhar. É uma devoradora do que lhe é servido em pratos guarnecidos e prontos a ser saboreados. Mas Paula tem outros propósitos: gosta de destruir, de criar espaço para ela, de impor-se ao mundo. Para isso tem que ser obediente e aceitar o terror. (Rego; Bessa-Luís, 2008, p. 27)

Não por acaso, é dessa série que a romancista retira, pelo menos, três das quatorze obras reproduzidas em *As meninas* – além de *Abracadabra*, também encontramos *Duas meninas com um cão* (1986) e *No jardim* (1986) – para comentar, analisar e interpretar. A escritora vê nesse momento da vida de Paula o germinar da sua força plástica, interpretando a submissão da pintora como potencial transgressão através de uma relação estabelecida com a infância de Rego na quinta da Ericeira: “As Meninas de todas as idades mostram-se na obra de Paula Rego. Têm

o rosto das criadas que andavam pela casa da Ericeira e que tinham duras mãos capazes de assassinar alguém.” (Rego; Bessa-Luís, 2008, p. 12)

Nesse sentido, a análise interpretativa de Bessa-Luís requer que a autora ficcionalize aquilo que não sabe a respeito da pintora para que consiga concretizar a imagem de Paula Rego nas diversas meninas que compõem as suas pinturas que são, para o olhar agustiniano, reminiscências da própria artista que auxiliam a romancista a potencializar seu estudo através do trabalho imaginativo concernente à vida pessoal de Rego. Se retomarmos as reflexões de Catherine Dumas (2002) acerca da criação das personagens de Agustina, que sofrem um *spleen*, ou *stress* perante a realidade convencional, veremos que elas também podem aplicar-se às meninas de Paula Rego sob a pena de Agustina Bessa-Luís. Ao ver em Paula o desejo de destruir e reconstruir o seu próprio espaço, impondo-se no mundo a partir da insatisfação que as ordens patriarcais provocam em si, Agustina idealiza, até certo ponto, mais uma das suas personagens. Dumas reconhece que tanto as personagens femininas quanto as masculinas passam, em Agustina, por esse efeito de *spleen*. Contudo, é necessário reconhecer que as relações convencionais de homens e mulheres distinguem-se socialmente, sendo para as mulheres as amarras do servilismo promovidas pelo patriarcado mais um fato a ser enfrentado. No caso de Paula e das suas meninas, Agustina vê no seu aparente servilismo – segundo Dumas, a primeira etapa do *stress* agustiniano – um potencial “ímpeto subversivo” que constantemente metamorfoseia Paula Rego nas meninas que figuram as pinturas que integram a série *A Menina e o Cão*.

A utilização da voz extradiegética presente em seus romances possibilita com que Agustina Bessa-Luís confira aos momentos em que evoca fatos biográficos de Paula Rego um estatuto fictício, a abrir margem para que possamos reconhecer o que escreve a respeito dessa série como produtos de seu ofício de romancista que busca compreender a vida de Rego a partir de suas pinturas, num sentido em que a obra concebe e fala sobre o próprio artista. Assim, para que seja capaz de contemplar a pessoa Paula Rego por meio de suas pinturas, Bessa-Luís utiliza um de seus recursos artísticos, a voz extradiegética, a fim de conseguir captar a própria vida da pintora transformada em obra de arte, nesse movimento, notamos que a escritora não se interessa em escrever uma biografia que

seja fiel a vida de Paula<sup>5</sup>, ao contrário, grande parte dos fatos biográficos aludidos por Agustina são frutos de sua própria imaginação, o que se comprova pela utilização de tal voz romanesca que, por vezes, concede o espaço das reflexões para dar voz as personagens que vivem dentro do universo pictórico de Paula Rego, como fez com o pai, o tutor e o marido da pintora, além de que, como vimos, as motivações autobiográficas de Rego para a composição da série nada tinham de relação com seu pai, tutor e marido conferindo ordens. De fato, a obra aqui em análise não apresenta uma diegese literária em si, o que Agustina Bessa-Luís realiza é a verbalização das diversas histórias pictóricas que os quadros de Paula Rego suscitam em sua imaginação - por isso a suspensão temporal já aludida previamente - e que a autora interpreta como momentos biográficos de Rego, mas que, na realidade, ganham estatuto de ficção pela presença da voz narrativa.

Com isso, como demonstra Salvato Trigo (2017) ao propor a biografia de Agustina a respeito de Sebastião José como um ensaio, notamos que o ponto central utilizado pelo pesquisador em seu texto é a desconstrução ficcional da história manipulada pela romancista. Nessa perspectiva, nossa análise acerca do discurso fictício d'*As Meninas* demonstra um caminho similar quando notamos que as proposições agustinianas a respeito da vida de Paula Rego comportam-se num sentido oposto, visto que a autora, ao contrário do que fez com o Marquês de Pombal, constrói ficcionalmente a biografia incompleta de Rego. Durante todo esse movimento reflexivo, nota-se que o método utilizado por Bessa-Luís, isto é, sua estética do inacabado, muito se aproxima do que Adorno (2003, p. 17) explicita acerca da forma no ensaio ao refletir que esse “diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os

---

<sup>5</sup> Com relação a isso, o ensaio biográfico de Agustina Bessa-Luís a respeito da pintora Vieira da Silva nos serve como um ótimo exemplo da biografia imaginada de Paula Rego. Ao longo do ensaio, podemos ler ao lado do texto agustiniano diversos comentários realizados por Vieira da Silva a respeito do que Bessa-Luís escreveu, e, em muitos deles, a pintora corrige certos “erros” que a escritora cometeu, como quando Agustina escreve que a casa da pintora com seu marido, Arpad Szenes, em Yèvres, chamada de *La Maréchalerie*, teve uma sala que foi ampliada, ao que a artista plástica comenta: “A sala não foi ampliada, havia quatro divisões e um corredor ao meio, foi tudo deitado abaixo, os estuques estavam podres, as traves ficaram” (Silva apud Bessa-Luís, 2009, p. 92).

despropósitos”. Efetivamente, a interpretação da escritora a respeito da série *A Menina e o Cão* não visa elucidar ao leitor um estudo fechado e definitivo dessas pinturas a respeito da vida e da estética de Paula Rego. O que Agustina Bessa-Luís realiza é justamente manter o seu texto no limiar entre a ciência e a arte, que é a posição mantida pela forma ensaística segundo Adorno. Assim, mantendo como principal ferramenta de análise a sua interpretação de Paula Rego a partir de suas pinturas, Bessa-Luís não objetiva transformar a pintora num conteúdo, mas sim busca compreender as possíveis motivações e impulsos psicológicos que Rego tentava concretizar através de sua arte.

Dessa forma, para melhor sustentar suas contemplações no que toca à libertação de sentidos de Paula no âmbito das suas relações com seu pai, seu tutor e seu marido, a escritora nivela o significado dos elementos que constituem o quadro e que lhe conferem certo teor narrativo, a fim de desenvolver um estudo da sinédoque presente nas telas. Dessa maneira, Bessa-Luís atenta-se às figuras que compõem o quadro, isoladamente, e retira-lhes determinado sentido a partir da parte que elas desempenham para a elaboração do todo diegético e simbólico da imagem. Aqui, é necessário que depreendemos que por mais narrativos que sejam os quadros de Paula Rego, suas telas são repletas de alegorias provenientes das figuras presentes no espaço pictórico, assim, Agustina é capaz de reconhecê-las não apenas como elementos que têm uma relação direta com a realidade, mas também como signos que auxiliam o espectador na confecção da interpretação das pinturas. Lembre-se, a propósito, a comparação que Agustina faz dos cães da série *A menina e o cão* com a raposa figurada apenas ao fundo da pintura *Duas Meninas com um cão*:



**Figura 1 - *Duas Meninas com um cão*, pintura de Paula Rego inserida à p. 23 da 2ª edição de *As Meninas* (2008)**

Durante o seu processo de estudo das pinturas de Paula Rego, a romancista concentra a sua análise nos elementos essenciais que contribuem para a construção da diegese plástica orquestrada pela pintora. A sua interpretação dos cães e da raposa revela uma investigação do projeto estético da artista que se pauta, primordialmente, na figurativização das relações entre homens e mulheres no seio da sociedade patriarcal. Ao apontar a analogia entre os cães de Paula Rego e o terrível cão Cérbero – “Os cães de Paula Rego [...] parecem-se ao cão Cerberu e não tem nada de doméstico” (Rego; Bessa-Luís, 2008, p. 50) –, Agustina rompe a aparente inocência doméstica para revelar o demoníaco, assim como atravessa a superficialidade de homens e mulheres retratados na obra de Paula

Rego para sugerir que os primeiros, ainda que construídos socialmente para a brutalidade, são facilmente domesticados e castrados, enquanto as segundas, criadas aparentemente para a polidez dos lares, dirigem-se espontaneamente para o domínio. Contrastando com o cão de Hades, a romancista destaca as mulheres-raposa do extremo oriente, capazes de enganar e de seduzir as pessoas – “As mulheres-raposa não mudavam de roupas e mantinham-se sempre limpas de maneira misteriosa” (Rego; Bessa-Luís, 2008, p. 50-52)

Assim, Agustina sustenta os seus argumentos com um referencial extraído de outras culturas, a fim de melhor desenvolver as suas reflexões sobre os cães e a raposa. Além disso, para fortalecer o seu discurso ensaístico, esboça um diálogo entre quadros, demonstrando que em uma pintura de Carpaccio, o cão é um “[...] símbolo de fidelidade e atenção voltada para o extraordinário [...]” (Rego; Bessa-Luís, 2008, p. 52), enquanto que numa tela de Dürer a raposa, feminina, é representada presa, metaforizando assim as amarras sociais que impedem a liberdade da mulher. No entanto, “na tela de Paula Rego ela erra ao longe e não pode ser aprisionada [...]” (Rego; Bessa-Luís, 2008, p. 52); ela observa as meninas em suas brincadeiras subversivas com o cão e sugere a presença da própria pintora em toda a sua independência com relação ao confinamento a que tentaram submetê-la.

### **Considerações finais**

Como vimos, a colaboração entre Agustina Bessa-Luís e Paula Rego resultou num livro de caráter híbrido em que podemos encontrar o imbricamento dos discursos ensaístico, biográfico e fictício. Elegendo como objeto de investigação uma parcela da obra pictórica de Paula Rego, a escritora lança sobre as telas da pintora o seu olhar crítico-analítico e adensa o sentido das imagens com ilações sobre a vida de Paula, dando largas assim à sua verve de romancista-biógrafa. Sustenta-se, pois, em *As Meninas*, uma desafiadora simbiose genológica – o ensaio crítico, a biografia e a narrativa ficcional – que se ampara no diálogo estabelecido entre o texto agustiniano e as imagens de Rego. Para isso, Bessa-Luís toma como base uma única temática, a pintora Paula Rego, que ao ser tematizada possibilita com que a escritora possa utilizar de seus trabalhos para estudá-los e retirar deles considerações de caráter biográfico que complementam a criação imaginária da romancista. Nesse

sentido, o discurso fictício conduz os outros dois, sendo as interpretações imaginativas de Agustina Bessa-Luís acerca do trabalho plástico de Rego os responsáveis pelo encadeamento das considerações biográficas e ensaísticas, o que possibilita uma colaboração entre os três gêneros literários.

## Referências

ADORNO, Theodor, W. O ensaio como forma. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Org. da ed. alemã Rolf Tiedemann, trad. e apresentação Jorge de Almeida. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 15-46.

BESSA-LUÍS, A, REGO, Paula. *As Meninas*. 2ª ed. Lisboa: Guerra e Paz, 2008.

BESSA-LUÍS, A. *Breviário do Brasil*. São Paulo: Tinta da China Brasil, 2016.

BESSA-LUÍS, A. *Contemplação Carinhosa da Angústia*. Lisboa: Guimarães, 2000.

BESSA-LUÍS, A. *Longos dias tem cem anos*: presença de Vieira da Silva. Lisboa: Guimarães Editores, 2009.

CAMARGO, F. B. *Varandas voltadas ao Douro*: ler a casa portuguesa na literatura de Agustina Bessa-Luís e no cinema de Manoel de Oliveira. Tese (Doutorado em Letras). Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2022. P. 153-163. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/cae5b208-4e95-49e3-89b6-d0fd73917048>. Acesso em 25 abr. 2024.

DUMAS, C. *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís*. Porto: Campos das Letras, 2002.

FILIZOLA, A. *O cisco e a ostra*: Agustina Bessa-Luís biógrafa. Tese (Doutorado em Letras – Teoria Literária). Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2000. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/Resultado/Listar?guid=1711834494395>. Acesso em 23 abr. 2024.

FILIZOLA, A. É Paula que está a dizer isto ou sou eu?: *As Meninas* de Agustina Bessa-Luís & Paula Rego. *Revista Literatura em Debate* (Frederico Westphalen – RS), v. 3, n. 5, p. 180-194, jul-dez, 2009.

Disponível em: <https://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/510>. Acesso em 30 mar. 2024.

MENDES, M. C. P. S. C. O Texto e a Tela: Agustina Bessa-Luís e Rembrandt. In: PONCE DE LEÃO, I. (org.). *Estudos Agustinianos*. Porto: Ed. Universidade Fernando Pessoa, 2009. p. 235-258.

LISBOA, M. M. *Essays on Paula Rego: smile when you think about hell*. Cambridge: Open Book Publishers, 2019.

POINTON, M. Paula Rego. In: ROSENGARTEN, Ruth. *Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas*. Porto: Fundação de Serralves, 2004.

ROSENGARTEN, R. *Love and authority in the work of Paula Rego: narrating the family romance*. Manchester: Manchester University Press, 2011.

TRIGO, S. Sebastião José – o outro Sebastião ou de como se desconstrói ficcionalmente a história. In: LIMA, I, P; LEÃO, I, P; FONSECA, L, A; ARAÚJO, S. *Ética e Política na obra de Agustina Bessa-Luís*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2017.

Data de submissão: 30/07/2024.

Data de aprovação: 19/11/2024.



## AS FORMAS DE PRESENÇA DA VOZ FEMININA NOS CORDÉIS DE SALETE MARIA DA SILVA

Fabiane Renata Borsato

Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), Araraquara, São Paulo / Brasil

CNPq

fabiane.borsato@unesp.br

<http://orcid.org/0000-0001-9293-676X>

**Resumo:** Este trabalho apresenta um estudo de três cordéis de Salete Maria da Silva, *Embalando meninas em tempos de violência* (2001), *Mulheres do Cariri: mortes e perseguição* (2001) e *Não ao tráfico de mulheres pra exploração sexual* (2014). Neles, a cordelista adota o tom panfletário e evidencia sua intenção de interagir com interlocutoras do gênero feminino, visando à mudança de atitude e à ação de denúncia dos crimes por elas sofridos. As vozes dos poemas possuem um saber sobre as formas de defesa da mulher e de combate à violência, outorgando à interlocução a possibilidade de atuação e reversão do *status quo*. Este estudo analisará as vozes narradoras dos poemas, a presença da paródia nos intertextos com as cantigas populares, a ruptura de regras tradicionais da poesia de cordel, o emprego do discurso direto nas narrativas e a filiação da poeta a um novo modelo narrativo-expositivo-ativista de poesia de cordel. Espera-se demonstrar que o projeto poético de Salete prioriza a quebra de condutas cristalizadas e a adesão à luta coletiva contra práticas e valores de grupos sociais dominantes.

**Palavras-chave:** cordel; autoria feminina; Salete Maria da Silva; ativismo; poesia panfletária.

**Abstract:** This work presents a study of three cordéis by Salete Maria da Silva, *Packing girls in times of violence* (2001), *Women of Cariri: deaths and persecution* (2001) and *No to trafficking in women for sexual exploitation* (2014). The cordelist adopts a pamphleteer tone and her intention is to interact with female interlocutors, aiming to change their attitude and denounce the crimes they have suffered. The narrating voices of the poems have knowledge about ways of defending women and combating violence, waiting for the woman interlocutor to act and

reverse the situation. This study will analyze the credibility achieved by the narrating voices of the poems, the presence of parody in the intertexts with popular songs, the rupture of traditional rules of cordel poetry, the use of direct speech in the narratives and the poet's affiliation with a new narrative-expositor-activist model of cordel poetry. It is expected to demonstrate that Salete's poetic project prioritizes the breaking of crystallized behaviors and adherence to the collective struggle against practices and values of dominant social groups.

**Keywords:** cordel; female authorship; Salete Maria da Silva; activism; pamphlet poetry

## Introdução

O estudo da poesia de cordel de autoria feminina apresenta alguns empecilhos advindos da escassez de canais de divulgação das poetisas. O acesso à página do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) faz crer que ali o usuário encontrará farta documentação sobre os saberes e fazeres do povo, incluindo os saberes das mulheres que compõem a palavra povo, sendo anunciado que o CNFCP é:

(...) a única instituição pública federal que desenvolve e executa programas e projetos de estudo, pesquisa, documentação, difusão e fomento de expressões dos saberes e fazeres do povo brasileiro. Suas atividades produziram um acervo museológico de aproximadamente 17 mil objetos, 130 mil documentos bibliográficos e cerca de 70 mil documentos audiovisuais.

O CNFCP está instalado no conjunto arquitetônico do Catete, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2014).

No referido site, o link “Acervos digitais” apresenta uma cordelteca com acervo digitalizado de folhetos de cordel de sete dezenas de poetisas, levantamento bastante aquém do esperado para uma história secular de produção de literatura de cordel, com um número expressivo de poetisas cordelistas que as várias regiões do Brasil apresentam em sua historiografia. Dos setenta cordelistas registrados, somente onze são

mulheres poetas e, para além dos nomes, o site indica o endereço de seus blogs e páginas pessoais. Uma delas é a poeta Dalinha Catunda que mantém o *Blog Cordel de saia* e nele apresenta glosas e poemas de cordel de sua autoria e de outros poetas. Há ênfase na divulgação de poesia de autoria feminina e da arte popular. Encontra-se no blog um desafio de Dalinha ao poeta piauiense Joames, Joaquim Mendes Sobrinho, propondo uma glosa ao mote “Se tem mulher no cordel, você tem que respeitar”. Joames reúne, em duas décimas, uma dúzia de nomes de poetas de várias regiões nordestinas:

Se tem Dalinha Catunda,  
Bastinha Job, Josefina,  
Marta Betânia, Marina  
E Dulce Esteves profunda;  
Rosário Pinto que inunda  
De emoção nosso olhar,  
Ivone Santos vem dar  
Mais evidência ao plantel;  
Se tem mulher no cordel  
Você tem que respeitar.

Lindicássia Nascimento,  
Merecedora de aplauso,  
Faz cordel e conta ‘causo’,  
Eu, imitá-la nem tento;  
Jovelina tem talento,  
Rosa Regis, potiguar,  
Nascimento, p’ra citar  
Também temos Isabel;  
Se tem mulher no cordel  
Você tem que respeitar.  
(Catunda, 2024)

Nas duas estrofes, Joames emprega adjetivos e verbos com função adjetiva para louvar as poetas cearenses, piauienses, paraibana, sergipana, pernambucana e maranhense que possuem a singular habilidade de narrar “causos” e de compor uma poesia profunda e emocionante. A cearense Lindicássia Nascimento é cantada em quatro versos que mencionam a sua superioridade como poeta inimitável. E o poeta conclui com um paradoxo, presente nos versos: “Faço páreo nessa raia/ Sem com elas

disputar;”, sendo que o emprego do termo “páreo” convoca a competição e a tentativa de emulação das poetas com as quais o verso seguinte afirma não querer disputar. Quando lidos em conjunto com as duas estrofes anteriores, esses versos conotam a admiração do poeta pela obra das poetas e o desejo de a elas se igualar numa competição saudável:

Se temos Cordel de Saia,  
De calça ou de cinturão,  
Não vos faço distinção,  
Todos são da minha laia;  
Faço páreo nessa raia  
Sem com elas disputar;  
A todas vou divulgar  
Em palco, tela ou papel;  
Se tem mulher no cordel  
Você tem que respeitar.  
(Catunda, 2024)

Outra poeta presente na cordelteca do CNFCP é Elizabeth Baltar, docente da Universidade Federal da Paraíba, que mantém um blog de teor acadêmico, com informação sobre chamadas de publicação em revistas, aproximando os temas Biblioteconomia, Ciência da Informação e Literatura Popular. Beth Baltar ainda é responsável por um site acadêmico *Memórias da poesia popular* que objetiva divulgar informação sobre a memória e a cultura popular. Entre quase dois mil poetas reunidos pelo grupo de pesquisadores, há um índice de aproximadamente sessenta nomes de mulheres poetas, e algumas imagens de capas de seus folhetos.

Há outros blogs criados por mulheres que divulgam seus poemas e de outras cordelistas, assim como trabalhos acadêmicos focados na literatura de cordel. Embora insuficientes, é preciso reconhecer o aumento do interesse de pesquisadores pela literatura de cordel de autoria feminina. Vê-se que isso não tem ocorrido sem o esforço e o incentivo mútuo das poetas. É possível encontrar dissertações e teses sobre a poesia popular produzida pelas mulheres e um cenário bastante adverso daquele cristalizado nos séculos anteriores, em que as relações de poder e os interesses de mercado evitaram divulgar a criação poética das mulheres. Episódio bastante representativo da situação é protagonizado por Maria das Neves Batista que, em 1935, assinava seus folhetos com o pseudônimo masculino Altino Alagoano. Afirma a cordelista e professora universitária Francisca Pereira do Santos: “A utilização de pseudônimos

masculinos, por um lado, e a ocultação completa da autoria feminina, por outro, estes são, alguns processos de silenciamento que levaram à ausência das vozes femininas na historiografia do cordel. (SANTOS, 2011, p.52). O mesmo episódio foi relatado por Maria Ângela de Faria Grillo:

Nas primeiras décadas do século XX, no Brasil, mais precisamente no Estado da Paraíba, sabemos que Maria das Neves Batista Pimentel, nascida em 1913, na cidade de João Pessoa, escreveu alguns folhetos, dentre eles *O violino do diabo ou o valor da honestidade*, datado de 1938, e outro contendo duas histórias: *O corcunda de Notre Dame* e *As mocinhas de hoje*, cuja data é de 1947. Assim como suas companheiras escritoras, ela não se fazia conhecer ao não assinar seu verdadeiro nome, utilizando-se do pseudônimo masculino de Altino Alagoano. Mesmo descendendo de uma família de cordelistas – seu pai era o poeta e editor Francisco das Chagas Batista, autor de inúmeros folhetos, seu tio Antônio Batista Guedes, era cantador, poeta, glosador e folheteiro, e seus irmãos Pedro Werta e Paulo Nunes Batista, ambos poetas –, das Neves não se dava ao direito de revelar sua identidade. (GRILLO, 2015, p. 225-226)

A omissão da autoria de mulheres é fato apresentado tanto em textos acadêmicos que estudam o cordel de autoria feminina, quanto em festivais, aulas, mesas de glosa compostas por mulheres poetas. No folheto *Mulher também faz cordel*, Salete Silva aborda o ocorrido com a poeta Maria das Neves:

Filha de um editor  
Família de trovadores  
Se esta mulher ousou  
A ela nossos louvores  
Mas temos a lamentar  
Porque não pode assinar  
O verso como os autores

Não era uma desvalida  
Que escrevia um cordel  
Mas uma moça entendida  
Parente de menestrel  
Mesmo assim se escondia

Pois a vida requeria  
Não assumir tal papel

A Batista Pimentel  
Com pré-nome de Maria  
Não assinou o cordel  
Como a história merecia  
Mas que destino tirano!  
Um Altino Alagoano  
Era quem subscrevia  
(Silva, 2024, p.80)

As mulheres que ousavam produzir poesia de gabinete ou improvisada encontravam obstáculos significativos para manter-se no cenário artístico. Há cantadoras repentistas que só viajavam a trabalho acompanhadas de uma figura masculina, pai ou marido. O pagamento pelo trabalho não era dividido igualmente entre a dupla de cantadores quando a parceira era uma mulher; o cantador afirmava que seu desempenho havia sido superior ao dela e ficava com a porcentagem maior, fato não noticiado sobre duplas formadas exclusivamente por homens.

É sabido que mulheres produziram e produzem poesia de bancada e de improviso, sendo relatado por muitos cordelistas que a iniciação à poesia se deu pelo canto das mulheres, no ambiente doméstico. É sabido que desde o final do século passado, as mulheres começaram a conquistar espaços de divulgação de sua obra. Na dissertação de mestrado de Doralice Alves de Queiroz (2006), há um expressivo levantamento de obras escritas por 70 mulheres cordelistas, incluindo a poeta cearense Salete Maria da Silva que é mestre em Direito, ativista política, professora da Universidade Regional do Cariri (Crato-CE), poeta e membro da Sociedade dos Cordelistas Mauditos. (Queiroz, 2006, p.89), composta por 12 cordelistas, cujo primeiro trabalho foi apresentado ao público no ano de 2000, com a publicação de uma série de 12 folhetos intitulados “Agora são outros 500!”, por ocasião das celebrações dos 500 anos do descobrimento do Brasil. Trata-se de um movimento que incorporou à Literatura de Cordel temáticas de gênero, sexualidades, e ressignificou alguns procedimentos como o intertexto e o diálogo com outros gêneros textuais.

A atual projeção feminina em um cenário predominantemente masculino tem sido marcada por um processo de conscientização,

convocação à mudança e desafio a poetas homens por parte das poetas que frequentemente questionam, em seus versos, ações, valores e pensamentos de rebaixamento, desvalorização e violência contra as mulheres tão presentes na tradição de cordéis. Salete Maria da Silva é uma dessas poetas ativistas dedicada às pautas feministas. No ano de 2024, ela reuniu o conjunto de sua obra no livro *Cordelirando: 30 anos de cordéis feministas e libertários*. O título não esconde o ativismo da cordelista que adquire maior ênfase pela forma de distribuição da obra: o e-book está disponível gratuitamente, permitindo o acesso livre à sua poesia engajada.

Três folhetos de Salete Silva foram selecionados para um estudo de suas marcas intratextuais e extratextuais, da presença da paródia e de palavras de ordem, da filiação da poeta à análise sociológica e a modelos narrativo-expositivos da tradição do cordel. Espera-se demonstrar que nesses folhetos, Salete Silva adota uma doxa desenhada por uma identidade coletiva que compreende uma imagem de si e de suas interlocutoras que vivenciam as violências de gênero, superando uma das dificuldades de dizer a verdade, apontadas por Brecht em seu *panfleto político de 1935*:

Devemos dizer a verdade sobre a grave situação àqueles a quem a situação é a pior, e devemos viver a experiência da situação a partir do ponto de vista deles. Não devemos nos dirigir somente a pessoas donas de certa convicção mas também àqueles pessoas em que essa convicção se relaciona com sua própria situação em seus fundamentos. (Brecht, 2021, p.116)

Em seus cordéis, Salete instaura a figura feminina como narradora e narratária, para enunciar as várias formas de violência contra a mulher. Quer-se, neste momento, realizar um estudo das recorrências de elementos do imaginário popular, do diálogo com cantigas infantis, dos estereótipos de um feminino frágil contrapostos a uma voz poética crítica nos seguintes folhetos: *Embalando meninas em tempos de violência* (2001), *Mulheres do Cariri: mortes e perseguição* (2001) e *Não ao tráfico de mulheres pra exploração sexual* (2014), todos de autoria de Salete Maria da Silva, presentes na obra *Cordelirando* (2024).

Ao selecionar folhetos contemporâneos de autoria feminina que tematizam a violência contra a mulher, evito a tensão que diferentes matrizes culturais podem promover nos estudos da literatura de expressão

popular, não nego a especificidade do folheto e consigo estabelecer relações com a lógica do patriarcado que atinge as mulheres de todos os lugares e tempos, sendo o cordel uma das artes de denúncia dessa violência mundial. O cordel do século XXI difere formal e tematicamente daquele produzido há um século. Em seus cordéis, Salete registra casos de violência contra as mulheres, denuncia tais práticas, promove uma poesia enunciada pela mulher, feita para interlocutoras mulheres e propõe, inclusive, formas de organização para o combate de práticas violentas contra as mulheres.

A pesquisadora Grillo analisou folhetos produzidos por poetas consagrados, na primeira metade do século XX, e concluiu que:

Mesmo nos momentos em que a mulher é posta a questionar a dominação masculina, esta é feita no interior da lógica patriarcal. [...] as mulheres são inseridas em determinados modelos através dos comportamentos e atitudes que lhes são atribuídos, revelando não só uma moral rígida, mas práticas e costumes que exigem da mulher extrema submissão. (Grillo, 2015, p. 263).

Submissão é tema de muitos cordéis e Londres (1983, p.160) menciona que neles, o socialmente fraco só adquire tratamento igualitário de coronéis e figuras de poder quando usa ousadia e altivez para confrontar o outro. É preciso recordar que este nivelamento acontece quando o personagem ousado é um homem “merecedor” da admiração e do respeito do coronel, como é exemplo Dom Pedro Dinis Quaderna, personagem da obra *As conchambranças de Quaderna*, de Ariano Suassuna. Londres (1983, p.163) demonstra, em sua análise do folheto *O sertanejo Antônio Cobra Choca*, que nas relações de poder há duas categorias negativas que reafirmam o desequilíbrio e as injustiças sociais: subordinação e pobreza, ambas mediadas pela relação trabalhista. O embate entre coronel e sertanejo predomina no cordel cuja temática é a luta político-econômica, caracterizada pela venda da força trabalho e pelo domínio dos meios de produção.

A figura da mulher na produção de cordéis do século XX ainda é predominantemente descrita como um ser angelical por cumprir o papel esperado de esposa fiel e mãe zelosa; ou demoníaca quando desafia o patriarcado. Essas últimas recebem versos que as marginalizam e as caracterizam negativamente como bruxas, traidoras, prostitutas. Nos poemas de Salete, a mulher - representada por Marias, Jaci e outras

anônimas ou não, violentadas e assinadas sistematicamente -, passa pelas violências das relações trabalhistas (são trabalhadoras, mas também desempregadas ou em exercício de trabalhos temporários ou informais), matrimoniais e afetivas. Assim como as filhas de coronéis eram tratadas como propriedade (Londres, 1983, p. 168); as namoradas, esposas, amigas também o são nas relações interpessoais e amorosas estabelecidas na sociedade do capital. E Salete não só narra ou descreve os fatos, mas afirma que eles são solúveis e por isso vale a pena lutar, conforme propunha Brecht:

Se quiser escrever com sucesso a verdade sobre a grave situação, deverá escrever de maneira que permita reconhecer causas contornáveis. Quando as causas contornáveis são reconhecidas, pode-se lutar (armar) contra as piores situações. (Brecht, 2021, p.115)

Nestes folhetos, Salete denuncia uma associação criminosa, organizada de modo similar ao coronelismo com sua hierarquia rígida e fidelidade ao grupo e aos lucros, criando versos que explicitam o *modus operandi* dos assassinos das mulheres do Cariri, fato noticiado pela grande mídia de modo fragmentado e sensacionalista. Salete reitera, em seu cordel, que a violência contra a mulher ocorre em âmbito doméstico e, inúmeras vezes, a mulher é tratada como “peça de litígio” (Londres, 1983, p.156). Salete apresenta as pautas identitárias e a proposta de organizar e encorajar as mulheres a lutar por seus diretos. Se no cordel *Embalando meninas em tempos de violência* há poucos momentos em que a mulher enfrenta o agressor, e se pode dizer que somente na última estrofe do poema isso acontece; no cordel *Não ao tráfico de mulheres pra exploração sexual*, a personagem Maria encontra em outras mulheres, reunidas numa praça pública, espaço de organização, conscientização e extensão da luta. Estes três cordéis de Salete, quando lidos em conjunto, formam um projeto orgânico de exposição dos problemas vivenciados pelas mulheres, de suas causas e consequências e das possíveis formas de reversão desse cenário.

### **O cordel *Embalando meninas em tempos de violência* (2001)**

No poema *Embalando meninas em tempos de violência*, Salete Maria da Silva convoca cantigas de roda e histórias infantis para denunciar

episódios frequentes de violência contra a mulher, incluindo os feminicídios. No intertexto com cantigas infantis, Salete une dois tempos e duas fases da existência feminina (infância e maturidade), e desencadeia um imaginário, construído socialmente, da menina-mulher à espera de seu cavaleiro/príncipe/Cravo/amor verdadeiro e duradouro. Por meio da paródia dessas cantigas e histórias infantis, a poeta desconstrói valores, ideais e crenças cristalizadas social e culturalmente, promovendo a tensão entre inocência e violência.

O poema é estruturado em dez estrofes que expõem diferentes tipos de violência contra a mulher, bem como as reações, ações e inações das mulheres agredidas. Para a compreensão do movimento do poema do início ao desfecho, propõe-se a distribuição e o estudo das partes do enredo da seguinte forma:

|                |   |
|----------------|---|
| Estrofe 1      | Cena de assassinato da mulher.  |
| Estrofe 2      | Denúncia de violência.  |
| Estrofes 3 a 7 | Voz popular (vizinha, guardas, Mariquinha) aconselha o silenciamento feminino.                |
| Estrofe 8      | Uma outra voz estimula a denúncia.  |
| Estrofe 9      | Constatação de violência contra a mulher em seus vários papéis sociais (filha, irmã, esposa). |
| Estrofe 10     | Voz feminina irônica, em primeira pessoa, enfrenta o potencial agressor.                      |

A estrofe inicial expõe a cena de assassinato de Terezinha de Jesus. A vítima é nomeada via retomada paródica da cantiga popular e o último verso informa se tratar de uma jovem mulher:

Terezinha de Jesus  
De uma queda foi ao chão  
Alguém viu um cavaleiro  
Com uma faca na mão  
Depois um tiro certo  
Dilacerou por inteiro  
O seu jovem coração (Silva, 2024, p. 216)

Entre o dramático e o narrativo, a cena é narrada e os fatos são expostos. Predominam signos da violência: queda, faca, tiro, dilacerou. O instrumental variado amplia a cena e engloba outras mulheres mortas por meio do emprego de armas de fogo ou armas brancas. O terceiro

verso anuncia que a abordagem foi inesperada e a rima emparelhada nos versos 5 e 6 aproxima a precisão do atirador, “certo”, e sua intensidade destrutiva, “por inteiro”.

Na estrofe 2, a denúncia recebe a marca da contradição entre o sonho da mulher e o pesadelo doméstico:

Ela diz: “quero uma casa  
Pra que eu possa governar  
E também um bom marido  
A quem eu possa amar”  
Mas tendo o lar guarnecido  
E o corpo todo agredido  
Não dá pra silenciar (Silva, 2024, p. 216)

Os três últimos versos apresentam distinta cadência rítmica. Em lugar do acento na terceira sílaba, recorrente nos três versos iniciais, tem-se o acento antecipado para a segunda sílaba, além de células métricas mais curtas, um ritmo mais marcado e a presença de três acentos tônicos: aTaTaaT. O discurso direto, caracterizado pelas aspas, oferece voz à mulher que nos quatro primeiros versos anuncia um querer pautado no trabalho reprodutivo. O quinto verso inicia com a conjunção adversativa que antecede o pesadelo em que se tornam as agressões sofridas por ela. O emprego de verbos no gerúndio (tendo), participio (agredido), e infinitivo (silenciar) oferece aos três versos finais a ambiguidade da primeira ou terceira pessoa do singular, característica do discurso indireto livre. A conjunção adversativa, a alteração rítmica nos versos finais, o léxico “corpo todo agredido” e “silenciar”, a assonância em /o/ no verso 6 são procedimentos linguísticos de intensificação do pesadelo da mulher.

Após a constatação da violência, espera-se que Salete interligue as estrofes iniciais com outras cujo conteúdo seja o de libertação feminina da opressão masculina, entretanto as estrofes 3 a 7 surpreendem ao reproduzir discursos estereotipados de reforço da violência e silenciamento da mulher agredida. Ao se apropriar da canção “Pirulito que bate, bate” e subverter os seus sentidos, o poema estrutura-se num movimento de variação sobre o mesmo tema da violência. Na estrofe 3, acontece a reiteração do verbo “bater” que indicia a constância da ação; a presença de vozes da moçada que testemunha as cenas e sugere o silêncio (versos 3 e 4), numa espécie de segunda ameaça à vítima. O termo “moçada” possui uma carga irônica, atestada pelo seu sentido

de grupo de pessoas com alguma amizade ou afinidade. Neste signo há a abrangência de um coletivo que condena a mulher ao silêncio e à recorrente agressão física e moral:

“Marido que bate, bate  
 Marido que já bateu”  
 Quem não aguenta calada  
 Conhece quem já morreu  
 Eis o que diz a moçada  
 À noite, pela calçada  
 Sobre o que aconteceu (Silva, 2024, p. 216)

A quarta estrofe parodia a canção popular “Marré descí”. Em lugar da narração, Salete opta pela descrição da violência contra a mulher de todos os estratos sociais, ferindo os pilares hierárquicos do capitalismo:

Uma é rica, rica, rica  
 De mavé, mavé, mavé  
 Outra pobre, pobre, pobre  
 De mavé, mavé, mavé  
 Escolhei a que quiser:  
 Pois ambas são agredidas  
 À porrada e ponta-pé (Silva, 2024, p. 216)

No verso 5, o sujeito poético dirige-se ao interlocutor e ironicamente lhe oferece a possibilidade de escolher mulheres ricas ou pobres para o seu desejo de agressão.

A quinta estrofe dá voz à mulher na paráfrase da canção “Ciranda, cirandinha” que também anuncia o desamor. A voz feminina interpela o agressor diretamente:

“O amor que tu me tinhas  
 Era pouco e se acabou”  
 Mas teus pés nas costas minhas  
 Deixou marcas, tatuou  
 Comentei com a vizinha  
 Pois era o que me convinha  
 E por isto, então, ficou (Silva, 2024, p. 217)

Adotar como narradoras e narratárias as próprias mulheres, relatar a situação por elas vividas e sua gravidade a partir do ponto de vista feminino são recursos expressivos fundamentais para a tomada de

atitude das interlocutoras porque “faz-se necessária uma disseminação generalizada de conhecimentos que abalem a base mais fundamental da sociedade, de modo que se faça repercutir em todas as áreas. [...] É necessário usar a astúcia para disseminar a verdade.” (Brecht, 2021, p.121-122)

Para além do fim do amor, presente na canção popular, os versos do cordel somam a agressão física e a reação da mulher agredida que confia com outra mulher, sem alcançar qualquer outro desdobramento para além da impunidade do agressor.

O embate entre a organização coletiva e a decisão individual acontece na retomada do ditado popular “Maria-vai-com-as-outras”. Nos versos, Mariquinha sente-se acuada e rompe com o contrato coletivo de denúncia do agressor. Ela é testemunha de feminicídio, mas não pretende depor. Os versos são marcados pela reiteração do advérbio de negação:

Mariquinha não vai com as outras

Mariquinha não quer falar

Mariquinha perdeu a fé

E já não quer testemunhar

Ela diz que viu o Zé

Matando outra mulher

Mas anda solto a cantar (Silva, 2024, p. 217)

A exposição narrativa afirma que Mariquinha testemunhou o crime, que há reincidência: “Matando outra mulher” e impunidade: “Mas anda solto a cantar”. Apesar disso, Mariquinha não depõe, motivada pela perda de fé (na justiça?).

A sétima estrofe apresenta um outro episódio de violência em que Cravo e Rosa brigam, e a negligência policial ignora o pedido de socorro de Rosa:

“O Cravo brigou com a Rosa

Dentro de sua morada

A Rosa saiu ferida

E o Cravo a dar risada”

A Rosa pediu socorro

E o guarda veio atender:

“Se o Cravo é seu marido,

Não devemos nos meter” (Silva, 2024, p. 217)

Há uma importante alteração espacial promovida no verso 2. Na canção popular, o Cravo e a Rosa encontram-se debaixo de uma sacada; no verso de Salete, eles se encontram em local seguro para o agressor porque longe do olhar de outrem que possa defender Rosa e protegido pelo conceito de propriedade privada. E será este o conceito usado pelo guarda como justificativa para a omissão de socorro. O pronome possessivo na expressão “seu marido” reforça a relação de propriedade estabelecida entre marido e esposa, pai e filha, tantas vezes anunciada em contos populares.

Só após apresentar expressivas ações e falas estereotipadas, a oitava estrofe proporá a superação de costumeiras formas de lidar com a violência contra a mulher. O sujeito poético dirige-se à interlocutora Senhora Dona Sancha, mulher casada, de véu e anel, e propõe mudança comportamental. A função apelativa é empregada nesta estrofe: “tire o véu”, “Mostre”, “Não leve”, na intenção de desvelar o encoberto pelos discursos religiosos e patriarcais:

Senhora Dona Sancha  
 Coberta de porrada  
 Do rosto tire o véu  
 Mostre que está lesionada  
 Não leve para o céu  
 Em respeito a um anel  
 Uma vida violentada (Silva, 2024, p. 217)

Os três termos que semantizam a violência sofrida por Dona Sancha foram diagramados para gerar o impacto da rima de fim de verso, somado aos seus significados: porrada, lesionada e violentada. A aliteração em “vida violentada” colabora com a equivalência entre os termos.

A diversidade de papéis assumida pelo agressor e a persistência da violência recebem a contribuição dos paralelismos dos versos 1 e 2, 3 e 4; da nona estrofe que parodia a canção “Meu limão, meu limoeiro”:

Meu irmão, meu companheiro  
 Meu pai!, a quem só sei amar  
 Uma vez quis me bater  
 Outra vez quis me matar  
 Mutirão ou Limoeiro  
 Centro ou Novo Juazeiro

Assim em todo lugar (Silva, 2024, p. 218)

A voz feminina assume o discurso direto e constata que o agressor está presente nos vínculos paternais, fraternais e conjugais e conclui com a assertiva de que ele se situa em qualquer lugar geográfico.

A estrofe de encerramento do poema apresenta uma peculiaridade formal. Em lugar da sétima, de metros hexassílabos e setissílabos, com que Salete compôs as outras estrofes, encontra-se uma oitava de métrica variada. A cantiga parodiada é “Você gosta de mim, ó menina?/ Eu também de você, ó menina/ Vou pedir a seu pai, ó menina,/ Para casar com você, ó menina”. Neste cordel, a mulher assume a primeira pessoa e, em discurso direto, intimida o interlocutor gatinho/agressor:

Você gosta de mim, ó gatinho?  
Eu também de você  
Quando estamos sozinhos  
Por que quer me bater?  
Se tocares em mim, ó gatinho  
E me fizeres sofrer  
Eu prometo, gatinho,  
Denuncio você! (Silva, 2024, p. 218)

O emprego do diminutivo “gatinho” reforça a ironia crítica da poeta. A ruptura da estrutura estrófica e métrica, com a presença de versos de 6 a 10 sílabas, liberta o discurso feminino das regras da poesia popular e das imposições sociais até então reproduzidas nas estrofes 1 a 9. A figura feminina atenta e pronta para denunciar o agressor, rompendo com práticas seculares de silenciamento da mulher e o emprego de orações condicionais advertem o agressor sobre a mudança de atitude da voz poética. O verso que rompe o padrão estrófico da setilha, “Denuncio você!”, é a oração principal à qual as condicionais estão subordinadas. Assim, após apresentar microcenas e micronarrativas da violência cotidianamente sofrida pelas mulheres, o poema finaliza com a intimidação anunciada pela voz feminina que se apresenta tão disposta a amar, quanto a denunciar os maus-tratos sofridos.

### **O cordel *Mulheres do Cariri: mortes e perseguição* (2001)**

Entre 2001 e 2002, Salete compôs o cordel de 28 estrofes de sete versos e métrica em redondilha maior, “Mulheres do Cariri: mortes e

perseguição”. O poema segue a disposição rímica da septilha, ABABCCB e suas rimas interpoladas (também nomeadas abraçadas ou opostas) e cruzadas (ou alternadas) parecem contribuir com a dissonância do tema abordado. Entre maio de 2001 e março de 2002, foram assassinadas sete mulheres em várias cidades da Região do Cariri, pelo chamado escritório do crime, organização ligada a tráfico de drogas, roubo de cargas, assassinatos para queima de arquivo. Salete Maria da Silva relata estes “causos” de repercussão nacional nos moldes da tradição do cordel. O poema estrutura-se em prólogo para apresentação do espaço dos crimes, seguido da narrativa dos fatos localizados em Cariri e da exposição final de formas de violência contra as mulheres de todos os locais e tempos, bem como de possíveis mecanismos de luta contra a opressão.

No prólogo, a voz narradora descreve com familiaridade as belezas da paisagem da região do Cariri em contraponto com os horrores cometidos naquele espaço. Ela conhece e sabe ler as qualidades e os problemas do espaço geográfico e social:

A Chapada do Araripe  
De cristalinas nascentes  
Onde já subi de jipe  
Vi riquezas imponentes  
Virou palco de tragédia  
(Antes fosse uma comédia)  
Matar mulher inocente. (Silva, 2024, p. 249)

O prólogo de três sétimas apresenta a contradição entre a imagem harmônica da natureza e o exercício do feminicídio. As próximas doze estrofes serão destinadas à narrativa dos fatos, optando por datação precisa – “No ano de dois mil e dois” – e reiteração lexical de termos que intensificam o trágico: terror, medo, dor, crueldade. O poema evita a magia e a instabilidade espaço-temporal do “Era uma vez” para ancorar os versos em informações factíveis:

No ano de dois mil e dois  
Estampadas nos jornais  
Li várias vezes depois  
Manchetes! Nada de paz!  
Uma onda de terror  
Espalhando medo e dor  
Foi crueldade demais (Silva, 2024, p. 249)

Para mobilizar a narratária do gênero feminino, há o emprego de enumeração das possíveis vítimas, o que parece promover aproximação afetiva, confirmando o projeto de Salete de dialogar com as mulheres, estimulando a solidariedade e a organização feminina:

Um dia a desconhecida  
No outro, nossa vizinha  
Depois a irmã querida  
A colega da madrinha  
A amiga professora  
Fosse morena ou loira  
Aos monstros tudo convinha (grifo meu) (SILVA, 2024, p. 250)

Salete emprega a gradação e o paralelismo sintático para estabelecer relações de causa e consequência entre as orações:

A violência crescia  
O medo se agigantava  
A população torcia  
Pra ver se tudo acabava  
A polícia impotente  
A justiça incipiente  
O bandido festejava (Silva, 2024, p. 249)

Os verbos crescer e agigantar intensificam a violência e o paralelismo dos últimos três versos explica a relação de implicação entre essas instâncias de poder e o motivo da permanência e expansão da violência contra a mulher. Como se trata de narrativa em terceira pessoa, o tempo verbal empregado é o pretérito e o gerúndio, índices de continuidade e extensão temporal dos atos violentos:

Mesmo o tempo passando  
De nada adiantava  
Peritos averiguando  
Gente inocente pagava  
Os corpos se decompondo  
Cada crime hediondo  
Histórias que nos chocavam (Silva, 2024, p. 250)

Com a intensificação do envolvimento afetivo da voz narradora, acontece uma mudança de tempo verbal na nona estrofe. Em lugar do

passado da narrativa, tem-se o tempo presente que instaura a cena e a possibilidade de restaurar os fatos num aqui e agora dramático:

Depois de muita peleja  
Erro, acerto, tentativa  
Um poderoso gagueja  
Vem com sua comitiva  
Dizem ser um dos mandantes  
Gente de mente infamante  
Mas poder tudo cativa (Silva, 2024, p. 251)

A enumeração substantiva do verso 2 coloca o acerto cerceado pelo erro e pela tentativa, denunciando a intervenção de poderosos no processo de investigação. Os versos anunciam o contraste entre o número de execuções de mulheres e a morosidade das investigações, entre a concretude dos assassinatos e as especulações pouco fundamentadas da justiça, concluindo que “O crime aqui compensa.”.

A ironia do poema adquire certo refinamento formal na estrofe 11, em que o narrador produz orações interrogativas (versos 2 a 4) que funcionam como afirmações sobre a impunidade de sujeitos privilegiados, estimuladas inclusive pela rima rica “tudo-graúdo”. Por outro lado, as rimas pobres em “pé-rapado” e “molambado”, nos versos 5 e 6, anunciam a punição daqueles que praticam pequenos delitos ou que vivem na pobreza. As aspas reproduzem a voz popular e oferecem teor empírico e certa credibilidade à associação entre violência e pobreza:

Todos a se perguntar  
Quem está por trás de tudo?  
A grande questão no ar  
Será um peixe graúdo?  
‘Se fosse um pé-rapado  
Um pobre, um molambado  
Já tinham prendido tudo’ (Silva, 2024, p. 251)

Na sociedade contemporânea, novas formas de luta exigem uma nova forma de literatura de cordel. É fato que os cordéis não abandonaram a narrativa, mas adquiriram outras formas, com teor informativo, didático, expositivo, de protesto. A temática predominante do cordel de autoria feminina tem sido os direitos da mulher e a sua necessidade de luta contra a opressão. Em “Mulheres do Cariri: mortes e perseguição”, Salete parte

dos fatos ocorridos no Cariri e promove a amplificação espacial, temporal e do sistema de personagens, a fim de dar a saber que violências contra a mulher são contínuas no tempo e no espaço. Os versos “O povo já não tolera/ Justiça incompetente” antecipam um espaço/tempo de insurreição a que aspira a voz narradora, ávida de transformações sociais. Na estrofe dezesseis, o anúncio de liberdade de expressão acompanha uma mudança de direção da narrativa. Em lugar dos fatos do Cariri, os versos passam a mobilizar a função apelativa da linguagem, na construção de slogan, palavras-de-ordem e outros recursos persuasivos cujo intuito parece ser o de evitar a dispersão das interlocutoras a quem se dirige a voz narradora, como é possível constatar no slogan: “Por muitas vidas ceifadas/outras tantas cerceadas/ Ante a perseguição.”; nos versos “Temos horror à malícia/ E a quem chama a polícia/ Querendo nos dispersar”; ainda nas palavras-de-ordem com que Salete encerra o poema:

Nem morta, nem perseguida  
Tampouco discriminada  
Nem louca, nem preterida  
Nem muda, nem estuprada  
Nem sozinha, nem distante  
Viva, alegre e militante  
Por esta terra encantada. (Silva, 2024, p. 255)

A adjetivação representativa de rótulos empregados socialmente para justificar a violência contra as mulheres, junto dos advérbios de negação “nem”, “tampouco” produzem, no encerramento do poema, o efeito de exortar o interlocutor a se posicionar e a agir.

Expressões como “Mulheres que se dedicam/ A construir a história”; Mulheres que se associam/ Pra defender as conquistas” funcionam como antonomásias a estimular as interlocutoras a assumir tal identidade. Os verbos de ação “denunciar”, “associar”, “ocupar” e “reagir” intensificam o processo de união feminina. Até o final do poema, Salete empregará a palavra como instrumento de luta capaz de conduzir à ação e à associação das mulheres que “ocupam as ruas/ Porque não são egoístas”. O poema enumera exaustivamente os tipos sociais violentos e, ao associar a violência à pirâmide social, Salete explicita o alvo da luta das mulheres: o sistema cretino capitalista que se sustenta da miséria e violência de vários sujeitos sociais, incluindo a mulher:

Mulheres que aos jornais

Denunciam interventor  
 Capitães e generais  
 E também governador  
 Quem ouse nos reprimir  
 Verão todas reagir  
 Num grande e justo clamor

Contra todos os machistas  
 Violentos, canastrões  
 Demagogos, populistas  
 Cafajestes e babões  
 Maníaco-predador  
 Assassino, malfeitor  
 Oportunistas, ladrões

Contra o sistema cretino  
 Que nos tira o direito  
 De fazer nosso destino  
 E depois bater no peito:  
 Nascemos pra ser feliz  
 E não viver por um triz  
 Neste Cariri sem jeito (Silva, 2024, p. 254)

Por meio de paralelismos e anáforas, estes versos reúnem motivos suficientes para a permanência da luta feminina: “Seja em nosso domicílio/ No trabalho ou na escola”.

### **Entre a ficção e os fatos no cordel *Não ao tráfico de mulheres pra exploração sexual* (2014)**

Nas cinquenta e duas setilhas do cordel “Não ao tráfico de mulheres pra exploração sexual”, Salete narra a história da jovem Maria, de 15 anos, que reside em Salvador. O narrador adota a terceira pessoa e opta pelo processo de adição controlada de informações sobre as personagens da narrativa. Primeiramente conhecemos Maria e sua família, depois sabemos que há uma amiga que vive na Europa, na estrofe 31 conhecemos a ativista Jaci Nogueira. O poema pode ser estruturado tematicamente da seguinte forma:

|          |          |
|----------|----------|
| Estrofes | Temática |
|----------|----------|

|         |  |
|---------|--|
| 1 a 6   | Apresentação da jovem Maria, de seus familiares e de sua condição socioeconômica.  |
| 7 a 10  | Início da apresentação da amiga de Maria que vive na Europa e com ela se comunica por telefone.  |
| 11 a 14 | Apresentação do processo inicial de sedução de Maria pela amiga que a convida a viver e trabalhar em Portugal.   |
| 15 a 17 | Maria faz o primeiro contato com o crime organizado.   |
| 18 a 20 | Maria recebe orientações da amiga sobre o processo de imigração para a Europa.   |
| 21 e 22 | Contentamento e ilusão: Maria assume-se sujeito do desejo de melhores condições de vida.   |
| 23 a 46 | Maria passa pela Praça da Alforria a caminho do mercado e encontra uma multidão ali reunida.<br>Maria descobre se tratar de uma reunião sobre tráfico de mulheres, com exibição de vídeos e distribuição de folhetos informativos.<br>O reconhecimento: no vídeo, Maria ouve o depoimento da amiga sobre os abusos e as violências sofridas.<br>Reviravolta: Maria torna-se ativista e se engaja na luta pela libertação das mulheres. |
| 47 a 52 | Vozes de protesto parecem formar um jogral para entoar versos com uma extensa pauta de reivindicações.   |

O encadeamento das ações desta narrativa de cordel é didático e possui ancoragem nos fatos vividos por muitas jovens. A apresentação da fragilidade financeira da família e a “oportunidade” de enriquecimento fácil são estratégias empregadas por Salete para gerar a identificação de outras jovens como Maria e a amiga violentada. Uma série de rupturas de expectativas dá-se com o deslocamento de Maria rumo à Praça pública: a) a protagonista deixa o âmbito privado para se reunir com outras mulheres que se mobilizam e ampliam o movimento de luta contra o crime organizado; b) a senhora que explana na Praça da Alforria chama-se Jaci Nogueira, estudante da Universidade Federal da Bahia que realizou um Trabalho de conclusão de curso sobre o tráfico de mulheres; c) a pesquisa de Jaci foi orientada pela poeta Salete Maria da Silva. Do ambiente acadêmico à praça pública, Salete promove a aproximação e fusão de várias vozes: da então estudante e pesquisadora Jaci Nogueira, da orientadora e poeta Salete Maria da Silva, da personagem ficcional Maria, das Marias “Jovens das periferias”, do delegado de polícia. Da

tragédia da amiga ao ativismo das Marias, essas vozes são fundamentais porque reúnem um conjunto de informações e saberes sobre o *modus operandi* das organizações criminosas. Neste caso, a tragédia iminente da protagonista permanece até a estrofe 41, quando ela passa pelo reconhecimento e infelicidade:

Maria ouvindo a voz  
Reconheceu a amiga  
Sentiu uma dor atroz  
Dilacerando a barriga  
Gritou estridentemente  
E chorou profundamente  
Como quem perdeu na vida (Silva, 2024, p. 267)

Os gritos e choros de Maria advêm da identificação com a amiga que ocupa o papel de heroína trágica. Após o choro catártico, Maria altera o desfecho da possível tragédia pessoal e se decide pelo ativismo, reviravolta fundamental porque promoverá a adesão de outras possíveis vítimas do crime organizado:

Foi assim que se deu conta  
Da iminente desgraça  
E quando se sentiu pronta  
Se retirou lá da praça  
Mas viu que tinha um dever  
De se engajar pra valer  
Contra esta vil trapaça

Passou a mobilizar  
Juntamente com as parceiras  
Gente do seu habitat  
E também doutras ladeiras  
Para evitar que as Marias  
Jovens das periferias  
Voltem a levar rasteira (Silva, 2024, p. 267)

E o poema é finalizado com uma pauta de reivindicações de direitos da mulher, concluindo que o Estado precisa enfrentar o tráfico de mulheres, melhorar as condições de vida da população carente, oferecer educação sexual, controlar a concessão de canais de comunicação para evitar a propagação de discursos machistas.

## **Considerações sobre a organicidade dos cordéis de Salete Maria da Silva:**

Os cordéis de Salete foram produzidos com intenções definidas de comunicação com as interlocutoras capazes de formar uma rede de fortalecimento das lutas contra a opressão. A interlocução feminina ajuda a promover o assentimento das leitoras/ouvintes para as quais Salete predominantemente escreve. Ao falar sobre e para as interlocutoras, Salete também fala de si, de seus papéis sociais e de sua situação de mulher, professora, advogada e ativista. É importantíssimo, no projeto de escrita da poeta, que a sua face se some à das outras mulheres para oferecer a compreensão das inúmeras formas de violência sofridas pelas mulheres e das possíveis formas de luta contra esses crimes. Conforme advertiu Brecht:

Numa época como a nossa, de opressão, em que continua sendo possível manter a exploração de uma parte (a maior) da população pela outra parte (menor), faz-se necessária uma disseminação generalizada de conhecimentos que abalem a base mais fundamental da sociedade, de modo que se faça repercutir em todas as áreas. [...] É necessário usar a astúcia para disseminar a verdade. (Brecht, 2021, p.121-122)

As astúcias da enunciação da cordelista Salete compreendem a ancoragem da narrativa de cordel em fatos noticiados pela grande mídia e outros experienciados ou testemunhados pelas mulheres, disseminando conhecimento e reconhecimento das várias formas de opressão da mulher. Segundo Marc Angenot, o teor panfletário de um texto “(...) é definido em termos de ato pelo qual o enunciador “se engaja, se coloca como fiador do que constata e procura influenciar o auditório”. (apud Amossy, 2011, p.20). O tom panfletário dos folhetos de Salete é importante elemento de exposição de sua identidade e da causa que defende. No enunciado dos três cordéis há apelos à justiça e à educação como forma de reversão da violência contra as mulheres. Salete posiciona-se ao lado do matriarcado, institui uma voz consciente e indignada que clama por outras mulheres, dirigindo-se a Marias, Jaci e todas as oprimidas. A cordelista apresenta os papéis fiduciais de mulher, advogada e docente e, embora seja uma voz de autoridade, sabe que há o risco de não encontrar interlocução. Isso faz com que Salete reduza ambiguidades, evite o emprego de metáforas e de elipses em seus poemas. Em lugar disso,

faz uso da ancoragem em ocorrências divulgadas em contexto nacional, em cantigas infantis, em trabalhos de pesquisa. A voz de Salete não se desprende de um posicionamento político e da condição e representação femininas em nossa sociedade. A imagem de Salete, quando concluída a leitura de seus folhetos, é de uma poeta feminista que objetiva romper com as cristalizações sociais que empregam dispositivos machistas para aprisionar a mulher em uma rede de violências.

Antes de concluir, é possível aproximar a voz de Salete Maria Silva da voz de Bertolt Brecht que assim se posicionou em seu panfleto político publicado em 1935, quando Hitler governava a Alemanha, interrogando: “Qual a valia de escrever algo corajoso, revelador do estado de barbárie em que estamos afundando (o que é verdade), se não definimos claramente por que chegamos a ele?” (Brecht, 2021, p.122)

Assim também o fez Salete, ao denunciar a violência contra as mulheres de todos os tempos e espaços como resultado da organização patriarcal e do sistema capitalista. Conforme Brecht alertou, é certo que afirmando isso, pode-se perder muitos amigos que acreditam na possibilidade de manter as relações patriarcais e capitalistas sem violência e feminicídios. (o que não é verdade).

## Referências

AMOSSY, Ruth (Org.). *O ethos nas teorias da argumentação contemporâneas*. In: **Imagens de Si no Discurso**: a construção do ethos. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 19-20.

BRECHT, Bertolt. Cinco dificuldades de escrever a verdade. Tradução: Marco Bonetti. **Revista Eptic**. VOL. 23, Nº 1, JAN.-ABR. 2021, p.116. ISSN 1518-2487.

CATUNDA, Dalinha. Se tem mulher no cordel Você tem que respeitar. Glosas do poeta Joames. **Blog Cordel de saia**. 2024. Disponível em: <https://cordeldesaiablogspot.com/2024/01/se-tem-mulher-no-cordel-voce-tem-que.html>. Acesso em: 30 janeiro 2024.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. In: **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** (Iphan), 2014. Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/2079/o-centro-nacional-de-folclore-e-cultura-popular-comemora-50-anos>> Acesso em: 30 janeiro 2024.

LONDRES, Maria José Fialho. **Cordel**: do encantamento às histórias de luta. São Paulo: Duas cidades, 1983.

QUEIROZ, Doralice Alves de. **Mulheres cordelistas**: percepções do universo feminino na Literatura de Cordel. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

SANTOS, Francisca Pereira dos. **Água da mesma onda**: a peleja poética epistolar entre a poetisa Bastinha e o poeta Patativa do Assaré. Fortaleza: Tipografia Íris, 2011.

SILVA, Salete Maria da. **Cordelirando**: 30 anos de cordéis feministas e libertários. 1ed. João Pessoa: Periodicojs, 2024.

Data de submissão: 05/11/2024.

Data de aprovação: 28/11/2024.



**A POÉTICA DO IMPLACÁVEL OU LEITURA DE  
TERCETO PARA O FIM DOS TEMPOS, DE MARIA LÚCIA  
DAL FARRA**

**THE POETICS OF THE IMPLACABLE OR READING  
TERCETO PARA O FIM DOS TEMPOS BY MARIA LÚCIA  
DAL FARRA**

Jonas Leite

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) / Recife / Pernambuco / Brasil

jonas.leite@ufpe.br

<https://orcid.org/0000-0001-9001-7786>

**Resumo:** *Terceto para o fim dos tempos* (2017), de Maria Lúcia Dal Farra, contempla, nas três partes que o compõem, um conjunto de imagens poéticas fincadas na memória, na infância, bem como em diálogos intertextuais com outros artistas. É um livro que decanta a fragilidade humana frente à perda e ao caos. O objetivo deste artigo é analisar aquilo que denominamos *Poética do Implacável* nessa obra, haja vista a temática difícil e atroz que o livro traz. As discussões de Paz (1982), Pound (1995), Bergson (1999), Perloff (2013), Chevalier & Gheerbrant (2020) e Sacramento (2021) contribuem para o encaminhamento dessa leitura.

**Palavras-chave:** Poesia. Maria Lúcia Dal Farra. *Terceto para o fim dos tempos*. Poética do Implacável.

**Abstract:** *Terceto para o fim dos tempos* (2017), by Maria Lúcia Dal Farra, includes, in the three parts that compose it, a set of poetic images rooted in memory, childhood, as well as in intertextual dialogues with other artists. It is a book that decants human fragility in the face of loss and chaos. Therefore, the objective of this article is to analyze what we call the Poetics of the Implacable within this work, given the difficult and atrocious themes that the book brings. To this end, the discussions by Paz (1982), Pound (1995), Bergson (1999), Perloff (2013), Chevalier &

Gheerbrant (2020) and Sacramento (2021) contribute to the forwarding of this reading.

**Keywords:** Poetry. Maria Lúcia Dal Farra. *Terceto para o fim dos tempos*. Poetics of the Implacable.

Maria Lúcia Dal Farra (n. 1944) é natural de Botucatu, São Paulo. É uma proeminente professora de Literatura, pesquisadora, crítica literária, ensaísta e escritora, além de ser pianista. Dedicou-se à obra de Vergílio Ferreira e Herberto Helder e, sobretudo, à de Florbela Espanca, sendo considerada um dos maiores nomes neste assunto. Do seu trabalho literário, Dal Farra publicou cinco livros de poesia: *Livro de Auras* (1994), *Livro de Possuídos* (2002), *Alumbramentos* (2012), pelo qual ganhou o Prêmio Jabuti de Poesia, *Terceto para o fim dos tempos* (2017) e *Livro de erros* (2024). Também enveredou pela prosa, publicando, em 2005, *Inquilina do intervalo*, livro de contos.

De pronto, é preciso assinalar que *Terceto para o fim dos tempos* é um livro acachapante e implacável. Segundo Teresa Cabañas,

Dos livros que a poetisa nos entregou até o momento este é o da dilaceração, porque nele se reposicionam suas crenças e motivos mais iluminados (a casa, a memória, a infância, a contemplação) no “afundamento da perspectiva”, no esvaziamento da esperança, a partir do qual parece impossível agora reerguer a “casa esboroadá” que “hoje dá para o nada”, para “o caos”. (Cabañas, 2017, p. 11)

Nele há uma rota apocalíptica na qual o leitor é tragado para o caos e colocado frente a frente com a miséria humana mais desnudada: a dor da perda, da morte, da velhice, da doença, do amor destruído, do filho morto ainda nas entranhas, enfim, a dor de viver. E nada é amenizado, pelo contrário, é um livro sem lenitivos, iniciado pelo ato intitulado de “Casa Póstuma”, no qual a agudeza das imagens vai tomando forma, deixando o leitor siderado e, a despeito disso, quando parece que foi selada uma trégua, um respiro, naquilo que a poetisa nomeou de “Parque de Diversões”, vemos o que se sentencia em “Oráculo de Delfos”: “Sobre os meus versos passarão/ (Distraídos)/ como eu diante destas ruínas” (Dal Farra, 2017, p. 87). Assim, as referências a outros poetas e sobre a própria poesia não atenuam as dificuldades, mesmo que pareça. É antes

uma distração (ou armadilha?) da devassa final inscrita na última parte, “Circo de Horrores”. Portanto, há nessa obra uma

(...) forte e cataclísmica presença da voz poética, que emerge do caos e compõe a contraditória condição do mundo pós-moderno. (...) Essa voz é a da mulher que sobrevive no mundo cheio de contradições, da criança que reside nesta mulher, e que neste *Terceto* (...) extravasa o grito possuído por uma tradição que sequestra nossas vozes, enjaula nossos destinos e emoldura a condição de liberdade em nossas vidas. Esse é um livro que, na sequência dos três que o antecedem no campo da poética, faz ecoar a vontade e o direito à liberdade, de dizer as coisas que convêm a essa voz poética. (Sacramento, 2021, p. 124)

“O mundo é o incansável fornecedor do insuportável. E este livro, o ensinamento da irremediável queda do sujeito nele: o balanço demolidor que só os sábios, na idade da razão, se atrevem a acometer na urgência do recomeço” (Cabañas, 2017, p.12). Tal postulado sintetiza, ao meu sentir, a força vital que sustenta essa obra, que conjuga de forma crua as vicissitudes do corpo e da alma, alardeando que não há mais abrigo seguro nesse mundo adverso. É, portanto, a *Poética do Implacável*. Maria Lúcia não deixa pedra sobre pedra nessa obra ácida, irônica e desesperada. É um livro sem piedade, onde nada, nem mesmo a poesia, pode livrar o eu poético das ruínas que, agora, se erigem como monumento de nossa época. Talvez a música, que atravessa transversalmente o volume, seja o único bálsamo regalado ao eu lírico (e ao leitor). A implacabilidade que patenteia todo o *Terceto* é apresentada de muitas formas, desde a rosa despetalada na mão da moça, em “Ladeira abaixo”, à meticulosa forma de apresentar uma verdade quase sempre automatizada em “Cartilha para matar” e ao terrível panorama do envelhecimento do corpo posto em “Idade”. Ademais, o implacável também se perfaz na morte, a nossa inevitável condição, retratada de forma trivial, sem solenidade, mas com dor, conforme se lê em “Desabitação”: “Penso que a gente morre / tal qual o frango no prato que destrinchamos / (alheadamente) / em prosa com os convivas. / às vezes sem ruído, outras esmagados // sob o pecado, a falta não redimida – como um trem que atravessasse as vísceras” (Dal Farra, 2017, p. 35).

Com efeito, em 1995, quando José Saramago lançou *Ensaio sobre a cegueira*, ninguém apostaria que a distopia inscrita no enredo

do romance, uma praga contagiosa que desestabilizou as balizas sociais, seria fato, com a pandemia do COVID-19, guardadas as proporções da realidade. Analogamente, o livro de Maria Lúcia parece também ter vaticinado o futuro: em 2017, quando *Terceto para o fim dos tempos* veio a lume, o cenário nacional estava violentamente conturbado pelos escândalos políticos, sobretudo pelo rescaldo do Golpe de 2016, que resultou na deposição de Dilma Rousseff do cargo de Presidenta da República, e tudo se afigurava como um ambiente de pós-guerra. O livro parecia cantar aqueles tempos aparentemente apocalípticos, mas, sem olvidar o sentido primário que a palavra “apocalipse” traz, estava, na verdade, a revelar o tormento que viria a seguir. Conforme Ezra Pound, “os artistas são as antenas da raça”, exercendo certo caráter premonitório nas suas obras:

Os artistas e os poetas indubitavelmente ficam excitados e “superexcitados” pelas coisas muito antes do público em geral. Antes de decidir se um homem é um louco ou um bom artista seria justo perguntar não somente se “ele está indevidamente excitado”, mas “se ele está vendo algo que nós não vemos”. Acaso o seu estranho comportamento não será motivado por ele ter sentido a aproximação de um terremoto ou farejado o fogo de uma floresta que nós ainda não sentimos ou cheiramos? (Pound, 1995, p. 78)

Portanto, no primeiro quartel de anos do século XXI, o cenário é mundialmente apocalíptico, a humanidade foi surpreendida por um vírus mortal, que ceifou milhares de vidas pelo mundo, paralisando cidades e estagnando as economias, sem contar as terríveis consequências físicas e mentais que a pandemia deixou nos sobreviventes, somando-se a isso uma escalada de problemas advindos da clise climática que assola o planeta e impõe regimes de consequências devastadoras em todo o globo. Por essa visada, uma nuvem de tristeza, desconfiança e medo irrompe no horizonte e estamos, todos nós, vivendo a terrível História do nosso tempo, com as certezas que tínhamos outrora desestabilizadas. Estamos indelevelmente marcados pelo signo avassalador do incerto. Assim, mais do que nunca, o livro de Maria Lúcia Dal Farra é atual. É a música do hoje, vaticínio do agora, é o implacável perfazendo-se a cada instante. Dessa forma, fica evidente que o livro adquire um valor universal, na medida que reconhece, na dor da voz poética, a dor do mundo, seus tormentos e esperanças, expondo magistralmente uma das qualidades

mais importantes do texto literário: a capacidade de sintonizar os leitores, independentemente do tempo e do espaço, o que Nelly Novaes Coelho chamou de função *sintonizadora* ou *sincrônica*, na medida que possibilita “estabelecer a comunhão entre homens de diferentes épocas ou níveis de cultura” (Coelho, 1976, p. 31).

Mas não é somente sobre o caos possivelmente profetizado que o livro se debruça. Como já ventilei, a fragilidade humana – gravemente acentuada pelas novas configurações do Agora – é decantada com coragem e severidade, como quem precisa vasculhar os escombros do ser para encontrar alguma resposta a uma condição inexorável, no “silêncio de uma alma atormentada” (Dal Farra, 2017, p. 19). É, portanto, a *Poética do Implacável*, consubstanciada sobretudo no reconhecimento da perda e na constatação do caos em que estamos e somos, a todo tempo, inseridos. Assim, a obra é dividida em três partes, cada uma com 33 poemas, simetria que sinaliza para o título, confessadamente inspirado no *Quarteto para o fim dos tempos*, de Olivier Messien – composição musical que reflete uma passagem do *Apocalipse* do evangelista João. De pronto, essa aposição intertextual revela uma das grandes linhas de força do livro: o diálogo poético, como se Dal Farra conjurasse os companheiros de ofício para testemunharem a viagem do eu poético às regiões mais doridas da alma, para, assim, escarafunchar uma dezena de situações adversas, desde as primícias de uma profunda memória da casa materna até as adversidades que a idade inflige ao corpo. Neste plano intertextual, são “convocados”, por meio de citações, epígrafes e referências, diversos escritores: Florbela Espanca, Fernando Pessoa, Herberto Helder, Clarice Lispector, Jorge de Lima, Roland Barthes, Adélia Prado, Camões, Dante, Murilo Mendes, Shakespeare, Beckett, Artaud, João Cabral de Melo Neto, Sylvia Plath, Carlos Drummond de Andrade, Yona Wolach, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Álvaro de Campos, Silvina Ocampo, Manuel Bandeira, Laura Riding, Emily Dickinson, somando assim um coro de vozes poéticas que encorpa o *Terceto*.

Inicialmente, Dal Farra escreve uma introdução para explicar ao leitor sobre a inspiração para a nomeação do livro, chamando tal seção de “Pórtico” – e não deixo de pensar num possível eco com a Porta do Inferno de Dante, imagem introdutória ao caos que se avizinha. Nesse momento, a poetisa revela que se multiplicou em três “para registrar a miséria (e a magnitude) das nossas idades e cataclismos” (Dal Farra,

2017, p. 15). Assim, nessa equação, as três partes da obra são: “Casa Póstuma”, “Parque de Diversões” e “Circo de Horrores” e juntas compõem a engenharia titânica do livro, determinando sempre uma tautologia entre o passado severamente plasmado na primeira parte e o presente acidamente retratado no terceiro momento, entremeados pelo “Parque de Diversões” – espécie de aventura ébria que vai do sublime ao trivial, como uma tontura depois do rodopio, o que não deixa de ser, em última análise e neste caso específico, atroz. Ademais, pensando na simbologia do número três (três partes, trinta e três poemas em cada uma delas, um terceto), Chevalier e Gheerbrant asseveram que ele

É um número fundamental universalmente. Exprime uma ordem intelectual e espiritual em Deus, no Cosmo ou no homem. (...) O três, de acordo com os chineses, é um número *perfeito* (*tch'eng*), a expressão da totalidade, da conclusão: nada lhe pode ser *acrescentado*. (Chevalier & Gheerbrant, 2020, p. 981 – grifos dos autores)

Dessa maneira, o conjunto de partes do livro somado ao número de poemas, podem apontar para uma visão total das coisas – típica dos atos premonitórios –, numa compreensão do passado, do presente e do futuro, bem como na ideia vaticinante que se pode extrair do âmago da obra, como se, em última análise, a poesia fosse o testemunho oracular que tudo sabe, mas nada pode fazer. Assim, tudo se articula para a realização do concerto final. Não deixo de observar a imagem advinda desse raciocínio: a fina ironia em executar uma peça musical ao redor do caos, conforme a afirmação da autora no “Pórtico”, “Cada um dos meus respectivos instrumentos faz sua partitura de 33 poemas (...) e eu (daqui) fico devaneando que possam (um dia?) ser executados simultaneamente” (Dal Farra, 2017, pp. 15-16).

Em “Casa Póstuma”, o recurso à memória sintetiza a imagem dorida da morte. As passagens vão sendo acionadas na memória, evocando as lembranças, como acontece em “Visita à casa paterna”. Segundo Henri Bergson, “Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso, com efeito, que ela desça até o ponto preciso onde se realiza a ação” (Bergson, 1999, p. 178). Dessa maneira, nesse primeiro momento, abundam as reminiscências, que se atualizam no presente.

No aspecto da simbologia, Chevalier e Gheerbrant (2020) salientam que a casa é símbolo do feminino, da proteção, do seio

maternal e tudo isso é perdido pelo eu poético que vaga pela memória de casas (a do pai e a da mãe) que são póstumias, mas vivas demais (o que intensifica o sofrimento) na memória – “Tudo parece igual. A mesma casa / as mesmas lagartixas no alto da igual parede / a invasão natural de muriçocas nas noites / em que se dorme sem o tule do mosquito // (...) Tudo parece o mesmo” (“Visita à casa materna” - Dal Farra, 2017, p. 43) a ponto de se estabelecer, metonimicamente, a transformação da mãe perdida na própria casa materna:

23. Oh Mãe!

As tuas asas derretem-se no éter  
oh amada que arranha os telhados!  
Os cataventos da noite  
te cortam o peito e esgarçam-te as penas.

A casa dorme na terra imensa  
e não tem mais torres para te alcançar.  
Navega os longes, sobe às estrelas  
e eu aqui sem poder te tocar.

Na tumba não estás (oh Mãe!)  
e nem em parte alguma  
onde olhos humanos possam te achar.

Insisto, anseio, desespero: aqui  
ou noutra esfera

te hei de rever. (Dal Farra, 2017, p. 41)

A recusa do eu poético em reduzir a memória da mãe a um corpo morto debaixo da terra a transforma em um ser alado, de outra dimensão, e isso tem um preço: é a casa que jaz na terra. É uma ação obstinada, patenteada pelo desespero, que faz o eu lírico acreditar (talvez até se conformar!) que um dia reverá a mãe. A casa como *locus* da ação poética inscreve um contraponto entre a felicidade infantil (memória afetiva) e a impossibilidade de retorno à alegria primitiva, determinando o olhar nostálgico do sujeito lírico, impossibilitado de reviver o passado e tendo que lidar agora com a solidão, com o terrível reconhecimento da perda, como se vê no poema “Lição”: “Era essa a casa que abria / a janela / e

nos guiava ao longo de um corredor // que hoje dá para o nada” (Dal Farra, 2017, p. 44).

Ainda perseguindo a ideia da casa (elemento que dá tônus à primeira parte do livro), são vários os poemas que abordam diretamente o assunto ou, indiretamente, aludem a ele. Desta maneira, a poetisa cria uma espécie de topografia mnemônica plasmada na imagem das casas que habitou ou que habita (vivamente presentes na memória do eu lírico), as quais deixam de ser apenas um espaço: são também uma ideia. Como dizia Octavio Paz em relação à imagem poética, “a linguagem, tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem. (...) O poema transcende a linguagem” (Paz, 1982, p. 135). Tal concepção sógnica é flagrada com contornos bem definidos em “A casa eterna”, poema no qual o eu poético, gradativamente, ao lembrar dos espaços da morada, vai tecendo uma inesperada personificação na qual a casa, da noite para o dia, se funde com a própria voz poética, terminando os dois inexoravelmente interligados: “(...) Mas o dia prodigalizava um chão pleno de painas e de folhas / e a casa crescia / mantida por ainda mais raízes – // cipós que a amarravam como novos nós / à nossa própria carne” (Dal Farra, 2017, p. 50). Em “Sina”, essa concepção torna-se ainda mais evidente, na medida em que a casa é também escrita e oráculo, corpo e memória, com a possibilidade de reter a mãe perdida, numa espécie de corporificação metalinguística complexa, como se o corpo da casa e o corpo do eu lírico fossem um o reflexo do outro, ou melhor, nos dizeres da voz poética, uma paráfrase. Outro ponto que merece atenção é o uso da memória como agente catalizador de uma autoanálise, na tentativa de revistar o passado, no presente do poema, para tentar obter alguma resposta ou alento. Tal linha de força (ou de fuga) é espraiada ao longo de todo o livro, na medida que a *Poética do Implacável* vasculha os recônditos da alma para expor, de forma mordaz, a fragilidade do eu poético:

### 31. Sina

Minha velha casa da escrita  
nos sulcos do tempo (em ti) minha mãe retida.  
Chão de vida, aspirador que me tira o ar  
tamanho desconforto necessário

(gerador, girador)

do qual recolho o que aqui amontoou.

Dilacerada em bora  
sigo tua trilha. Debalde busco  
cavoco o meu corpo (paráfrase do teu) –  
encolhido e medroso como um recém-nascido.

Que palavra perdi no princípio  
quando supunha que roubava a luz?

Esta gaguez  
(indecisão de nomes)  
me traz parasita destas paredes  
da árvore que as protege e cujas folhas  
tento ler

como em entranhas. (Dal Farra, 2017, p. 49)

### De acordo com Adriana Sacramento, nesse poema

(...) tudo está presente: o passado, o presente, a vida, a morte, a infância, a maturidade. Tudo no corpo do poema em simbiose poética, vagando em liberdade e presença. A força repressiva da estrutura não aprisiona o desejo e a vontade por se unirem, se separarem. Eles estão todos nas suas entranhas. (Sacramento, 2021, p. 128)

De outro modo, mas ainda nesse âmbito, o banal doméstico de “Oratório” evidencia a casa como um espaço que alberga e possibilita a compreensão, no qual o eu lírico faz considerações acerca da sua fé, ironicamente resumida pelos versos “Sebo e plástico – / cores tingidas da minha fé” (Dal Farra, 2017, p. 30).

Em outro lugar, as “Linhas de Ferro”, concretas, balizam e reorganizam a memória, pois “o trem antigo aponta na estação/ - ninguém suspeita o que traz” (Dal Farra, 2017, p. 21), o tempo presente atemporiza o gesto, mas são as “Linhas de ar”, impalpáveis, etéreas que tomam (mesmo sem tomar) tudo, até o peso da gravidade, tarefa impossível, mas mesmo assim intentada: “Quem chega tarde e irremediável? / O poema. / Quer suportar tudo sozinho: / a jabuticabeira, a poltrona, o piano / o balanço dos dias” (Dal Farra, 2017, p. 22). No entanto, escuta-se o som

rascante do poema posterior, “Antessala” – “Todo cuidado é pouco. / É pouco” (Dal Farra, 2017, p. 23).

Já em “Parque de Diversões”, o diálogo intertextual é mais evidente, há poemas intitutados com nomes de poetas e escritores. Também há construções que refletem a própria arte de escrever – aventura incerta, mas necessária. Há dois poemas na seção denominados “Poética”, inscrevendo uma zona na qual a ação literária caminha *pari passu* com o eu lírico em busca de algum lenitivo ou rota de fuga: “(...) As palavras se encadeiam cegas / sibilam, pingam, explodem / brilham mudas – / mas me valem assim muito mais / que em aprazável discurso” (Dal Farra, 2017, p. 55); “O poeta diz coisas bisonhas / mas não se envergonha. Bota / suas galinhas pra chocar / e não se importa se os ovos goram” (Dal Farra, 2017, p. 75). Para encerrar esse momento, um poema oracular (“Oráculo de Delfos”) aponta para a densidade agônica que virá na parte derradeira do livro: “(...) com pressa de turista / o horário estreito do guia – / em meio ao papo entretido e casual / com o tipo ao lado. / Todo esse afã no entanto // em nada me compensa porque disponho tão-só / de alguns segundos / para afundar-me em tantos séculos” (Dal Farra, 2017, p. 87).

No entanto, o ápice desse segundo ato é o conjunto poético de oito textos intitulado “De Florbela para Pessoa. Com amor”. Maria Lúcia utiliza-se do poder criativo da Literatura para imaginar um possível amor entre Florbela Espanca e Fernando Pessoa. O eu lírico assume a voz da poetisa portuguesa, dirigindo-se a Pessoa. Segundo a autora, a perspectiva adotada foi especular, imaginando que

os caminhos de Fernando Pessoa e Florbela Espanca se possam ter cruzado mais de uma vez. Na vida real, houve vários anos em que os dois viveram em Lisboa, e existe evidência documental para demonstrar que frequentaram os mesmos locais e que tinham vários conhecidos em comum. Até a forma como conduziram as suas vidas amorosas, tal como ficou registado nas correspondências entre Pessoa e Ophelia Queiroz, e Florbela e António Guimarães, respectivamente, sugere algumas semelhanças deveras inesperadas. (Dal Farra, 2015, p. 116)

Nessa esteira, a perspectiva se dá pela ótica de uma Florbela morta e onisciente de todos os vieses biográficos e literários que maneja, estabelecendo o poeta lusitano como o destinatário dessas reflexões e de um possível amor que não pôde ser concretizado. Maria Lúcia aproveita

o imaginário de espera de um *Prince Charmant* criado por Florbela em seus poemas, e transmuta-o para a figura de Fernando Pessoa: “Prince Charmant, / vi-te nas névoas da manhã / quando ias de carro pro Lumiar. / Seguias (recordas tal estranha geografia?) para o Pombal e para a Índia, / e eu para a minha Cochinchina” (“IV” – Dal Farra, 2017, p. 82). Nessa “ficção poética”, a poetisa brasileira vai se valer de trechos de poemas de ambos os artistas envolvidos, de passagens biográficas dos dois, da história portuguesa da época, de recortes de cartas, bem como de meras coincidências na vida dos dois poetas. De tal modo, temos uma espécie de mosaico literário urdido através da imaginação criativa de Maria Lúcia. Porém, mesmo com a infinita possibilidade de criar, advinda do discurso poético, o desfecho não é feliz, pois Florbela está morta e o seu “Nando” sempre passou por perto dela sem notá-la, sem vê-la. Assim, o *frisson* da força criativa cede espaço ao desencontro amoroso que é, de resto, o bojo desse conjunto poemas e, em alguma medida, o *ethos* do livro em relevo, em virtude da implacabilidade da vida em desencontrar os sujeitos ao longo do caminho:

### VIII

Se ridículas são todas as cartas de amor  
as minhas  
(em verdade)  
não passam de uma necessidade voraz  
de fazer frases...  
Tão pobres somos, Nando,  
que as mesmas palavras usamos  
para afirmar ou falsear.  
Mas aclara-me, Fernando:  
o que impede um vero e injusto Fado  
de ser criado?!

Tudo coexiste! O mundo  
é uma teia urdida só de sonho e erro.  
A vida... branco ou tinto, é o mesmo: é  
pra vomitar!

Brindemos ambos, inda que não mais possamos:

– viva o bicarbonato de soda! (Dal Farra, 2017, p. 86)

Nesse poema e nos demais que compõem o bloco temático em relevo, Maria Lúcia cria um enredo ficcional de um possível diálogo entre Pessoa e Florbela. Para tanto, como dito, trechos de textos dos dois escritores são desincrustados dos seus originais e vão perfazer, de outro modo, a argumentação poética. A título de exemplo, no poema anterior, a voz lírica de Florbela assume os versos dos famosos poemas de Álvaro de Campos, “Todas as cartas de Amor” e “Bicarbonato de Soda”, entremeados com o trecho de 16 de julho de 1930 do diário da poetisa portuguesa, “Tão pobres somos que as mesmas palavras nos servem para exprimir a mentira e a verdade!” (ESPANCA, 1987, p. 147), criando uma teia dialógica que não somente alude aos originais, como os reinventa, conforme salienta Marjorie Perloff, no sentido de que a arte contemporânea é determinada por um novo paradigma de criação, fincado em uma poética de apropriações e reinvenções da produção artística de outros autores, levando assim a uma redefinição das categorias *genialidade* e *originalidade*: “as práticas atuais da arte têm seu próprio momento e *inventio* particulares, podemos desassociar a palavra original de sua parceira, a palavra gênio” (Perloff, 2013, p. 54).

Por fim, a última parte da obra, “Circo de Horrores”, encampa o percurso mais espinhoso de percorrer do livro, as metáforas estão mais duras, visualmente difíceis, como em “Maternidade” – “Filhos aos pedaços esparramados no sangue menstrual” (Dal Farra, 2017, p. 117), sinestesticamente repulsivas, vide “Comendo Caranguejos” – “e um líquido amarelo explode / pestilento e viscoso / e escorre / (póstumo) // pelo meu decote” (Dal Farra, 2017, p. 104). Nessa parte, a mais feminina e mais dantesca, as cenas de mulheres (putas, grávidas, destroçadas, órfãs, enlutadas) multiplicam-se e não à toa: os horrores oriundos desse circo evocam as causas mais políticas, sobretudo da ingerência do corpo feminino:

Em andamento que evolui de adágio para marcha fúnebre, ouviremos a voz das mulheres alertando o mundo sobre o seu poder, mas só o exercem no miúdo – dos abortos aos partos que dão em monstros (inclusive os desfigurados). Não foi preciso muito tempo para se verificar empiricamente que há monstros e monstros, alguns com direito até a reivindicar a condição de mito. Em nosso circo de horrores está a exposição macabra dos fetos conservados em formol, como num laboratório espetacular. Só

não vê quem não quer. Eis a nossa profetiza vaticinando! (Costa, 2021, p. 198)

Os temas explorados ganham potência apocalíptica: é a banalização da violência, a dor da mãe por seu filho morto ou abortado, misturadas com cenas banais de, por exemplo, uma paisagem trivial de praia, criando-se, assim, uma atmosfera ácida, trágica, grotesca. Em “Orfandade” o sujeito lírico afirma que “já embalei ao colo um filho morto” e a imagem é de todo terrível, impactante, pois há uma certa disposição do eu poético em perenizar-se nessa condição dorida de *La Pietá* – tão frágil que se transforma na órfã do filho, tão forte que não desiste dele, mesmo que esteja podre:

Orfandade

Já embalei ao colo um filho morto.

Seu cheiro agridoce me empenhou para sempre  
e o revivo (pingo a pingo) em mim  
em cada hausto  
como se ao meu corpo ainda estivesse atado

por um fio.  
Que não quero cortar  
– feto expulso que  
mesmo prematuro e podre

ainda me pertence.

Já embalei ao colo um filho morto.

Embalo  
(no corpo)  
todos que jamais terei. (Dal Farra, 2017, p. 114)

Nesse diapasão, observa-se em todo esse último segmento do livro a presença do horror, que mora nas fendas das palavras e está, como em um circo de horrores, exposto à vista, banalizado, onde as aberrações se tornam espetáculo. Logo, imagens inesperadas de uma maternidade destruída pelo destino, como em “Tudo total” – “O divino me tirou meu filho / para que eu melhor me devote à língua de fogo / que agora mora em mim: / sarça ardente / versículos perdidos / lagos negros embutidos

em cada chaga do corpo” (Dal Farra, 2017, p. 112) –, “harmonizam-se” com a violência de descrições funestas, fazendo da morte a evidência maior e mais visceral deste derradeiro ato. Amiúde, o paradoxo de uma maternidade póstuma eleva-se junto com fortes metáforas de cunho naturalista. Só o corpo do filho testifica a maternidade? Parece a obsessão dessa voz poética descompassada, sem casa, sem filho, sem nada. Em “Meus rebentos”, a crueza das descrições atesta bem tais afirmações:

25. Meus rebentos

Como picles dentro do vaso transparente  
curtindo um futuro que não aponta  
os meus filhos jazem insepultos  
em carne viva  
-- que fora a minha.

Estou aqui  
em sentinela  
(de fora)  
a zelar por eles feito baba póstuma;  
que estejam sempre muito atentos –

as mãozinhas bem feitinhas  
misturam-se as tripas, ao cordão umbilical  
de maneira que  
(na sombra)  
me sonho um alambique  
gota a gota alimentando

minha ingente tripulação. (Dal Farra, 2017, p. 115)

De fato, *Terceto para o fim dos tempos* não é um livro fácil, “é um livro fenomenal, pois está lotado de fenômenos poéticos, é bombástico porque está cheio de impulsos e é libertário porque não nos escraviza, antes nos libera para a indignação, para a coragem, para a rebeldia. Este é um livro de (re)existências” (Sacramento, 2021, p. 131). Assim, cada parte desta obra revela traços da condição humana a partir da ótica da dor, conjugada em diversas possibilidades. Em conjunto, estas seções parecem dizer, em fina harmonia (como sói ser a um terceto), que estamos totalmente desprotegidos neste mundo. Todavia, a *Poética do Implacável*

conduz ao maior feito do livro: oferecer ao leitor a experiência catártica do trágico, para que ele se humanize e, talvez, chegue à experiência do recomeço, justamente nesses tempos de agora, que se parecem tanto com o fim.

## Referências

- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CABAÑAS, Teresa. Na borda do irrecuperável. In: DAL FARRA, Maria Lúcia. *Terceto para o fim dos tempos*. São Paulo: Iluminuras, 2017. pp. 11-12.
- CHEVALIER, Jean; GHEEBBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.
- COELHO, Nelly Novaes. Funções da literatura. In: *Literatura e Linguagem*. 2ª ed. São Paulo: Quíron, 1976.
- COSTA, Iná Camargo. Sobre um *Terceto*. In: VILELA, Ana Luísa; SILVA, Fabio Mario da; PEDROSA, Inês; FINA, Rosa (orgs.). *A crítica e a poetisa: estudos sobre Maria Lúcia Dal Farra*. Recife: Libertas Editora, 2021. pp. 193-201.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. “De Florbela para Pessoa, com amor”. In: *Pessoa Plural — Revista de Estudos de Fernando Pessoa*, Nº 7, Primavera, 2015. pp. 116-131. Disponível em: [https://www.brown.edu/Departments/Portuguese\\_Brazilian\\_Studies/ejph/peessoaplural/Issue7/PDF/I7A06.pdf](https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/peessoaplural/Issue7/PDF/I7A06.pdf). Acesso em 14 de setembro de 2024.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *Terceto para o fim dos tempos*. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- ESPANCA, Florbela. *Contos e diário*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- GOOR, Iracema; MALUFE, Annita Costa. Labirintos da memória em *Terceto para o fim dos tempos*. In: VILELA, Ana Luísa; SILVA, Fabio Mario da; PEDROSA, Inês; FINA, Rosa (orgs.). *A crítica e a poetisa: estudos sobre Maria Lúcia Dal Farra*. Recife: Libertas Editora, 2021. pp. 203-209.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1995.

SACRAMENTO, Adriana. Corpo político: espaço de arte. Literatura e liberdade em *Terceto para o fim dos tempos*, de Maria Lúcia Dal Farra. In: VILELA, Ana Luísa; SILVA, Fabio Mario da; PEDROSA, Inês; FINA, Rosa (orgs.). *A crítica e a poetisa: estudos sobre Maria Lúcia Dal Farra*. Recife: Libertas Editora, 2021. pp. 123-131.

Data de submissão: 14/09/2024.

Data de aprovação: 22/10/2024.



## Marília Garcia em deslocamento: “escrevo a viagem e ela acontece”<sup>1</sup>

*Marília Garcia in displacement: “I write the trip and it happens”*

Juliana dos Santos Gelmini

Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil  
julianagelmini@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-3381-7805>

**Resumo:** Marília Garcia se tornou um dos principais nomes na cena da poesia contemporânea. É a primeira mulher brasileira a conquistar o Prêmio Oceanos de Literatura com o livro *Câmera lenta* (2017). No seu projeto poético, o deslocamento é uma das principais linhas de continuidade, ainda que de modo fragmentado, entre suas práticas artísticas. O objetivo deste trabalho é reconhecer a voz de Marília Garcia (Rio de Janeiro, 1979) como exemplo da forte e decisiva expressão da poesia de autoria feminina em língua portuguesa nos últimos anos, investigando os modos de deslocamentos (como tema e procedimento) que são apresentados nos seus respectivos livros: *20 Poemas para seu walkman* (2007), *Engano geográfico* (2012), *Um teste de resistores* (2014), *Câmera Lenta* (2017), *Parque das Ruínas* (2018) e *Expedição: nebulosa* (2023).

**Palavras-chaves:** poesia brasileira contemporânea; Marília Garcia; autoria feminina; deslocamento.

---

1 Este trabalho é um recorte da pesquisa da minha tese de doutorado *Isto aqui é uma expedição: uma leitura das paisagens em trânsito de Ana Martins Marques, Angélica Freitas e Marília Garcia*, orientada pela professora Ieda Magri, vinculada ao programa de pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES). O verso “escrevo a viagem e ela acontece” (Garcia, 2016, p. 39) faz parte do poema “Blind Light”, presente no livro *Um teste de resistores* (2014), de Marília Garcia.

**Abstract:** Marília Garcia has become one of the main names on the contemporary poetry scene. She is the first Brazilian woman to win the Oceanos Literature Prize with the book *Câmera lenta* (2017). In her poetic project, the displacement is one of the main lines of continuity between her artistic practices, even if in a fragmented way. The objective of this work is to recognize the voice of Marília Garcia (Rio de Janeiro, 1979) as an example of the strong and decisive expression of poetry written by women in the Portuguese language in recent years, investigating the modes of displacement (as theme and procedure) presented in her published books, respectively: *20 Poemas para seu walkman* (2007), *Engano geográfico* (2012), *Um teste de resistores* (2014), *Câmera Lenta* (2017), *Parque das Ruínas* (2018) and *Expedição: nebulosa* (2023).

**Keywords:** contemporary Brazilian poetry; Marília Garcia; female authorship; displacement.

Poderia começar escrevendo que Marília Garcia nasceu em 1979, no Rio de Janeiro. É poeta, tradutora, editora, professora de escrita criativa e trabalha com diversas práticas artísticas no campo experimental (performances, artes visuais – vídeo, fotografia, entre outras mídias)<sup>2</sup>. Publicou, até o ano de 2023, seis livros, sendo eles: *20 Poemas para seu walkman* (7Letras, 2007), *Engano geográfico* (7Letras, 2012), *Um teste de resistores* (7Letras, 2014), *Câmera Lenta* (Companhia das Letras, 2017), *Parque das Ruínas* (Luna Parque, 2018) e *Expedição: nebulosa* (Companhia das Letras, 2023)<sup>3</sup>. Publicou as plaquetes: *encontro às cegas*

<sup>2</sup> Marília Garcia atuou como professora temporária na Escola de Letras da UNIRIO, em 2012.

<sup>3</sup> O título *20 poemas para seu walkman* faz referência ao livro *Veinte poemas para leer en el tranvía*, de Oliverio Girondo. Esse livro estreou na coleção **As de colete**, coordenada pelo poeta Carlito Azevedo, em parceria com a Cosac Naify e 7Letras. Marília Garcia participou da série de bolso que apresentava poetas, junto com Angélica Freitas, Marcos Siscar, Ricardo Domeneck, Fabiano Calixto, Nathalie Quintane, Aníbal Cristóvão e Tarso de Melo. Marília Garcia também publicou a plaquete *encontro às cegas* (coleção Moby Dick/7Letras, 2001). Trata-se de um livro que fala do encontro às cegas da poeta com a escrita, do livro com o leitor, entre outros desdobramentos. O livro *20 poemas para seu walkman* apresenta uma seção chamada “encontro às cegas (escala industrial)” que inclui os quatorze poemas que compõem essa plaquete, após serem reescritos. Em 2023, o livro *Engano geográfico: (dois poemas franceses)* foi

(coleção Moby Dick/7Letras, 2001) e *Paris não tem centro* (Megamíni, 2015/ 7Letras, 2016). A voz de Marília Garcia também atravessou as fronteiras nacionais e internacionais, com livros publicados na Argentina, Colômbia, Chile, Espanha, Portugal e Estados Unidos<sup>4</sup>.

Também poderia começar dizendo que Marília Garcia se tornou um dos principais nomes na cena da poesia contemporânea. É a primeira mulher brasileira a conquistar o Prêmio Oceanos de Literatura com o livro *Câmera lenta* (Companhia das Letras, 2017)<sup>5</sup>.

Ou poderia começar contando do seu percurso acadêmico. Marília Garcia é doutora em Literatura Comparada com tese sobre Emmanuel Hocquard, pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com estágio sanduíche na Sorbonne Nouvelle, na França<sup>6</sup>. E pós-doutora na área de tradução, pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Ou ainda poderia começar falando que, no mercado editorial, Marília Garcia fundou a editora independente *Luna Parque*, em parceria com Leonardo Gandolfi<sup>7</sup>. E atuou como coeditora da revista (impressa e eletrônica) *Modos de Usar & Co: revista de poesia e outras textualidades conscientes*, em parceria com Angélica Freitas, Ricardo Domeneck e Fabiano Calixto. Além disso, a artista colaborou para revistas literárias (como *Cult* e *Suplemento Pernambuco*), escreveu até o ano de 2022 uma

---

relançado em nova edição pela 7Letras, que também inclui a plaquete *Paris não tem centro* (7Letras, 2016). Trata-se de um poema longo (dividido em quatro partes) que transita entre as fronteiras da poesia, da tradução e do ensaio literário, conforme lemos no site da artista.

<sup>4</sup> Como tradutora, Marília Garcia trabalhou com os textos de Annie Ernaux, Emmanuel Hocquard, Gertrude Stein, Kenneth Goldsmith, Scholastique Mukasonga, entre outros.

<sup>5</sup> Em 2015, Marília Garcia também conquistou o Prêmio Icatu de artes, sendo contemplada com uma residência na *Cité Internationale des arts* (Paris).

<sup>6</sup> Marília Garcia é graduada em Letras, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e Mestre em Literatura Brasileira, com dissertação sobre Haroldo de Campos, pela mesma instituição. O título da dissertação de mestrado de Marília Garcia é *Velocidade e vozes: formas de estruturação das Galáxias de Haroldo de Campos* (2005); e da sua tese é *A topologia poética de Emmanuel Hocquard* (2010).

<sup>7</sup> A editora *Luna Parque* coorganizou, em parceria com a editora Fósforo, o *Círculo de poemas*. É uma coleção de poesia dedicada à publicação de autores nacionais e estrangeiros, a princípio, compreendidos entre os séculos XX e XXI. Atualmente, o projeto está sob outra coordenação.

coluna mensal no blog da *Companhia das Letras* e participa de diversos festivais artísticos no Brasil e no exterior.

Mas escolho como ponto de partida das discussões deste texto contar como conheci a poesia de Marília Garcia. Foi Ieda Magri, minha orientadora e professora, quem me apresentou pela primeira vez *Parque das ruínas*. Na época, Ieda ministrava a disciplina “Linhas de força do contemporâneo na Literatura Latino-americana”, no Instituto de Letras da UERJ. Desde dessa primeira experiência como leitora, o deslocamento (como tema e procedimento) já me chamou atenção como uma das principais linhas de força da voz de Marília Garcia. E também impulsionou minha pesquisa em busca de outras práticas artísticas dela. Passei a encontrar Marília Garcia pelos corredores dessa universidade, pelas ruas do Rio de Janeiro, atravessando mapas com camadas de tempos sobrepostos, dentro dessa nebulosa que é o tempo presente.

Na poesia de Marília Garcia, é possível traçar linhas de continuidade, ainda que de modo fragmentado, entre os poemas, livros e outras práticas artísticas. Considero três (des)caminhos principais do seu projeto poético: a enunciação narrativa (em torno do efeito-presente e efeito-eco); o deslocamento (como tema e procedimento); e a experimentação da poesia no campo expandido. “Na escrita de Marília Garcia, o poema é um campo de experimentações. A própria leitura deve ser exercício de exploração. A repetição diferida encena o ir e vir de memórias presentificadas”, escreve Ítalo Moriconi, na orelha de *Câmera lenta*, “o texto aqui é tecido propositalmente descosturado, desalinhando e realinhando ecos e impressões sonoras, visuais, afetivas. A recostura é operada pela autorreflexão – reflexão sobre o ato de escrever no momento em que ele se dá” (Moriconi, 2017 *apud* Garcia, 2017).

Segundo Ana Martins Marques, em entrevista à revista *Suplemento Pernambuco*, a Marília Garcia “trabalha muito com a narratividade, o poema longo, que estabelece uma relação com o ensaio, e também com a anotação, próxima do diário. É uma poesia que pensa e que se pensa, e que atravessa várias paisagens” (Marques, 2015, s/p). Por exemplo: “paisagens da viagem, da memória, mas também da tradução, do cinema, da reflexão teórica sobre o que faz de um poema um poema” (Marques, 2015, s/p). Acrescento, como é interesse desta análise, as paisagens em trânsito, as paisagens em deslocamento que atravessam as outras: da viagem, da memória, da tradução e assim por diante. Arrisco a dizer, inclusive, que o deslocamento percorre todos os livros de Marília Garcia.

Em *20 poemas para seu walkman*, seu primeiro livro, o deslocamento é anunciado desde o título na imagem do *walkman*, termo que remete a alguém que caminha e também nomeia um tipo de dispositivo de áudio portátil, com fones de ouvido, para escutar canções enquanto se desloca pelo espaço, mais popular nas décadas de 1980 e 1990<sup>8</sup>. Nessa obra, caminhamos pelas ruas de micronarrativas fragmentadas, com a escuta aberta:

aquário

tem o pânico das algas marinhas  
quando acorda de frente para o estádio.  
o quarto é um aquário  
com setas submersas de  
sol e seu corpo filtrado  
pela luz do insulfilm  
tem o contorno  
de um magnetismo  
inverso. **não que importassem**

as horas. apenas não sabia como ali chegara. não  
sabia quanto tempo tinha passado (um cão  
lambia o pé, a mesma imagem  
congelada)

[...]

(Garcia, 2016b, p. 27).

O poema “aquário” constrói um mosaico de cenas e vozes entrecortadas por meio do uso de alguns recursos que provocam um efeito de ambiguidade, de dúvida, como vemos em personagens que não apresentam nomes ou referentes, apenas ações assinaladas pela conjugação dos verbos, em: “quando (ela / ele / você) acorda de frente para o estádio”, “as horas. Apenas (ela / ele / você) não sabia como ali chegara. não”. Desse modo, o deslocamento também é construído por meio do trabalho com a linguagem: “pronomes e advérbios, marcadores dêiticos – você, ele, aqui, lá, antes, agora –, que dependem de referências

<sup>8</sup> O livro é dividido em quatro seções: “pergunta sobre a diferença entre”, “le pays n’est pas la carte”, “encontro às cegas” (escala industrial) e “algo que se esquia”.

do presente da enunciação para ganharem sentido, quedam vazios, como setas apontando para onde não conseguimos ver” (Izumino, 2019, p. 315-316)<sup>9</sup>.

Marília Garcia transformou esse poema, “aquário”, em uma peça acústica, em parceria com o compositor Rodolfo Caesar. No site de Garcia, lemos o comentário da artista sobre o seu processo de elaboração: “a leitura do poema foi feita em uma caminhada pela Rua Almirante Alexandrino na companhia do compositor que fez um registro sonoro deste passeio. Depois ele compôs a peça musical (2008) a partir da qual fiz algumas performances” (2008). No registro em vídeo da performance apresentada no evento “Textualidades”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em janeiro de 2012, percebo que o espaço cênico do aquário é construído semelhante a um tipo de caixa sonora, produzindo um efeito-eco que sobrepõe as vozes e as imagens projetadas ao longo da leitura performática e, desse modo, provocando uma experiência de imersão em vozes, como se estivéssemos dentro de um aquário de ecos. No percurso dessa prática artística, destaco o elemento da caminhada (modo de deslocamento) como procedimento. Também sublinho o deslocamento, na construção da performance, do papel para a música e, novamente, para o corpo.

Em *Engano geográfico*, o deslocamento gira em torno de uma narrativa de viagem “da França até a Espanha e depois, de barco, até Tanger no, no Marrocos, cidade onde Hocquard passou sua infância” (Garcia, 2018, p. 377), como conta Marília Garcia, em *Cultura Brasileira Hoje: Diálogos*, organizado pela Flora Sússekind e Tânia Dias. Esse segundo livro foi escrito a partir da experiência de tradução que Garcia fez, ao longo do curso do doutorado, do poema “dois andares com terraço e vista para o estreito”, de Emmanuel Hocquard. Não por acaso, também é um poema longo narrativo sobre uma viagem, como conta a poeta:

---

<sup>9</sup> Marília Garcia, em *Um teste de resistores*, comenta a construção desse procedimento: “por exemplo tem o caso dos pronomes / posso omitir os pronomes em português / e criar essa confusão/muitas vezes a gente não sabe quem é o responsável pelas coisas / e dizer isso com a linguagem / ajuda a pensar / se uso um verbo como “disse” sem pronome para definir / então / o sujeito da ação pode ser tanto *ele* disse / *você* disse *ela* disse / *eu* disse / poderia manter uma suspensão / sobre quem disse o quê / e quem fez o quê / *afinal* / quem disse o quê? você pergunta / mas vai saber” (Garcia, 2016a, p. 18, espaçamento da autora).

[...] o narrador vai caminhando com o poema e narrando o percurso. Nesse percurso vai acumulando lembranças, inserindo essas memórias dentro do poema. Eu traduzi esse poema e fiquei ouvindo um pouco o tom das vozes do texto, um poema sem pontuação, que segue num fluxo. Então, fiz uma viagem para conhecer esse escritor e resolvi escrever também um poema longo, narrando a viagem, conversando com o poema dele. Isso é o *Engano geográfico*. Então, para fazer esse livro eu ficava “ouvindo” frases específicas e o tom do poema dele. Eu tinha na cabeça muito forte o tom do poema de Hocquard (Garcia, 2018, p. 377)<sup>10</sup>.

Victor Heringer, no ensaio “Cartografias do desejo”, no *Fórum de Literatura brasileira contemporânea*, diz que “o trajeto do engano geográfico é permeado de direções contrárias, hesitações e deslocamentos a que falta um eixo central, formando, semântica e estruturalmente, a cartografia de um descaminho” (Heringer, 2012, p. 141). Aqui, notamos uma espécie de retorno errante, em que a viagem se repete de outra maneira, como vemos na linha-ritornelo: “é um engano geográfico estar aqui”<sup>11</sup>. Ou melhor, na “rima sintática”, fazendo referência ao termo de Flora Süssekind<sup>12</sup>.

***Um teste de resistores “é uma espécie de diário-crítico afetivo, uma longa meditação caprichosa”, escreve Victor Heringer, na orelha do livro, “aqui, a resistência da poesia é testada em suas várias facetas: a tradução, a pulsão filosófica, a identidade e as anedotas***

<sup>10</sup> Em *Um teste de resistores*, Marília Garcia comenta o procedimento de escrever esse livro: [...] escrevo a viagem / e ela acontece / a viagem de emmanuel hocquard / é uma viagem em direção do passado / já que ele se desloca em busca da memória / repito a viagem dele de outra maneira / pois não vou a tanger nem volto ao passado / *sua viagem a tanger será aqui* ele me disse um dia / será que a minha viagem seria / na direção do futuro? / *estamos no futuro* / diz o filme do chris marker / o procedimento de fazer uma viagem / me leva ao lugar me leva ao *ter lugar* / *na leitura do outro* / *acabamos por chegar em nós mesmos* / ele diz / e eu olho para câmera” (Garcia, 2016a, p. 39, grifo e espaçamento da autora).

<sup>11</sup> A expressão “linha-ritornelo” remete a um enunciado que se repete e se reestrutura ao decorrer do percurso do poema em um movimento de leitura não linear, mas que, ao mesmo tempo, constrói o ritmo e a estrutura do texto.

<sup>12</sup> O termo “rima sintática” é mencionado por Flora Süssekind, em *Cultura Brasileira Hoje: Diálogos* (2018, p. 384).

**vitais, o amor, a amizade, o corpo da cidade e do poema”** (Heringer, 2016a *apud* Garcia, 2016a). E mais adiante: “sua partitura é cartografia em aberto. Têm muitos percursos, trilhas internas (narrativas, poéticas, teóricas) e estradas que vão dar nos trabalhos anteriores de Marília e nos dos autores que lhe não caros” (Heringer, 2016a *apud* Garcia, 2016a, s/p)<sup>13</sup>.

Os deslocamentos são entrecortados por imprevistos, acidentes, desastres e acasos que alteram os roteiros, os planejamentos, como escreve a poeta:

[...] [os deslocamentos] eles não ocorrem tranquilamente, não são imediatos. Por exemplo, eu tentei ir para um festival na Bélgica, tive um problema no aeroporto no Rio e não consegui embarcar. Há essa situação, por exemplo, em que estou tentando atravessar a rua para ir falar num encontro de escritores, e um acidente trava tudo. Então, acho que há vários deslocamentos que vão acontecendo, mas que vão travando também, que tentam expor esses cortes, essa montagem na linguagem. São vários os deslocamentos que acontecem, que eu narro, mas eles vão sendo interrompidos (Garcia, 2018, p. 385).

Contudo, os desvios dos caminhos se tornam também potência para os deslocamentos pelos pensamentos, como vemos na seção “a poesia é uma forma de resistores?”<sup>14</sup>. O imprevisto da queima da resistência de um chuveiro é uma mola propulsora para uma longa reflexão metalinguística, tomando os resistores como alegoria para a poesia. Trata-se de um movimento em busca de outros modos de dizer, de ver, de operar, testando recursos como repetições, dúvidas, perguntas também endereçadas, entre outras experimentações<sup>15</sup>. Sublinho o teor

---

<sup>13</sup> *Um teste de resistores* é composto pelas seguintes seções: “Blind light”, “Ordem alfabética”, “Você chorou em Bruxelas?”, “No aeroporto Schönefeld de Berlim”, “Na 19ª edição da meia maratona de Lisboa”, “Ztaratztaratztaratztaratztaratz”, “Uma mulher que se afoga”, “Uma partida com Hilary Kaplan”, “O que é um começo?”, “Sobre o Atlântico” e “A poesia é uma forma de resistores?”.

<sup>14</sup> No site oficial de Marília Garcia, esse poema foi transformado em um vídeo-poema intitulado “a poesia é uma forma de resistores, produzido de 2014 a 2017, a partir de imagens do filme *Diários* de David Perlov.

<sup>15</sup> O final de *Um teste de resistores* retorna no “P.S.” do livro *Expedição: nebulosa*, com certas diferenças, como a respectiva troca do “NÃO”: “gole no asfalto fora da

ensaístico desse livro que investiga uma autorreflexão sobre o que é poesia e seus procedimentos, testando um hibridismo de gênero que incorpora poema, ensaio, depoimento.

**Penso que Marília Garcia é uma poeta-crítica que escreve ensaios testando os limites dos poemas.** E coloca em questão o que é específico e próprio da poesia desde o título da seção: “a poesia é uma forma de resistores?”. Concordo com Danielle Magalhães citando Jean-Luc Nancy, em “A poesia como um teste de resistores”, quando escreve que “a resistência da poesia não está em algo que a defina a partir da noção de ‘próprio’, mas que talvez seja a ‘impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia” (Nancy, 2005, p.10-11 *apud* Magalhães, 2017, p. 175).

A resistência do fazer poético de Marília Garcia é movida pela potência das possibilidades que a constitui: “por caber nela também a impotência, o descontrole, a indecisão, a indefinição, a dúvida, o não saber. A sua resistência resiste na tensão, na hesitação de que é efeito (também quanto à forma e quanto ao gênero), nas falhas, nos furos à ‘própria’ engrenagem” (Magalhães, 2017, p. 175). A sua resistência sobrevive no inespecífico estado de poesia, em contínuo trânsito, em constante metamorfose. Em outras palavras, essa “indecisão da forma” (nos termos de Annita Costa Malufe), a variação no seu uso, é tomada como “potência que a poesia tem de encarnar o instável, o frágil, o corpo em estado – contínuo, ininterrupto – de mudança” (Malufe, 2012, p. 170).

Ainda sobre a seção em questão, observamos a experimentação do poema por meio da prática intermediática da *googlagem*<sup>16</sup>. O procedimento é explicitado no próprio texto poético, a partir da pesquisa da pergunta “a poesia é uma forma de resistência?”: “há dois anos ao fazer a pergunta ao google / ele respondeu aos poucos na função autocompletar” (Garcia, 2016a, p.117).

---

faixa / e o surdo estrondo a última coisa que ouvi / foi o grito do pipoqueiro / som onda longitudinal se propagando / surdo estrondo a poeira e a última coisa aquele grito / NÃO” (Garcia, 2016a, p. 122, espaçamento da autora); pelo “sim”: (“este livro é uma / elegia / que afunda / com você // pode ir / o fim aqui é um / sim” (Garcia, 2023a, p. 110).

<sup>16</sup> O procedimento da *googlagem* coloca em teste uma combinação de mídias, composta, aqui, pela montagem entre a mídia poema (texto literário) e cibernética, produzida pelos algoritmos randômicos.

Na poesia de Marília Garcia, observamos também, mas não somente, essa experimentação com a prática da citacionalidade que – “com sua dialética de remoção e enxerto, disjunção e conjunção, sua interpenetração de origem e destruição – é central para a poética do século 21” (Perloff, 2013, p. 48), como vemos desde Marcel Duchamp com a montagem de seus primeiros *ready-mades*. A escrita através da citacionalidade refere-se ao que Antoine Compagnon denominou *réécriture*:

[...] é a forma lógica da “escrita” numa era em que o texto é literalmente móvel ou transferível – texto que pode ser prontamente deslocado de um local digital para outro ou impresso a partir do monitor, que pode ser apropriado, transformado ou ocultado por todos os tipos de métodos e para todos os propósitos. Não se trata do “Renovar!”, de Pound, mas do “Pegue um objeto. Faça alguma coisa com ele. Faça alguma outra coisa ainda com ele”, de Jasper Johns (Perloff, 2013, p. 48).

Desse modo, Marília Garcia coloca em questão o conceito de autoria em sua poesia, assim como do fazer poético, ao valer-se, aqui, de mecanismos da montagem que trabalham com ferramentas virtuais. Essa experimentação estética da *googlagem* retorna às práticas experimentais dadaístas:

Se considerarmos “Como fazer um poema dadaísta”, de Tristan Tzara, um precursor das “googlagens”, poderemos também citar os *cut-ups* de William Burroughs (devedor, além de Tzara, dos *ready-mades* de Marcel Duchamp), nos quais a realidade era recortada e remontada fragmentariamente, desarranjando a temporalidade e, no limite, questionando a possibilidade da existência das narrativas (Hayashi, 2015, p. 93, grifo do autor).

Apesar do aspecto mecânico da composição da *googlagem*, há um processo ativo de seleção e rearranjo dos textos-discursos em torno de critérios subjetivos que relativizam essas operações como dadas ao acaso dos algarismos randômicos. Concordo com Perloff quando escreve que: “o texto citacional ou apropriativo, por mais que falte originalidade em suas palavras e expressões, de fato, é sempre o produto de escolhas – e, portanto, do gosto do indivíduo” (Perloff, 2013, p. 276). Ou seja, há a participação ativa da poeta no trabalho de montagem da *googlagem*. A opção pelo procedimento de escrever-através do *google* torna possível

incorporar ao poema um discurso maior e mais público por meio da apropriação dos enunciados que revelam a performance polifônica da nossa sociedade, aqui, em torno da noção de poesia.

Em *Um teste de resistores*, outro exemplo de experimentações da escrita por outros meios é aquele utilizado na montagem do poema “a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente”, na seção “ordem alfabética”, em que os versos do livro *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar, são reorganizados em ordem alfabética<sup>17</sup>. Essa montagem é performada por meio de uma personagem feminina nomeada “a garota de belfast” que, a meu ver, representa a própria poeta Marília Garcia: “a garota de belfast fez o poema / recortando os versos de ana c. que começavam / com a letra a / [...] / a anoitecer sobre a cidade / a câmara em rasante / a correspondência / a curriola consolava / a dor / a espera / a intimidade era teatro” (Garcia, 2016a, p. 43-45, grifo e espaçamento da autora)<sup>18</sup>. Assim, o poema é um modo de reler o trabalho de Ana C.: “de deslocar o contexto de onde tinham saído os versos / para poder perceber outras relações a partir / dos próprios versos / foi uma maneira de conhecer ana c. outra vez” (Garcia, 2016a, p. 33, espaçamento da autora)<sup>19</sup>.

*Câmera lenta*, assim como livros anteriores, também testa uma “poesia do processo, mais do que da obra acabada. Sempre em movimento, em viagem, entrelaçando motivos em múltiplas espirais de linguagem, fragmentos de narrativas” (Moriconi, 2017 *apud* Garcia, 2017, s/p), escreve Ítalo Moriconi, na orelha do livro. E mais adiante: as hélices “aparecem como motivo motor do livro, de aspectos de sua enunciação. Porém, o que a poeta retira das hélices é sobretudo a *forma helicoidal*. O método compositivo aqui é dado pelo loop (tanto o

---

<sup>17</sup> A escolha por esse procedimento faz referência a um vídeo da artista plástica Lenka Clayton que colocou em ordem alfabética o discurso do W. Bush (ex-presidente dos Estados Unidos). O texto deslocado em outra ordem evidencia o nacionalismo que atravessa o seu discurso.

<sup>18</sup> O nome da personagem “a garota de belfast” faz referência à “Canção de Belfast”, de Joseph Brodsky, sobre uma garota de cabelos curtos que vivia em Belfast, na Irlanda.

<sup>19</sup> O poema “a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente” foi transformado em videopoema, a partir do trabalho com a montagem de cenas do filme *je tu il ele*, de Chantel Akerman, cineasta citada por Ana Cristina Cesar em suas cartas. Disponível no site de Marília Garcia.

eletroacústico quanto o aéreo), pela estereofonia, pela espiral” (Moriconi, 2017 *apud* Garcia, 2017, s/p)<sup>20</sup>.

As hélices traçam, desse modo, um paralelo com os resistores (do chuveiro) no livro anterior, ambos são objetos do mundo técnico, tomados como analogias para pensar a poesia. Afinal, do que falamos quando falamos de uma hélice? Do que falamos quando falamos de poesia? A princípio, pensamos nas hélices que servem para deslocar, mas, aqui, também vamos observar a pausa: “eu queria falar aqui sobre *movimento* / mas só consigo pensar na hélice que paralisa” (Garcia, 2017, p. 81, grifo e espaçamento da autora). O que nos paralisa pode nos fazer pensar? Uma pergunta pode nos paralisar? As perguntas ficam em suspensão em um espaço-tempo, ao mesmo tempo, movem a investigação.

Na pesquisa poética de Câmera lenta, o recurso cinematográfico, anunciado no título, propõe uma espécie de experimentação narrativa que remete à sequência do cinema, testando os vários ângulos e efeitos para contar uma história. Os caminhos investigativos giram em torno do deslocamento lento, da paragem com atenção às minúcias do cotidiano que passam despercebidas, traçando um contraponto crítico à velocidade da lógica de produtividade capitalista. Trata-se de um projeto de desaceleração, principalmente, em relação ao cotidiano urbano, em busca de modo de desautomatizar o olhar, aguçando a percepção em torno dos detalhes, do extraordinário: “talvez a gente pudesse fazer silêncio / e de repente neste silêncio / acontecer de *ouvir algo por detrás* / dos ruídos das máquinas voadoras que / cruzam o céu” (Garcia, 2017, p. 12).

Em entrevista a Bolívar Torres, no jornal *O Globo*, Marília Garcia diz:

Acho que um dos sentidos de apreender o mundo em câmera lenta é tentar desacelerar para ver as coisas mais simples e recorrentes, um avião passando agora, o barulho da geladeira ligada, a geometria dos objetos no quarto — observa — Tudo o que faz parte deste “extraordinário”, não acidentes, nem atentados, que seriam o “extraordinário”, e que todos nós queremos entender; mas o pequeno, o lugar-comum, o que acontece o tempo todo. Acho que a tentativa de desacelerar de que falo no livro tem

---

<sup>20</sup> O livro *Câmera lenta* é composto pelas seguintes seções: “hola, spleen,” “1.,” “pausa”, “2.” e “epílogo”.

relação com tentar ver e nomear o que vejo. E, ao nomear, tentar inventar algo que só a linguagem pode produzir, que não está ali se não dissermos (Garcia, 2017, s/p).

Neste livro, inclusive, há uma seção chamada “pausa”, composta pelo poema “tem país na paisagem? (versão compacta)”. Este poema foi escrito para ser falado, e é apresentado também como uma palestra-performance que conjuga a leitura do texto e a projeção de imagens ao vivo. O trabalho fez parte da série *Cultura Brasileira Hoje: diálogos*, realizada na Casa Rui Barbosa, em 2017<sup>21</sup>. Em entrevista a Gianni Paula de Melo, para o *Suplemento Pernambuco*, Marília Garcia fala sobre o processo de elaboração do experimento:

A primeira versão do experimento, digamos assim, era um diário, que foi uma experiência que fiz na França de fotografar uma ponte todos os dias e escrever sobre aquilo. A partir disso, eu preparei uma fala pra Abralic, que não era tão próxima desse poema, era mais extensa. Depois, no em obras (ciclo de palestras organizado pela poeta e pesquisadora Paloma Vidal), ela cresceu e mudou, né? A versão do livro [*Câmera lenta*], realmente, tem mais cara de poema, é mais sintética, perdeu os referenciais, por exemplo eu não falo que estou na França. O poema se adaptou um pouco ao livro, que é quase sem referencial, com exceção do epílogo, que é o texto da hélice. É o contrário do Teste de resistores, em que eu falo a partir de e sobre os lugares. No *Tem país na paisagem* eu queria tentar ver o tempo passando no gesto repetido de fotografar a ponte todos os dias, era uma tentativa de entrar numa pausa, ver, ouvir, quase como a câmera lenta, tentar parar e prestar atenção nas coisas, no extraordinário, esse conceito do Georges Perec (Garcia, 2017, s/p)<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> O registro desta apresentação da palestra-performance “tem país na paisagem?” está disponível no site de Marília Garcia. Este trabalho já foi apresentado em diferentes versões, como consta no seu site: *Abralic*, na UERJ, organização de João Cezar Castro Rocha, setembro de 2016; *Performance*, seminário na PUC-SP, a convite de Maria Rosa Duarte de Oliveira, em 06/12/2017; Ciclo de palestras performáticas *Em obras*, organizado por Paloma Vidal, no SESC, Centro de formação e pesquisa, em 17/03/2017; *Casa das Rosas*, junho 2019. Disponível em: <https://www.mariliagarcia.com>

<sup>22</sup> Marília Garcia foi contemplada com uma bolsa de estudos para fazer residência em Paris, onde começou a escrever *Parque das ruínas*, em 2015.

*Parque das ruínas* é construído a partir desse procedimento experimental sobre os desdobramentos do trabalho “Tem país na paisagem?”. O livro reúne dois poemas-ensaio (“parque das ruínas” e “o poema no tubo de ensaio”), um P.S. e incorpora imagens<sup>23</sup>. Os poemas também proporcionam a autorreflexão sobre o que é poesia e desestabilizam suas fronteiras, incorporando fotografias, relatos sobre o próprio procedimento do poema, entre outras experimentações. Segundo Joana Matos Frias, no posfácio do livro:

A palavra “teste” é sem dúvida uma das mais importantes do livro, mas a verdade é que, para além de propiciar a retomada de referências cruciais para Marília Garcia como as de Charles Bernstein ou Emmanuel Hocquard, com os seus testes de poesia e de solidão, é através dela (da palavra “teste”) a revelação de uma arte poética em diálogo com a crítica e a teoria (“será que um poema pode ser tão crítico como o ensaio?”; “se eu pudesse usar como subtítulo para o poema / a palavra ‘ensaio’ / poderia lê-lo como um livro de ensaios?”), que não deixa de ser uma arte poética em diálogo com o mundo: ensaiar “uma leitura do mundo”, lê-se nos versos sobre Montaigne e Hocquard (Frias, 2018 *apud* Garcia, 2018, p. 92).

As perguntas, ao longo do poema, também mobilizam a pesquisa poética-ensaística em torno da experiência de olhar e ver: “como ver o lugar?” (Garcia, 2028, p. 23), “mas como ver o extraordinário?” (Garcia, 2018, p. 27), “seria possível ver a passagem do tempo / nesta repetição?” (Garcia, 2018, p. 29), “seria possível furar o presente com o olho da câmera?” (Garcia, 2018, p. 37), “mas como fazer para ver o que está ali?” (Garcia, 2018, p. 37). Concordo com a voz de Marília Garcia quando diz que: “às vezes a leitura é um jogo de escala: / é preciso se aproximar a ponto de perder o todo / mas outras vezes é preciso se afastar muito do texto” (Garcia, 2018, p. 32).

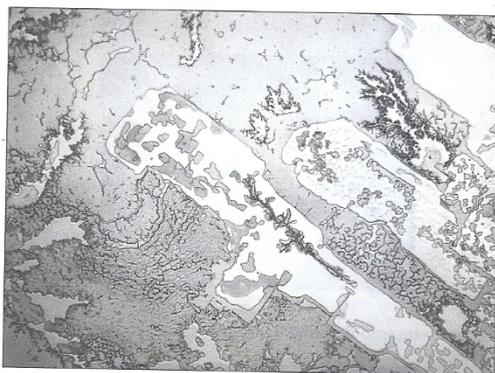
Esse trânsito entre a escala microscópica e telescópica, entre *close reading* e *distant reading*, é anunciado desde a imagem-epígrafe do livro,

---

<sup>23</sup> “*Parque das ruínas* é o primeiro livro de Marília Garcia que integra reproduções de objetos visuais como parte dos poemas. Trata-se de uma escolha de grande coerência, se pensarmos que a imagem desempenha, desde o primeiro momento, um papel unificador na sua poética, com efeitos decisivos na interpretação da maior parte dos textos e dos vínculos intermediais que eles propõem” (Frias, 2018 *apud* Garcia, 2018, p. 92-93).

da série fotográfica *A topografia das lágrimas*, de Rose-Lynn Fisher. Trata-se de imagens das lágrimas examinadas na escala microscópica que, deslocadas de contexto, também podem ser percebidas como fotos aéreas, expandindo o plano do detalhe ao panorâmico. Isto é, vistas de cima, elas parecem terrenos, plantações, cartografias, atlas temporários: “essas imagens / que parecem feitas de longe / mostram algo que está muito / perto / tão perto / perto demais” (Garcia, 2018, p. 13, espaçamento da autora):

**Figura 1: A topografia das lágrimas**



**Imagem digitalizada da série *A topografia das lágrimas*, de Rose-Lynn Fisher, 2015. Fonte: *Parque das ruínas*, de Marília Garcia (2018, p. 11).**

Aqui, as lágrimas podem ser lidas como ruínas, em “imagens-tempo” (Frias, 2018 *apud* Garcia, 2018, p. 92). Joana Matos Frias escreve que: “a ruína como lágrima, portanto, muito distinta do seu valor barroco ou romântico: e a lágrima visível, visitável, fotografável, infinitamente grande e cheia de variações emocionais gravadas nas superfícies rugosas” (Frias, 2018 *apud* Garcia, 2018, p. 90).

As paisagens das ruínas são tomadas como uma espécie de mola propulsora para o pensamento autorreflexivo, atravessando o poema em diversas perspectivas, em diferentes contextos históricos. Como fazer para olhar e ver as imagens das ruínas que se repetem ao longo dos tempos? Por exemplo, as ruínas da escravidão no Brasil do século XIX, testemunhadas nas aquarelas de Debret, que registra o que vê nas ruas:

[...]  
um grande número de escravos  
convivendo com europeus recém-chegados  
uma mistura de pessoas e temporalidades diferentes  
e parece que é justo aí  
que ele decide retratar o cotidiano e  
fazer instantâneos

é assim que debret começa um trabalho de cronista  
ele saía do ateliê no catumbi e ia para a rua pintar:  
sentava numa almofada no chão e pintava o que via

(Garcia, 2018, p. 21).

Marília Garcia compõe seu método de escrita retornando ao olhar cronista de Debret; ela registra o que vê, a efemeridade do tempo, com fotografias diárias do mesmo ângulo da ponte, montando o “*diário sentimental da pont marie*” (Garcia, 2018, p. 25, grifo da autora). No percurso do poema “parque das ruínas”, ela também retoma outros procedimentos artísticos, como as produções cinematográficas: *Blow Up*, de Antonioni; *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, de Harun Farocki; *Diário 1973-1983*, de David Perlov; entre outras referências. Joana Matos Frias reconhece “uma ética da atenção praticada através de inúmeros modos ‘de olhar e ver’ que confrontam as várias formas de desaparecimento e destruição, de ausência e de distância, de derrota e de ruína” (Frias, 2018 *apud* Garcia, 2018, p. 94, grifo da autora).

*Parque das ruínas* se expande a uma investigação-reflexiva sobre os ecos das ruínas, das mortes, dos esquecimentos que sobrevivem à passagem dos tempos, revolvendo as experiências pessoais (infraordinário), pelas paisagens das memórias da voz de Marília Garcia, ao redor da casa antiga da infância, das histórias e fotografias de antepassados da família. E revolvendo as experiências coletivas, do tempo histórico (extraordinário), pelas paisagens arruinadas do incêndio do Museu Nacional (UFRJ), em 2018; do sucateamento do ensino público com a crise da UERJ, em 2016; dos atentados ao jornal *Charlie Hebdo*;

das grandes guerras mundiais; dos campos de concentração de Auschwitz – “ruínas ruínas e ruínas” (Garcia, 2018, p. 44)<sup>24</sup>.

Mas, no jogo de escalas que é a leitura, essas paisagens arruinadas, em meio à tempestade do progresso, podem ser deslocadas como paisagens em reconstrução, em transformação. A fotografia de longa exposição, de Michael Wesely, retrata o tempo de reconstrução da praça Potsdamer Platz, após a queda do muro de Berlim, no final da década de 1990. Wesely deixou a câmera fotográfica na praça, com os obturadores abertos, ao longo de quase três anos, registrando a persistência do tempo pelas paisagens em obras, capturando o trânsito em torno dos elementos que permaneceram parados, inertes; como também dos que estavam vivos, em movimento, que surgem de forma borrada, espectral.

Em entrevista ao canal *Arte1*, Marília Garcia diz que essa imagem poderia ser uma espécie de epígrafe para *Expedição: nebulosa*, propiciando a “pensar nesses vários movimentos e deslocamentos que compõem a nebulosa do livro, não só o movimento das coisas vivas, mas também da memória e outras coisas que entraram no livro”. (Garcia, 2023, 1min05s-1min33s). Segundo Diana Klinger,

*Expedição: nebulosa* é, sobretudo, o prolongamento de uma conversa com Victor, um diálogo póstumo (afinal, uma expedição não é também um envio, um endereçamento?), em que as vozes dos dois *ecoam* uma na outra. *Echo* é o nome da instalação de Richard Serra no IMS de São Paulo motivadora da expedição no poema que dá título a este volume. Personagem mitológica, além das muitas associações que assume aqui. [...] Na travessia dos poemas, a percepção da autora é sempre atenta aos detalhes, às partículas mínimas do universo em suspensão, como vestígios do porvir (Klinger, 2023 *apud* Garcia, 2023a, s/p, grifo da autora).

As nebulosas (do latim *nubes*, nuvem), enquanto substantivo, são grandes nuvens de poeira estelar, onde morrem e renascem as estrelas, sendo mais conhecidas como berçários de estrelas. Corpos celestes difusos em flutuação no espaço sem gravidade, que vivem várias dezenas de bilhões de anos, imersas em paisagens indefinidas que também nos rondam. A expedição do livro se expande a uma viagem espacial, pelo

---

<sup>24</sup> *Parque das ruínas* foi impresso um mês depois do incêndio do Museu Nacional (UFRJ), que aparece em duas imagens da última página do livro: em litografia de Debret, de 1831, e em foto tirada no dia 03/09/2018.

pensamento, em busca de modos de olhar para além do visível, modos de explorar questões pouco nítidas, embaçadas, duvidosas, da escala microscópica à telescópica. Deslocamentos errantes pelo espaço sideral (às vezes, literal) que, ao mesmo tempo, estendem linhas de continuidade aos subterrâneos, escavando raízes que descem em direção ao centro da Terra.

O livro é também uma expedição aos confins da poesia e investiga a potência da expansão pelas nebulosas das linguagens, abrindo possibilidades de furos, de saltos para fora (de si, do fim). Lembra, de alguma forma, a expedição espaço-temporal de *Galáxias*, de Haroldo de Campos: “um livro de viagem onde a viagem seja o livro / o ser do livro é a viagem” (Campos, 2021, s/p). Um livro de viagem expedido, enviado, endereçado a você<sup>25</sup>.

## Referências

CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. Org. Trajano Vieira. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

GARCIA, Marília. *Engano geográfico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016a.

GARCIA, Marília. *20 poemas para o seu walkman*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016b.

---

<sup>25</sup> *Expedição: nebulosa*, antes de ser publicado no formato de livro, foi testado em outras formas, a princípio, no formato de palestra-performance, elaborada para a *Serrote* ao vivo, versão da *Revista Serrote* concebida para o palco, no Instituto Moreira Salles de São Paulo, em 2019. Depois, teve uma nova versão em formato de poema-percurso “expedição nebulosa” (composta por nove atos e um diálogo, como também por imagens), publicada na *Revista Serrote* 33, em 2019. Na atual edição do livro *Expedição: nebulosa*, as seções apresentam uma estrutura espelhada, como vemos na disposição do “Sumário”: a primeira seção “Dias contados” espelha a terceira seção “História Natural”, ambas compostas de nove poemas; e a segunda seção com o poema-percurso “Expedição: nebulosa (10 atos + diálogo)” espelha a quarta seção com o poema-percurso “então descemos para o centro da terra”. O “P.S.” é a seção que desestrutura, de algum modo, essa arquitetura em eco, apontando a diferença que surge a partir da repetição, abrindo caminhos desconhecidos.

GARCIA, Marília. *Câmera lenta*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GARCIA, Marília. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.

GARCIA, Marília. *Expedição: nebulosa*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023a.

GARCIA, Marília. *Engano geográfico: (dois poemas franceses)*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023b.

GARCIA, Marília. Flavia Meireles / Marília Garcia. In: SÜSSEKIND, Flora (Org.); DIAS, Tânia (Org.). *Cultura brasileira hoje: diálogos [recurso eletrônico]*. v.3. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.

GARCIA, Marília. Raízes que ecoam. *Candido: jornal da biblioteca pública do Paraná*. Entrevista concedida a Luiz Felipe Cunha. Publicado 31 de maio de 2023. Disponível em: <https://www.bp.pr.gov.br/Candido/Noticia/ENTREVISTA-Marilia-Garcia>. Acesso em: 5 dez. 2022.

GARCIA, Marília. “Livro ‘Expedição: nebulosa’”. Entrevista concedida ao canal *Arte 1*. 1 vídeo (4min10s). Publicado pelo canal Arte 1. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7vWFz6cOPkU>. Acesso em: 11 out. 2023.

GARCIA, Marília. Depoimento: Marília Garcia. Entrevista concedida ao *Polo Literário UFRJ*. 1 vídeo (14 min.). Publicado pelo canal Polo Literário UFRJ. 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/196598853>. Acesso em: 11 out. 2023.

GARCIA, Marília. Marília Garcia: Acho difícil me colocar em algum lugar neste vasto campo da literatura; gosto do deslocamento. *Jornal Tribuna de Minas*. Entrevista concedida à Marisa Loures. Publicada em 18 dez. 2018. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/colunas/sala-de-leitura/18-12-2018/marilia-garcia-acho-dificil-me-colocar-em-algum-lugar-neste-vasto-campo-da-literatura-gosto-do-deslocamento.html>. Acesso em: 11 out. 2023.

GARCIA, Marília. Em ‘Câmera lenta, Marília Garcia repensa o mundo veloz em que vivemos. *O Globo*. Entrevista concedida a Bolívar Torres. Publicada em 14 de out. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/>

cultura/livros/em-camera-lenta-marilia-garcia-repensa-mundo-veloz-em-que-vivemos-21945835. Acesso em: 11 out. 2023.

GARCIA, Marília. [Entrevista] Marília Garcia. *Suplemento Pernambuco*: Jornal literário da Companhia Editora de Pernambuco. Entrevista concedida a Gianni Paula de Melo, 2017. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/pernambuco/1928-entrevista-mar%C3%ADlia-garcia.html>. Acesso em: 11 out. 2023.

GARCIA, Marília. Site oficial de Marília Garcia. Disponível em: <https://www.mariliagarcia.com/>. Acesso em: 11 out. 2023.

HAYASHI, Gabriel José Innocentini. Acerca de 3 poemas com o auxílio do Google, de Angélica Freitas. *Revista Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, UFRJ, Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, v. 7. n. 13. p. 91-112, 2015. ISSN 1984-7556. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/issue/viewIssue/983/473>. Acesso em: 10 out. 2023.

HERINGER, Victor. Cartografias do desejo: *Engano Geográfico*, de Marília Garcia. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*. v.4. n.10. 2012, p.137-154. ISSN: 1984-7556. Disponível em: <https://doi.org/10.35520/flbc.2012.v4n7a17282>. Acesso em: 12 out. 2023.

IZUMINO, Julia Pasinato. O que queria falar sobre Marília Garcia. *Magma*: Revista dos Alunos de Teoria Literária e Literatura Comparada (PPG TLLC – USP), v. 26, n. 15, p. 315-320, dez. 2019. ISSN: 0104-6330. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/174060>. Acesso em: 28 out. 2023.

MAGALHÃES, Danielle. A poesia como um teste de resistores. *Revista Escrita*: Revista dos alunos do Programa de mestrado e doutorado em Letras da PUC-Rio, n.23, 2017. ISSN: 1679-6888. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/31110/31110.PDF>. Acesso em: 10 out. 2023.

MALUFE, Annita Costa. A poesia-em-crise ou a indecisão da forma. *Revista FronteiraZ*. São Paulo, n. 8, p. 162-170, jul. 2012. ISSN 1983-4373. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/issue/view/849>. Acesso em: 10 out. 2023.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original*: poesia por outros meios no novo século. Trad. Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Data de submissão: 31/05/2024.

Data de aprovação: 25/10/2024.



## **Uma análise do poema *Canto Eucarístico*, de Adélia Prado, segundo o método de Comentário de Texto de Carreter e Calderón**

*An analysis of the poem Canto Eucarístico, by Adélia Prado, according to Carreter and Calderón's Text Commentary method*

André Nemi Conforte

Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil  
andreconforte@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-8862-586X>

Bianca Pandeló

Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil  
biancapandelo@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-7799-228X>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo realizar uma análise do poema *Canto Eucarístico*, de autoria da escritora brasileira Adélia Prado, a partir do método de comentário de texto de Carreter e Calderón (1975). Por se tratar de um método de análise e comentário de reconhecido valor didático-pedagógico, entende-se que seja profícuo tanto para o aprofundamento na poesia adeliânica quanto para sua maior difusão. Assim, desenvolve-se neste trabalho uma pequena contribuição para o processo de valorização da produção literária de autoria feminina e, mais especificamente, para a valorização da obra de Adélia Prado que, apesar de premiada no Brasil e no exterior, é, dada a sua excelência, merecedora de um reconhecimento ainda mais amplo.

**Palavras-chave:** literatura brasileira; estilística; comentário de texto; Adélia Prado.

**Abstract:** This article aims to analyze the poem *Canto Eucarístico*, written by Brazilian writer Adélia Prado, using Carreter and Calderón's text commentary method (1975). Since it is a method of analysis and

commentary of recognized didactic-pedagogical value, it is understood to be useful both for deepening Adélia's poetry and for its greater dissemination. Consequently, it can contribute to the process of valuing literary production by female authors and, more specifically, to the appreciation of Adélia Prado's work, which deserves, despite her many awards in Brazil and abroad, given its excellence, even broader recognition.

**Keywords:** Brazilian literature; stylistics; text commentary; Adélia Prado.

## Introdução

Por muito tempo, a Literatura, assim como tantos outros espaços de poder, foi um espaço predominantemente masculino. Com as muitas lutas dos movimentos feministas ao longo da história, as mulheres foram ocupando seu lugar na esfera literária e, apesar das condições ainda desiguais, são várias as autoras que conseguiram publicar obras de reconhecido prestígio no restrito universo das Letras.

Entretanto, apesar dos avanços no que respeita à publicação, a *escrita* feminina ainda é tratada de forma redutora, como se fosse um nicho específico, uma forma de literatura que, ao ser escrita por mulheres, é vista como assunto de mulher, destinado a mulheres ou dotada de idiosincrasias exclusivas do universo feminino.

Nesse sentido, autoras de reconhecida qualidade literária parecem ter de penar o dobro para conquistar um espaço proporcional à qualidade de seu trabalho – muitas vezes precisando ser legitimadas por seus pares masculinos para que possam ser devidamente reconhecidas. É justamente o caso da mineira Adélia Prado, sobre cuja obra propomos nos deter neste artigo.

Adélia Prado é dona de uma escrita singular e complexa. Carlos Drummond de Andrade, um dos principais nomes da poesia brasileira, percebeu isso de imediato, quando recebeu os primeiros versos da autora, e já naquele momento recomendou a publicação de sua obra. A atriz Fernanda Montenegro teve o mesmo juízo, quando, na década de oitenta, decidiu estreiar uma peça baseada em alguns de seus livros, ficando a

peça em cartaz por anos, e excursionando por diversos estados do Brasil e por países como Estados Unidos, Itália e Portugal.

Detentora de uma escrita de contrastes, Prado versa com desembaraço sobre o cotidiano e o extraordinário, a religiosidade e o erotismo, os papéis sociais impostos à mulher e o íntimo feminino, a partir de uma obra que, “ainda que apresente uma superfície de fácil assimilação, é densa de significação”, e em que, “diante de uma situação ordinária da vida de dona de casa, o leitor depara-se com a epifania do Belo e do Divino” (Citelli, 2009).

Contudo, ao se considerar a extensão e a complexidade de sua produção literária, certamente ainda há muito a explorar em seus versos; dessa forma, visando à maior difusão da poesia adeliana, este trabalho objetiva desenvolver uma análise sobre um dos tantos poemas escritos pela autora ao longo de seus quase 50 anos de carreira literária.

Para a análise, utilizaremos a metodologia de *comentário de texto* proposta pelos espanhóis Carreter e Calderón (1975). Tal escolha se justifica por acreditarmos ser o comentário de texto, aliado aos princípios da análise estilística, um método muito profícuo para o estudo literário, ao mesmo tempo em que – o que seja talvez seu principal mérito – constitui um método de alta aplicabilidade didática, uma vez que a obra dos autores espanhóis é destinada a estudantes do ensino secundário no país em que foi originalmente publicada.

## 1 A mulher na Literatura

Na história da Literatura mundial, predomina o prestígio de obras de autoria ou protagonismo masculino, o que é fruto da exclusão das mulheres, por muito tempo, dos meios literários. Nesse sentido, há movimentos em que, mais do que o prestígio, até mesmo a escrita das obras se restringe exclusivamente aos homens. Seria o caso, por exemplo, das cantigas trovadorescas, integralmente atribuídas a autores homens, o que evidencia um apagamento das vozes femininas da época. Esse apagamento, no entanto, de acordo com Lemaire (2017) é sintomático, uma vez que, conforme a autora, as cantigas de amigo – que retratam um eu lírico feminino – foram criadas na verdade por mulheres, mas *atribuídas* a autores homens:

[...] essas cantigas de amigo, presentes nos cancioneiros medievais, são originalmente cantigas de uma tradição oral de “autoria”

feminina, no sentido em que elas foram versadas e musicadas pelas próprias mulheres do mundo rural como cantigas de dança ou de trabalho. Transcritas nos cancionários medievais da nobreza e corte, elas foram atribuídas aos trovadores da época. Essas atribuições tardias foram utilizadas, pelos literatos dos séculos XIX e XX, como provas de autoria individual e masculina, no sentido moderno da palavra. Esse erro epistemológico – *scriptocêntrico* – inicial obrigava os eruditos a inventar um novo quadro interpretativo para essas cantigas: tratar-se-ia de poesias escritas pelos trovadores, poetas masculinos nobres, que, com uma sensibilidade e intuição geniais da alma feminina rural, as teriam posto na boca das mulheres (Lemaire, 2017, p. 216).

Embora Lemaire venha desde 1987 – quando publicou sua tese de doutorado –, defendendo a autoria feminina das cantigas trovadorescas de amigo, ainda hoje os livros didáticos perpetuam a equivocada informação acerca da autoria absoluta de homens nas obras literárias daquele tempo.

No percurso da Literatura brasileira não é diferente, sendo vários os movimentos literários que, em consonância com o violento tolhimento social ao qual as mulheres são historicamente submetidas, deram espaço apenas para autores homens. Esse processo é corroborado, entre outras tantas ocorrências, por exemplo, pelo fato de a Academia Brasileira de Letras, fundada em 1897, por oito décadas não ter permitido que mulheres fizessem parte do seu quadro de membros efetivos, havendo a primeira recusa já em sua fundação, quando Júlia Lopes de Almeida, tendo participado das reuniões de fundação da Academia e sendo a escritora mais publicada da Primeira República – com romances, peças de teatro, crônicas, contos e poemas –, teve seu nome excluído da lista de membros fundadores, enquanto seu marido, Filinto de Almeida, tornou-se um dos imortais da instituição, ainda que com uma trajetória literária bem menos sólida do que a dela.

Esse quadro de exclusão findou apenas em 1977, quando Rachel de Queiroz se tornou a primeira mulher a ser eleita como membro da ABL; porém, ainda assim, como expõe Fanini (2010), mais por questões ligadas a influências políticas do que por uma real mobilização pelo ingresso feminino:

Tudo leva a crer que não se tratava, a princípio, de questionar os Estatutos e o Regimento Interno da ABL, mas de facultar o ingresso de alguém politicamente influente, que mantinha laços

estritos com muitos acadêmicos [...] Para melhor compreender tais acusações, convém ressaltar que o envolvimento de Rachel de Queiroz com o Governo foi facilitado por relações de parentesco - a escritora era prima do primeiro presidente militar do Brasil, um dos responsáveis pelo Golpe de 64, Humberto Alencar de Castelo Branco, cuja gestão se estendeu até 1967. Além disso, e conforme aponta De Franceschi (2002, p. 6), a residência de Rachel de Queiroz, no Rio de Janeiro, havia se convertido em palco de várias das reuniões preparatórias para o referido Golpe, deixando evidente seu grau de comprometimento com a “política conspiratória” que daria início ao período ditatorial (Fanini, 2010).

Esclareça-se que ressaltar os interesses políticos masculinos que favoreceram a eleição de Rachel não visa, de forma alguma, desmerecer de seu legado como escritora, mas sim explicitar um fato histórico que constitui um dado a mais do predomínio masculino no meio literário.

Atualmente, aproximando-se dos cinquenta anos em que a primeira mulher se tornou uma imortal da Academia, o número de mulheres ainda é constrangedoramente inferior ao de homens, sendo apenas onze acadêmicas, durante toda a história da ABL, contra mais de trezentos detentores do fardão. Esses números constituem uma amostra eloquente da desigualdade que as autoras ainda enfrentam no âmbito literário – o que certamente não é proporcional à qualidade da escrita das autoras, mas produto de uma cultura machista que ainda se espalha por todas as esferas da sociedade brasileira.

## 2 Adélia Prado e o eu lírico feminino

Nascida em 13 de dezembro de 1935, em Divinópolis (MG), Adélia Prado se formou no magistério e em filosofia, casou-se, tornou-se mãe e trabalhou por mais de duas décadas como professora. Foi lá também que começou a escrever seus versos, que enviou, em 1973, para o poeta e crítico literário Affonso Romano de Sant’Anna.

É nesse momento que sua trajetória começa a mudar de rumo, uma vez que Sant’Anna envia os poemas da até então desconhecida poeta para ninguém menos que Carlos Drummond de Andrade, que, admirado com os versos que recebera – a que chamou de *fenomenais* – recomendou a publicação à Editora Imago. Em 1976, é lançado *Bagagem*, livro de estreia da autora, em um evento que reuniu nomes como Clarice

Lispector, Antônio Houaiss, Juscelino Kubitscheck, Nélida Piñon e o próprio Drummond.

A partir dali, Adélia Prado publicou outras celebradas obras, como o livro de poemas *O Coração Disparado*, em 1978, com o qual recebeu o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do livro. Não se restringindo à escrita em versos, a escritora mineira também lançou obras em prosa, como *Solte os cachorros* (1979), *Filandras* (2001) e *Quando eu era pequena* (2006), sua estreia na literatura infantil.

A autora é detentora de uma vasta e rica obra, que, confirmando a influência masculina no meio literário já exposta neste trabalho, começou a ser apresentada ao mundo depois do apadrinhamento de Sant'Anna e Drummond. Hoje, continua vivendo na cidade em que nasceu, no Centro-Oeste mineiro e, embora não possamos dizer que se trata de uma autora que não desfrute de reconhecimento – tendo livros com traduções para o inglês e o espanhol, montagem teatral baseada em algumas de suas obras e encenada por Fernanda Montenegro no Brasil e no exterior, e prêmios como o Jabuti e, mais recentemente, o Machado de Assis e o Camões (ambos em 2024), por exemplo –, entendemos que esse reconhecimento ainda não é proporcional ao seu legado. Nesse sentido, exercícios de leitura poética como o que aqui propomos objetivam justamente difundir cada vez mais sua obra, assim como ampliar a compreensão de sua poesia, por meio de métodos de análise e comentário de reconhecido valor didático-pedagógico.

### **3 O Comentário de Texto conforme a metodologia de Carreter e Calderon**

Interpretar e comentar um texto literário pode ser uma tarefa de considerável dificuldade para muitos leitores. Já para outros, ainda que de forma intuitiva, é prática que se desenvolve com certa facilidade e êxito. No entanto, para esses dois grupos – aqueles que sentem dificuldade e aqueles que interpretam e comentam de forma intuitiva – a ausência de uma técnica ou método para o comentário de texto em geral faz muita falta. Para o primeiro grupo, logicamente a falta se dá pela dificuldade de avançar na compreensão e na transmissão do que está sendo lido e, assim, se perde muito do que o texto tem a dizer. Para o segundo, pelo risco de misturar o que se comenta do texto com lembranças ou vivências muito próprias do leitor – que acaba eventualmente associando-as de

forma inseparável às ideias que o texto apresenta. Daí, corre-se o risco de fugir do que de fato está escrito e inscrito na materialidade linguística do texto poético.

Sabe-se que, naturalmente, por ser a Literatura uma forma de arte, ao falarmos de textos literários, é indiscutível que os textos desse domínio atingirão cada leitor de uma forma particular, segundo a subjetividade de cada um. Contudo, não é a forma como cada um recebe a obra ou é tocado por ela que se discute aqui, mas sim uma compreensão coerente dos efeitos de sentido produzidos pelo texto, afinal, como se sabe, uma obra permite várias interpretações, mas não *qualquer* interpretação.

Nesse sentido, se interpretar e comentar um texto é uma tarefa que pode ser muito complexa – em diferentes níveis a depender do texto e do leitor –, o ensino de interpretação textual também irá apresentar uma relativa complexidade. Sobre isso, discorre Fiorin:

A aula de interpretação de texto consiste em responder a um questionário com perguntas que não representam nenhum desafio intelectual ao aluno e que não contribuem para o entendimento global do texto. Muitas vezes, o professor não se satisfaz com os textos e os roteiros de interpretação dos livros didáticos, seleciona algum texto e faz uma bela interpretação em classe. Se o aluno lhe pergunta como enxergar numa produção discursiva as coisas geniais que ele nela percebeu, costuma apresentar duas respostas: para analisar um texto, é preciso ter sensibilidade; para descobrir os sentidos do texto, é necessário lê-lo uma, duas, três, inúmeras vezes. As duas respostas estão eivadas de ingenuidade. Não basta recomendar que o aluno leia atentamente o texto muitas vezes, é preciso mostrar o que se deve observar nele. A sensibilidade não é um dom inato, mas algo que se cultiva e se desenvolve (Fiorin, 2008, p. 9).

Sob esse prisma, os métodos que guiam a interpretação e o comentário do texto literário podem ser uma grande contribuição às práticas de leitura e mesmo de escrita. Dessa forma, o presente trabalho objetiva aplicar o método de elaboração de comentário de texto desenvolvido por Fernando Lázaro Carreter e Evaristo Correa Calderón em *Cómo se comenta un texto literario* (1974) e assim mostrar de forma prática como seu uso pode ser proveitoso.

Trata-se de um método que se divide em seis etapas:

- 1) **Leitura atenta do texto:** implica conhecer o texto inteiramente,

compreendendo todas as palavras que o compõem. Ressalte-se que ainda não é uma fase para interpretar, mas sim compreender, constituindo então uma fase prévia e preparatória.

- 2) **Localização:** trata-se de explicitar que lugar esse texto ocupa dentro da obra ou período a qual pertence, ou seja, de contextualizá-lo.
- 3) **Determinação do tema:** partindo da determinação do assunto – o que inclui os detalhes mais importantes da obra –, e em seguida removendo todos os detalhes e definindo a intenção do autor ao escrever os parágrafos ou estrofes, chega-se ao tema, que deve ter clareza e ser breve. Normalmente, o núcleo fundamental do tema é expresso com uma palavra abstrata. Conforme Carreter e Calderón, o êxito de todo o processo depende em grande medida do acerto neste momento, portanto é uma parte importantíssima da análise.
- 4) **Determinação da estrutura:** consiste em estabelecer quais partes compõem o texto, uma vez que, pretendendo o autor expressar um tema, faz-se necessário que todas as partes contribuam para expressá-lo.
- 5) **Análise da forma partindo do tema:** defende-se que o tema de um texto está presente em suas características formais – as palavras usadas e os recursos gramaticais e estilísticos que compõem o texto. Esse entendimento consiste no princípio no qual se baseia integralmente o comentário de texto a ser desenvolvido. Assim, a explicação de um texto consiste em apontar de qual modo o tema vai determinando as características formais ali usadas.
- 6) **Conclusão:** é o momento de fazer, em linhas gerais, um balanço das observações levantadas na análise, finalizando com uma opinião pessoal – sem qualquer pretensão de erudição, mas ainda assim firme – sobre o texto.

#### 4 Análise do poema *Coração Eucarístico*, pelo método de Carreter e Calderon

O poema *Canto Eucarístico*, de Adélia Prado, foi publicado em 1978 em *Coração Disparado*, em que a autora destaca um dos temas centrais de sua obra: a religiosidade e a fé cristã. Nesse sentido, conforme Citelli (2009), “a dimensão religiosa de sua poesia vai além da abordagem de assuntos religiosos; sua poética da vivência cotidiana explicita também a vivência religiosa; portanto, sua abordagem é a da experiência religiosa”. Assim, a produção poética da autora e a religiosidade se cruzam de forma indissociável, o que é evidenciado pela apresentação do versículo bíblico abaixo: *Com efeito, eu mesma recebi/do Senhor o que vos transmito*.

Contudo, contrariando quem possa esperar a apresentação de um eu lírico que se limita a uma postura pia e de adoração, os versos deste livro trazem uma mulher exposta em suas humanidades, dores e prazeres, como demonstra o poema que a ser analisado a seguir:

##### **Canto eucarístico**

Na fila da comunhão percebo à minha frente uma velha,  
a mulher que há muitos anos crucificou minha vida,  
por causa de quem meu marido se ajoelhou em soluços

[diante de mim:

‘juro pelo Magnificat que ela me tentou até eu cair,  
peço perdão, por alma de meu pai morto,  
pelo Santíssimo Sacramento, foi só aquela vez, aquela

[vez só’.

Coisas atroztes aconteceram.

Até tia Cininha, que morava longe,  
deu de aparecer na volta do dia.

Conversávamos a portas fechadas,  
ela com um ar no rosto que eu ainda não vira,  
zangando pouco com o menino, deixando ele reinar.  
Houve punhos fechados, observações científicas  
sobre a rapidez com que a brilhantina desaparecia do

[vidro,

sobre como pode um homem, num só dia,  
trocar duas camisas limpas.

Irritação, impertinência,  
uma juventude amaldiçoada tomando conta de tudo,

uma alegria — que chamei assim à falta de outro nome —  
invadindo nossa casa com a sofreguidão das coisas do

[diabo.

Rezei de modo terrível.  
O perdão tinha espasmos de cobra malferida  
e não queria perdoar,  
era proparoxítono, um perdão grifado,  
que se avisava perdão.  
‘Olha, filha, aquela mulher que vai ali  
não é digna do nosso cumprimento.’  
‘Por que, mãe, não é dí-gui-na?’  
‘Quando você crescer, entenderá.’  
Senhor, eu não sou digno  
que neste peito entreis,  
mas vós, ó Deus benigno,  
as faltas suprireis.  
Na fila da comunhão cantamos, ambas.  
A mulher velha e eu.

No poema, o eu lírico feminino discorre sobre o encontro inesperado, durante uma missa, com uma antiga amante de seu marido, o que evoca dores e mágoas que a acompanham há anos. Nesse sentido, tem-se um texto que tem como tema central o ressentimento de uma mulher devota de Deus causado por uma infidelidade conjugal, sendo o *ressentimento* o núcleo fundamental do tema.

O poema pode ser dividido em quatro partes, são elas:

- I) Versos 1 e 2: localiza o eu lírico ainda no momento presente, em um ritual religioso, a encontrar alguém que o relembra de uma traição do passado.
- II) Versos 3 ao 8: transporta o eu lírico psicologicamente para anos atrás, para o momento em que seu marido assume a traição e implora seu perdão.
- III) Versos 9 ao 29: mantêm o eu lírico em suas lembranças do passado, agora se recordando de como foi lidar com a revelação da traição.
- IV) Versos 30 a 39: retorna o eu lírico para o momento presente, no qual passa a dialogar com a filha e com Deus a partir daquelas lembranças remetidas na parte anterior.

A divisão do poema em partes contribui, primeiramente, para a confirmação do núcleo fundamental do tema, uma vez que – sendo ele fundamental – deve se fazer presente em todas essas partes. Por conseguinte, essa divisão favorece também a investigação das características formais escolhidas pelo autor que vão, conforme o desenvolvimento do texto, confirmando seu tema. Dessa forma, visando essas duas contribuições que a divisão em partes – os “apartados”, como nomeiam Carreter e Calderón – pode trazer para o estudo de um texto, será desenvolvida a seguir uma análise organizada pelas diferentes partes que compõem o poema.

### Parte I:

O poema se inicia com um adjunto adverbial de lugar: *Na fila da comunhão*. Essa escolha, como informação topicalizada, tem como função inserir o leitor diretamente na ambientação religiosa do poema, já que, metonimicamente, nos situa bem no interior de uma igreja, no momento da celebração.

No verso seguinte, a passagem *crucificou minha vida* começará, por sua vez, a apresentar o ponto central do tema: o ressentimento. Assim, ao atribuir essa pesada ação à velha que estava à sua frente, mostra-se que o eu lírico a culpabiliza por um grande dano à sua vida. Merece atenção a escolha do verbo *crucificar*, que se associa semanticamente com o título e com o adjunto adverbial do verso anterior, uma vez que são todos elementos associados à religião católica. Sob essa perspectiva, trata-se de uma escolha lexical que enfatiza o sofrimento pelo qual o eu lírico teve que passar para a salvação de seu casamento, associando-o ao sofrimento de Jesus.

### Parte II:

Se nos dois primeiros versos descreveu-se o encontro inesperado com a antiga amante do marido, a partir do terceiro, começa-se a narrar as lembranças reavivadas a partir daquele encontro, primeiramente, com as memórias do momento da revelação de seu marido. Aqui, mais uma vez, são feitas escolhas lexicais do campo semântico da religião católica: *Ajoelhou, Juro, Magnificat* (cântico recitado por Nossa Senhora, *Santíssimo Sacramento*, aquele que se recebe durante a comunhão).

As palavras acima são escolhas da autora para fazerem parte da súplica proferida pelo marido. Novamente, então, são apresentados vocábulos que evidenciam a devoção da esposa – o eu lírico do poema – a Deus, pois, por mais que sejam palavras expressas por seu marido, elas são usadas para convencê-la a perdoá-lo e, naturalmente, para persuadi-la de seu arrependimento e do fato de que, segundo ele, sua infidelidade se deu apenas uma vez.

Por fim, no encerramento do pedido de perdão proferido pelo marido, cabe ressaltar que a autora faz uso estilístico da repetição para intensificar a atmosfera de desespero, alterando a ordem das palavras, mas exprimindo a mesma ideia duas vezes seguidas com as mesmas palavras, o que cria um efeito de insistência por parte do interlocutor no argumento de que seu erro só se deu uma vez.

Ainda nesta segunda parte, é importante observar dois usos lexicais que se relacionam ao ressentimento do eu lírico, ponto central do tema. Primeiramente, o uso do verbo *tentar* – no sentido de “exercer a tentação”, palavra também de cunho altamente religioso – durante o discurso do marido, atribuindo tal ação à amante e desenvolvendo, a partir daí, uma argumentação em que ele se coloca como vítima e apresenta como verdadeira culpada aquela que ele jura que o tentou até ele cair, ou seja, deixando subentendida a ideia de que, não tivesse sido a insistente sedução da amante, a infidelidade não teria se consumado. A esposa, por sua vez, parece aceitar o discurso do marido, uma vez que faz uso da expressão “por causa de quem” para se referir à mulher com quem seu esposo se relacionou e para justificar a atitude tomada por ele de ter se ajoelhado em soluços. Nesse sentido, desenvolve-se ali a ideia de que, na visão deles, aquela hoje velha mulher é a principal – ou talvez até a única – culpada pelo adultério, o que explica todo o ressentimento que o eu lírico nutre por ela.

### Parte III:

Nesta terceira parte, o núcleo fundamental do tema continua a se manifestar por meio de diferentes recursos e escolhas – já de início, pelo uso de uma adjetivação que dimensiona o tamanho dos danos que vieram após a traição. Nessa perspectiva, adjetivos como *ruim* e *péssimo* – ou até *cruel* – já trariam uma carga negativa, porém é escolhido um adjetivo cuja carga negativa é bem maior, *atroz*, que caracteriza, assim,

o que se sucedeu dessa forma, mesmo anos depois do ocorrido, e externa o enorme ressentimento que o eu lírico carrega. Em seguida, a gravidade do fato é evidenciada pelo uso da palavra denotativa *até* para anunciar a vinda de uma tia distante para tratar do assunto.

Nos versos “Conversávamos a portas fechadas/ela com um ar no rosto que eu ainda não vira,/zangando pouco com o menino, deixando ele reinar”, mais uma vez são feitas escolhas que denotam a delicadeza da situação. Primeiramente pelo adjetivo *fechadas* para descrever como as portas estavam durante a conversa (a ideia de *clausura* também não é estranha ao campo semântico religioso, pelo contrário). Em seguida, ao chamar a atenção para o fato de que a expressão e o comportamento da tia estavam diferentes do comum – não dando importância, por exemplo, às travessuras do filho –, também se aponta para a seriedade do problema que se apresentava, de modo que demandava a totalidade da atenção da tia e fazia com que ela deixasse de dar relevância para o que habitualmente dava. Reside aí mais um aspecto muito importante ressaltado na obra de Carreter e Calderón: o de que *nenhum* elemento inserido no texto literário é gratuito; pelo contrário, é sempre solidário ao conjunto do texto na construção geral de seus sentidos.

No 16º verso, o adjetivo *fechado* volta a aparecer, mas, se antes caracterizava a porta e trazia a mensagem de sigilo e clausura, agora adjetiva os punhos e denota a fúria do eu lírico. Dessa maneira, tem-se mais um elemento que aponta para o ressentimento pela infidelidade conjugal do marido.

Em seguida, citam-se comportamentos e pistas que, agora, revelada a infidelidade, parecem fazer sentido e ser lembrados como indícios da traição, fatos banais, mas que voltam à memória do eu lírico como avisos antes não percebidos. Assim, ao se observar a rapidez com que a brilhantina, cosmético utilizado para modelar o cabelo, estava acabando muito rapidamente – expressa de forma metonímica por “desaparecendo do vidro” – e a troca de camisas limpas em um mesmo dia pelo marido, aponta-se para uma vaidade incomum, maior do que a de praxe, e que, agora, parece se justificar pela relação extraconjugal.

Em seguida, surgem vocábulos que voltam a apontar para a dor causada pela traição conjugal: *irritação*, *impertinência*, *juventude amaldiçoada*. Em contraste, irrompe o vocábulo *alegria*, que, apesar de destoar do conjunto – vindo inclusive justificada pela autora como um uso devido à falta de outro nome –, é logo associado à *sofreguidão das*

*coisas do diabo*, ou seja, retoma-se a atmosfera de dor e sofrimento. Nessa perspectiva, *alegria* parece denotar exaltação ou movimento, uma vez que a revelação da traição tirou a casa e a rotina do eixo, criando uma espécie de movimentação no que estava estabelecido até então. Além disso, volta-se nesse trecho ao uso das referências religiosas, uma vez que há a associação da traição com a figura do diabo. Assim, novamente, a culpa pela infidelidade parece não recair sobre o homem, mas agora sobre um ser maligno que o tentou, por intermédio *daquela* mulher.

Nos versos seguintes, mantém-se a referência religiosa, voltando a evidenciar um eu lírico devoto de Deus, que, no momento da dor, reza intensamente, além de buscar perdão. No entanto, reconhecendo sua humanidade e se distanciando de uma postura idealizada ou pia, confessa sua dificuldade em perdoar, comparando o seu perdão com uma cobra malferida que ainda tem espasmos, isto é, que briga com o seu fim, resistindo a aceitar a morte. Essa dificuldade é assumida em seguida de forma mais objetiva, quando o eu lírico afirma diretamente que não queria perdoar e caracteriza o seu perdão como proparoxítono, grifado, que se avisava perdão, apontando então para um perdão que não se dava de forma genuína, mas “da boca para fora”, ou seja, de forma externa apenas, expresso e marcado por palavras, mas não consentido de fato em seu íntimo.

#### **Parte IV:**

Nesta última parte, ao sair do plano das lembranças, a autora passa a apresentar o discurso direto entre a mãe – eu lírico – e sua filha ainda pequena, em que a genitora mostra para a menina a mulher de quem guarda ressentimento, caracterizando-a como não digna nem mesmo de cumprimento – que dirá do perdão mencionado na parte anterior. Além disso, evidencia-se ali que tão grande é o ressentimento, que não se findará no eu lírico, passando às mulheres das gerações seguintes – “Quando você crescer, entenderá”. Infere-se aí também um sentido de perpetuação das dores e da submissão historicamente impostas à mulher, assim como o sentido de uma certa resignação com essa sina.

Em seguida, o discurso é direcionado a Deus, com a apresentação de uma fala que faz parte do rito católico da comunhão – sendo o último passo da preparação para o recebimento da eucaristia. Trata-se, dessa forma, de uma fala que não é exclusiva do eu lírico, mas de todos os

fiéis – inclusive da mulher velha – que estão na missa e irão receber a hóstia consagrada. Nesta fala, no entanto, um uso lexical se destaca: a presença, novamente, do adjetivo *digno*, que será, também novamente, negado (“Senhor, eu não sou digno que neste peito entreis”), reafirmando-se o eu lírico alguém não merecedor da graça divina. Dessa forma, cria-se o efeito de aproximar o eu lírico daquela mulher por quem ela ainda guarda tanto ressentimento. Assim, se antes o eu lírico a julgou e condenou, considerando-a uma pessoa que não era digna nem mesmo de seu cumprimento, nesse momento elas se igualam, uma vez que, diante de Deus, ambas não são dignas, como nenhum fiel o é. Esse gesto final de alguma forma as aproxima e mostra que, apesar de tamanho ressentimento, estão as duas em uma mesma posição diante do olhar divino, que vai se mostrar de forma concreta nos dois últimos versos: *Na fila da comunhão cantamos, ambas/A mulher velha e eu* – aqui, o pronome *ambas* e o conectivo aditivo têm o papel de promover a conjunção final num poema se pautara, até aqui, por uma semântica de disjunção.

### **Conclusão da análise:**

Em *Canto Eucarístico*, Adélia Prado expõe ao leitor um eu lírico com suas feridas abertas após uma traição conjugal – feridas que, mesmo com o passar do tempo, permanecem sem cicatrizar. Esse eu lírico que, a cada verso, demonstrará um profundo ressentimento guardado, é apresentado numa ambientação eclesial, num contexto profundamente religioso, mas também profundamente humano, o que constrói uma dualidade que irá permear todo o poema, entre o divino e o humano, entre o carnal e o espiritual, dualidade, afinal, tão cara ao universo poético adiliano. Assim, o leitor tem acesso a uma mulher que demonstra buscar com sinceridade a Deus, mas que também expõe suas mágoas e julgamentos, evidenciando sua humanidade latente.

A forma como o poema expõe essa imperfeição da qual nenhum ser humano parece fugir direciona o leitor a uma identificação com o eu lírico, ao mesmo tempo que encaminha o eu lírico para uma aproximação da mulher de quem se ressent. Dessa forma, a aproximação não vem propriamente pelo perdão, mas pelo reconhecimento da imperfeição intrínseca ao ser humano.

Por meio de escolhas lexicais expressivas, a autora retrata uma dinâmica de rivalidade feminina comum em uma sociedade patriarcal

– sobretudo à época da publicação do poema – na qual o homem é desculpado com muito mais facilidade por uma traição conjugal do que a mulher com quem a traição se consumou, recaindo muitas vezes a culpa exclusivamente a ela.

Portanto, *Canto Eucarístico* é um poema em que Adélia Prado retrata a complexidade e a dualidade das relações e dos sentimentos humanos, assim como aspectos mais práticos da organização de uma sociedade androcêntrica e dogmática.

### **Considerações finais**

No percurso da Literatura brasileira, são várias as escritoras que – apesar de todo preconceito e silenciamento existente ao longo dos séculos – construíram um legado substancial e ímpar. No entanto, é um equívoco acreditar que as desigualdades foram totalmente corrigidas e que se pode obliterar de uma hora para outra os efeitos de séculos de exclusão e repressão. Nessa perspectiva, se, por um lado, o Brasil passou a conhecer um elenco crescente de escritoras de prestígio que levam a Literatura brasileira mundo afora, com traduções para vários idiomas – como é o caso de Clarice Lispector, escritora brasileira mais traduzida mundialmente, e Carolina Maria de Jesus, com obras traduzidas para mais de dez idiomas – por outro lado, é incalculável o prejuízo que tantos anos de apagamento causaram. Ainda assim, é preciso se perguntar quantas outras mulheres não poderiam ter também entrado para a história da Literatura brasileira e mundial com sua escrita ou, em contrapartida, o quanto a Literatura brasileira e mundial não teriam ganhado com a presença de tantas mulheres que tiveram suas vozes caladas ou diminuídas.

Além disso, é fundamental também evidenciar que há um alto grau de desigualdades de oportunidade e acesso entre as próprias mulheres, ou seja, ainda que todas sofram as consequências de existir em uma sociedade que se organiza segundo uma lógica masculina, definitivamente não se encontram todas na mesma posição. Sob esse prisma, há aquelas que – além do machismo – ainda enfrentam preconceitos raciais e de classe. Assim, por exemplo, se a escritora Júlia Lopes de Almeida, em 1897, foi excluída da lista de membros fundadores da Academia Brasileira de Letras e teve “sua obra secundarizada, às reclusas do esquecimento, e, pouco a pouco, silenciada ao longo dos anos que antecederam sua morte,

em 1934” (Pinto, 2023), ela foi, contudo, uma mulher nascida no Rio de Janeiro, então capital federal, oriunda de uma família lusitana abastada que valorizava as artes, as letras e as ciências, o que lhe possibilitava acessar lugares que, para outras, pretas e/ou pobres, por exemplo, eram inatingíveis. Portanto, é preciso que se enfatizem as desigualdades que atravessam a vida e a carreira literária das mulheres – e que se dão de distintas maneiras –, para que assim se evidencie não só o quanto é ilusório o discurso de que mulheres e homens já ocupam o mesmo lugar na cena literária, mas também para que mostre a urgência de que se dê mais espaço para a escrita feminina e para sua diversidade – seja por uma questão de dívida com as mulheres, seja por uma questão de dívida com a própria Literatura.

Assim, espera-se que este trabalho constitua uma pequena contribuição para o processo de valorização da produção literária feminina e, mais especificamente, também para o enaltecimento e a difusão do legado da escritora Adélia Prado, sendo uma espécie de convite a uma imersão mais ampla e profunda em sua obra – que, por ser de tão reconhecida qualidade, deve certamente ocupar mais espaços de leitura, estudo e debate em nossa sociedade.

## Referências

AGUIAR, R. H. de. Por que continuam ensinando que as cantigas de amigo foram escritas por homens?. In: *Encontro Estadual de História da ANPUH-RS: História & resistências*, v. 1. p. 1-15. Passo Fundo, 2020.

CARRETER, F. L.; CALDERÓN, E. C. *Cómo se comenta um texto literário*. Madrid: Cátedra, 1975.

CITELLI, A. O cotidiano revelado na poesia de Adélia Prado. *Comunicação & educação*, v. 14, n. 1, p. 115-120. São Paulo, 2009.

FANINI, M. A. As mulheres e a Academia Brasileira de Letras. *História (São Paulo)*, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 345-367, 2010.

FERREIRA, I. Escritora mais publicada da Primeira República foi vetada na ABL. *Jornal da USP*, 2017. Disponível em: <https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/escritora-mais-publicada-da-primeira-republica-foi-vetada-na-abl/>. Acesso em: 02 mar 2024.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. 14 ed. São Paulo: Contexto, 2008.

HOLLANDA, H. B. de (org). *Coleção melhores crônicas: Rachel de Queiroz*. São Paulo: Global, 2004.

LEMAIRE, R. Do Cancioneiro das Donas às Cantigas D'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses. *Fragmentum*. nº. 49. Santa Maria: Editora Programa de Pós-Graduação em Letras, 2017.

MACHADO, M. C. de C.. *A obra poética de Adélia Prado: espaço de articulação entre língua portuguesa e língua literária*. Tese (Doutorado em Letras) Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

MOREIRA, U. A. *Adélia Prado: uma poética da casa*. UniLetras, v. 22, p. 81-103, 2000.

PINTO, G. C. M. P. *Júlia Lopes de Almeida: escritora, mãe e esposa laureada nas páginas de A Violeta (1920 – 1934)*. Tese (Doutorado em Letras) Rio de Janeiro: UERJ, 2023.

PRADO, A. *O coração disparado*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

Data de submissão: 15/08/2024.

Data de aprovação: 28/11/2024.



## O olhar feminino sobre a modernidade e a tradição em *Enervadas*, de Chrysanthème

*The female perspective on modernity and tradition in Enervadas,  
by Chrysanthème*

Gabriele Maris Pereira Fenerick

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

g.fenerick@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7080-5889>

**Resumo:** O artigo analisa o rol das personagens femininas do romance *Enervadas*, escrito por Chrysanthème, autora que revela uma visão crítica e feminista sobre a modernidade e a tradição. Por meio da análise da narrativa, destaca-se como Chrysanthème confronta os valores tradicionais que restringem a liberdade e a autonomia das mulheres, explorando as dinâmicas sociais às quais eram impostas no começo do século XX. A narrativa, publicada em 1922, é situada no contexto de transição cultural, onde a modernidade não é apenas um símbolo de progresso, mas também uma fonte de tensões e conflitos para as mulheres que tentam navegar entre os papéis tradicionais e as novas possibilidades sociais apresentadas a elas. Ao analisar o contexto histórico que envolve a narrativa, torna-se evidente que a cidadania feminina era ainda inexistente. Como leitor, é possível compreender que há uma preferência de Chrysanthème pela luta das mulheres por direitos considerados naquele período como primordiais.

**Palavras-chave:** Chrysanthème; autoria feminina; modernidade.

**Abstract:** This paper analyzes the female characters in the novel *Enervadas*, written by Chrysanthème, author who reveals a critical and feminist view of modernity and tradition. Through the analysis of the narrative, it is highlighted how Chrysanthème confronts the traditional values that restrict women's freedom and autonomy, exploring the social dynamics to which they were imposed in the early 20th century. The

narrative, published in 1922, is set in the context of cultural transition, where modernity is not only a symbol of progress but also a source of tensions and conflicts for women trying to navigate between traditional roles and new social possibilities presented to them. By analyzing the historical context surrounding the narrative, it becomes evident that female citizenship was still nonexistent. As a reader, it is possible to understand that Chrysanthème has a preference for the struggle of women for rights considered essential at that time.

**Keywords:** Chrysanthème; female author; modernity.

## 1 Introdução

No fim do século XIX e começo do XX, a imprensa adquiriu um papel hegemônico ao ampliar o acesso do público à literatura, já que escritores publicavam suas crônicas, novelas e até seus romances em jornais. A atuação profissional da mulher daquele tempo já era, por si só, limitada, uma vez que elas trabalhavam – quando o faziam – em profissões consideradas mais femininas, como lavadeira, governanta, professora etc., e menos relacionadas à produção intelectual, apesar de algumas exceções. Além disso, apesar de ter sido uma das pautas frequentemente debatidas, a cidadania feminina ainda era inexistente: não podiam votar, se divorciar, raramente estudar, não possuíam cadastro de pessoa física (CPF), entre outras limitações. Portanto, em um novo campo de trabalho intelectual, cuja predominância era ainda masculina, a atuação de escritoras era muitas vezes cerceada, além de suas produções literárias serem classificadas como frívolas e *comerciais*, e não como *literatura legítima*, na intenção de desmerecê-las, o que, aqui em hipótese, contribuiu para que essas mulheres fossem muitas vezes apagadas da história da literatura brasileira, mesmo que estivessem em plena ascensão literária.

Apesar dos obstáculos mencionados e embora houvesse certa limitação temática imposta às mulheres pela sociedade, as cronistas de *O Paiz*, jornal que defendia abertamente a liberdade de imprensa, encontraram no periódico um gênero propenso ao debate e à reflexão de temas e opiniões diversos: a crônica. Em seu primeiro texto publicado

sob a rubrica *Conversas lisbonenses*, em 1884, Maria Amália Vaz de Carvalho expõe essa realidade:

O fundador do *Paiz* – jornal que se propõe ser mais um apóstolo ativo e convencido do progresso, que vai servi-lo sob todas as formas em que é dado a uma publicação periódica fazê-lo – o fundador do *Paiz* teve uma ideia generosa e rara, pela qual as minhas queridas leitoras – levando-lhe em conta pelo menos a intenção – não podem deixar de ser-lhe gratas. Pensou ele que **as mulheres, às quais, por enquanto, tantas questões de alta importância se conservam estranhas, e que pouco ou nada se ocupam de política ou de comércio, de indústria ou de finanças, de diplomacia ou de ciência**, gostariam de achar nas colunas deste novo jornal brasileiro um cantinho que fosse só delas, que lhes fosse exclusivamente destinado, e onde elas encontrassem, discutidas, analisadas, ou mesmo simplesmente notadas de passagem, as coisas que mais particularmente lhes atraíssem a atenção (Carvalho, 2022, p. 35).

Essas cronistas buscavam se libertar – e a suas leitoras – daquele estereótipo de gênero por meio da escrita, conscientes de que podiam contribuir para isso justamente por se inscreverem nessa função devido a características diversas, como por serem ou casadas e/ou mães e/ou letradas, atributos que lhes conferiam alguma credibilidade.

Dentre as cronistas de *O Paiz* estava Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos (1869-1948), conhecida no mundo literário brasileiro pelo pseudônimo Chrysanthème. Seu legado literário inclui a publicação de contos infantis, peças de teatro, romances históricos, críticas literárias e romances, tais como *Flores modernas* (1921), *Enervadas* (1922), *Uma estação em Petrópolis* (1923), *Uma paixão* (1923), *Memórias de um patife aposentado* (1924) e *Mãe* (1924), publicadas pela Editora Livraria Leite Ribeiro; *Gritos femininos* (1922), pela Monteiro Lobato & C.; e *Matar!* (1927), pela Editora Francisco Alves, entre outros publicados pelas mais importantes editoras brasileiras da primeira metade do século XX.

Filha de Emília Moncorvo Bandeira de Melo, renomada escritora e cronista do jornal *O Paiz*, conhecida pelo pseudônimo Carmen Dolores, Cecília de Vasconcelos seguiu os passos da mãe no meio literário atuando também sob um pseudônimo, Chrysanthème. Entre 1920 e 1930 ela escreveu diversas crônicas para aquele jornal, as quais podem ser

consultadas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil. Além disso, destacou-se como romancista, sendo a autora com maior número de publicações pela Editora Livraria Leite Ribeiro, uma das mais importantes editoras e livrarias brasileiras do começo do século XX.

À vista disso, e considerando o contexto de discussão política e social em torno da cidadania feminina, este artigo, que é produto de tese de doutorado em andamento, tem como objetivo principal analisar o olhar feminino sobre a modernidade e a tradição em *Enervadas*, romance brasileiro de autoria de Chrysanthème.

## 2 Enervadas

*Enervadas* foi publicado em 1922 pela Editora Livraria Leite Ribeiro e teve uma segunda edição depois de um intervalo de um século, em 2022, pela Editora Carambaia.<sup>1</sup>

O fato de ser narrado em primeira pessoa pela personagem Lúcia já o coloca em destaque na produção de Chrysanthème, pois, de acordo com Funk (2016, p. 83), “a temática do silêncio e da invisibilidade é tão emblemática da literatura/mulher do século XIX e início do século XX, que o marcar presença através da fala foi um momento realmente importante de transição”, principalmente por se tratar de uma narradora “enervada”, ou seja, uma mulher inquieta, muitas vezes irritada:

[...] a mulher sempre esteve presa a textos da tradição (masculina), cujas imagens de passividade e decoro interferem na autodefinição e autonomia tão necessárias para a atividade criativa. O ato de “falar a raiva” [...] foi uma postura decisiva para a desconstrução do conceito tradicional do feminino [...]. Se uma mulher chora, ela é admirada. Se ela agride, vira objeto de crítica: ou está querendo ser um homem, ou está querendo ter um homem [...]. Como tantas outras formas ditas não femininas de questionamento e autoafirmação, a indignação permaneceu por muito tempo inarticulada dentro da literatura, na maioria das vezes não reconhecida, ou, quando reconhecida, reprimida ou sublinhada por meio da duplicidade (Funk, 2016, p. 84).

---

<sup>1</sup> Além de *Enervadas*, republicada pela Carambaia em 2022, *Matar!* e *Flores modernas* também tiveram a segunda edição publicada recentemente, ambas em 2023 pela Janela Amarela Editora.

Para a pesquisadora, a nova noção do feminino que rompe com adjetivos como *bondosa* e *compassiva* acompanha relatos de angústia, agressividade e até mesmo o sarcasmo, como podemos identificar, por exemplo, no registro sobre o que pensa Lúcia do diagnóstico de enervada:

Eu sou então uma “enervada”; e tudo isso que me atormenta de dia e de noite, esse atropelo de pensamentos, essa ânsia de gozar a vida, de não perder um bom pedacinho dela, de amar exaltadamente, de aborrecer depois fastidiosamente o que ontem eu adorava, serão os sintomas dessa moléstia que me atacou sem que eu lhe soubesse o nome? Mas Deus meu! Todas as minhas amigas são então como eu umas “enervadas”, porque me parecem vítimas dos mesmos acessos que me martirizam ou me elevam ao sétimo céu! (Chrysanthème, 2022, p. 8).

Em *Enervadas* as mulheres são representadas como detentoras de características que trazem à tona discussões sobre a liberdade de gênero, entre as quais a feminilidade, a sexualidade e a independência. Imerso no confronto entre a mulher contemporânea e a tradicional, o romance de Chrysanthème também oferece diversas manifestações do embate entre a modernidade e a tradição, evidenciado desde a sua estrutura, que se fragmenta entre o passado e o presente: na primeira parte, a protagonista, Lúcia, compartilha com o leitor as memórias de sua vida que antecedem o momento no qual ela é diagnosticada como uma “enervada”, deixando claro que o objetivo de tais relatos é comprovar que o Dr. Maceu Pedrosa, médico que a diagnosticou, “não entende nada de moléstias femininas” (Chrysanthème, 2022, p. 9), pois, na opinião da protagonista, os sintomas são os “[...] eflúvios de uma alma de mulher bem da sua época” (Chrysanthème, 2022, p. 10); na segunda, estrutura-se como uma espécie de mensário, por meio do qual Lúcia registra alguns acontecimentos de seu presente.

Cada mulher que integra o elenco de personagens do romance exibe características únicas, a começar pela mãe de Lúcia, cujo nome permanece desconhecido para o leitor. Na descrição feita pela protagonista, a mãe, que faleceu quando Lúcia tinha 15 anos, é apresentada como uma mulher fortemente ligada aos padrões de beleza da época, ao ponto de adoecer ao perceber que, com o crescimento da filha, a velhice se aproximava. Nessa mesma descrição, a menção de Lúcia sobre ter tido uma mãe autoritária, “fútil e gozadora, para a qual dormir era perda de

tempo e meditar estragar o dia” (Chysanthème, 2022, p. 14) sugere, sutilmente, que ela desconfiava que ser “enervada” pudesse ser uma herança genética. Com a morte da mãe, Lúcia passa a estudar em casa, o que a enche de alegria e felicidade:

Meu pai, viúvo, em vez de se agradar do silêncio e sossego da casa, retirou-me do colégio mundano onde me educavam, ensinando-me o francês, as danças, as distinções sociais entre os ricos e os pobres, entre as meninas que pagavam muito e as que pagavam pouco, entre as que trajavam elegantemente e as que [trajavam] um vestido modesto somente podiam usar, e deu-me professoras a domicílio. Começou então, para mim, uma existência feliz e livre... (Chysanthème, 2022, p. 16).

A partir desse conjunto de acontecimentos, a protagonista, de acordo com o seu próprio relato, torna-se uma mulher apaixonada pela vida e pelas novas experiências, passando a frequentar bailes de tango e outros ritmos modernos e a usar, eventualmente, a morfina, o éter e outras substâncias, as quais eram vendidas em drogarias em 1918, ano em que se passa a narrativa. Nesse meio ela conhece Júlio, que futuramente tornar-se-ia seu marido, e registra em suas memórias que a agradava o fato de ele, naquele momento, não mencionar o casamento, o que já contrariava a expectativa dos leitores de que toda mulher almeja se casar: “Ele, porém, não me falava em casamento e isso me agradava. A incerteza da estrada que trilhávamos juntos, com a boca fremente e as mãos mornas, agradava meu temperamento inimigo da fixidez e da banalidade” (Chysanthème, 2022, p. 21).

Ainda sobre a ousadia de Chysanthème na construção da narrativa, as personagens que compõem o grupo de amigas de Lúcia se distinguem entre si e, assim, representam as possibilidades de futuro que a protagonista poderia escolher como uma mulher do começo do século XX. As duas amigas mais antigas da personagem, Margarida e Maria Helena, simbolizam, por meio dos padrões de gênero, a dicotomia entre o tradicional e o moderno. Margarida Villa Lobos, descrita pela protagonista como uma mulher gorda, casada e mãe de seis crianças, é a mais amorosa e sensata das amigas, a única que, para Lúcia, não poderia ser também diagnosticada como “enervada”, devido à sua seriedade e juízo, mesmo que aquela critique a “elegância ultramoderna” (Chysanthème, 2022, p. 50) e as “atitudes ousadas” (Chysanthème,

2022, p. 50) de Lúcia, características que “espantavam o marido e o confundiam” (Chrysanthème, 2022, p. 50). A afetuosidade e sabedoria de Margarida a destacam como a personagem mais feminina de toda a narrativa:

A outra companheira desse período de minha vida e que, hoje casada e mãe de seis interessantes crianças, ainda me procura apesar do que dizem de mim era a Margarida Villa Lobos. Tinha sido minha camarada de colégio como também Maria Helena o fora. Margarida, gorda, de grandes olhos pestanudos, continua a ser a excelente e equilibrada criatura que sempre conheci. Entre o meu ardente misticismo religioso, as minhas melancolias sem razão e os meus mutáveis e numerosos devaneios afetuosos de Maria Helena, que a procurava para queixar-se da câmara recalcitrante aos seus enlevos ou enaltecer-lhe a formosura e a graça, ela se manteve sempre na altura da seriedade e do juízo que o seu temperamento exigia (Chrysanthème, 2022, p. 26).

Em contrapartida, Maria Helena, que é homossexual, “inaugurara uma vestimenta masculina, que lhe dava uns ares de adolescente insexuado, e cortara os escuros cabelos que se enrolavam em torno do seu pescoço fino e alvo” (Chrysanthème, 2022, p. 35), como se desfizesse a feminilidade até ali representada. O fato de curiosamente não ter seu sobrenome mencionado pela protagonista enquanto os das mulheres casadas são todos citados na história parece intencional, como se mulheres homossexuais não possuíssem sobrenome por não se casarem com homens – lembremos da personagem *Mme. Chrysanthème*, de Pierre Loti,<sup>2</sup> que inexistente fora do olhar masculino. Nessa perspectiva,

---

<sup>2</sup> No livro de Loti, publicado em 1887, Chrysanthème é retratada como uma mulher delicada, graciosa e tradicional, incorporando estereótipos ocidentais da mulher asiática na época. O autor descreve a cultura japonesa através de seus olhos ocidentais, destacando as diferenças culturais e as peculiaridades da sociedade japonesa do século XIX, contexto no qual a personagem de Chrysanthème é muitas vezes vista como uma representação estereotipada da mulher japonesa na visão eurocentrista da época. O relacionamento entre o protagonista francês e Chrysanthème é marcado por uma mistura de fascinação e estranhamento cultural, criando um quadro de exotismo e romantismo. Todavia, o fim da estadia do marinheiro em Nagasaki determina também o silêncio de Chrysanthème, que inexistente fora do olhar masculino, pois a personagem que nomeia a obra não terá qualquer fala ou menção dali em diante (Maia, 2020; Castro, 2019).

Maria Helena é retratada por Lúcia como uma mulher de aparência masculinizada que se doa por inteiro aos relacionamentos que encontra pelo caminho, de forma ciumenta, possessiva e irracional, o que a faz cair em diversas situações desagradáveis. Desse modo, essa personagem reúne uma série de características que caminham diretamente ao oposto da descrição de Margarida, seja pela aparência física seja pelo temperamento.

Além dessas, outras duas amigas próximas são mencionadas. Laura Ferraz é uma mulher casada a quem o marido abandonou para fugir com o dinheiro alheio depois de um golpe. Devido a tal abandono, Laura passa a expor a todos e todas as aventuras amorosas que vive com os homens da cidade, uma liberdade sexual que em alguns momentos incomoda Lúcia, que, apesar dos desejos sexuais, nem sempre se relaciona com os homens por quem sente atração, devido a sua criação de mulher religiosa. Apesar do desconforto causado pelas atitudes da amiga, que mascara seu sofrimento com a tentativa de se comportar sexualmente como aqueles homens, a narradora constrói uma reflexão crítica sobre a diferença na velocidade entre a modernidade material e a social ao relacionar o uso de bondes e automóveis à distinção entre os objetivos de vida femininos e masculinos:

Por que tanto movimento, tanta agitação, tanta correria pelas ruas, Deus meu? Onde irá toda essa gente que, adornada, de olhar esgazeado e face convulsa, vai e vem nesses bondes que percorrem a todo instante esses trilhos, num contínuo ruído de tímpanos, num fatigante voltear de rodas: **Algumas mulheres, que entreavisto da minha veneziana meio cerrada pela cortina, vão certamente ao amor, à sensação, ao beijo, e alguns homens, quase todos crentes no poder do dinheiro para olvido da sua impotência em amar, correm à sua conquista com as fisionomias severas, os olhos aguçados de cobiça e mãos frequentemente de ladrões sociais.** Ambos serão decepcionados: o amor e o dinheiro nunca dão o que prometem. Num automóvel do palácio presidencial, reconheço a cabeça de um político, cuja testa desguarnecida brilha como uma placa de anúncio. Este segue à caça do domínio, das honras, das lisonjas.... Como ele se espraia sobre as almofadas palacianas e como mira os outros com os supercílios levantados! A loucura da glória, do triunfo, impera no seu cérebro, que a luz radiosa da ambição e da vaidade enche e cega (Chrysanthème, 2022, p. 99, grifo nosso).

A cena descrita, que por não parecer inerente ao enredo da trama pode passar despercebida em uma primeira leitura, oferece uma visão crítica sobre os contrastes entre a modernidade material, simbolizada pela velocidade dos bondes e automóveis, e a modernidade social, que ainda parece estar distante de uma realização genuína. A primeira interpretação do trecho sugere uma análise baseada na diferença dos objetivos de vida femininos e masculinos, mas ao se observar mais de perto, destaca-se uma distinção mais profunda entre as classes sociais e os papéis de poder. Enquanto homens e mulheres ocupam os bondes, movendo-se de um lado para outro em busca do que parece ser dinheiro ou amor, o político é o único com o privilégio de ocupar um automóvel luxuoso, símbolo, naquele período, de prestígio e autoridade, que o coloca numa posição elevada e distante de homens e mulheres. A observação do político sentado confortavelmente em seu veículo é carregada de ironia, pois ele “mira os outros com os supercílios levantados”, insinuando uma postura de superioridade que reflete sua busca por poder, domínio e glória. Já os passageiros do bonde, em sua movimentação incessante, representam os civis comuns que, mesmo aparentemente em direções opostas (buscando amor ou riqueza), compartilham do mesmo cenário e dos mesmos dilemas, revelando uma sobreposição de objetivos e frustrações na sociedade. Dessa forma, o contraste entre o automóvel e o bonde vai além das distinções de gênero, pois simboliza também as barreiras sociais e os diferentes níveis de alcance dos objetivos humanos.

Todavia, é importante observar como tais níveis de alcance dos objetivos humanos são representados também por meio das diferentes personalidades femininas que rodeiam a protagonista. Magdalena Fragoso, por exemplo, a quarta das amigas, é retratada como uma mulher feminina, bela e delicada. Contudo, por ser usuária de morfina e cocaína, a personagem é descrita fisicamente como uma mulher de aparência apática, com olheiras e gelidez nas mãos trêmulas, sendo, por isso, a responsável pelo acesso de Lúcia ao uso das substâncias. Considerando a opinião de Chrysanthème (1920, p. 20) de que os direitos que a mulher “almeja com razão não podem ser adquiridos assim e a liberdade que ela reclama nunca será a de se portar mal ou praticar atos que reprovamos nos homens”, Magdalena, por praticar um ato socialmente reprovável, personifica o fracasso daquele feminismo que “para muitas das pertencentes ao sexo frágil, que quer ser forte sem discernimento e sem lógica [...] não tem passado de uma grande e

generosa permissão para tudo ousar e tudo se permitir” (Chrysanthème, 2022, p. 62), independentemente das consequências.

A representação da mulher por meio da personagem Lúcia aproxima uma série de características que podem ser atribuídas à feminilidade, sejam elas compreendidas de forma positiva ou não pela sociedade brasileira do começo do século XX. Assim, ao mesmo tempo em que a protagonista é uma mulher dotada de desejo e curiosidade sexual, sua trajetória está profundamente entrelaçada à religiosidade, uma presença marcante no texto por meio de diversos elementos, como a menção de Lúcia às suas “parentas velhas” (Chrysanthème, 2022, p. 9), que a julgam “uma criatura abandonada por Deus e condenada às fogueiras infernais” (Chrysanthème, 2022, p. 9), principalmente devido a sua separação de Júlio de Azevedo:

Quando me encontram na rua, sobretudo depois do meu divórcio com Júlio, [...] elas fecham e sombreijam as velhas e murchas faces quando nos passeios ou festas me avistam esgalgada e formosa nos meus vestidos ultramodernos, dentro dos quais o meu colo, os meus braços e as minhas pernas não se sentem prisioneiros. É uma graça ver-se então olhares faiscentes de desdém invejoso que as anciãs me lançam dentre as pregas amolecidas e balançadas das suas gorduras amarelas. Eu rio-me, sempre, nessas ocasiões, mas oculto uma intensa vontade de lhes dizer que eu não sou tão ruim, nem tão pecadora como elas me julgam, segundo a sua estreita visão da virtude (Chrysanthème, 2022, p. 13).

É importante observar que, muitas vezes, os desejos das mulheres eram relacionados a algo impuro, que as distanciava do ideal de mulher representado principalmente pela figura de Virgem Maria no catolicismo (Suleiman, 1986). Contudo, apesar da menção às “parentas velhas”, o personagem responsável por, junto à protagonista, simbolizar a dicotomia entre o desejo carnal e a santidade é o Padre Jerônimo, um amigo da família que frequentemente visitava Lúcia e o pai.

Padre Jerônimo despertou em Lúcia um profundo desejo de luxúria decorrente de sua história de amor. Ele se tornou padre após o falecimento da mulher por quem se apaixonou e a quem prometeu no leito de morte que se dedicaria à vida religiosa, a fim de encontrá-la na “vida eterna”. A história de Jerônimo causa uma profunda reflexão em Lúcia, já desiludida do casamento, assim como um imenso desejo de conquistá-lo por querer afastá-lo de sua promessa. O controle emocional

do padre, que ela denomina como “ilogismo”, a seduzia. Jerônimo não cede às tentativas de sedução de Lúcia, tornando-se presente em sua vida apenas como um amigo de família, que, inclusive, a confortou no leito de morte do pai.

Depois de outros tantos casos amorosos, a chegada de Roberto, um advogado criminalista que oferece seu amor à Lúcia e já havia sido mencionado na primeira página da narrativa, encerra a primeira parte do romance. Assim como os desejos enervados de Lúcia, a presença de Padre Jerônimo torna-se menos proeminente na segunda parte, cujo destaque anterior na história representa também a existência de uma Lúcia mais provocativa e voltada à luxúria.

Só com grande esforço Lúcia consegue conter a malícia de suas ações diante do religioso. Não por acaso, portanto, o empenho da personagem para conquistá-lo é comparado ao plano de vingança arquitetado por Lúcifer contra Deus [...] O subtexto religioso desse affaire não me parece gratuito: casada, porém, flertando com um membro da Igreja Católica, o desejo de Lúcia por Jerônimo configura-se como uma dupla e excitante transgressão para os leitores. Além disso, esse caso extraconjugal específico parece retomar a profícua tradição da pornografia anticlerical. Ligando o clero, a religião e o sexo, essa vertente da literatura licenciosa especializou-se em “histórias sobre o apetite sexual insaciável de padres e freiras” (Santos, 2019, p. 10).

No que concerne à representação sexual da mulher, Santos (2019) defende a interpretação de *Enervadas* como um romance licencioso, uma tentativa de Chrysanthème de explorar transgressões sexuais femininas – prostituição, lesbianismo, adultério. A pesquisadora explica que a preferência de Chrysanthème por temas polêmicos, como a liberdade sexual de suas personagens, era considerado imprópria às mulheres escritoras, que deveriam escrever sobre, por exemplo, jardinagem, educação infantil, vida doméstica, etc. – como muitos dos temas abordados também por Júlia Lopes de Almeida,<sup>3</sup> por exemplo. Segundo

---

<sup>3</sup> Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) foi uma escritora brasileira que publicou diversos romances entre o fim do século XIX e começo do século XX, além de novelas, literatura infantil, peças de teatro, poesias e crônicas. Seus livros foram publicados por grandes editoras, nacionais e internacionais, como a Editora Livraria Leite Ribeiro e a Francisco Alves, esta responsável por muitas dessas publicações, ambas editoras

ela, os romances de Chrysanthème tratavam do que era imoral aos olhos daquela sociedade, o que Grieco (1933 apud Santos, 2019, p. 202) chamou de “donjuanismo feminino”, no sentido de que as protagonistas de Chrysanthème tinham características sensuais, sedutoras e libertinas.

Contudo, de acordo com Santos (2019), se considerarmos as dificuldades para que mulheres fossem inseridas no meio literário e o fato de que a produção desse tipo de literatura não era bem-vista na época, Chrysanthème escreveu literatura licenciosa dentro dos parâmetros a ela permitidos, isto é, de forma limitada por ser mulher, representando a liberdade sexual da mulher sob o ponto de vista feminino. A fim de acrescentar outra ótica à discussão proposta por Santos (2019), observo que, a perspectiva de Cecília de Vasconcelos em relação a algumas pautas do movimento feminista brasileiro somado à narrativa e, principalmente, ao desfecho de *Enervadas*, resulta, aqui, na hipótese de que a obra apresenta uma crítica, ainda que feminista, àquela parte do movimento feminista que busca praticar atos que as mulheres reprovam nos homens – libertinagem, dependência química, traição, etc. É claro que isso não exclui a possibilidade de que Chrysanthème tenha empregado elementos estilísticos utilizados nos romances licenciosos, mas torna-se indiscutível a percepção de que o desfecho de Lúcia é, no mínimo, curioso, quando comparado ao teor licencioso do restante da narrativa.

Diante de uma transformação gradual de pensamento, que se inicia com a revolta contra o diagnóstico de “enervada” e culmina na experiência da maternidade, Lúcia foi influenciada por todas as amigas em momentos diversos ao longo da história. O desfecho, quando os valores de Margarida prevaleceram, permanecendo ela objeto da profunda admiração e gratidão de Lúcia, reflete a opinião de Chrysanthème de que, em vez de concentrarem seus esforços na busca por igualdade social entre os sexos, as mulheres deveriam almejar o direito de exercer plenamente sua cidadania, incluindo sua participação no mercado de trabalho e o divórcio, ambos negados à Lúcia. Nesse sentido, sobre a separação de Lúcia e Júlio, é importante lembrar que, apesar de ela ter se “separado” do marido, não havia legalmente se divorciado. A Lei do Divórcio (Lei

---

de destaque no mercado editorial brasileiro e situadas no Rio de Janeiro. Além disso, é importante destacar que seus romances tratam, em parte e entre outros elementos diversos, do cotidiano da mulher do fim do século XIX e começo do XX, como acontece em *A família Medeiros* (1892) e *A falência* (1902), por exemplo.

n.º 6.515) foi sancionada no Brasil apenas em 1977, e, por isso, Lúcia só poderia se casar com Roberto caso ficasse viúva.

Tendo em vista que *Enervadas* é narrada pela própria protagonista, que se estrutura como um registro de memórias ao mesmo tempo em que se aproxima de um diário e que estamos analisando romances e contos de autoria feminina produzidos numa época em que não havia uma visão tão ampla quanto a atual sobre questões de gênero, mas sim o binarismo, a ideia de uma “ansiedade de autoria” em textos escritos por mulheres pode aqui ser considerada. De acordo com Funk (2016, p. 21), “a cultura ocidental geralmente identifica autoria com masculinidade, relegando o feminino ao status de objeto artístico ou criação passiva” e que, por isso, a mulher que escreve precisa superar a “ansiedade de autoria”:

Uma das implicações fundamentais dessa ansiedade de autoria para a mulher escritora foi, portanto, a necessidade de obliterar o distanciamento estético: a preferência por poesia confessional, por poesia como experiência; a insistência em formas pessoais de expressão, como o diário e o ensaio pessoal; na ficção, uma proximidade entre a autora e narradora, e uma conexão próxima entre a autora e sua protagonista. Se considerarmos que até bem recentemente a avaliação crítica repousava em conceitos de não contaminação pessoal em literatura, é fácil perceber por que obras escritas por mulheres têm sido excluídas do cânone literário (Funk, 2016, p. 21).

Segundo a pesquisadora, as mulheres que buscavam se distanciar da estética da escrita masculina tiveram que se articular para escrever experiências especificamente femininas, sejam eles romancistas, cronistas, contistas, poetas ou até mesmo editoras. Nesse sentido, a ousadia de Chrysanthème reside justamente em se aproximar do leitor, principalmente das mulheres, ao mesmo tempo em que explora na narrativa temas amplamente discutidos por aquele público-alvo, como as discussões em torno da construção de uma cidadania feminina, por exemplo.

O fato de Cecília de Vasconcelos ter se relacionado com um homem casado já é suficiente para aproximá-la da situação vivida pela personagem Lúcia, que era, pelo menos legalmente, casada, sendo tal aproximação entre autor e personagem uma das características descritas por Funk (2016) como inerentes à “ansiedade de autoria”. Fora o fato de ser um romance de autoria feminina escrito e publicado num mercado

editorial dominado por homens, essa aproximação pode justificar a exclusão de *Enervadas* do cânone literário brasileiro do século XX, se considerada a perspectiva de Funk (2016) de que a avaliação crítica tinha como conceito a não contaminação pessoal na literatura.

### Considerações finais

*Enervadas* é um romance complexo. A representação da mulher moderna é o foco central da trama, que trata principalmente do embate entre o tradicional e o moderno ao expor novas problemáticas sociais trazidas às mulheres como consequência da modernidade, necessitadas de discussão. O fato de Cecília de Vasconcelos ser uma escritora brasileira feminista que publicou diversos e provocantes romances durante o começo do século XX por si só já merecia, ao menos, uma menção nos livros de historiografia literária brasileira, o que poucos fizeram.

Embora o romance não seja extenso em páginas, sua leitura proporciona uma imersão profunda na complexidade que permeava as opções de escolha das mulheres no início do século XX. A obra incita uma reflexão aprofundada sobre as limitações enfrentadas pela mulher moderna da época, especialmente em relação à inexistência de uma cidadania feminina, já que direitos fundamentais, como o voto feminino, o divórcio e a guarda materna dos filhos, foram conquistados algumas décadas depois da publicação de *Enervadas*.

Ao analisar o contexto histórico que envolve a narrativa, torna-se evidente que essa cidadania feminina era uma conquista em construção, ainda distante da realidade da escritora. Como leitor, é possível compreender a preferência de Chrysanthème pela luta das mulheres por direitos primordiais, delineando a importância dessa evolução social. Assim, a análise de *Enervadas* destaca como a autora articula, de maneira perspicaz, o conflito entre modernidade e tradição na experiência feminina, pois a obra revela as tensões vivenciadas pelas mulheres em um contexto de transformações sociais, expondo como essas mudanças impactam suas identidades e subjetividades. A fusão entre uma narrativa crítica e elementos de introspecção psicológica resulta em uma obra que reflete a complexidade do período em que foi escrita, além de contribuir para o entendimento dos desafios enfrentados pelas mulheres na busca por autonomia e autoafirmação em uma sociedade patriarcal em transformação.

Nesse sentido, a publicação da segunda edição da obra não apenas preserva o legado literário da autora, mas também abriu portas para que outros romances de Chrysanthème retornassem à circulação, estimulando novas discussões sobre as representações da mulher na literatura brasileira e da atuação feminina na literatura moderna e modernista. A ressignificação dessas narrativas enriquece o entendimento do papel da mulher na sociedade da época e também fomenta um diálogo contínuo sobre a evolução das condições femininas ao longo do tempo.

### Referências Bibliográficas

CARVALHO, Maria Amália Vaz de. *Conversas lisboenses e outros escritos (1884-1889)*. Edição, notas e apresentação de Ana Cláudia Suriani da Silva e Tania Regina de Luca, Campinas, SP: FE/UNICAMP, 2022.

CHRYSANTHÈME. A mentalidade da mulher. *Revista Feminina*, 1920, p. 62. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/items/cd77b07e-d1c3-4391-89b2-3d98507651ad>. Acesso em: 01 dez. 2023.

CHRYSANTHÈME. A semana. *O Paiz*, 14 de maio de 1922, p. 3. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/110523\\_02/6273](http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/6273). Acesso em: 25 jul. 2022.

CHRYSANTHÈME. Moléstia da moda. *O Paiz*. Rio de Janeiro, sexta-feira, 3 de junho de 1921. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/178691\\_05/6075](http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/6075). Acesso em: 01 dez. 2023.

CHRYSANTHÈME. Palestra Feminina. *O Paiz*, 11 de janeiro de 1915, p. 3. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/178691\\_04/26106](http://memoria.bn.br/DocReader/178691_04/26106). Acesso em: 25 jul. 2022.

CHRYSANTHÈME. *Enervadas*. São Paulo: Carambaia, 2022.

DAMIANI, Sylvia. *Atlas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

FUNK, Susana Bornéo. *Crítica literária feminista: uma trajetória*. Florianópolis: Insular, 2016.

GRIECO, Agripino. *Evolução da Prosa Brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

SANTOS, Ana Paula A. dos. A licenciosidade possível em *Enervadas* (1922), de Mme. Chrysanthème. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 31, p. 200–213, jan./jun. 2019. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/download/644/449/972>. Acesso em: 10 nov. 2024.

SULEIMAN, Susan Rubin (org.). *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

Data de submissão: 16/08/2024.

Data de aprovação: 11/11/2024.



## **O FEMININO COMO PROJETO LITERÁRIO DE ALINE BEI EM *PEQUENA COREOGRAFIA DO ADEUS* E *O PESO DO PÁSSARO MORTO***

### ***THE FEMININE AS A LITERARY PROJECT BY ALINE BEI IN PEQUENA COREOGRAFIA DO ADEUS AND O PESO DO PÁSSARO MORTO***

Ellen Mariany da Silva Dias

Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná / Brasil

ellenmariany@uel.br

<http://orcid.org/0009-0007-7010-7419>

Letícia Palazzio

Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná / Brasil

leticia.palazzio@uel.br

<http://orcid.org/0009-0007-7010-7419>

**Resumo:** Este artigo busca analisar os romances *O peso do pássaro morto* (2017) e *Pequena coreografia do adeus* (2021) da escritora brasileira Aline Bei, enquanto um projeto literário que realiza a construção multifacetada de um feminino diante da complexidade da maternidade, do embate com o masculino e dos dilemas na reelaboração da identidade das personagens. Os aspectos ligados ao feminino e à maternidade, que reverberam em suas caracterizações, são permeados pela violência física e simbólica, resultando tanto na fragmentação do eu das personagens principais quanto dos discursos que enunciam sobre suas experiências. Para isto, cabe notar como as escolhas temático-formais da escritora auxiliam na construção das faces do feminino em ambos os romances, por meio da visualidade dos signos linguísticos, que potencializa o jogo interpretativo ao explorarmos as suas respectivas experiências.

**Palavras-chave:** literatura brasileira contemporânea; projeto literário; Aline Bei.

**Abstract:** This article seeks to analyze the novels *O Peso do pássaro morto* (2017) and *Pequena coreografia do adeus* (2021) by Brazilian writer Aline Bei, as a literary project that carries out the multifaceted construction of a feminine in the face of the complexity of motherhood, the conflict with the masculine and the dilemmas in re-elaborating the characters' identities. The aspects linked to the feminine and motherhood, which reverberate in their characterizations, are permeated by physical and symbolic violence, resulting in both the fragmentation of the main characters' self and the speeches they speak about their experiences. To this end, it is worth noting how the writer's thematic-formal choices help in the construction of the feminine faces in both novels, through the visibility of linguistic signs, which enhances the interpretative game as we explore their respective experiences.

**Keywords:** contemporary Brazilian literature; literary project; Aline Bei.

## 1 A escrita que habita

Partindo da curiosidade de saber o que as mulheres estão escrevendo na contemporaneidade, encontramos Aline Bei, uma escritora brasileira de apenas 36 anos, autora de dois romances: *O peso do pássaro morto* (2017) e *Pequena coreografia do adeus* (2021). Vencedora do Prêmio São Paulo de Literatura e do Toca, Aline tem se tornado um dos nomes mais promissores de nossa literatura contemporânea. Segundo o jornal *Folha de S. Paulo*, “[...] Aline Bei se afirma em meio a uma geração de escritoras dedicadas a fazer da literatura um instrumento a serviço das mulheres” (Destri, 2021). No que diz respeito ao seu estilo de escrita, Bei ocupa um lugar híbrido entre a prosa e a poesia em uma diagramação textual inusitada, o que também a projeta no cenário da literatura brasileira.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> O emprego de um estilo que mescla prosa e poesia não é exclusivo de Aline Bei. Autores como Artur Azevedo, no século XIX, já realizavam esse tipo de experimentação na contística em versos, por exemplo. Mais recentemente, Gonçalo M. Tavares em *Uma viagem à Índia* (2010) e Liana Ferraz em *Um prefácio para Olívia Guerra* (2023) trilham por esse caminho, também contribuindo para o enriquecimento do cenário literário contemporâneo ao adotarem as formas narrativas híbridas.

A escrita de Aline Bei tem sido objeto de estudo de várias pesquisas recentes, que destacam aspectos distintos dos seus romances. Há, por exemplo, discussões a respeito da experimentação da linguagem, revelada pelas suas narrativas híbridas e performáticas, como nos artigos de Lara Faria Jansen França, em “A escrita performática em ‘O peso do pássaro morto’ (2017), de Aline Bei”, e de Gustavo Ramos de Souza, no artigo “Um pássaro de papel: a materialidade do livro em ‘O peso do pássaro morto’, de Aline Bei”. Apesar de o seu estilo narrativo ser frequentemente destacado como uma das suas características mais marcantes, também encontramos artigos voltados para a análise da construção das identidades femininas, especialmente no contexto das relações familiares e de gênero. Essas questões são atravessadas, principalmente, pelo impacto da violência, do abuso sexual e do luto, como no artigo “Morte, violência e devastação em O peso do pássaro morto, de Aline Bei”, da autora Jocelaine Oliveira dos Santos, e em “Cultura do estupro em Aline Bei e Douglas Stuart”, de Jorge Alves Pinto e Antônio de Pádua Dias da Silva. Embora as análises do nosso artigo ocorram sob a ótica dos temas supracitados, o foco é realizar um diálogo entre os dois romances de Aline Bei (*O peso do pássaro morto* e *Pequena coreografia do adeus*), enquanto um projeto literário que marca um conjunto de procedimentos muito específicos para a autora, mesmo que em apenas dois livros. O nosso propósito é perseguir a poética de Aline Bei, perscrutando os motivos, definidos como “unidades temáticas mínimas” (Tomachevski, 1976, p. 177), que permitem o cruzamento dos dois romances, tanto nos temas ligados ao feminino quanto na forma, que sustenta e alavanca o jogo interpretativo das experiências das personagens.

Nos retratos sociais explorados em seus romances, podemos compreender o *modus operandi* da relação entre os gêneros no que se refere à figura de um masculino que se impõe diante de um feminino de forma muito naturalizada. A partir desse e de outros desdobramentos, Aline Bei atualiza em seus romances temas urgentes ao feminismo contemporâneo, tais como a desromantização da maternidade, a sexualidade da mulher, o abuso sexual, a violência física e simbólica, o abandono paterno e o silenciamento feminino. Desse modo, os dois livros de Bei apontam um projeto literário que caminha no sentido de subverter a ordem patriarcal de comportamento e permitir que muitas mulheres se reconheçam e, até mesmo, se amparem em sua escrita.

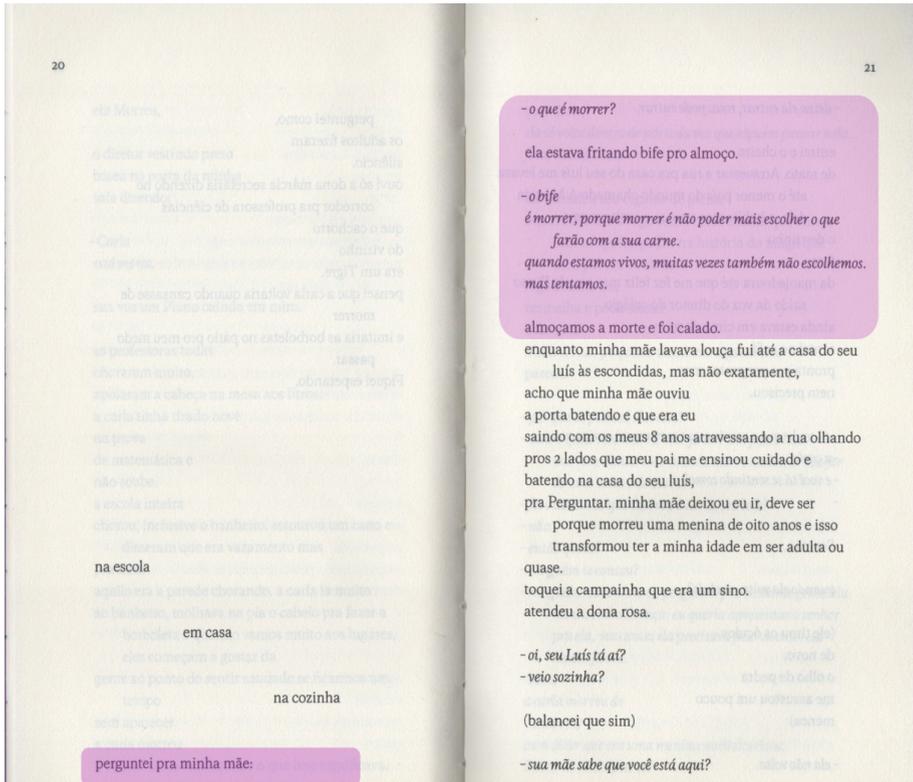
Ao escolher romances contemporâneos para estudo, podemos observar mais de perto a realidade que nos cerca e, ao optar por uma escrita feminina, visamos a uma problematização do cânone literário ocidental e expandimos a leitura de mulheres e sobre mulheres na contemporaneidade, o que se faz imensamente necessário ao levarmos em consideração a importância social e política de nos reafirmarmos ativamente em espaços que há pouco tempo eram apenas concedidos aos homens. Para isso, a escolha do tema e a sua elaboração são essenciais para construir um processo literário que, além de enriquecido, também contribui para a valorização da complexidade das experiências femininas.

No primeiro romance da escritora, *O peso do pássaro morto*, há uma narradora não nomeada que conta a sua história dos 8 aos 52 anos. Cada capítulo refere-se a uma idade, sendo 8, 17, 18, 28, 37, 48, 49, 50 e 52 anos. Nesses recortes temporais, conseguimos ter acesso à vida desta mulher, que é permeada por vazios, perdas e silenciamentos. Isto se reflete, como veremos mais detalhadamente ao longo deste artigo, nas páginas em que há poucas palavras. Os parágrafos com espaçamentos maiores também são recorrentes, isso demonstra uma dificuldade em dizer, uma profundidade que machuca. Toda a narração é carregada pela busca do não-dito e pelo trauma. Na infância, nos embates diante da morte e do *bullying* por parte dos amigos da escola, a negação de um corpo e, conseqüentemente, de uma voz, iniciam o trajeto da personagem que já enfrenta algumas lacunas:<sup>2</sup>

---

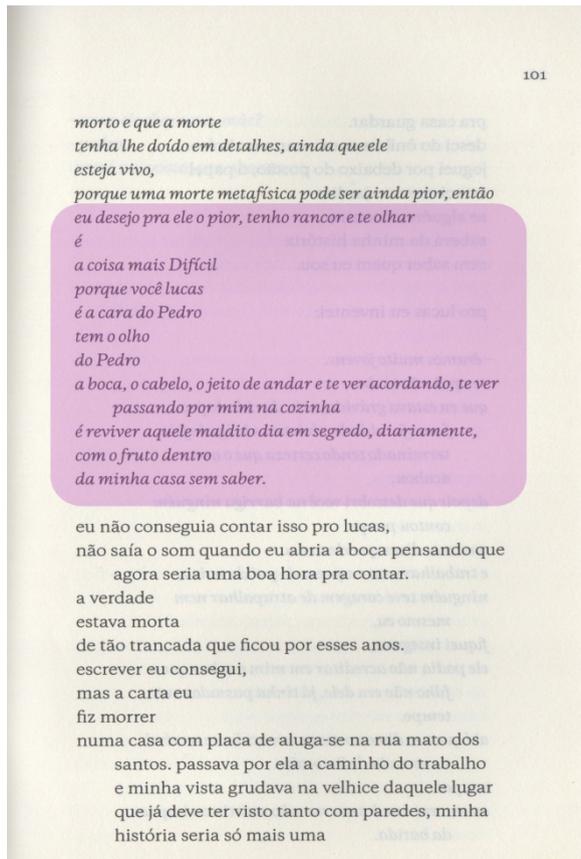
<sup>2</sup> Optamos por fotografar as páginas selecionadas dos romances da escritora, destacando em lilás os trechos em estudo de maneira a respeitar a diagramação que, na materialidade ali representada, é signo fundamental na relação de produção de efeitos estéticos e de sentido.

### Figura 01 – Trechos em destaque



**Fonte:** *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei, p. 20-21.

A fala da mãe ainda ecoa quando, na adolescência, a protagonista é vítima de um abuso sexual. A morte também aparece metaforicamente, pois, a partir dessa violência, é como se ela morresse, sendo apenas um corpo que foi violado, sem nenhuma escolha. A partir disso, a narrativa torna-se cada vez mais densa, pois nasce Lucas, fruto desse estupro. Aos seus pais e ao Lucas, ela nunca contou sobre a noite em que foi estuprada. No entanto, isto não apagou as imagens e os traumas causados em sua vida, além dos sonhos deixados para trás. Ela os revive quando olha para Lucas:

**Figura 02 – Trecho em destaque**

**Fonte:** *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei, p. 101.

Segundo a historiadora Rebecca Solnit, “a história do silêncio é central na história das mulheres” (2017, p. 28). Isso porque, em uma sociedade patriarcal, o silêncio acaba por se tornar mais uma das condições que cercam a opressão feminina. A protagonista que não tem nome, além de simbolizar esse caráter universal de violência contra as mulheres, também reafirma o apagamento e o silenciamento dos quais é vítima. Em um sistema que impõe papéis pré-determinados para cada gênero, em que as mulheres se encontram em um estado de subordinação, restando o silêncio e a falsa noção de “sexo frágil”, visto que os homens

se encontram em posição oposta, é reforçada a naturalização da violência de gênero. Isto é justamente o que acontece no romance, pois Pedro, o homem que a estupra, cercado por esse ideal de masculinidade, o faz porque sente o seu orgulho ferido e deseja afirmar a sua virilidade, superioridade e força dominadora.

O patriarcalismo permite que o masculino se imponha diante do feminino de forma muito naturalizada. Há milênios, as mulheres são submetidas a um processo que as moldam psicologicamente, internalizando-lhes uma ideia de inferioridade. De acordo com Bourdieu (2012), isso acontece na escola, com os tratamentos privilegiados aos meninos, participantes ativos de discussões gerais; no ambiente familiar, opondo universo público, masculino, e universo privado, feminino, fortalecido pela publicidade e desenhos humorísticos, em que as mulheres são inseridas no espaço doméstico e os homens em lugares exóticos e *destinados* a homens, como bares, empresas, clubes, remetendo a uma “imagem de dureza e de rudeza viril” (Bourdieu, 2012, p. 72), enquanto que os espaços ditos “femininos”, com as suas “cores suaves, bibelôs e rendas ou fitas falam de fragilidade e de frivolidade” (p. 72). Além disso, reforça-se a dicotomia sexual nos cargos ocupados na divisão do trabalho, inclusive pelos signos hierárquicos: médico/enfermeira, chefe/secretária, piloto/comissária, que se estendem às “manifestações visíveis das diferenças entre os sexos, como atitudes, roupas, penteado” (Bourdieu, 2012, p.73).

A masculinização do corpo masculino e a feminilização do corpo feminino [...] determinam uma somatização da relação de dominação, assim naturalizada. É através do adestramento dos corpos que se impõem as disposições mais fundamentais, as que tornam ao mesmo tempo inclinados e aptos a entrar nos jogos sociais mais favoráveis ao desenvolvimento da virilidade: a política, os negócios, a ciência etc. A educação primária estimula desigualmente meninos e meninas a se engajarem nesses jogos e favorece mais nos meninos as diferentes formas da *libido dominandi* [...]. (Bourdieu, 2012, p. 70)

A partir destas e de outras posições oferecidas às mulheres em uma dinâmica social que privilegia o masculino, há o favorecimento de uma “impotência aprendida” -*learnedhelplessness* - (Bourdieu, 2012, p. 77), que dificulta uma mudança na ordem social e legitima a dominação

masculina ao desencorajar as mulheres de aspirações e oportunidades. A visão androcêntrica na escola, na família, na política, na linguagem, corrobora para a *violência simbólica*,<sup>3</sup> que tem um papel crucial para perpetuar a violência física contra as mulheres, normalizando abusos e agressões através da objetificação e da desvalorização feminina.

Já no segundo livro de Bei, *Pequena coreografia do adeus*, apesar de também nos depararmos com uma narradora em primeira pessoa, que inicia a sua história na infância e vai até a fase adulta, agora, ela é nomeada - Júlia Terra. A trama tece as suas vulnerabilidades e os traumas diante de um relacionamento familiar conturbado, em que Júlia se encontra em um não lugar, ao mesmo tempo em que rompe com o ciclo de violências em um processo de metamorfose e fortalecimento. Diante do estilo de escrita da autora e a sua relação com a dramaturgia, conseguimos caracterizar Júlia durante a leitura, mesmo que de forma fragmentada: o próprio coturno utilizado por ela na fase adulta é simbólico. Quando a narradora diz que o usa mesmo no verão, o leitor pode estabelecer uma associação, por meio da metonímia, com a guerra, pois o objeto sugere que a protagonista, mesmo se tornando uma mulher forte, ainda pisa no chão com cautela, como se tivesse voltado de uma guerra, a qual corresponde a sua antiga casa, um lugar permeado por violências e abandonos, marcados, inclusive, pela ausência da figura paterna.

Essa violência emerge de alguém que, socialmente, é visto como sinônimo de amor e proteção (Oliveira, 2006) – a sua mãe, Vera. Esta, no entanto, apesar da brutalidade, é apenas uma vítima de um sistema que contribuiu para a sua condição embrutecida. Isso porque, além de presenciar um ciclo de violências, Vera é uma mulher que não teve liberdade para sonhar, possui baixa autoestima e um casamento ruim. No entanto, ainda enxerga na relação conjugal um remédio para a sua “insanidade”. Pode-se dizer que esta estrutura que perpetra um ciclo de violências sobre o feminino foi fortalecida historicamente a partir do século XIX, quando o discurso da medicina, com base em conceitos hoje em dia já desmistificados, ofereceu argumentos a médicos de maneira

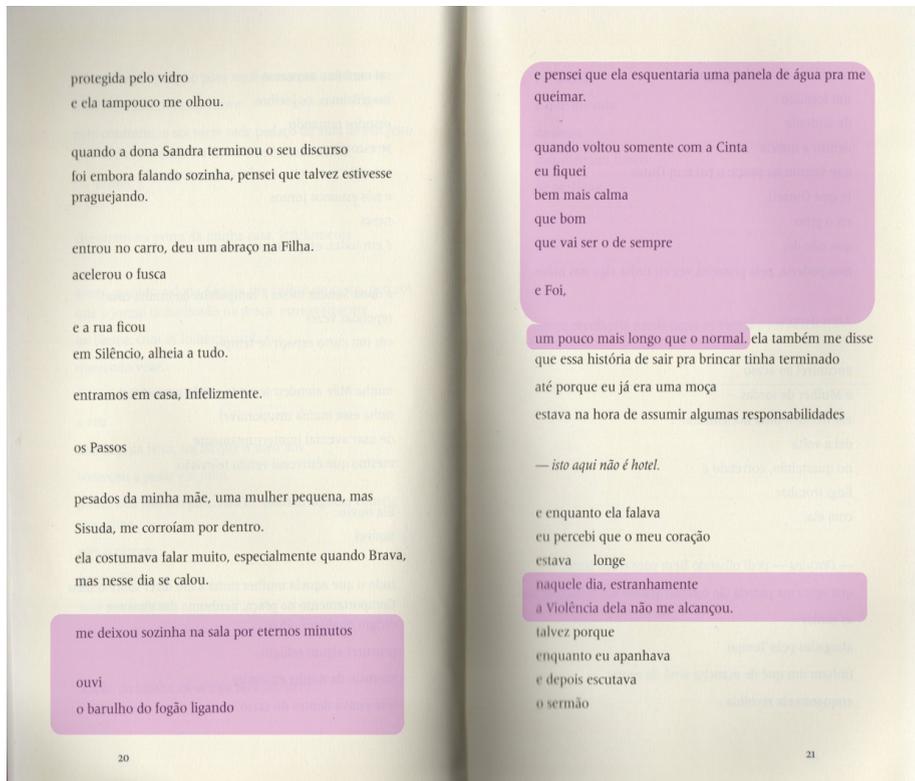
---

<sup>3</sup> Conceito criado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu na década de 70, referindo-se às formas como as estruturas sociais e culturais perpetuam as desigualdades. No contexto da violência contra a mulher, ele inclui linguagem sexista, estereótipos de gênero, objetificação das mulheres etc.

a difundir a ideia de que uma mulher sem um homem poderia adoecer (Oliveira, 2006, p. 143).

Júlia, porém, enfraquece esse ciclo de violências, e busca em outras mulheres, depois de tentar e não encontrar na mãe, o fortalecimento, a inspiração e o afeto de que precisa enquanto filha, uma vez que a sua família é totalmente disfuncional para que ela consiga se sentir amada e importante. Visto isso, há, entre ambas, uma relação paradoxal que se faz pela via da rejeição: mesmo com o toque bruto da violência por parte da mãe, Júlia não mais se importa, pois, pelo menos, a mãe a toca e a enxerga. Podemos ver um exemplo disso no trecho:

### Figura 03 – Trechos em destaque



**Fonte:** *Pequena coreografia do adeus*, de Aline Bei, p. 20-21.

A partir dessa relação conturbada entre mãe e filha e, paralelamente a isso, o pouco acolhimento paterno, Júlia se torna uma mulher que, apesar do seu próprio assujeitamento, marcado pela grafia do pronome pessoal “eu” com letras bem miúdas quando se refere a si mesma, mostra-se corajosa para o afeto. Isso porque talvez toda a sua dor tenha se minimizado no seu encontro com as artes – a dança e a escrita, e com as boas pessoas que passam pelo seu caminho. Logo, temos uma narradora de traço metalinguístico, característica que será abordada em momento oportuno, uma protagonista que se movimenta e que busca construir, por meio da escrita e da dança com as palavras, a sua identidade em meio aos traumas e ao sofrimento. Vemos, portanto, o renascimento da Júlia enquanto mulher em meio aos problemas de um ambiente familiar devastado.

Diante destes dois romances, mesmo se tratando de narrativas diferentes, que revelam as multifaces do feminino, podemos observar temas em comum, principalmente em torno da disfuncionalização da maternidade e do embate entre feminino e masculino. Além disso, por meio dos recursos gráficos empregados nos dois romances, Aline Bei trabalha a linguagem de maneira integrativa, evocando ainda mais sentidos. Observamos tamanhos tipográficos maiores e menores, traços, palavras-alegorias que expressam a insegurança da protagonista, pontos de exclamação isolados, espaços vazios que exploram uma diagramação textual inusitada, como se pudéssemos ler o próprio silêncio e os sentimentos das narradoras, metaforizados pela exploração de recursos visuais fornecidos pelos diferentes modos como os caracteres são impressos. Por sua vez, a língua poética utilizada em ambos os romances difere da língua do cotidiano (Chklovski, 1976), promovendo o efeito estético via a desautomatização da percepção leitora.<sup>4</sup>

No caso de Bei, ela subverte o significado das palavras e dos símbolos, bem como explora a visualidade da escrita. Segundo Maria do Carmo Veneroso (2002), há, a partir do século XX, um resgate da visualidade dos signos linguísticos e do espaço da página pelos poetas, muito por causa do movimento pendular na arte, que reata antigos

---

<sup>4</sup> Em linhas gerais, esta desautomatização ocorre pelo uso de imagens, na maioria das vezes, via metáfora, que deslocam o sentido convencional de um determinado signo para que, na cadeia de produção de sentido, este signo ganhe outros significados. Veremos exemplos disso ao longo deste artigo.

vínculos existentes entre a palavra e a imagem. Nesse sentido, podemos dizer que Bei é uma autora que reafirma a origem visual da escrita, forçando-a a significar o que está além de suas funções convencionais. Essa relação vai ao encontro do que explica Veneroso, pois não se trata de “uma mera relação de influência, mas de diálogo” (2002, p. 82).

Além dos temas em comum e da habilidade incorporada à linguagem, é possível notar que Bei ousa em sua escrita a partir da tradição do *Bildungsroman*,<sup>5</sup> enriquecendo-a em ambos os romances. Neles, conforme o *Bildungsroman* tradicional, temos a narrativa da protagonista desde a infância até a idade adulta. No entanto, os romances são narrados em 1ª pessoa ao invés da 3ª pessoa, comumente utilizada com o intuito de causar uma ilusão de verdade absoluta para convencer e educar o leitor. Aqui, a estrutura em 1ª pessoa revela que são mulheres contando a sua própria história, assumindo responsabilidades, se autoconhecendo, apaziguando-se emocionalmente, desfazendo e reatando laços. Com isso, o próprio tipo de narração já é por si só subversivo, já que a mulher está narrando ao invés de ser narrada. Isto demonstra que há, por parte da escrita feminina, a problematização e a desconstrução do cânone que, no nascimento deste gênero, se constituiu e se perpetuou por muito tempo com a exploração da aprendizagem no universo masculino enquanto tema de prioridade e interesse.

A partir da segunda metade do século XX, a história começa a mudar, e hoje podemos dizer que as escritoras desempenham uma participação expressiva no cenário literário. Cada vez mais, as mulheres querem se revelar, pois precisam, e devem, falar sobre si mesmas. No entanto, apesar de existirem peculiaridades de expressão do gênero feminino na literatura, não se trata de estabelecer uma divisão entre literatura de autoria feminina e masculina, pois isso força as mulheres a se *encaixarem* novamente em um lugar específico, diminuindo a

---

<sup>5</sup> “A determinação histórica do *Bildungsroman* tem sua origem com Karl Morgenstein (1770-1852), professor alemão redescoberto por Fritz Martini nos anos sessenta, e considerado como o primeiro a cunhar o termo na língua alemã. É, pois, com Martini que se encontrará uma importante referência no registro e na compreensão da metamorfose que esse conceito sofreu com o passar do tempo, desde seu início com Morgenstein” (Nascimento, 2020, p. 85). Alguns exemplos deste tipo de romance são *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, *O apanhador no campo de centeio*, de J.D. Salinger, *O caçador de pipas*, de Khaled Hosseini, *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann.

amplitude das suas possibilidades. A historiadora Joan Scott (1986), inclusive, explica que uma história só das mulheres favorece a ideia tradicional de um centro natural masculino. Ainda assim, a literatura de autoria feminina, centrada na mulher, teve, e ainda tem, o poder de transformar e criticar os valores de ordem masculina. E, talvez por isso, foi por muito tempo esquecida diante de uma tendência androcêntrica, uma vez que revelar a experiência feminina por meio do desenvolvimento de uma coragem intelectual é se livrar da validação dos homens sobre os nossos pensamentos e corpos.

Os romances de Bei não se destacam no sistema literário apenas por trazerem à tona temas que envolvem o feminino, e muito menos por tentar defini-lo, mas pela forma inusitada com que os trabalha. Como um discurso vivo, as palavras nos dois romances não são mais as mesmas do dicionário ou da fala. São uma novidade utilizada para moldar a história e o modo como ela está acontecendo. A palavra é feita de uma matéria móvel, como um corpo, por isso a autora realiza essa dança com as palavras, que se transformam dependendo do que é contado. De acordo com Voloshinov/Bakhtin (s. d.), além de não existir literatura sem sociedade, e vice-versa, também não há como separar a forma e o conteúdo de um texto. Nos dois romances de Bei, tais preceitos ficam claros, pois, para compreender o seu texto é necessário compreender o social, que o reverbera.

## 2 Do corpo ao texto

Ao analisar comparativamente *O peso do pássaro morto* e *Pequena coreografia do adeus*, é possível reconhecer algumas semelhanças e diferenças. Ao nos depararmos com os diferentes dilemas das protagonistas a partir de um traço poético que desenha o projeto literário de Bei, exploramos a complexidade da relação das mulheres com a maternidade e com a própria construção do feminino, que é multifacetada. Por meio das memórias da violência, traço comum entre as personagens, há uma protagonista que reelabora as suas perdas para iniciar uma vida adulta, e outra que não tem a mesma possibilidade de sobreviver. Logo, temos duas faces, e talvez três, ao contarmos com a mãe de Júlia Terra, de um feminino que enfrenta questões semelhantes, mas com desdobramentos diferentes de acordo com os seus próprios limites e subjetividades.

Pelo contato de Bei com o teatro, a relação com os objetos nas duas narrativas é muito simbólica. Um exemplo de como os objetos refletem na construção da narrativa é a caixa de flores mortas que Júlia guarda em seu quarto, metaforizando o seu próprio movimento, em que ela olha para a sua existência também se metamorfoseando entre o seu eu-pequeno e o seu eu-grande. Apesar dos seus pedaços no chão em cada surra, de muitas partes de si terem morrido, ainda há beleza, como nas pétalas: “costumo guardar/ as pétalas/ dentro de uma caixa de sapato./ abro dias depois/ só para vê-las amanhecidas/ e impressionantemente ainda belas.” (Bei, 2021, p. 155).<sup>6</sup> Não à toa, apesar dos traumas, Júlia consegue enfraquecer o ciclo de violências do qual foi vítima, encarando a sua própria força, ainda que em descompasso.

Júlia, via escrita em seu diário, realiza um processo de análise e autoanálise, confrontando as dores inerentes ao seu crescimento pessoal. Este movimento de construção identitária, apesar de doloroso, torna-se fundamental, pois, assim como é metaforizado pelas pétalas, que morrem em seu quarto, ela descobre a beleza que reside na morte enquanto uma pulsão para a vida. Esta imagem reflete os eventos traumáticos que Júlia vivenciou, os quais podem ser compreendidos como uma conjuntura do luto, visto que ele ocorre a partir de um evento traumático, não necessariamente ligado apenas à morte, mas às perdas enfrentadas durante a vida. Sigmund Freud, em seu artigo “Luto e Melancolia”, explica que:

[...] reter ligações com o que se perde é imperativo na constituição da vida mental de cada ser humano, mas o modo como esses eventos são processados por cada um assume formas muito diferentes, que podem levar desde a expansão do potencial criativo e artístico até a morte real do indivíduo (2020, p. 9).

A maneira como Júlia lida com o sofrimento resulta na sua expansão criativa: ela quer se tornar escritora, pois é nesse espaço que ela canaliza a sua dor e elabora as suas perdas. No luto, conforme explica Freud (2020), é possível haver o redirecionamento da libido do objeto perdido, uma vez que, ao contrário da melancolia, o mundo externo é que se torna insignificante, e não o interno, mais complexo para tal

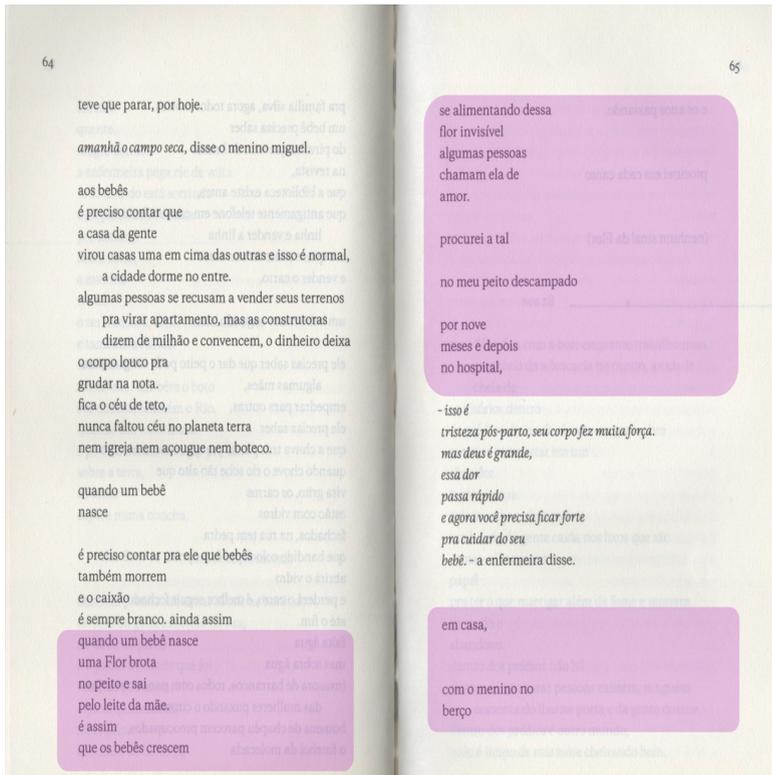
---

<sup>6</sup> Optamos por transcrever os trechos de até três linhas utilizando as barras (“/”), semelhante ao que se faz para citação dos versos de poemas, já que a escrita de Bei remete à poesia.

redirecionamento. Portanto, para Júlia, a escrita vale-se de uma atividade que auxilia no seu processo de cura, permitindo-lhe novas possibilidades de renascer e florescer após caírem-lhe as pétalas.

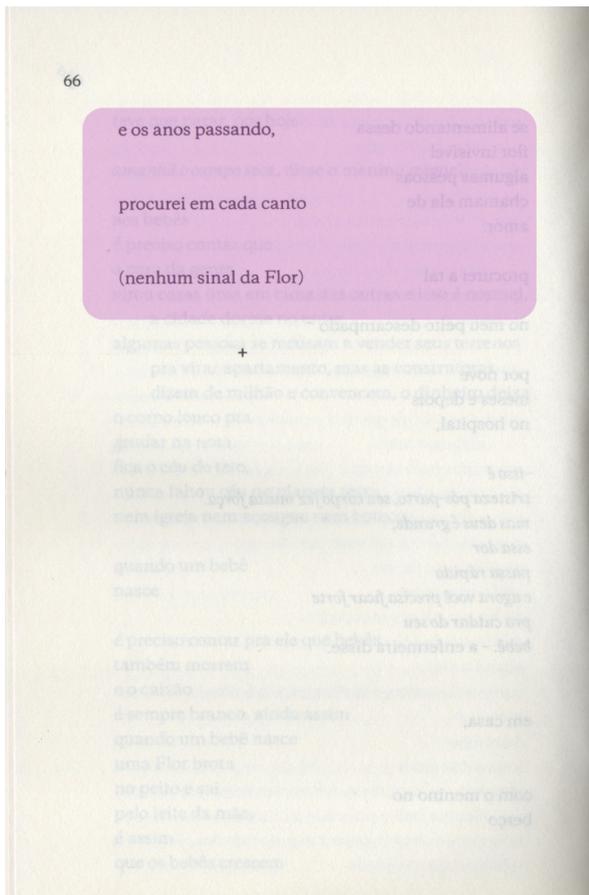
A protagonista não nomeada, de *O Peso*, já possui uma relação simbólica diferente com as flores, reafirmando a ideia central do romance: “a cura não existe” (Bei, 2017, p. 35). Aqui, a narradora fica presa na melancolia que, apesar de se assimilar com o luto, dado que ambos ocorrem a partir de um evento traumático, “possui como traços marcantes desânimo profundo e penoso [...]. A característica de maior peso na diferenciação dos dois estados é presença de baixa auto-estima e auto-recriminação, muito comuns na Melancolia e inexistente no luto normal” (Freud, 2020, p. 9). Além disso, ainda segundo Freud (2020), no processo melancólico, a estrutura psíquica do indivíduo não consegue fazer com que haja a distinção entre si e o objeto perdido, logo, quando há a perda, o ego se perde juntamente com o objeto. Um dos eventos traumáticos enfrentados pela narradora de *O Peso* é o estupro pelo seu ex-namorado, que resulta em uma gravidez. Após prosseguir com a gravidez indesejada, vemos esta mulher com o filho recém-nascido, ainda em contato com a dor, a qual disseram que desapareceria ao pegá-lo nos braços, reforçando a construção social de que o instinto da maternidade está arraigado às mulheres. Segundo Silvia Federici, essa obrigação denota a falta de controle da mulher acerca da reprodução, demarcando uma alienação dos seus corpos (2017, p. 80). No caso da protagonista, os anos se passaram e o amor materno, metaforizado por uma *Flor*, não brotou em seu peito, o que está diretamente ligado aos traumas do abuso sexual e ao processo melancólico vivenciado por ela:

### Figura 04 – Trechos em destaque



Fonte: *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei, p. 64-65.

**Figura 05 – Trecho em destaque**



**Fonte:** *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei, p. 66.

No caso desta protagonista, nota-se que a maternidade e a violência lhe são impostas, assim como a culpa e a autorrecriação, provindas do seu estado melancólico. A premissa da maternidade representa para ela a morte do seu próprio eu, nunca nomeado. Assim, a partir das reflexões em que reconhece os danos físicos e os vazios que tem que enfrentar, em prol do cuidado com o filho e da constante busca por tentar carregar o peso de si mesma todos os dias, vemos um feminino dilacerado que, infelizmente, não sobrevive. Considerando que na melancolia é o próprio ego que se

torna pobre e vazio (Freud, 2020, p. 16), o processo de redirecionamento do objeto perdido torna-se mais penoso. Isso porque o risco de suicídio em estruturas melancólicas é maior, uma vez que, na psicose, o sujeito é incapaz de fantasiar. Esta fantasia seria um mecanismo de defesa para frear o gozo mortífero. Dito isto, enquanto Júlia, no *Pequena*, reelabora a perda, a protagonista sem nome, de *O Peso*, tem a morte como fator intransponível, uma vez que o seu processo melancólico não permite a elaboração das suas perdas. Portanto, apesar das *flores* aparecerem em ambas as narrativas, o que não ocorre ao acaso, uma vez que elas se tornaram um símbolo da representação do *ideal feminino*<sup>7</sup> na sociedade, analisamos que Bei explora e subverte sua simbologia, pois os romances discutem o que cada mulher, por meio da sua singularidade, faz com a entrega dessa *flor* que lhe é, por vezes, retirada ou violentamente imposta.

Apesar das narrativas abordarem as multifaces do feminino, o tema da maternidade é explorado de modo a demonstrar o quanto ele ainda serve e é manipulado em função dos interesses masculinos. Compreendemos, segundo Danielly Passos de Oliveira, que a formação das mulheres enquanto mães consolidava um modelo de controle específico de feminilidade. Os discursos médicos difundiam a ideia de que “o corpo das mulheres lhes pesava como um destino irrevogável. Assim, segundo a medicina, era natural que as mulheres fossem frágeis, ternas, sentimentais e, sobretudo, mães” (Oliveira, 2006, p. 141). Esta pressão exercida sobre as mulheres não era a mesma para os homens, “por serem vistas como frágeis, não suportariam as exigências do trabalho” (Oliveira, 2006, p. 142), logo, a sociedade isentava os homens de inúmeras responsabilidades diante dos seus próprios filhos, uma vez que já estavam comprometidos com o sustento da família.

Essas e outras questões envolvendo a maternidade são exploradas por meio de Vera, mãe de Júlia em *Pequena coreografia do adeus*. No que diz respeito à relação entre mãe e filha, identificamos uma quebra: a sensibilidade que tanto foi difundida no papel de mãe e de mulher

---

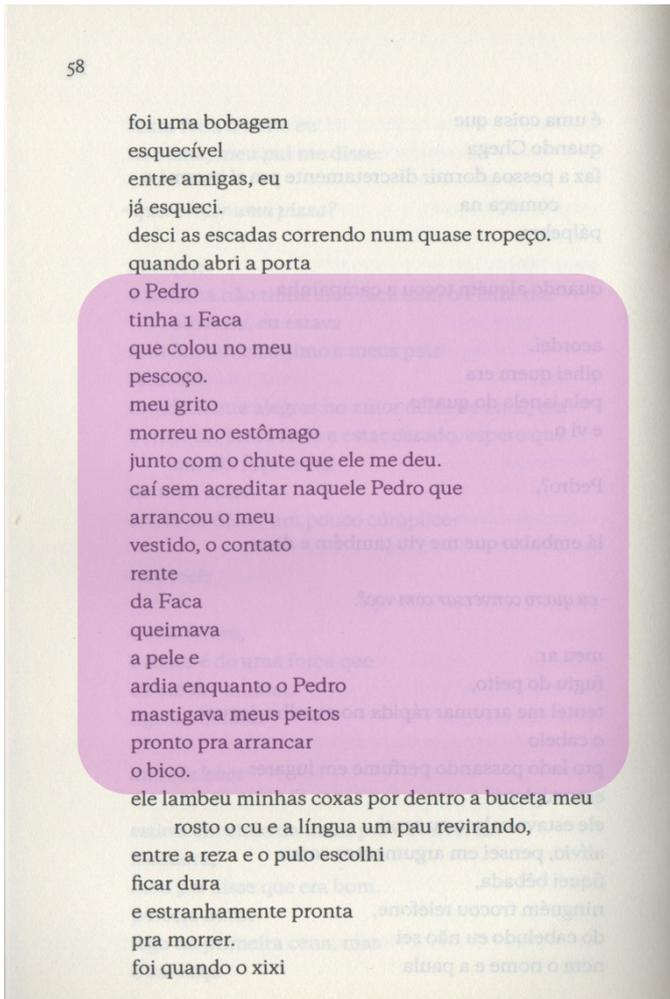
<sup>7</sup> Cabe diferenciarmos alguns conceitos: Segundo Parker (1984, p. 97), “a construção da feminilidade se refere ao relato psicanalítico e social da diferenciação sexual. Feminilidade é a identidade vivida por mulheres tanto entusiastas quanto resistentes a ela. O ideal feminino é um conceito histórico mutável do que a mulher deve ser, enquanto o estereótipo feminino é a soma de características imputadas às mulheres que servem de modelo e medida para cada preocupação sua”.

não é encontrada na mãe de Júlia. Este estereótipo feminino foi muito propagado no século XIX, criando uma liberdade regulada para as mulheres por meio da imagem de mãe como sendo uma verdadeira mulher, “esculpida em semelhança ao culto de Maria, que representava a mãe santificada: aquela que fazia um bom uso de seu corpo” (Oliveira, 2006, p. 143).

Ademais, o pai de Júlia se diz um “homem Livre” (Bei, 2021, p. 70), pois, após o divórcio, nega que a filha more com ele: “- Não, Não, Não, uma criança deve ficar com a Mãe./ - mas eu não sou uma criança! / e quando eu tinha sido?” (p. 84). Os três “Não” seguidos com letras maiúsculas demonstram a intensidade da negação, fazendo com que Júlia escreva em seu diário: “*Pelo menos a minha mãe precisa de mim, ela nunca me abandonou*” (p. 85). Com isso, sugere-se que o seu abandono pelo pai é uma violência dupla, uma vez que, além dele saber do sofrimento de Júlia com a mãe, ele não assume o compromisso com a filha, como se coubesse apenas à mulher prover o lar e cuidar da filha integralmente.

Já em *O peso do pássaro morto*, quando a protagonista, que sofre o abuso sexual, leva a gestação até o final, ela personifica o discurso que dispõe a maternidade como um compromisso social (Beauvoir, 2009), como se fosse um dever do feminino que não tem escolha sobre o seu corpo: “- se foi mulher para fazer vai ser mulher para criar.” (Bei, 2017, p. 100), dizem os seus pais. Enquanto isso, Pedro, o homem que a estuprou, nunca foi delatado e “sumiu do mapa./ fugiu para um tamanho/ de longe que nunca mais/ninguém ouviu falar do nome dele.” (p. 100). Logo, nota-se que ambas as figuras masculinas nos romances de Bei não assumem qualquer responsabilidade diante dos próprios atos e dos filhos. Isso revela, assim como ocorre na sociedade, que a pressão exercida sobre as mulheres não é a mesma para os homens, já que eles são isentados dos cuidados com os filhos.

Ao trazer esses temas emergentes, a autora não os explora apenas no conteúdo, mas, também, na forma como grafia e dispõe as palavras. Quando usa as maiúsculas intencionais, recorrentes em ambos os romances, as palavras carregam um peso para o leitor, que é reflexo do próprio sentimento das protagonistas. Observemos o trecho em que Pedro, abusador da protagonista de *O Peso*, vai até a sua casa:

**Figura 06 – Trecho em destaque**

**Fonte:** *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei, p. 58.

A palavra *Faca* está escrita com letras maiúsculas, assim como o nome de *Pedro* que, mesmo sendo um nome próprio nem sempre aparece assim, como no trecho seguinte: “[...] vomitei/ o pedro ria” (p. 59). Com isso, ao trazer no primeiro trecho *Faca* e *Pedro* sendo as únicas palavras grafadas em maiúsculas, podemos analisar que ambas estão, de alguma

forma, em igualdade, ou seja, tanto *Pedro* quanto a *Faca* são armas que ferem a protagonista. Portanto, a linguagem também impõe o poder do qual se utilizam: além da faca, simbolizando a violência como objeto fálico, o próprio corpo masculino na situação do estupro representa uma arma inimiga do feminino.

Já em *Pequena coreografia do adeus*, conforme em um trecho já explicitado acima, temos o mesmo recurso das maiúsculas: “- *Não, Não, Não, uma criança deve ficar com a Mãe.*” (p. 84). Aqui, ao negar que Júlia more com ele, torna-se coautor das violências sofridas pela sua filha. O abandono é a *arma* que o pai de Júlia utiliza contra ela, por isso a intensidade da negação expressa pelas maiúsculas. No mesmo trecho, a palavra *Mãe* igualmente aparece grafada em maiúscula, resgatando, em benefício do masculino, o que o senso comum social prediz a respeito da maternidade enquanto função e compromisso sobre a figura feminina. Afinal, “ser mãe constituía a missão mais sublime e mais importante de qualquer mulher [...] ser mãe tornava-se a condição mais relevante da feminilidade, como se o corpo de cada mulher traçasse os contornos de um destino comum, natural” (Oliveira, 2006, p. 142). Por outro lado, as maiúsculas também revelam o peso da maternidade diante dos julgamentos e das responsabilidades com os filhos de acordo com o gênero. Há, portanto, o mesmo recurso visual dialogando com o conteúdo dos romances, o qual reforça o embate do masculino com o feminino, que se manifesta tanto nos relacionamentos que idealmente deveriam ser amorosos quanto na figura da paternidade que, idealmente, deveria ser marcada pela presença e pelo cuidado.

Este conflito fica evidente quando Júlia e a protagonista sem nome *assujeitam-se* durante a narrativa. Quando *Pequena coreografia* traz o “eu” pormenorizado ou “júlia” em minúsculas, a narrativa já expressa a protagonista dizendo, de forma performatizada, o modo como se sente pequena, machucada e até mesmo invisível. Já em *O Peso*, a dor e o silenciamento da protagonista revelam-se pela mudança do narrador, que passa a ser em 3ª pessoa no final da narrativa. Assim, ao invés de estar apenas explícito em suas falas “estou sofrendo”, temos uma linguagem que relaciona recursos linguísticos e visuais, bem como a própria mudança de estrutura. A diferença aqui é que, ao realizar um movimento de autoanálise, por meio do seu diário e do distanciamento familiar, a protagonista de *Pequena coreografia* mata a “júlia”, transformando-a em

“Júlia” ao longo do romance, enquanto que, em *O Peso*, não houve essa possibilidade, apenas a completa morte do eu, já sem voz.

### 3 A palavra não cura nada

A potência de ambos os livros encontra-se, justamente, nessa maneira de representar os sentimentos das protagonistas também a partir da grafia das palavras, assim, conteúdo e forma se complementam, produzindo novos significados a partir da diagramação textual inusitada. O leitor, por sua vez, participa do desenvolvimento do tema a partir das escolhas formais construídas na narração, criando novas e possíveis interpretações, uma vez que lhe é dirigida a tarefa de compor uma imagem dessas mulheres não apenas pelos temas acerca do feminino, igualmente significativos, mas, também, pelo jogo narrativo que potencializa tais discussões.

Considerando que tema é forma, organizamos o discurso linguisticamente de acordo com os elementos que nos dão esse suporte. A palavra, sozinha, não *cura* nada, o que transforma é o processo de como ela toma forma no papel e, a partir disso, ocupa uma voz. Aline Bei constrói um projeto literário em seus dois romances não somente por causa dos temas em comum, mas pela forma suscitada por eles, a qual não abandona o desejo de contar uma sensação que, por vezes, desafia-se a caber na linguagem. Portanto, a habilidade da autora rompe com o convencional e demonstra a potência da literatura enquanto ferramenta tanto de expressão quanto de reflexão social, provocando uma crítica diante dos papéis de gênero, oferecendo uma voz autêntica para as experiências multifacetadas do feminino no cenário da literatura brasileira contemporânea.

### Referências

ALVES PINTO, J.; DIAS DA SILVA, A. de P. *A “cultura do estupro” em Aline Bei e Douglas Stuart: trauma e resistência numa perspectiva comparada*. Revista Odisseia, [S. l.], v. 8, n. Especial, p. 36–56, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/view/31918>. Acesso em: 14 nov. 2024.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009 [1949].

BEI, Aline. *O peso do pássaro morto*. São Paulo: Editora Nós, Edith, 2017.

BEI, Aline. *Pequena coreografia do adeus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BOURDIEU, Pierre. Anamnese das constantes ocultas. In: BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kuhner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012, p.69-77.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHEMBAUM, B. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Trad. A. M. R. Filipouski et. al. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p.39-56.

DESTRI, Luisa. Aline Bei faz da literatura um instrumento a serviço das mulheres. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 de maio de 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/05/aline-bei-faz-da-literatura-um-instrumento-a-servico-das-mulheres.shtml>. Acesso em: 19 de jul. de 2022.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução do coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. São Paulo: Lebooks Editora, 2020.

FRANÇA, Lara F. J. *A escrita performática em O peso do pássaro morto (2017), de Aline Bei*. Palimpsesto - Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Letras Da UERJ, 23(45), 223–241. Disponível em: <https://www.periodicos.capes.gov.br/index.php/acervo/buscar.html?task=detalhes&source=&id=W4396887699>. Acesso em: 13 de nov. de 2024.

NASCIMENTO, J. G. H. E. *O conceito de Bildungsroman*. São Paulo: Revista Filogênese – Revista Eletrônica de Pesquisa na Graduação em Filosofia da UNESP, 2020.

OLIVEIRA, Danielly P. de. Amor, cuidado e intimidade - invenções modernas do feminino. In: Alexandre Fleming Câmara Vale; Antonio Crístian Saraiva Paiva. (Org.). *Estilísticas da Sexualidade*. Fortaleza: Pontes Editores, 2006, v.1, p. 137-152.

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade; PEDROSA, A. *et al.* (Orgs). *Histórias das mulheres, histórias feministas*: antologia. São Paulo: MASP, 2019, p. 95 - p. 105.

SOUZA, Gustavo R. de. *Um pássaro de papel*: a materialidade do livro em *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 43, n. 1, p. 247–273, 2023. DOI: 10.20396/remate.v43i1.8670495. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8670495>. Acesso em: 13 de nov. de 2024.

SANTOS, Jocelaine O. dos. *Morte, violência e devastação em O peso do pássaro morto*, de Aline Bei. *Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura*, São Cristóvão-SE, v. 36, n. 1, p. 53–67, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/16768> . Acesso em: 14 nov. 2024.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org). *Tendências e Impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23- 58.

SOLNIT, Rebecca. *A mãe de todas as perguntas*: reflexões sobre os novos feminismos. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHEMBAUM, B. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p.169-204.

VENEROSO, Maria do C. de F. *Caligrafias e Escrituras*: Diálogo e Intertexto no Processo Escritural nas Artes do Século XX. Belo Horizonte: C/Arte, 2002, p. 81-89.

VOLOSHINOV, V. N.; BAKHTIN, M. M. *Discurso na vida e na arte*: sobre a poética sociológica. Tradução para uso didático feita por Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. [s.d.].

Data de submissão: 11/06/2024.

Data de aprovação: 17/11/2024.



## A simbologia da água na crônica *Ouçam os ruídos dos jacumãs*, de Eneida de Moraes

### *The symbolism of water in the chronicle “Ouçam os ruídos dos jacumãs”, by Eneida de Moraes*

Vanessa da Costa Valentim

Universidade da Amazônia (UNAMA), Belém, Pará / Brasil

vcvdutra@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8800-4230>

Állan Sereja dos Santos

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA)/ Foz do Iguaçu/ Paraná / Brasil

allanserejapa@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-7805-1877>

Luiz Rodrigo Brandão Pinheiro

Secretaria de Estado de Educação do Pará (SEDUC-PA), Belém, Pará / Brasil

luizpinheiro962014@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-3648-9691>

**Resumo:** Este artigo tem o objetivo de analisar como a simbologia da água se manifesta para criar metáforas na crônica literária *Ouçam os ruídos dos jacumãs*, da obra *Cão da madrugada* (1954) de Eneida de Moraes (1904-1971). Partimos da perspectiva de Massaud Moisés (2012) sobre crônica literária, podendo ser um gênero discursivo voltado para o lirismo provocado por um acontecimento real, estimulando a memória do cronista. Ingressamos na perspectiva de Gaston Bachelard (2018) sobre a água, que divide e classifica de maneira que atribui diversos significados e sensações ao elemento natural, para analisar como a simbologia ocorre na crônica de Eneida. Na crônica literária, narra-se a vida do caboclo ribeirinho da Amazônia brasileira e as memórias da cronista envolvendo o rio. Assim, observamos que a água tem significações para além da sua

matéria, sendo um meio de reprodução da imaginação e do simbólico dos ribeirinhos.

**Palavras-chave:** Crônica literária; Eneida de Moraes; simbologia da água; Gaston Bachelard.

**Abstract:** This article aims to analyze how the symbolism of water manifests itself to create metaphors in the literary chronicle *Ouçam os ruídos dos jacumãs*, from the book *Cão da madrugada* (1954), by Eneida de Moraes (1904-1971). Start from Massaud Moisés (2012) perspective on literary chronicles, which can be a discursive genre focused on lyricism provoked by a real event, stimulating the chronicler's memory. Introduce Gaston Bachelard's (2018) perspective on water, which divides and classifies in a way that attributes different meanings and sensations to the natural element, to analyze how symbolism occurs in the chronicle by Eneida. In the literary chronicle, the life of the riverside caboclo of the Brazilian Amazon and the chronicler's memories involving the river are narrated. Thus, observe that water has meanings beyond its matter, being a means of reproducing the imagination and symbolic of riverside dwellers.

**Keywords:** Literary chronicle; Eneida de Moraes; symbolism of water; Gaston Bachelard.

## 1 Embarcando

Como amazônicos-brasileiros, observamos como a água é abundante e fundamental para os nossos contextos sócio-históricos, econômicos e culturais. Para o filósofo francês Gaston Bachelard (2018), a água pode ser também usada como princípio de criação artística e de uma realidade através do imaginário. Na Amazônia, as águas nutrem diversas narrativas como, por exemplo, as narrativas orais surgidas dos povos amazônicos e as narrativas e poéticas contemporâneas cibernéticas. O simbolismo da água atravessa as literaturas amazônicas, fato que provoca o interesse acerca de como a água é representada na literatura da região. Como há

várias Amazônias<sup>1</sup>, partirmos do nosso *locus* discursivo, o estado do Pará, dentre os(as) diversos(as) escritores(as) deste estado brasileiro, optou-se pela Eneida de Moraes (1904-1971) ou simplesmente Eneida, como ela passou a assinar a partir de 1926, excluindo o sobrenome do marido.

Nascida em Belém do Pará, no dia 23 de outubro de 1904, Eneida foi escritora (publicou coletânea de poemas e de crônicas), jornalista, ensaísta sobre o carnaval carioca, produtora cultural e militante marxista filiada ao Partido Comunista Brasileiro. Foi opositora de Getúlio Vargas, o que resultou em sua prisão em 1932, no Pavilhão dos Primários, local onde conviveu com outros literatos brasileiros.

Em relação à produção literária, ela propagava sua ideologia política através dos seus escritos e manifestava suas memórias pessoais e sociais em narrativas, tendo como base as manifestações culturais das classes socialmente menos favorecidas, revelando um caráter revolucionário e um inconformismo cultural. A escritora rompeu padrões estabelecidos pela sociedade machista, tanto na vida pessoal, quanto no campo profissional, publicando seus escritos literários e jornalísticos em um contexto social onde a rejeição sobre as mulheres escritoras era mais forte e explícita.

Mesmo Eneida, conforme Eunice Ferreira dos Santos e Lilian Adriane dos Santos Ribeiro (2013, p. 87), sendo uma das quatro escritoras do Pará que estão incluídas em certos planos de aula ou em estudos acadêmicos, ainda é algo eventual. Em *A Literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho e co-organizada por Eduardo Coutinho, no volume 4, no segmento nomeado “Ciclo nortista”, escrita por Peregrino Júnior, sucintamente aborda-se sobre Eneida (Coutinho; Coutinho, 1999); já no volume 5 da referida obra, que trata do Modernismo, mencionam-se brevemente Eneida (Coutinho; Coutinho, 2004). Em outras obras da historiografia literária do país, como em *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi (2015), os poucos intelectuais do Norte

---

<sup>1</sup> A Amazônia é conhecida como Pan-Amazônia (constituída por sete países sul-americanos – Brasil, Bolívia, Colômbia, Equador, Peru, Suriname e Venezuela – e o departamento ultramarino, Guiana Francesa) e Amazônia Legal (critério político-administrativo, composto pelos estados brasileiros: Acre, Amapá, Amazonas, Mato Grosso, Pará, Rondônia, Roraima, Tocantins e parte do Maranhão), logo, há uma diversidade em aspectos sócio culturais e históricos, por isso, colocamos o nome no plural.

citados, são homens, e em *Presença da literatura brasileira: história e crítica, volume 2 - Modernismo*, de Antonio Candido (2001), ninguém do Norte é mencionado. Ou seja, em três obras sobre a historiografia literária brasileira de importantes teóricos do país, pouco se cita Eneida, e quando é ao contrário, nada aprofundado – assim como os demais nortistas.

Para Santos e Ribeiro (2013, p. 88), a tradição e o espaço geográfico pesam sobre a literatura de autoria feminina do Pará. A “colonialidade do gênero ainda está conosco”, como afirma María Lugones (2014, p. 939), em outros termos, mesmo com o fim da colonização, a opressão de gênero ainda continua. Outro ponto é o favorecimento do sudeste brasileiro, visto como o núcleo central – principalmente São Paulo e Rio de Janeiro –, que soma com o isolamento histórico e simbólico do Norte e da Amazônia brasileiros, refletindo uma marginalização literária (Santos, 2024). As produções das intelectuais paraenses são marginalizadas por serem escritas por mulheres do Norte brasileiro. Nessa percepção, Eneida é vítima de uma marginalização literária duplicada, pois o campo artístico-cultural reflete o patriarcalismo e a invisibilidade do Norte no país, pontos que tornam esta pesquisa relevante.

Normalmente, a temática selecionada como *corpus* de estudo acerca da produção literária de Eneida é a questão de gênero, bem como o feminismo e a militância comunista, dessa forma, pensar a água como tema das crônicas eneidianas, amplia e diversifica as análises sobre a literatura da escritora. A água e sua simbologia estão na crônica *Ouçam os Ruídos dos Jacumãs*, presente na obra *Cão da madrugada* (1954), de Eneida, pois, narra-se a vida do caboclo ribeirinho da Amazônia brasileira e memórias da cronista envolvendo o rio.

Em relação à teoria sobre a crônica literária, este estudo baseia-se em Massaud Moisés (2012). Para ele, este gênero discursivo pode se expressar como um poema em prosa ou como um conto, quando não, oscila entre ambos; contudo, volta-se ou para o lirismo, no qual a transposição do acontecimento tem uma subjetividade elevada, ou para a dramatização, onde o cronista é um espectador; em ambos os casos, a recriação da realidade prevalece sobre a mera transcrição (Moisés, 2012, p.132-133). Na crônica literária, pode-se priorizar/realçar o plano do “eu”, neste caso, o lirismo é provocado por um acontecimento (força intrínseca) e despertado no interior do cronista, o relato de um fato estimula a memória, traz lembranças, ou uma abundância de percepções

para o cronista, o qual narra e é o próprio assunto da crônica (Moisés, 2012, p. 631).

Neste estudo ainda ingressamos na perspectiva filosófica de Gaston Bachelard sobre a água. Na obra *A água e os sonhos: ensaio sobre o imaginário da matéria*, Bachelard (2018) reflete sobre a relação entre a água e sua presença no imaginário do ser humano, apresentando as águas imaginárias como tema recorrente, o elemento natural tem significações que ultrapassam a matéria e os significados atribuídos e conhecidos por cada um de nós. Ao abordar sobre a água, ele traz como referencial de análise, a imaginação, apresentando um universo de devaneios. A presença da água no imaginário humano está relacionada com os sonhos por considerá-los como a máxima expressão do devaneio humano. O filósofo examina as imagens e sentimentos suscitados nos humanos através da contemplação (chamada por ele de devaneio) das águas e cujas expressões ele recolheu na poesia com a intenção de desmistificar toda a simbologia na qual o elemento está envolto. Nesta perspectiva bachelardiana, a água é dividida e classificada de maneira que a ela se atribui significados diversos como sabores, vozes, cores, perfumes e várias outras sensações.

A partir da ótica de Bachelard (2018) sobre a água, o objetivo deste artigo é analisar como a simbologia da água se manifesta para criar metáforas na crônica literária *Ouçam os ruídos dos jacumãs*, da obra *Cão da madrugada*, de Eneida. Após embarcarmos (introdução ao assunto, apresentação do *corpus*, da justificativa, da problemática, do objetivo e da metodologia) neste artigo, agora navegaremos pelo rio eneidiano, isto é, abordaremos uma parte da bibliografia de Eneida. Em seguida, mergulharemos em um trecho deste rio, em outros termos, analisaremos a crônica de *Cão da madrugada*, pela perspectiva sobre a água de Bachelard (2018). Por fim, desembarcaremos realizando as considerações finais deste artigo. Boa navegação!

## 2 Navegando pelo rio eneidiano

Em 1926, Eneida torna-se colaboradora da revista *Belém Nova*, fundada no Pará pelo intelectual paraense Bruno de Menezes (1896-1963), um dos diretores. O magazine circulou de 1923 a 1929, publicando escritos literários e textos sobre literatura, pintura, cinema e teatro, reportagens sobre a cidade e a sociedade, e anúncios publicitários, os colaboradores

foram intelectuais “passadistas”, que buscavam certo passado fundador nacional, e intelectuais que se identificavam politicamente como “novos”, ressaltando o presente e almejando uma renovação artística (Figueiredo, 2001). Eneida era desses intelectuais que defendiam uma renovação, algo novo do campo das artes. Na edição de 30 de setembro de 1927 da *Belém Nova*, foi publicado o primeiro escrito de Eneida no magazine, a crônica: *Canto novo do Brasil*.

Graças a Deus, começamos a cantar o nosso canto próprio, começamos a entoar, coisas nossas, a sentir o Brasil... Os poetas novos vivem de tudo o que é lindo e bom nesta pátria. Quem no Brasil precisa falar de Cleopatras, que não vimos, de Phrynéas que não sentimos; quem precisa falar de mares e céos que não estão em nossa sensibilidade, quando temos mares e céos, ricos de cor, de luz e de beleza neste Brasil? E as Uyáras? E as Iracemas? E todas as morenas do Brasil que são Uyáras e Iracemas? Abguar Bastos publicou no passado [em um] número a Belém-Nova um verso moderno e lindo. Sensibilidade bem brasileira. Poeta bem moderno que página maravilhosa nos deu Abguar. Graças a Deus que os poetas brasileiros se vão patriotizando, individualizando, Graças a Deus... (Reis, 2020, p. 207).

Em *Canto novo do Brasil*, Eneida enaltece os poetas que manifestaram a estética modernista em suas produções, especialmente Abguar Bastos, por conta da proposta de renovação defendida no manifesto *Flami-n'-assu* (1927), o qual clama aos intelectuais do Norte e Nordeste brasileiros para uma reformulação na escrita e a destacarem uma brasilidade a partir da Amazônia. Este texto influenciou Eneida para expressar intensamente uma brasilidade e desejar romper com o que não era literatura amazônica.

Em 1929, Eneida publica a sua primeira obra, *Terra verde* (também inspirada em *Flami-n'-assu*), uma coletânea de 26 poemas, ganhadora do *Prêmio Muiraquitã*, em 1930. A coletânea teve uma segunda edição apenas em 2020, organizada pelos professores doutores Josebel Fares e Paulo Nunes. O livro caracteriza-se pelos versos livres e brancos e a temática sobre aspectos identitários do povo amazônico, exaltando a biodiversidade, elementos socioculturais, as narrativas orais, a paisagem e o cotidiano de Belém como uma cidade com traços de modernidade, com um tom ufanista e um sentido de brasilidade e de pertencimento ao Norte brasileiro. Como exemplo, temos o trecho do poema *Banho de cheiro*,

que aborda a cultura, a crença e o conhecimento popular através de um momento do cotidiano do mercado. É um diálogo entre uma vendedora e uma cliente durante a venda de banho de cheiro<sup>2</sup>, informando as plantas aromáticas que compõem o banho, a finalidade e como o faz:

Quando quiser prender para toda a vida alguém,  
ponha carrapato nos seus banhos de cheiro... É uma beleza!  
E o cachorrinho pra “amassar?”  
- “Escuta, minha velha, o banho da Felicidade, como é? Como se faz?”  
- “O banho da Felicidade?”  
- Tome às sextas-feiras ao meio dia, catinga de mulata, manjerona, bergamota, pataqueira, priprioca, patchouli, cipó catinga, arruda, cipó tuiira, baunilha e corrente... Ponha isso pra ferver, e depois de estar frio, tome o banho...  
[...]  
Banhos de cheiro da minha terra...  
A felicidade que custa 5\$000...  
As folhas verdes que nos podem dar aquilo que o destino nos negou...  
“A Felicidade...  
A Felicidade que a mulata Sabá vende no mercado...  
Banhos de cheiro do Pará” (Moraes, 2020a, pp. 32-33).

*Terra verde* colaborou “em defesa do propósito da Antropofagia: a retomada das raízes nacionais, a valorização da cultura nativa e o propósito de dar voz ao caboclo amazônico, revelando ao Brasil suas tradições, seus hábitos, sua cultura”, segundo Vânia Alvarez (2020, p. 14). Sendo assim, o livro simboliza a resistência amazônica em relação à exclusão sócio-histórica e ao imaginário exótico, assim como contribuiu com o Modernismo paraense e abriu portas para Eneida no cenário literário nacional. Em 1929, ela colaborou com a revista *Antropofagia*, organizada por Oswald de Andrade e Raul Bopp, publicando os poemas *Banho de cheiro* e *Assahy*. O primeiro foi no número 15, 2ª edição,

---

<sup>2</sup> O banho de cheiro é um banho preparado com ervas aromáticas da Amazônia, com o intuito de purificar quem o toma e atrair saúde, amor e prosperidades. Normalmente, esse banho é feito e comercializado pelas erveiras, mulheres que possuem um conhecimento sobre plantas, que é passado por gerações. Elas são encontradas na Feira do Ver-o-Peso, localizada na cidade de Belém, capital do Pará.

de 19 de julho, e o segundo foi na edição de n. 10, 2º edição, de 12 de junho.<sup>3</sup> A coletânea também influenciou e tornou-se um símbolo literário para a geração intelectual do Pará, da década posterior, da revista *Terra Imatura*. No editorial do número 2 do magazine, publicado em maio de 1938, expressou-se: “Terra Imatura é a Terra Verde de Eneida” (Terra Imatura, 1938 *apud* Maia, 2009, p. 41).

Em 1954, Eneida publicou *Cão da madrugada*, seu primeiro livro de crônicas (parte da trilogia memorialista constituída por *Aruanda*, de 1957, e *Banho de cheiro*, de 1962), que tem mais duas edições, de 1955 e de 2020. A obra é composta por 29 crônicas, divulgada anteriormente no *Diário de Notícias* e no *Diário Carioca*, “muitas delas traziam, nomes de amigos e conhecidos”, segundo a própria Eneida (2020b, p. 12). Na narrativa da obra, conforme Eunice Santos (2008, p. 71), “interpenetram-se o mundo real e o ideal: o primeiro é marcado por uma série ininterrupta de ‘agonias coletivas’ à espera de soluções; o segundo, metaforicamente, gira em torno da luta pela liberdade e igualdade numa dimensão paradisíaca”. Mesmo nas crônicas onde Eneida rememora sua infância, encontra-se o seu viés contestador de valores, a denúncia das mazelas sociais enfrentadas pelas pessoas minorizadas sócioeconomicamente. As crônicas interpretam o mundo real, apontando e refletindo fatos do cotidiano e, em algumas narrativas, podem encontrar a água metaforizada pelo olhar poético de Eneida, como em *Ouçam os ruídos dos jacumãs*.

### 3 Mergulhando em um trecho do rio eneídiano

Na crônica *Ouçam os ruídos dos jacumãs*, há a representação da presença da água na vida do ser humano. A cronista comenta que recebe notícias sobre as grandes enchentes do Rio Amazonas, o que despertam memórias, transportando-a para o espaço fluvial amazônico.

Telegramas de jornais acordaram em mim lembranças, saudade de um ardente amor: “O Amazonas está enchendo”; “as águas do Amazonas sobem”; “cidades amazônicas estão sendo inundadas”; “várzeas e cais de Santarém e Alenquer desapareceram sob as águas”; “o caboclo sai e quando volta não encontra a palhoça que águas engoliram”.

<sup>3</sup> Ambos estão disponíveis em: <https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7064/1/45000033273.pdf>.

O Amazonas: se eu pudesse dizer, sem ser ridícula, que esse rio embalou meu sono de menina; se eu pudesse contar, sem parecer piegas, que meu pai, caboclo autêntico, desde que chegávamos à idade de quatro anos começava a levar-nos para viajar com ele, esse rio que tanto amava; se eu pudesse relembrar que diante daquelas águas, aquele homem contava-nos lendas, falava-nos em volume, trajetória, afluentes, furos, igarapés, paranás. Por que esconder este amor pelo Amazonas se nele vislumbrei iaras, vi saírem botos para conquistar mulheres (tanta criança sem pai pelo mundo, ô boto!); se nesse sei que viajam cobras grandes? Por que esconder este amor e não relembrar, num cenário de lua clara, a pororoca enchendo meus ouvidos, bulindo com a minha respiração, anunciando-se distante com um ensurdecido rumor de mundos rolando? Por que não falar em meu pai, se ele foi um legítimo cidadão daquelas águas, comandando pequenos navios, vivendo uma a uma a clemência, a impiedade, a paz e a guerra daquele mar que era o seu rio? Para aquele caboclo que amava muito mais o rio do que a terra, ficar longe das águas, era olhar silenciosa e pacientemente o chão, como se duvidasse da existência de outra coisa fora do rio, dos igarapés, dos afluentes (Moraes, 2020b, p. 31).

Neste processo memorialista, a cronista faz relatos do cotidiano do caboclo ribeirinho da Amazônia, que vive esquecido, e suas precárias condições de vida agravadas pela enchente do rio que engole residências – a palhoça –, resultando desabrigo, conseqüentemente, e uma busca por nova moradia. Os rios na Amazônia são agentes dominantes na estrutura fisiográfica e na vida humana, influenciando “a vida e a morte, a fertilidade, a carência, a formação e destruição de terras, a inundação e a seca, a circulação humana e de bens simbólicos, a política e a economia, o comércio e sociabilidade”, segundo João Paes Loureiro (2015, p. 135). Ou seja, o caboclo ribeirinho depende do rio para viver, para se locomover, é como se o rio de certa maneira decidisse o destino e ao se enfurecer – como ocorre na crônica – levasse tudo. Este fato por si só faz com que o caboclo seja considerado um cidadão d’água, acostumado com as reações do rio, como as enchentes, que enxerga aquele seu espaço fluvial como único, quase descrente da existência de outro ambiente, o terrestre.

Ainda no fragmento, há questionamentos da cronista, os quais demonstram uma valorização da região amazônica ao descrever o cenário através de suas memórias sensitivas e ao citar os encantados do imaginário

amazônico, o caboclo e seu pai. Mesmo não sendo mais integrante daquele meio, e sim, do centro urbano, ela não esqueceu de suas origens. A cronista transmite a relação íntima que o sujeito amazônico tem com o Rio Amazonas, que está presente desde a infância, como, por exemplo, uma parte essencial na construção do saber e da cultura do indivíduo. Desde pequeno, o caboclo adquire conhecimento hidrográfico, passado de geração em geração através da oralidade e da vivência acerca daquele meio que é o cenário de suas narrativas orais sobre os seres encantados, como Iara, Boto, Cobra Grande, essas encantarias amazônicas emergem para a superfície dos rios e do devaneio, “representam o maravilhoso do rio equivalente à poetização da história promovida pelo maravilhoso épico” (Loureiro, 2008, p. 8).

As perguntas têm uma inquietação e uma provocação em relação à produção literária ao transmitir uma necessidade de preservação da identidade amazônica, principalmente interiorana, cabocla e ribeirinha, então reforça a ideia de relatar as narrativas orais, o cenário, os elementos e o ser amazônico nas narrativas, que permeava naquele período, metade do século XX, de busca pelo novo e por uma identidade amazônica.

O rio está enchendo e, com certeza, foi de noite, já bem tarde, que caboclo acordou com as águas subindo; sacudiu as redes de pintas vermelhas armadas em jiraus; despertou a família; ajeitou uns mulambos que secavam na ponta de paus e, atendendo às ordens impiedosas de um proprietário a quem deve sempre os alugueis, caboclo teve ordem de despejo. Não usará uma praga ou uma blasfêmia. Sempre foi assim desde que se entende: quando o rio enche leva casas, destrói moradias. Se lhe disserem que nunca houve uma enchente igual àquela, resmungará sorrindo incrédulo, e talvez formule uma ironia. Sempre foi assim. Agora, como das outras vezes, caboclo sabe que deve é procurar outro lugar até outro dia, outra vez em que o rio volte à sua fúria e arrase, leve, carregue, arranque, arraste, avance.

Caboclo, mulher de caboclo que foi uma curiboca muito bonita, três barrigudinhos opados – três ou mais de três – jogam-se dentro da igarité que os transportará. Para onde? Aí, acolá, numa cabeceira onde o rio pareça não estar mau. Caboclo sabe que terá que remar lutando conta a força das águas, manejar com firmeza os jacumãs. O rio e ele são velhos conhecidos, velhos amigos: um sabendo a audácia, a bravura, manhas e artimanhas do outro. Caboclo olha para a mulher e os filhos. Os curumins têm a barriga

grande, mas caboclo sempre viu crianças assim, foi também menino de barriga grande, seus olhos estão habituados. Se existem crianças diferentes, de barriga magra, seca, isso é lá pelas capitais – Belém, Manaus –, ali por perto, não. E ninguém diga ao caboclo que farinha d’água não é alimento.

Os corpos morenos, pés largos, cabelo lisos, olhos amendoados, deslizam pelos jiraus; quando caboclo construiu assim sua casa bem no alto, trepada em paus, é porque sabia já que o proprietário, aquele Amazonas tão calmo na sua serenidade, tão inclemente na sua fúria, um dia o expulsaria. Lá vai ele agora rompendo águas, pequenino, mudo, heroico, frente a frente com a grandeza do rio que enchem arrasam devastam cresce e avança (Moraes, 2020b, p. 32).

Neste outro trecho da crônica, relata-se o período de enchente e suas consequências na vida da família ribeirinha. Ao expor a tomada da casa pelas águas e a retirada do caboclo da morada, a cronista aponta elementos característicos como a rede armada em jiraus (estrado que dá suporte à cama ou cama de varas) e as vestimentas secando na madeira, sendo estas chamadas de “mulambos”. O vestuário expressa a condição econômica daquelas pessoas e faz uma crítica social quando comenta a ordem de despejo dada pelo rio, tratado como um proprietário de aluguéis, representando um posicionamento político da cronista, a sua oposição ao sistema capitalista. O rio simboliza a burguesia, a elite que adquire bens, lucra com o mesmo e não tem clemência com os menos favorecidos, como trabalhadores e as pessoas que estão às margens sociais, os quais são simbolizados pelos caboclos amazônicos, que também não têm moradia própria, pois tudo pertence ao rio. A enchente e a perda da residência são comuns para os moradores à beira do rio Amazonas. Devido a isso, o caboclo amazônico não tem uma reação de revolta com o rio por haver uma naturalidade em trafegar à procura de um novo espaço para se instalar, tornando-se um retrato do cotidiano da região amazônica durante esse período de enchentes, por isso, a cronista comenta que não há praga ou blasfêmia.

No fragmento, ao apresentar a família ribeirinha, composta pelo pai, mãe e três ou mais filhos “barrigudinhos opados”, traz outra problemática socioeconômica, a péssima condição de saneamento. As crianças (curumins) com barriga volumosa simbolizam como o saneamento básico precário é causador de doenças, por exemplo, a

doença parasitária esquistossomose, o que provoca o aumento abdominal (popularmente, conhecida como barriga d'água). Essa enfermidade é retratada como comum daquela realidade, pois o caboclo da crônica nunca viu criança fisicamente diferente, se existe só em capitais nortistas – onde as condições sanitárias são melhores ao comparar-se com as regiões ribeirinhas e interioranas –, ressaltando como aquela população ribeirinha é esquecida pelo poder público. Na frase final, há um aspecto cultural daquele espaço, o consumo de farinha d'água, feita a partir da mandioca, que é considerada alimento para o caboclo.

A busca por outro lugar para levantar mais uma casa às margens da água torna a família ribeirinha em retirantes d'água, e o caboclo em herói amazônico que enfrenta a imensidão e fúria do rio para encontrar a outra face, o estado sereno daquelas águas e salvar a família e a si próprio. Como um típico herói tem o seu transporte e sua arma, no caso do caboclo amazônico da crônica: a *igarité* (embarcação) e jacumãs. Esse último, segundo Raimundo Moraes (2013, p. 105), é um remo com o leme na popa da canoa, ou seja, o remo tem um regulador da direção do transporte (jacumã), e é pego pelo *jacamaúba* (o piloto que rema), impulsando e dirigindo ao mesmo tempo. Na crônica, o jacumã ganha uma posição de arma naquela batalha, pois é um suporte complementar para o herói enfrentar aquele rio e sobreviver. Nesse segundo fragmento, podemos perceber novamente a intimidade do ser humano com o rio, o qual adquire um aspecto mais humanizado, mostrando uma importância além do geográfico.

Foi um amor que nasceu muito cedo em mim, este amor pelo rio, rompendo em caudal na minha juventude, despertando meu primeiro desejo poético, inspirador de minha primeira irreprimível ambição rítmica. Lembro Tunguragua, pai de Surnizuno, exigindo de Nunó – a lua – que derramava somente leite na boca de Paqueima – a madrugada – que fizesse também autoras sangrentas. Surnizuno, filho de Tunguragua, depois se chamou Solimões, Maranhão e finalmente Amazonas. Isso tudo acontecia naquele tempo, quando deuses, rios, florestas e pássaros falavam, sentiam e agiam, eram gente. Surnizuno despertou o amor de Nonhon, a virgem que guardava em si os tesouros da terra e ela, um dia, cheia de amor, beijou-o na boca. O beijo de Nonhon não interessava Surnizuno porque ele não a amava; a carícia enfureceu-o, a ousadia irritou-o e assim, de sua tremenda cólera, surgiu a pororoca. Como castigo pela audácia que tivera. Capú

transformou o corpo de Nonhon numa ilha: a do Marajó. (Não se beija impunemente o Amazonas). Sobre o corpo de Nonhon feito ilha, Paqueima teve ordem de realizar os desejos de Tunguragua: enfeitá-la com madrugadas sangrentas.

Surnizuno está arrastando casas, inundando cidades, enfurecido e inclemente como se agora, de novo, Nonhon houvesse beijado sua boca.

O Amazonas está enchendo. Surnizuno, Solimões, Maranhão, rio que embalou meu sono de menina, rio que fala em meu pai, rio mestre de meus primeiros sonhos. Vejo, relembro, ouço um por um os caboclos de minha terra, irmãos daqueles que estão, neste momento, manejando com força os jacumãs, enfrentando a fúria inclemente das águas.

Barbosa Rodrigues recolhendo uma lenda conta que foram as lágrimas da lua que deram origem ao rio Amazonas. Caboclo viaja agora essas lágrimas em busca de um pouco; Surnizuno enfurecido avança, enche arrasa, com sua boca beijada pelo amor de Nonhon. Ouçam o barulho das águas imensas e o rumor violento dos jacumãs rompendo aquela ira. Deixem que a enchente de agora acorde minhas lembranças: meu sono não tem mais, para embalá-lo, a voz do rio das lendas. Os meninos sonhadores de ontem envelheceram, envelhecem, alguns morreram, outros estão distanciados e ausentes. Ficaram brancas as cabeças; estão construídas as vontades. E o rio continua aquele que sempre amamos, calmo na sua calma, violento na sua violência, pardo, verde, negro, brincando com as cores, amamentando lendas, ensinando amor: construindo e destruindo (Moraes, 2020b, p. 33-36).

Neste terceiro fragmento, o rio é posto como o causador do primeiro desejo poético da cronista, como uma fonte que inspirou a criação poética. O que desenvolve uma narrativa mitológica acerca do surgimento da geografia e fenômenos naturais da Amazônia. Os elementos naturais e cósmicos (Nunó, a lua; Paqueima, a madrugada; Surnizuno, o rio Amazonas; Nonhon, a ilha do Marajó) são retratados como divindades e relata-se a origem da ilha do Marajó e o fenômeno natural pororoca. O fato da foz do rio Amazonas se localizar no ocidente da ilha do Marajó explicaria, na crônica, o surgimento da mesma, a qual virou uma extensão de terra cercado por água quando deu um beijo apaixonado em Surnizuno, esse ato seria a explicação da pororoca, o fenômeno da natureza especialmente da Amazônia que ocorre na foz do

rio Amazonas, oriunda da cólera de Surnizuno (rio Amazonas). Ele seria uma divindade das águas e ao se enfurecer inunda as cidades e engole moradias, explicando a enchente, e teria nascido das lágrimas da lua, portanto, a fonte embrionária de Surnizuno, a secreção límpida simboliza o estado emocional do caboclo o qual navega tristonho.

A crônica aponta um possível motivo para o rio Amazonas se enfurecer, pois, no mito, o Surnizuno se sentiu esquecido, abandonado, traído pelos filhos ingratos, reafirmando a posição do rio como um deus e expressando as fortes enchentes como um castigo. A mitologia narrada representa a transmissão oral, de geração para geração, das histórias, que emergem de uma série de fatos culturais e são mantidas até o presente pelos interlocutores. Ainda neste trecho, o passado e o presente se cruzam, quando a cronista expõe como o rio marca a sua memória, fazendo parte de sua infância e dos seus devaneios, e a vida do seu pai, e volta a comentar a luta do caboclo contra a fúria do rio pela sobrevivência. A cronista transmite um sentimento de pertencimento por aquela região ao citar o caboclo como seu irmão.

A crônica demonstra a relação entre o rio e o caboclo ribeirinho e a presença do imaginário que emerge das águas do rio. O elemento natural tem significações para além da sua matéria, como um meio que reproduz a imaginação e o simbólico dos ribeirinhos que, através do contato com os elementos da natureza, vivem e criam muitos novos sentidos ao rio. A presença da água está relacionada com a memória e os devaneios da cronista, ao narrar a vida do caboclo, que se torna um retirante d'água por conta da enchente. A água simboliza a cultura, o imaginário e a mitologia amazônica e os sentimentos da cronista, gerados tanto por lembranças, como por pena da cruel realidade ribeirinha. Para Bachelard (1998, p. 163), “a água doce é a verdadeira água mítica” e “sempre há de ser, na imaginação dos homens, uma água privilegiada”. Na imaginação material estudada pelo filósofo, a água doce é marcada pela supremacia sobre a água salgada e é a morada da mitologia e do devaneio, afirmando que ela é naturalmente mítica, pois, quando pensamos sobre a fonte de tudo, pensamos sempre em uma inesgotável fonte de água doce e na imaginação ela sempre há de ser uma água única e privilegiada, preferida, assim como é para Eneida, suprema e marcante.

#### **4 Desembarcando**

Eneida é uma cronista que exemplifica como o ato de narrar funde as raízes na ancestral herança cultural de relatar estórias. Como cronista, Eneida não transcreve meramente as consequências da enchente, a luta do caboclo ribeirinho para sobreviver e os elementos culturais da Amazônia brasileira. Através de *Ouçam os ruídos dos jacumãs*, onde se prioriza o lirismo, ela transforma a realidade cabocla relacionada com a enchente, fato que estimula a memória e percepções da cronista, a qual está envolvida pelas águas dos rios de sua terra natal. Assim, resulta uma narrativa para além dos limites do real, por ter a subjetividade elevada e ser repleta de lirismo memorialístico.

Na crônica literária, Eneida representa a importância da água na vida do caboclo, morador das margens do rio e que, na grande enchente, se viu desabrigado. Naquele momento, a água representa a força, a vida e o recomeço. Na crônica, apesar de nos depararmos com um cenário caótico, encontramos também a fluidez e delicadeza da escrita eneidiana. A percepção da cronista sobre água é para além de um simples elemento da natureza, a água é provocadora de sentimentos e sensações. O filósofo observa que uma “gota de água poderosa basta para criar um mundo [...]. A água assim dinamizada é um embrião; dá à vida um impulso inesgotável” (Bachelard, 2018, p. 10). Ao simbolizar a água, Eneida recria a realidade ribeirinha e narra como a água é mito de criação do mundo na Amazônia brasileira e impulsiona memórias e devaneios. Como o encontro das águas do rio Negro e do rio Solimões, no estado do Amazonas, há um encontro da simbologia da água entre a visão filosófica de Bachelard e o olhar poético de Eneida.

Na obra *Cão da madrugada*, Eneida traz outras crônicas d’água, como *Roteiro sentimental de águas*, na qual a cronista remete à simbologia da água à poética que envolve as águas amazônicas, o lirismo e a poeticidade causam o devaneio quando o olhar humano se depara com a paisagem composta por floresta e rios e o encantamento vai além do que se vê, transportando para outra realidade, caminhando então no solo do imaginário. Em outra crônica, *Recados de um Ano Novo*, a água é simbolizada através do imaginário e da encantaria amazônica, trazendo Iara, conhecida também por Mãe D’água. A natureza é muito mais que simples matéria na crônica, é motivo de contemplação, de devaneio, de feitiço, não apenas se enxerga algo, e sim, abrem-se os sentidos, percebendo o mundo ao redor e o transformando. Duas crônicas em que também pode haver a análise da simbologia da água.

Além da simbologia da água, outros aspectos podem ser verificados nas crônicas literárias eneidianas devido ao seu caráter memorialístico, poético, identitário, histórico e político-social. Um estudo do legado intelectual de Eneida é uma forma combater a tradição patriarcal e a invisibilidade geográfica que pesam sobre a literatura de autoria feminina do Pará, realizando uma rasura historiográfica e contribuindo com a disseminação literária, necessária para reedições e inclusão de obras marginalizadas literariamente nos currículos universitários e escolares.

## Referências

ALVAREZ, V. “Terra Verde”: diálogos literários com Eneida. In: MORAIS, E. *Terra Verde*. Organizado por Josebel Akel Fares, Jorge Martins Nunes. Belém: Paka-Tatu, 2020, p. 9-22.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre o imaginário da matéria*. 3. ed. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

CANDIDO, A. *Presença da literatura brasileira: história e crítica*. v. 2 Modernismo. 11. ed. rev. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2001.

COUTINHO, A; COUTINHO, E. F. *A literatura no Brasil*. 7 ed. São Paulo: Global, 2004.

COUTINHO, A.; COUTINHO, E. F. *A literatura no Brasil*. 5 ed. rev. São Paulo: Global, 1999.

FIGUEIREDO, A. M. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. 2001. 315 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/218808>. Acesso em: 28 jun. 2024.

LOUREIRO, J. J. P. *Cultura Amazônica: Uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 2015.

LOUREIRO, J. J. P. *A arte como encantaria da linguagem*. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.

LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935–952, 2014. Disponível em: <https://>

periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755. Acesso em: 28 jun. 2024.

MAIA, M. O. *Jogos Políticos na Terra Imatura: As experiências políticas dos Modernistas Paraenses - 1930-1945*. 2009. 101 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/4591>. Acesso em: 30 jun. 2024.

MOISÉS, M. *A criação literária prosa e poesia*. São Paulo: Cultrix, 2012.

MORAIS, E. *Terra verde*. Organizado por Josebel Akel Fares, Jorge Martins Nunes. Belém: Paka-Tatu, 2020a.

MORAIS, E. *Cão da madrugada*. Organizado por Josebel Akel Fares, Jorge Martins Nunes. Belém: Paka-Tatu, 2020b.

REIS, M. V. L. *Abgvar Bastos, Amazônia e renovação modernista: romances e manifestos*. 2020. 353 f. Tese (Doutorado em Comunicação, Linguagens e Cultura) – Universidade da Amazônia, Belém, 2020. Disponível em: <https://stricto.unama.br/pt-br/conteudo/2020-mestrado-e-doutorado>. Acesso em 30 jun. 2024.

SANTOS, Á. S. *Bruno de Menezes batuca Amefricanidade e Afrorrealismo: marginalização literária e Literatura da América*. 2024. 130 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2024. Disponível em <https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/8330>. Acesso em: 30 jun. 2024.

SANTOS, E. F.; RIBEIRO, L. A. S. A escritura literária das mulheres paraenses: recepção entre leitores/as e cânone. *Revista Fórum Identidades*, Itabaiana, v. 14, n. 14, p. 85-91, jul./dez. 2013. Disponível em <https://periodicos.ufs.br/forumidentidades/article/view/2055>. Acesso em: 26 jun. 2024.

SANTOS, E. F. Nas tramas da memória: a cronista e militante Eneida de Moraes. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 32, p. 69-76, jul./dez. 2008. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9568>. Acesso em: 26 jun. 2024.

Data de submissão: 22/07/2024.

Data de aprovação: 28/11/2024.



## **A correspondência entre António Ferreira e Sá de Miranda: notas sobre o gênero elegíaco nas letras portuguesas do século XVI**

### **The correspondence between António Ferreira and Sá de Miranda: notes on the elegiac genre in portuguese letters of the XVI century**

Gustavo Luiz Nunes Borghi

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

[gustavo.borghi@usp.br](mailto:gustavo.borghi@usp.br)

<http://orcid.org/0000-0001-8817-9890>

**Resumo:** Compreendida como um dos principais gêneros da poesia antiga, a elegia foi amplamente lida e imitada pelos poetas dos séculos XV e XVI, adotando procedimentos, temas e estruturas rítmicas de outros gêneros e subgêneros da prosa e da lírica escrita em língua vernacular. Neste trabalho, propomos uma leitura da recepção do gênero elegíaco nas letras portuguesas do século XVI, tomando como objeto de análise as escritas pelos poetas António Ferreira e Sá de Miranda, organizadas em uma correspondência epistolar.

**Palavras-chave:** Elegia; Lamento; Poética; Classicismo Português

**Abstract:** Understood as one of the main genres of ancient poetry, the elegy was widely read and imitated by poets of the 15th and 16th centuries, adopting procedures, themes, and rhythmic structures from other genres and subgenres of prose and lyric poetry written in the vernacular language. In this study, we propose an analysis of the reception of the elegiac genre in 16th-century Portuguese literature, focusing on the writings of the poets António Ferreira and Sá de Miranda, organized in an epistolary correspondence.

**Keywords:** Elegy; Lament; Poetics; Portuguese Classicism.

## Introdução

Conhecido por suas anotações em língua latina da *Poética* de Aristóteles, publicadas em Florença no ano de 1548, Francesco Robortello também é responsável por um comentário da *Epístola aos Pisões* de Horácio, a *paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo De Arte poetica ad Pisones inscribitur*; e por cinco breves tratados sobre os gêneros não sistematizados pelas preceptivas antigas: a sátira (*De satyra*), o epigrama (*De epigrammate*), a comédia (*De comoedia*), os motes (*De salibus*) e a elegia (*De elegia*)<sup>1</sup>. No primeiro parágrafo do último tratado, o letrado destaca que o gênero, criado na antiguidade, foi amplamente imitado e *modificado*, incorporando procedimentos e matéria de outros (*pois nenhum poema sofreu mais mutações do que a elegia*)<sup>2</sup>, como a bélica (*Até que ponto a Elegia tratando de matéria bélica; e incita os ânimos dos combatentes ao furor*)<sup>3</sup> e a amorosa (*A Elegia, ao fim, parece ser destinada aos amores, às queixas e aos prazeres dos amantes*)<sup>4</sup>.

O tratado de Robortello não se configura como uma *poética*, mas sim uma breve sistematização mais geral do gênero elegíaco, apresentando sua origem, seus temas e características prescritivas. Nesse sentido, podemos dizer que o texto opera como um duplo-testemunho: de um lado, da circulação dos modelos antigos, como Catulo, Ovídio, Propércio e Tibulo; de outro, de suas apropriações pelos letrados dos séculos XV e XVI, em língua latina e vernacular, com as devidas modificações e incorporações de outros gêneros. Dessas, podemos destacar o subgênero da *elegia epistolar*, variação empregada pelos letrados do período, segundo Donatella Coppini (2009), em que o texto poético é escrito para um destinatário específico, em uma forma de comunicação ou diálogo, almejando suscitar os efeitos esperados dos gêneros (pp. 295-296): “A carta, com função de comunicação pessoal,

<sup>1</sup> O tratado de Robortello é, segundo Anna Le Touze (2021), um apêndice do comentário principal da *Poética* de Aristóteles, publicado pela primeira vez em 1548.

<sup>2</sup> No original: “[...] *nam nulla poema plures mutationes recepit, quàm Elegia*”. (1548, p. 59).

<sup>3</sup> No original: “*Quatenus igitur res bellicas Elegia continente; animosque pugnantium concitat ad furorem [...]*”. (1548, p. 61).

<sup>4</sup> No original: “*Elegia postremo amoribus, querelis ac delitiis amantium videtur destinata [...]*”. (1548, p. 61).

se transforma em literatura e o registro literário também permeia o nível da comunicação pessoal”<sup>5</sup>.

Como exemplo dessa *elegia epistolar* nas letras portuguesas dos quinhentos, analisaremos neste trabalho a correspondência entre os poetas António Ferreira e Sá de Miranda, em ocasião da morte de Gonçalo Mendes de Sá, em 1553, em uma batalha contra os árabes em Ceuta. Para tanto, dividiremos nossa exposição em três grandes blocos: no primeiro, apresentaremos as coordenadas gerais da elegia antiga, bem como de seus elementos constitutivos e efeitos; na sequência, trataremos de sua ausência, acompanhada da apropriação de seus temas por outros gêneros; por fim, no terceiro, analisaremos a *elegia epistolar* dos poetas portugueses, à luz do comentário de Marcia Arruda Franco (2018). Buscamos, desta forma, uma melhor compreensão do gênero e de suas apropriações nas letras portuguesas dos quinhentos.

## 1. A (falta de) sistematização da elegia antiga

Podemos dizer que o estudo dos gêneros poéticos antigos parte inicialmente de duas fontes principais: de um lado as preceptivas, em que os letrados sistematizam e organizam a matéria, como a *Poética* de Aristóteles e a *Epístola aos Pisões*, de Horácio, amplamente lidos pelos poetas dos séculos XV e XVI; de outro, a *poética implícita* nos próprios textos, reconhecendo as semelhanças e as variações no processo de imitação e emulação ao longo do tempo. Em outras palavras, para conseguirmos ler e compreender a poesia antiga, bem como a do medievo e dos séculos XV-XVII português, é necessário o exame detalhado dos textos prescritivos antigos, dos tratados de arte poética quinhentistas e seiscentistas e dos próprios poemas.

Começemos nossa exposição examinando o tratado do filósofo de Estagira: logo no primeiro capítulo, Aristóteles define que a epopeia, a tragédia, a comédia, a ditirâmbica e a aulética são produções miméticas,

---

<sup>5</sup> No original: “*La lettera con funzione di comunicazione personale diventa letteratura e il registro letterario investe anche il livello della comunicazione personale*”. (2009, pp. 295-296).

operando a partir da imitação (*μιμήσεις*)<sup>6</sup> (1447a 13-16)<sup>7</sup>, compreendida como o processo de representação das ações humanas, distinguindo-se pelo meio, pelo modo e pelos objetos imitados. No caso dos gêneros mencionados, a imitação ocorre por meio das palavras, acompanhadas ou não da música e da harmonia, em prosa ou verso, ou ainda mesclando os dois em uma mesma composição. No caso dos objetos, a arte poética imita os homens em ação, divididos entre bons e maus, isto é, entre viciosos e virtuosos, tendo como ponto de comparação o próprio poeta (1448a 1-5)<sup>8</sup>. Por fim, o filósofo apresenta dois grandes meios da imitação: a narração, em que o poeta atribui uma voz de outra personagem, ou a atuação, em que estão em movimento e em ação no palco. Nesse sistema, estas três categorias organizam e classificam os gêneros poéticos: a poesia épica e a tragédia se aproximam por imitar homens superiores; em contrapartida, a comédia, os inferiores; a comédia e a tragédia representam as personagens em ação; a epopeia, por meio da narração.

Se a epopeia e a tragédia recebem as devidas atenções ao longo do tratado, sendo tomadas como modelo de elocução poética, os demais, como os subgêneros da chamada ‘poesia lírica’, como a própria elegia, carecem de uma sistematização mais clara. Uma resposta possível para esta lacuna está na circunstância de execução, segundo Giuliana Ragusa (2013): este conjunto de textos (p. 13): “[...] só existia de fato no momento de sua *performance*, ou seja, de sua apresentação a certa audiência [...]”, carecendo de registros materiais mais robustos. Ademais, a pesquisadora

<sup>6</sup> Para os textos em língua grega, além das edições bilíngues consultadas, recorremos ao banco de dados do site <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>.

<sup>7</sup> “A epopeia e a tragédia, bem como a comédia e a poesia ditirâmbica e ainda a maior parte da música de flauta e de cítara são todas, vistas em conjunto, imitações”. (Tradução de Ana Maria Valente, 2011, p. 37) No original: “ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποιήσις ἔτι δὲ κωμωδία καὶ ἡδιθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς [15] ἀθλητικῆς ἢ πλείστη καὶ καθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολο.”

<sup>8</sup> “Uma vez que quem imita representa os homens em acção, é forçoso que estes sejam bons ou maus (os caracteres quase sempre se distribuem por estas categorias, isto é, todos distinguem os caracteres pelo vício e pela virtude) e melhores do que nós ou piores, ou tal e qual somos, como fazem os pintores [...]”. (Tradução de Ana Maria Valente, 2011, p. 39). No original: “ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἦθη σχεδὸν αἰεὶ τούτοις ἀκολουθεῖμόνοις, κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἦθη διαφέρουσι πάντες), ἦτοι βελτίονας ἢ καθ’ ἡμᾶς ἢ χείρονας [...]”.

destaca que o termo que designava todo o gênero no mundo arcaico, a *mélica*, carrega consigo (p. 13): “[...] o substantivo *mélos* (‘canção’), que podemos reconhecer na palavra “melodia”, próprio ao território da música”, seguido pela palavra *lírica*, derivada de *lyra*, instrumento musical antigo que será a referência para o gênero e suas variações. Trata-se, portanto, de uma poesia originalmente performática, executada ao lado da música, em ocasiões de simpósios e festivais, a margem dos gêneros registrados, copiados e sistematizados pelas *artes*.

No tratado latino, Horácio apresenta uma breve definição dos gêneros poéticos logo no verso 73, citando nominalmente Homero e Arquíloco: o primeiro representou os feitos e as batalhas dos homens elevados, como reis e generais; o segundo, a raiva em seus iampos (vv. 73-79)<sup>9</sup>. Mais adiante, sem nominá-la diretamente, o latino trata da ‘poesia lírica’ vinculando-a à música, representada pelas cordas (*fidibus*)<sup>10</sup>, indicando seus temas como: os louvores aos deuses, vencedores de lutas e corridas; os lamentos dos jovens; e as festividades simposiásticas (vv. 83-85)<sup>11</sup>. A representação poética deve, segundo Horácio, suscitar os efeitos esperados para cada um dos gêneros e espécies, como o choro, o riso e a raiva, obedecendo as noções de adequação, promovendo assim o deleite, movendo seus ânimos e persuadindo-os. Notamos que, como Aristóteles, o poeta latino se ocupa principalmente da poesia épica e dramática, bem

<sup>9</sup> “Feitos de reis e seus generais e tristes batalhas / com seu metro certo de escrita mostrou-nos Homero; / numa costura de versos diversos começa o lamento, / logo depois inclui-se o discurso por voto cumprido, / quem porém seria o autor da curta elegia, / isso os gramáticos sempre discutem, *sub iudice* ainda; foi a raiva que armara Arquíloco dando-lhe o Iambo, [...]”. (Tradução de Guilherme Gontijo Flores, 2020, p. 47) No original: “*Res gestae regumque ducumque et tristia bella / quo scribi possent numero, monstravit Homerus. / Versibus impariter iunctis querimonia primum, / post etiam inclusa est uoti sententia compos; / quis tamen exiguos elegos emisit auctor, / grammatici certant et adhuc sub iudice lis est. / Archilochum proprio rabies armauit iambo*”.

<sup>10</sup> Para os textos em língua latina, recorreremos aos dispostos nas edições bilingües consultadas.

<sup>11</sup> “Musa deu às cordas os deuses e filhos de deuses, / deu vencedores na luta, o primeiro cavalo em chegada, / as aflições dos jovens e versos de vinhos libertos: [...]”. (Tradução de Guilherme Gontijo Flores, 2020, p. 47). No original: “*Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum / et pugilem uictorem et equom certamine primum / et iuuenum curas et libera uina referre*”.

como das noções mais gerais dos gêneros poéticos, deixando de lado a sistematização das subespécies da lírica, como a elegia. Se os tratados de Aristóteles e Horácio não dão conta das características e dos limites do gênero, convém levantarmos os modelos antigos e suas respectivas imitações e variações.

Os primeiros registros do gênero de que dispomos datam, segundo Paola Pinotti (2002), do mundo grego antigo, circulando e sendo performadas nos festivais, em que a chamada poesia lírica, com suas variações, eram cantadas e acompanhadas da música. A pesquisadora destaca que a palavra *elegia*, cuja origem etimológica ainda se encontra em debate pelos especialistas, provavelmente se originou do *élegos* grego, empregado para designar: i) a variação métrica do hexâmetro datílico, o dístico elegíaco<sup>12</sup>, formado por hexâmetros e um pentâmetro; ii) uma breve inscrição lapidar, semelhante aos epigramas; e iii) o lamento fúnebre. Joseph Farrell (2012, p. 20) destaca que, no chamado ‘Período Helenístico’, letrados e escoliastas buscaram organizar o gênero em uma espécie de ‘cânone da elegia antiga’, agrupando diversos exemplares e atribuindo sua invenção aos poetas Mimnermo de Cólofon, no sétimo século, e Antímaco, no terceiro, este o suposto criador de sua variação amorosa. Outro poeta referido pelos escoliastas helenísticos como um dos popularizadores do gênero é Arquíloco, criador de uma variação bélica e marcial da elegia, cujos principais imitadores foram Calino de Éfeso e Tirteu de Esparta. Por fim, o pesquisador destaca o lugar ocupado por Calímaco de Cirene, autor dos *Aitia*, como nuclear no processo de transmissão do gênero: apesar de ter produzido apenas no segundo século, seria ele o modelo imitado pelos poetas latinos, referido diretamente pelos elegíacos como o próprio Propércio (p. 20): “Propércio destacou Calímaco e Filetas como definidores do Cânone Elegíaco Grego, e faria isso repetidamente nos *Livros 3 e 4* (3.9.43-44; 4.6.3-4; cf 3.3.52)”<sup>13</sup>. João Angelo Oliva Neto (1996), por sua vez, aponta a particularidade da

<sup>12</sup> Definimos o *dístico elegíaco* como o par de versos formado por um hexâmetro dactílico e um pentâmetro, segundo a divisão abaixo:

– UU | – X  
 – UU | – UU | – || – UU | – UU | U

<sup>13</sup> No original: “*Propertius had singled out Callimachus and Philiyas as defining the Greek elegiac canon, and he was to do so repeatedly in books 3 and 4* (3.9.43-44; 4.6.3-4; cf 3.3.52)”. (2012, p. 20).

poesia de Calímaco em incorporar os discursos e falas da tradição oral, colocando-as como vozes ativas nos diversos gêneros que compunham, no segundo século, os modelos da ‘lírica’<sup>14</sup>.

Esse ‘cânone elegíaco’ compilado pelos letrados do ‘período helenístico’ foi amplamente lido pelos poetas latinos do período republicano, especialmente por Catulo, o qual retoma os temas criados pelos gregos e estabelece os primeiros contornos e balizas do gênero no mundo romano, isto é, sua temática e métrica, como destaca Paola Pinotti (2002), atribuindo o epíteto de ‘*precursori degli elegiaci*’ (‘*precursores dos elegíacos*’, p. 43). A começar pela métrica, a pesquisadora dá especial destaque o trabalho do poeta em variá-la em suas composições, em uma espécie de experimentação e adequação às particularidades da língua latina (p. 43): “[...] está presente uma experimentação métrica que se revela o quanto a elaboração do dístico ainda está em processo [...]”<sup>15</sup>. Essa *experimentação métrica* pode ser vista, segundo João Angelo Oliva Neto (1996), na divisão do *Livro de Catulo* em três grandes blocos (p. 35): “[...] de 1 a 60, temos composições em metros variados, os polímetros; os poemas de 61 a 68 são conhecidos como *carmina docta* [...]. De 65 a 116, só ocorrem poemas em dísticos elegíacos”. Deste último grupo, Pinotti destaca os poemas 76 e 101 como os balizadores dos grandes temas da elegia romana, o lamento amoroso e o fúnebre, respectivamente (p. 43): “[...] *encerram e lançam na literatura latina as sementes das quais nascerá a elegia de Galo, Tibulo, Propércio e Ovídio*”<sup>16</sup>.

Logo nos primeiros versos<sup>17</sup> da elegia 76<sup>18</sup>, temos uma breve reflexão sobre o tempo: os homens costumam lembrar dos grandes feitos

<sup>14</sup> “[...] em sua poesia a Palavra, equivale dizer, a Linguagem, espelhando a apropriação de falas já referida, além de matéria declarada do poema, torna-se independente e autônoma [...]”. (1996, p. 30)

<sup>15</sup> No original: “[...] è presente una sperimentazione metrica che rivela quanto sia ancora in fieri l’elaborazione del dístico [...]”. (2002, p. 43).

<sup>16</sup> No original: “*racchiudono e gettano nella letteratura latina i semi dai quali nascerà l’elegia di Gallo, Tibullo, Properzio, Ovidio*”. (2002, p. 43).

<sup>17</sup> Para os textos em língua latina, consultamos as versões presentes nas traduções bilíngues empregadas ao longo deste trabalho.

<sup>18</sup> “76. Se ao homem que recorda os feitos bons de outrora / existe algum prazer ao ver que é pio, / que não faltou à fé jurada nem do nome / usou dos deuses por perder os homens / num pacto, a ti, Catulo, é grande, vida afora / em paga, a dita deste ingrato amor. / Pois quanto os homens podem bendizer ou bem / fazer está por ti já dito e feito.

do passado, por um certo prazer advindo da matéria pia e elevada (*Siqua recordanti benefacta priora voluptas / est homini cum se cogitat esse pium / nec sanctam violasse fidem [...]*, vv. 1-3). No caso de Catulo, o poeta afirma, na sequência, que o ato de lembrar causa uma dor, uma vez que a matéria recordada é o amor passado, desfeito, de difícil esquecimento (*difficile est longum subito deponere amorem*). Reconhecendo este problema, ele almeja esquecer como pode, já que é a única saída possível deste estado em que se encontra (*una salus haec est. hoc est tibi pervincendum, / hoc facias, sive id non pote sive pote*). A partir do décimo sétimo verso, temos uma mudança de voz na elegia: a personagem Catulo passa a suplicar aos deuses que o tirem desta condição, isto é, dessa dor e sofrimento amorosos, afirmando que foi bom homem e conduziu sua vida de forma pura (*puriter*). Na elegia 101<sup>19</sup> temos, como cena inicial,

---

/ E tudo terminou confiado a um peito ingrato. / Por que então te torturas tanto assim? / Porque não firmas o ânimo e, senhor de si, / e deuses contra, deixas de ser triste? / Difícil é deixar súbito um longo amor. / É difícil, mas tenta como podes. / Só isto é salvação, isto tens de fazer. / Que o faças, se impossível ou possível. / Ó deuses, se é de vós ter pena ou se já a alguém / último auxílio destes na sua morte, / olhai-me triste e se uma vida levei pura, / arrancai-me esta peste e perdição, / que sub-reptícia qual torpor nos membros dentro / alegria expulsou do peito inteiro. / Eu já não quero de sua parte que me queira, / e – impossível – que venha a ter pudor. / Quero estar bem, deixar esta dor ruim. Deuses! / Isto me dai por minha piedade”. (Tradução de João Angelo Oliva Neto, 1996, p. 147). No original: “*LXXVI. Siqua recordanti benefacta priora voluptas / est homini, cum se cogitat esse pium, / nec sanctam violasse fidem, nec foedere nullo / divum ad fallendos numine abusum homines, / multa parata manent in longa aetate, Catulle, / ex hoc ingrato gaudia amore tibi. / nam quaecumque homines bene cuiquam aut dicere possunt / aut facere, haec a te dictaque factaque sunt. / omnia quae ingratae perierunt credita menti. / quare iam te cur amplius excrucies? / quin tu animo offirmas atque istinc teque reducis, / et dis invitis desinis esse miser? / difficile est longum subito deponere amorem, / difficile est, verum hoc qua lubet efficias: / una salus haec est. hoc est tibi pervincendum, / hoc facias, sive id non pote sive pote. / o di, si vestrum est misereri, aut si quibus umquam / extremam iam ipsa in morte tulistis opem, / me miserum aspiciate et, si vitam puriter egi, / eripite hanc pestem perniciemque mihi, / quae mihi subrepens imos ut torpor in artus / expulit ex omni pectore laetitias. / non iam illud quaero, contra me ut diligat illa, / aut, quod non potis est, esse pudica velit: / ipse valere opto et taetrum hunc deponere morbum. / o di, reddite mi hoc pro pietate mea”.*

<sup>19</sup> “101. Por muitos povos e por muitos mares vindo, / chego, irmão, a teu túmulo infeliz / para última dar-te dádiva de morte / e só falar à muda cinza em vão / pois Fortuna

um homem que chega de um lugar distante para ver pela última vez a lápide de seu irmão (*Multas per gentes et multa per aequora vectus / advenio has miseris, frater, ad inferias*). Ao suplicar à Fortuna, que o levou muito jovem, o poeta afirma que seguiu a tradição dos pais em visitar o local, tarefa considerada ingrata e dolorosa (*tradita sunt tristi munere ad inferias*), manifestada por seu choro. Catulo encerra a elegia com a aliteração das palavras *ave* e *vale*, traduzidas por João Angelo Oliva Neto por *olá* e *adeus*, estabelecendo uma espécie de diálogo com o irmão ausente, personificado por sua lápide, e indicando uma periodicidade nesta comunicação, isto é, visitas constantes ao túmulo.

Sobre a elegia 76, além da temática do lamento amoroso, Paola Pinotti (2002) destaca sua construção ‘*half-dialogue*’, originária dos modelos gregos e helenísticos, em que temos o início de um diálogo entre o poeta e Catulo, em uma espécie de *epistola elegiaca*. Podemos, assim, dividi-la em dois grandes blocos: num primeiro momento, o poeta faz um aconselhamento ao amigo que sofre pelo amor desfeito; em seguida, notamos uma *recusatio* da personagem Catulo, que passa a suplicar aos deuses e externar sua dor e angústias. Essa construção dialogada também pode ser reconhecida na elegia 101: ao tematizar os rituais funerários típicos da cultura romana, segundo Andrew Feldherr (2007), Catulo estabelece uma comunicação com um *ausente*, isto é, com o falecido irmão que, mesmo colocado como interlocutor, não responde às sucessivas súplicas e lamentos.

Analisando brevemente as duas elegias, notamos que, apesar de composta em dísticos elegíacos e de ter o lamento como sua matéria central, as duas se configuram como um *diálogo* ou comunicação: na primeira, entre o poeta e a personagem Catulo, que sofre pelo amor

---

tolheu-me de tudo que foste, / ah! triste irmão tão cedo a mim roubado! / Agora o que por longa tradição dos pais / ao túmulo se traz – dádiva ingrata – / aceita em muito choro fraterno banhada. / E para sempre, irmão, olá e adeus. (Tradução de João Angelo Oliva Neto, 1996, pp. 155-156). No original: “CI.

*Multas per gentes et multa per aequora vectus / advenio has miseris, frater, ad inferias, / ut te postremo donarem munere mortis / et mutam nequiquam alloquerer cinerem. / quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum. / heu miser indigne frater adempte mihi, / nunc tamen interea haec, prisco quae more parentum / tradita sunt tristi munere ad inferias, / accipe fraterno multum manantia fletu, / atque in perpetuum, frater, ave atque vale”.*

desfeito; na segunda, entre o poeta e seu irmão, personagem *ausente*, tal como uma variação de epístola, entendida no mundo antigo segundo Adma Muhana (2000) como uma (p. 331): “Fala ausente, entre ausentes, para ausentes”. Esse modelo de ‘dialogado’ de Catulo é imitado pelos poetas dos séculos seguintes, especialmente por Ovídio, na transição da República para o Império, em suas *Heroides*, compilação de vinte e uma elegias epistolares divididas em dois grandes blocos: nas primeiras quinze temos o lamento de personagens mulheres, da tradição mítica e poética antiga, por conta da ausência de seus maridos, como o caso de Penélope e Ulisses, Fedra e Hipólito, e Dido e Eneas<sup>20</sup>; nas seis seguintes, temos o diálogo entre os dois amantes.

Se fizermos um balanço sobre o gênero lírico e a elegia antiga, podemos destacar: i) a falta de sistematização específica, tal como nos gêneros épico e dramático, nas preceptivas e artes; ii) o reconhecimento das espécies e subgêneros líricos, tal como a própria elegia, a partir de sua estrutura e disposição métrica; iii) a origem do gênero no mundo grego antigo, tematizando os lamentos das vozes poéticas por motivos diversos, como o amor, os infortúnios da guerra e a morte de entes familiares; iv) sua transformação no ‘Período Helenístico’, em que os eruditos e letrados passam a organizar grandes coletâneas poéticas, agrupando-as e dividindo-as a partir de sua composição métrica; v) o lugar de Calímaco como responsável por incorporar na elegia antiga a tradição dialogal de outros gêneros e práticas antigas; vi) a consolidação, no mundo romano, da elegia como um dos gêneros mais produzidos em letras latinas e, com Catulo, passa a apresentar elementos de outros gêneros, como a própria epístola e os diálogos poéticos, imitados pelos poetas romanos dos séculos seguintes. Com o fim do império e do mundo clássico, o gênero será pouco praticado, restrito aos exercícios da *arte gramática* do *Trivium*, sendo novamente retomado e praticado com os poetas dos séculos XIV, XV e XVI, em língua latina e vernacular.

## 2. As apropriações modernas: a elegia como correspondência

Assim como grande parte dos textos poéticos antigos, a elegia latina, especialmente a produzida por Ovídio, percorreu um tortuoso caminho até sua recepção integral no século XV, passando por adequações

---

<sup>20</sup> I. *Penelope Ulixi*; IV. *Phaedra Hippolyto*; VII. *Dido Aeneae*.

e apropriações diversas. Em seu comentário sobre a recepção do gênero na chamada ‘Idade Média’, Marek Kretschmer (2013) traça duas observações iniciais: de um lado, as produções medievais nem sempre empregavam o dístico elegíaco, elemento constitutivo do gênero no mundo romano; de outro, a matéria do lamento, seja amoroso ou fúnebre, foi incorporado pela poesia lírica em língua vulgar, especialmente a partir do século XI d. C., em suas variações das *cantigas trovadorescas*. Nesse sentido, o pesquisador, ao retomar as origens dos estudos da poesia latina ‘medieval’, destaca que as imitações dos antigos ocorreram sob a chave do poeta que a produziu, especialmente Ovídio, Horácio e Virgílio, em determinados séculos e localidades do continente (p. 271): “[...] Ludwig Traube [...] inventou os termos *Aetas Virgiliana* [...] *Aetas Horatiana* [...] e *Aetas Ovidiana* (décimo segundo e décimo terceiro séculos), para descrever, assim, os diferentes períodos da poesia medieval inspirados pelos autores Romanos”<sup>21</sup>. A elegia romana passará a constar nos manuais de versificação poética, vinculada à matéria amorosa, e terá Ovídio como principal modelo do gênero (p. 272): “[...] Mathieu de Vendôme redefiniu a elegia como o gênero literário da poesia amorosa. Em sua *Ars Versificatoria* (ca. 1170), um guia para a produção poética, ele abre o segundo livro com uma personificação das diferentes formas de poesia”<sup>22</sup>. As imitações *ovidianas*, como aponta, reproduziram, sob os preceitos do cristianismo, os lamentos das relações amorosas desfeitas ou malsucedidas.

No século XV, com a redescoberta dos demais elegíacos antigos, especialmente Propércio, os letrados e poetas passam a reproduzir as elegias seguindo os modelos latinos, como aponta Luke Houghton (2013, p. 291): “No início de uma das primeiras coleções de Elegia amorosa da Renascença, a Cinthia de Eneas Silvio Piccolomini (1405-64, posteriormente Papa Pio II), nós encontramos um reconhecimento

---

<sup>21</sup> No original: *Ludwig Traube [...] invented the terms Aetas Virgiliana [...] Aetas Horatiana [...] and Aetas Ovidiana (twelfth and thirteenth centuries), to describe thus the different periods of medieval poetry inspired by the Roman auctores*”. (2013, p. 271).

<sup>22</sup> No original: “[...] *Matthew of Vendôme, redefined elegy as the literary genre of love poetry. In his Ars uersificatoria (ca. 1170), a guide to poetics, he opens the second book with a personification of the different forms of poetry*”. (2013, p. 272).

explícito das aspirações propercianas do poeta”<sup>23</sup>. Em outras palavras, nesta primeira recepção do século, dentre todas as possíveis variações do gênero, foi escolhida justamente a matéria amorosa. Nas décadas seguintes, o pesquisador nota uma mudança nas produções, reconhecendo uma espécie de *contaminação* de outros gêneros escritos em língua vulgar nas elegias escritas em língua latina, como nas de Giovanni Marrasio, Cristoforo Landino, Angelo Poliziano e especialmente na de Jacopo Sannazaro (p. 295): “Essa diversidade atinge seu apogeu nas elegias de Jacopo Sannazaro (1458-1530) [...] em que as composições eróticas estão definitivamente em minoria”<sup>24</sup>.

Essa ênfase dada ao uso e às adequações dos poetas dos séculos XV e XVII evidenciam, para nós, a ausência de uma sistematização clara da chamada ‘poesia lírica’, seja nos tratados vernaculares ou nos produzidos em língua latina. Adma Muhana (2016) nos lembra que, no final do século XV, concorriam ao menos dois grandes modelos de produção poética: o dos trovadores, os quais compunham produções orais e vinculadas à música e seus recursos rítmicos, e o dos poetas, os quais, imitando o modelo florentino de Petrarca, produzem seus poemas ditos líricos em sonetos, representando a matéria amorosa. A redescoberta da poética, no final do século, não clareou nem organizou esse amplo conjunto de produções ditas ‘líricas’: segundo Helio Alves (2001), os exegetas e comentadores do tratado aristotélico se interessaram especialmente pela poesia épica e pela dramática, gêneros sistematizados pelo filósofo antigo (p. 86): “A *Arte Poética* de Marco Girolamo Vida, o primeiro trabalho teórico quinhentista que propõe um conjunto completo de normas para a poesia épica [...]”.

Uma primeira sistematização do gênero elegíaco pode ser mapeada no tratado de Antonio Miturno, em sua *L’Arte poetica*, impressa em 1564 em Veneza. Apesar de ser publicada *após* a morte de Sá de Miranda, suas reflexões e classificações partem, a nosso ver, dos tratados e da prática poética vigente em língua vernacular. Logo no Livro III, o letrado italiano

---

<sup>23</sup> No original: “*At the very beginning of one of the earliest collections of Renaissance love elegy, the Cinthia of Enea Silvio Piccolomini (1405–64, later Pope Pius II), we find explicit acknowledgement of the poet’s Propertian aspirations*”. (2013, p. 291).

<sup>24</sup> No original: “*This diversification reaches its apogee in the elegies of Iacopo Sannazaro (1458–1530) [...] in which erotic pieces are very definitely in a minority*”. (2013, p. 295).

define a elegia, em linhas gerais (p. 269), como a imitação dos lamentos, feita com o *terceto*, ou com qualquer outro metro que o poeta escolha, de modo que se mostre em estado de dor e de tristeza<sup>25</sup>. Retomando os poetas antigos, ele afirma que esse lamento se origina inicialmente da morte de um ente querido, culminando na piedade do ouvinte ou do leitor. Ainda no mundo antigo, afirma Miturno que foi Ovídio o poeta responsável por ampliar o gênero, produzindo elegias amorosas nas cartas das *Heróides*. Assim, reconhecendo a multiplicidade de formas e temas, o letrado italiano reconhece alguns procedimentos nucleares para o gênero, como a *proposizione* e a *narrazione*, bem como o emprego de um conjunto de *ornamentos* nas breves sentenças.

Assim, no que diz respeito à recepção do gênero elegíaco nos séculos XV e XVI, notamos: i) a ausência de sistematização, ocorrendo de forma mais clara apenas no final dos quinhentos; ii) a consolidação das balizas e dos limites do gênero a partir da imitação e emulação dos antigos, especialmente os latinos, e dos poetas modernos, como Jacopo Sannazaro. Suas produções e variações foram amplamente lidas e imitadas pelos portugueses, como Sá de Miranda e António Ferreira, os quais trocam ‘elegias epistolares’, em ocasião da morte do filho Gonçalo Mendes de Sá em batalha contra os árabes em Ceuta.

### 3. As apropriações portuguesas: a elegia epistolar de António Ferreira e Sá de Miranda

A elegia que abre essa breve correspondência é escrita por António Ferreira, que a inicia com uma saudação inicial em uma dupla de versos, indicando o destinatário e sua matéria (2011, p. 251): “Ao senhor Francisco de Sá de Miranda, à morte de / seu filho Gonçalo Mendes de Sá”. Marcia Arruda Franco (2018), analisando estas duas composições, destaca que o poeta português, ao tratar da morte em batalha, mesclou as tradições elegíacas em circulação no período, transformando o lamento

---

<sup>25</sup> “MIN. Imitação de uma perfeita cena propriamente lamentável, a qual se faz com terceiros, ou em que o poeta introduz a si mesmo ou outros, para lamentar-se e para mostrar o que é lamurioso e doloroso”. (Tradução própria, 1725, p. 269). No original: “*MIN. Imitazione di una perfetta faccenda propriamente lamentevole, la qual si fa con terzetti, o se stesso, o puri altrui a lamentarsi il Poeta introduca, ed a mostrare il piangevole, e l’doloroso*”.

fúnebre em louvor militar (p. 9): “[...] faz parte das regras do jogo elegíaco transformar discursivamente o lamento em poema renascentista de louvor, ao se recusar a chorar a morte, e optar por cantar a bem-aventurança do morto”. Nas estrofes iniciais, o poeta pede ao seu mestre que abandone o luto, representado pela imagem do choro, nojo e tristeza, e busque se alegrar, mesmo que demande muito esforço (p. 251): “Não chores, mas alegra-te Elegia, / Força agora o costume, e natureza, / Inda que de chorares causa havia”. É interessante notar o emprego do termo *Elegia*, ao lado do verbo *alegrar* no modo imperativo e do pronome *te*, oblíquo, estabelecendo uma relação direta com a matéria do texto e seu interlocutor: assim como Sá de Miranda deve mudar de humor e buscar se alegrar, a Elegia, personificada, deve abandonar sua matéria primeira, o próprio lamento. Nesse sentido, o poeta alça o gênero à condição de interlocutor da voz central do poema, tal como Sá de Miranda é da ‘elegia epistolar’ de António Ferreira.

Mais adiante, o poeta desenha a imagem do luto e da dor dos pais do jovem Gonçalo a partir dos lugares-comuns da poesia antiga: a expectativa do pai pelo reconhecimento dos triunfos militares do filho; e da alma cindida da mãe, que a dividiu quando deu à luz. Após a inesperada notícia, sua dor foi consolada por seus pares, amenizando-a pouco a pouco e transformando-a em riso: (p. 252): “As lágrimas alheias consolaram / As suas, que já deixaram de lançar, / Já’gora rim os olhos que choraram!”. A partir do verso 34, o poeta passa a descrever com mais detalhes a dor e a reação do pai ao saber da morte do filho: nos primeiros momentos, mesmo sendo sentida na alma, ela não foi manifestada pelo pai, que conseguiu aguentá-la e mantê-la para si, encobrendo-se com a virtude da própria prudência. Esta, ao permitir que ele se ‘*armasse*’, o fez reconhecer que a morte faz parte do horizonte de um jovem soldado, conferindo-lhe honra e os louros devidos (p. 253): “Disse, “Sabia que obrigado à morte / O gerei”, e calou-se: ô gloriosa / Voz, ó bem vinda, e bem ditosa sorte”.

Encerrado este primeiro bloco dedicado à descrição do luto e das reações dos pais de Gonçalo, o poeta inicia, a partir do verso 53, um possível discurso epidítico, louvando os atributos do jovem soldado e retomando a tópica antiga da *bela morte*. Logo de início, temos a descrição do momento em que perde a vida: sua alma, brilhante tal como uma estrela, *despede-se* do corpo e voa aos céus (p. 253): “Eu vejo despedir-se a tão formosa / Purpúrea alma do corpo, e ir voando /

Coroadada de louro, e tão lustrosa”. Ela percorre este caminho coroadada, isto é, reconhecida pela divindade como digna dos atributos e dos louvores dos heróis, transformada em estrela cujo brilho alcança a própria Terra. Esta alma é de boa origem, acumulando glórias, honrarias e conquistas nas campanhas militares (p. 253): “Ó alma bem nascida, qu’em tal guerra / Ganhaste uma tal vida, honra, e glória, / Quem morte lhe chamar contra ti erra”. Convém lembrar que, desde meados do século XV, o Império Português trava uma série de conflitos militares com os povos do atual Marrocos, buscando conquistar postos chave para o comércio ultramarino. A conquista da região configurava-se, segundo os historiadores Rui Ramos, Bernardo de Vasconcelos e Sousa, e Nuno Gonçalo Monteiro (2009), como um objetivo nuclear para os planos de expansão e consolidação dos domínios do monarca e do comércio marítimo (p. 332): “Entre as razões da Coroa para promover esta empresa estava a necessidade de fornecer à nobreza possibilidades de aumentar os seus proventos, através do saque e da conquista”.

O discurso epidítico é interrompido pelo poeta no verso 87, quando passa a lamentar e perguntar às estrelas e à Fortuna os motivos da morte do jovem tão nobre (p. 254): “Mas, ó estrela cruel, já que mostraste / Tão grande espírito ao mundo, por que assi / Mostrado dentre nós logo o levaste?”. Na sequência, ao perceber que seu questionamento não será respondido, ele reconhece que a morte não é algo excepcional, mas sim uma etapa natural pela qual passam todos os seres vivos, dos homens aos animais e às plantas. Assim, o poeta compreende que, apesar do fim inesperado, os feitos do jovem permanecerão vivos na comunidade por meio da memória coletiva, transmitida entre seus membros (p. 256): “Dignamente serás dele cantado, / E em todo o mundo com prazer ouvido, / Por ele mais glorioso, e invejado”. Podemos destacar a forma nominal *cantada*, repetida na estrofe seguinte, e remetendo diretamente à tradição da poesia latina, especialmente a épica, tendo como modelo a *Eneida* de Virgílio, cujo verso inicial apresenta o verbo latino *canere*, conjugado na primeira pessoa do presente do indicativo<sup>26</sup>. Desde o mundo antigo, coube a esse gênero compartilhar os feitos e conquistas militares dos grandes homens em batalhas ou viagens, tendo como

---

<sup>26</sup> “As armas canto e o varão que, fugindo das plagas de Troia [...]”. (Tradução de Carlos Alberto Nunes, 2014, p. 73) No original: “*Arma virumque canō, Trōiae quī prīmus ab ōrīs*”.

modelo os poemas homéricos. Nessa leitura, o poeta propõe que a vida, os feitos e as conquistas do jovem Gonçalo, mesmo que breves, não devem ser lamentadas, tal como em uma elegia, mas sim louvadas por serem elevadas, típicas da poesia épica, cantada pelas musas antigas (p. 256): “Também as belas Ninfas cantarão / As belas Ninfas do Minho, e do Douro / Teu nome, e a todo o mundo o levarão”.

Nas duas últimas estrofes, o poeta volta a se dirigir a personagem Elegia, afirmando que sua vida gloriosa é o motivo para que eles não chorem mais a morte do jovem. Desta forma, podemos dizer que António Ferreira, nesta ‘epístola elegíaca’, imita os diversos modelos e gêneros da poesia latina e em língua vernacular, mesclando seus elementos e temas: em diálogo com a personagem Elegia, o poeta aponta os motivos pelos quais ela não deve chorar a morte do jovem Gonçalo, próprio do gênero a que faz referência, mas sim louvá-la, tal como a poesia épica, dados os seus feitos e circunstâncias de sua morte. Marcia Arruda Franco (2018) destaca que a ‘elegia epistolar’ opera como um pedido feito por António Ferreira para que Sá de Miranda não lamente, mas louve as memórias e os feitos do filho (p. 19): “Tal intenção da epístola de Ferreira, de despertar o poeta para enaltecer a morte gloriosa do filho com a escrita de uma elegia, em tercetos encadeados, e na nova medida, é percebida por Miranda [...]”

Nas primeiras estrofes de sua resposta (2011, p. 258), “Elegia / A António Ferreira, em resposta da sua”, Sá de Miranda reconhece que a prática poética é capaz de amenizar o sofrimento pela perda de seu filho (p. 258): “Bem que vejo que era a empresa principal, / Esta a que vinha, mas a dor recente / Tempo esperava, cura mais geral”. Na sequência, o poeta estabelece, segundo Marcia Arruda Franco (2018), uma espécie de balanço sobre as traições poéticas praticadas na península (p. 20): “[...] prefere considerar a bondade das duas tradições poéticas, a peninsular ibérica e a renascentista italiana, para a sua criação poética, mas não deixa de reclamar da dificuldade que enfrentou, ou seja, da má recepção [...] em Portugal”. A pesquisadora destaca que, além da relação entre discípulo e mestre, os dois poetas tinham concepções distintas das práticas e dos modelos a serem adotados em Portugal: enquanto Sá de Miranda era o defensor da chamada ‘medida italiana’, dos modelos palacianos e da produção em língua castelhana, Ferreira condenava a poesia trovadoresca e os poetas que escreviam na língua do reino vizinho. A defesa da poesia castelhana é feita, segundo Franco, na estrofe que se inicia no verso 25,

em que Miranda faz referência ao poeta Juan Boscán e ao Garcilaso de la Vega (2011, p. 259): “E logo aqui tão perto com que gosto / De todos, Boscán, Lasso ergueram bando, / Fizeram dia já quase sol posto”.

Encerrado este primeiro bloco, o poeta retorna à matéria central de sua resposta, isto é, a morte de seu filho, descrevendo o momento em que o entregou às armas, à fé e às conquistas portuguesas (2011, p. 259): “Quando mandei meu filho em tal idade / A morrer pela fé, se assim cumprisse, / (Qu’esta era a verdadeira sua verdade)”. Miranda destaca o entusiasmo do jovem em servir ao reino, mesmo experimentando os perigos e os riscos de tal empresa (p. 260): “Depressa à ocasião arremeteu, / Não quis mais esperar outra ventura”. Acompanhando os preceitos do gênero elegíaco, o poeta descreve o momento que recebera a notícia de sua morte, e passa a lamentar pela partida do filho, entendendo-a como o resultado possível das guerras travadas pelo Império (p. 261): “Quanto mais certo contra o inimigo duro / Podes que outrem dizer, vim, vi e venci, / Cerrando e abrindo a mão, posto em seguro”. O emprego dos verbos ‘*vim, vi e venci*’ estabelece um diálogo com a prosa historiográfica antiga: nas *Vidas Paralelas* de Plutarco, a sentença latina *Veni, vidi, vici*<sup>27</sup> teria sido dita por Júlio Cesar no Senado Romano em 47 a. C., após a vitória sobre o rei Fárnaces II, do Reino do Ponto. Ao contrário do general romano, que vencera o conflito, o filho de Miranda morreu em batalha pelo Império Português. Nos versos seguintes, ele interrompe o lamento, afirmando que não correriam mais lágrimas de si, e passa a estabelecer um diálogo com seu filho morto (p. 261): “Vai-te à boa hora, não tens de que devas / Temer, lá tudo é paz, tudo assossego, / Quem leva um tal seguro, qual tu levas?”.

Por fim, Sá de Miranda, nos dois últimos tercetos, encerra sua ‘elegia epistolar’ estabelecendo uma oposição entre os planos terrestre,

<sup>27</sup> “[3] Anunciando a Roma a prontidão e rapidez dessa batalha, ele escrevey ao amigo Macio apenas três palavras: vim, vi e venci’. [4] Em latim, essas palavras, com igual terminação, representam um modelo de concisão”. (Tradução própria). “[3] *Nell’annunziare a Roma la prontezza e rapidità di questa battaglia, scrisse al suo amico Mazio ter sole parole: ‘Venni, vidi, vinsi’.* [4] *In latino, queste parole, con terminazione uguale, rappresentano un modello di concisione*”. (Tradução de Domenico Magnino, 1996, p. 579)”. No original: “καὶ τῆς μάχης ταύτης τὴν ὀξύτητα καὶ τὸ τάχος ἀναγγέλλων εἰς Ῥώμην πρὸς τινὰ τῶν φίλων Ἀμάντιον ἔγραψε τρεῖς λέξεις ἦλθον, εἶδον, ἐνίκησα. Ῥωμαῖστί δὲ αἱ λέξεις εἰς ὁμοῖον ἀπολήγουσαι σιχῆμα ῥήματος οὐκ ἀπίθανον τὴν βραχυλογία ἐχουσιν”.

em que ele, sua esposa e os demais ocupam, e os céus, lugar em que seu filho agora se encontra: no primeiro, ficam as derrotas das armas, da humanidade em diversos lugares e a presença dos árabes, evidenciando os problemas da conquista portuguesa na região; no segundo, as festas divinas, as conquistas e as glórias eternas (p. 262): “Sem fim, sem sobressaltos, sem mudanças”.

As duas composições, apesar de serem intituladas como elegias, estabelecem uma comunicação entre os dois poetas portugueses, uma vez que há o pedido de resposta na de António Ferreira e sua referência, na de Sá de Miranda. Na esteira das discussões dos humanistas sobre os gêneros poéticos antigos, notamos que sua recepção não ocorre *in ipsius litteris* os modelos antigos, mas sim com as adequações e adaptações para as línguas vernaculares. No caso da elegia, percebemos uma multiplicidade de temas, vozes e matérias, unificadas unicamente por seu aspecto métrico, o dístico elegíaco, mas em diálogo com os demais gêneros, mesmo que em prosa. Na ausência de uma prescrição clara, abre-se a possibilidade de um intercâmbio entre os gêneros no momento de sua imitação, isto é, uma certa porosidade característica da produção letrada dos séculos XV e XVI. Nos poemas dos portugueses, notamos, para além do diálogo com a epístola, uma variação temática na própria elegia, ora em um tom de lamento, próprio do gênero, ora em uma discussão de ordem poética, ou ainda em mudança de vozes e estilos elocutivos. Nesse sentido, o exame dos textos abre caminho para a investigação da recepção dos gêneros antigos e sua imitação nas letras ibéricas.

## Referências

ALVES, Hélio. *Camões, Corte-Real e o sistema da Epopeia Quinhentista*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001.

ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 4ª Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

CATULO. *O Livro de Catulo*. Introdução, edição e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: EDUSP, 1996.

FARRELL, Joseph. Calling out the Greeks: Dynamics of the Elegiac Canon. In: GOLD, Barbara. (Itálico) *A Companion to Roman Love Elegy*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012, pp. 11-25.

FELDHERR, Andrew. Non inter nota spulcra: Catullus 101 and Roman Funerary Ritual. In: GAISSER, Julia Haig. *Oxford Readings in Classical Studies: Catullus*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 399–429.

FRANCO, Marcia Arruda. A correspondência entre António Ferreira e Sá de Miranda. *Texto Poético*, 14(24), 2018, p. 4–27.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Edição, tradução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

HOUGHTON, Luke. Renaissance Latin love elegy. In: THORSEN, Thea. (Ed.) *Latin Love Elegy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

KRETSCHMER, Marek Thue. The love elegy in medieval Latin Literature (pseudo-Ovidiana and Ovidian imitations). In: THORSEN, Thea (Ed.). *The Cambridge Companion to Latin Love Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 271-289.

LE TOUSE, Anna. *Francisci Robortelli Vtinensis paraphrasis in libellum Horatii qui vulgo de arte poetica inscribitur: introduction, édition, traduction annotée*. 2021. 343f. Tese. (Doutorado em Langues et littératures anciennes). Université Rennes 2, Rennes. 2021.

MARTINS, Paulo. *Elegia romana: construção e efeito*. São Paulo: Humanitas, 2009.

MINTURNO, Antonio. *L'arte poetica del signor Antonio Minturno: nella quale si contengono i precetti eroici, tragici, comici, satirici e d'ogni altra poesia: con la dottrina de sonetti, canzoni, ed ogni forte...* In Napoli, MDCCXXV. Nella Stamperia di Gennario Muzio. 1725

MIRANDA, Francisco de Sá de. *Poesias*. Introdução, edição e notas de Marcia Arruda Franco. Coimbra: Angelus Novus, 2011.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo; SOUSA, Bernardo Vasconcellos e; RAMOS, Rui (Org.). *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009.

MUHANA, Adma Fadul. O gênero epistolar: diálogo per absentiam. *Revista Discurso*, 31, 2000, p. 329-346.

MUHANA, Adma Fadul. Trovador, poeta, quem são? *Revista da Academia Brasileira de Letras*, vol. 86, p. 119-132, 2016.

OVIDIO. *Opere di Publio Ovidio Nasone*. Vol. 1. A cura di Adriana Della Casa. 2ª. Ristampa. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1997.

PINOTTI, Paola. *L'Elegia Latina. Storia di una forma poetica*. Roma: Carocci Editore, 2002.

PLUTARCO. *Vite di Plutarco*. Vol. 4. A cura di Domenico Magnino. Torino: UTET, 1996.

RAGUSA, Giuliana. *Lira grega: antologia da poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013.

ROBORTELLO, Francesco. *Paraphrasis in Librum Horatii, qui vulgo De Arte Poetica ad Pisonem Inscibitur. Eiusdem Explicationes. De Satyra. De Epigrammata. De Comoedia. De Salibus. De Elegia. Quae omnia addita abauthore fuerunt, ut nihil quod ad poeticam spectaret desiderari posset....* 1548

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Persona Poética e autor empírico na poesia amorosa romana*. São Paulo: Editora Unifesp, 2016.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Introdução e notas de João Angelo Oliva Neto. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.

Data de submissão: 23/12/2023.

Data de aprovação: 09/09/2024.



## **The political dimension of human corporeality: *The Crime of Father Amaro*, an anthropological analysis of the storyline<sup>1</sup>**

### **A dimensão política da corporeidade humana: *O Crime do Padre Amaro*, uma análise antropológica da história**

Esmeralda Broullón-Acuña

Escuela de Estudios Hispanico-Americanos (EEHA/IH-CSIC), Sevilla / Espanha  
esmeralda.broullon@csic.es

<http://orcid.org/0000-0002-1825-0097>

**Abstract:** This article presents an anthropological analysis of the storyline on the classic of literature by José Maria Eça de Queirós (1845-1900), *The Crime of Father Amaro* (1875), at the same time we review the imaginary of the Portuguese writer. Let us begin by briefly drafting our approach: corporeality, as far as political tool, represents a backbone in the exertion and practices of power, without obviating that modern authority may assume various forms, i.e.: generating knowledge about the body as well as promoting individual self-discipline. In other words, disciplinary and social domain practices can be exerted both coercively and auto regulative. The patriarchal system nests in the criticism of the Portuguese writer who interrogates social reality in his work, reflecting the hostility of a society and ecclesiastical institution in decline that fight for the disciplinary and particularly corporal dominance of women. A political anatomy where a new discourse on sexuality emerges. But whose objective is still to produce docile and useful bodies. Or, what is the same, useful to the extent of its docility. Hence, the foucauldian reading of this work. Women sexual experiences within the context described by Eça de Queirós appear mediated, at first, by a concrete socialization *ab initio*; by virtue of which a woman is instituted as a passive being; accordingly,

---

<sup>1</sup> The theoretical contributions of this work are part of the theoretical application during the Institutional Internationalization Program 6685 Capes-Print/2024.

daring to subvert the established order or contradicting the imposed social codes would result in discredit and, ultimately, in punishment.

**Keyword:** History; culture and narrative; fin-de-siècle XIX; corporeality; authority; women sexual experiences; technologies of power.

**Resumo:** Este artigo apresenta uma análise antropológica do enredo do clássico da literatura de José Maria Eça de Queirós (1845-1900), *O Crime do Padre Amaro* (1875), ao mesmo tempo em que revisamos o imaginário do escritor português. A corporeidade, enquanto instrumento político, representa uma espinha dorsal no exercício e nas práticas do poder, sem esquecer que a autoridade moderna pode assumir várias formas, ou seja: gerar conhecimento sobre o corpo, bem como promover o indivíduo autodisciplina. As práticas disciplinares e de domínio social podem ser exercidas tanto de forma coerciva como auto-reguladora. O sistema patriarcal aninha-se na crítica do escritor português que interroga a realidade social na sua obra, refletindo a hostilidade de uma sociedade e instituição eclesiástica em declínio que luta pelo domínio disciplinar e particularmente corporal das mulheres. Uma anatomia política onde emerge um novo discurso sobre a sexualidade. Mas cujo objetivo ainda é produzir corpos dóceis e úteis. Ou, o que dá no mesmo, útil na medida da sua docilidade: daí a leitura foucaultiana desta obra. As experiências sexuais das mulheres no contexto descrito por Eça de Queirós aparecem mediadas, num primeiro momento, por uma socialização concreta *ab initio*; em virtude do qual a mulher é instituída como ser passivo; portanto, ousar subverter a ordem estabelecida ou contradizer os códigos sociais impostos resultaria em descrédito e, em última análise, em punição.

**Palavras chave:** História; cultura e narrativa; fim do século XIX; corporalidade; autoridade; experiências sexuais femininas; tecnologias de poder.

### **The author and his literary work: José Maria Eça de Queirós, 1845-1900**

“A Eça de Queirós, português, y lo que es más, padre de portugueses, le duele Portugal. Cuando de éste se burla, oyese el

quejido. Todo su arte europeo, un arte tan exquisitamente europeo, no logra encubrir su ímpetu ibérico. Se le oye el sollozo bajo la carcajada” (Unamuno, 1947, p. 388).

The studies concerning the biography and the political framework that motivate the Queirosian work span a bohemian university period in Coimbra between 1861 to 1866 (Borges de Macedo, 1983, p. 195). In broad terms, these readings outline the profile of a simultaneously restless, intellectual, shy and withdrawn person: an individual whose ideals of freedom, combined with condescending humanity, endowed his personality as a writer and diplomat with temperance and moral rectitude. Portuguese born in Póvoa de Varzim, baptized in a small town near Vila do Conde,<sup>2</sup> yet nomad for much of his career. Eça de Queirós reflects himself in his legacy as a moderate nonconformist against the corseted nineteenth-century social reality; masterfully described, amid airs of uprooting and saudade, the further diplomatic responsibilities drove him away from his origins (first in The Caribbean, later in Europe). On the one hand, irony and satire became central themes that, upon reaching a state of maturity, dominated his modernist literary narratological dissections: defined through opposition to romanticism alongside authors of his generation, in the wake of a rising positivist scientism and the achievement of a “Truth” that cut through the backwardness and social prejudices sustaining the prevailing social order. On the other hand, the nineteenth-century Queirosian novel presents a fundamental source of knowledge and relevance to the world and our work. Most important of

---

<sup>2</sup> The writer, chronicler and diplomat was born in 1845, registered as the son of an “unknown mother”: a label designed to overshadow cases like this, in light of the mother’s maiden status and her lineage from a wealthy family. In accordance with Portuguese social customs and tradition, law records assigned the maternal surname first. In his early years, the young Eça grew up in his hometown and birthplace, Póvoa de Varzim (north of Oporto). A married couple of domestic workers raised him until 1849; but with the marriage of his parents and their formation of his extended family, Eça’s circumstances changed. After an intermediate coexistence with his paternal grandparents (1850), and then a continued school education as an intern, he joined his parents late in his early infancy (1855). Worth mentioning, likewise, are the works published by Burgos (1920, p. 30-46); Cabral, (1927); Pereira, (1945, p. 263-228); Simões, (1973); Mónica, (2001); Campos Matos (2017).

all, it conveys to the readers a stimulating understanding of the society at the time: a social reality brought closer to us by the author's detailed observation (Langa, 1987).

In respect to aesthetic function, Eça de Queirós has bequeathed an identity heritage concerning a historical era characterized by an environment of decadence and regenerationism. In a time of turmoil and deep decline in imperial Portugal, the author's narrative developed by portraying characters conditioned by the political rise of past liberalism and the new European socialism. This period gave rise to two of the stories with the most thematic connection and greatest public success: *The Crime of Father Amaro* (1875) and *Cousin Bazilio* (1878). In a like manner of fictional documents under the positivist predicament, the novels adopted the canon of realism-naturalism: a literary movement in alignment with the Portuguese writer, but not without personal doubts respecting artistic ascription.<sup>3</sup> Otherwise illustrating Portugal in the second half of the nineteenth century, the two works make up a distinguished source of information on the consolidation of the endemic backwardness, and the depiction of configurative aspects of feminine morality. For the purpose of the latter, the author's writing dissects the differentiating sanctioning codes of adulterous behaviour: a central issue of the realist-naturalist movement, one in favour of changing the fin-de-siècle social structure under the disposition of a civilizing ideal. Consequently, despite its dominance in the nineteenth century European cultural scene, romanticism would collapse.

The Portuguese writer was a manifest admirer and noble disciple of the unsuccessful poet Antero de Quental (1842-1891), acquainted with during his tenure as a law student—legal studies concluded under the weight of patrilineal family tradition. Succeeding an initial approach to the performing arts,<sup>4</sup> and inspired by the human sciences, a fledgling Queirós distinguished himself as a writer from the moment of his

---

<sup>3</sup> In regard to the differential conceptualization between naturalism and realism, the writer himself did not insist on splitting the projection of both movements. Certain related contributions are available to view in Simões, (1973); Reis, (1994).

<sup>4</sup> An action encouraged by the literary contest that took place after “The Coimbra Question” (1865); wherein the socially active avant-garde Antero de Quental and the romantic poet António F. de Castilho took leading roles in its deliberations. For reference, read Figueiredo (1949, p. 61); Meireles (1983).

graduation (1866). Firstly, he published his first stories as feuilletons in the newspaper *Gazeta de Portugal*; afterwards made up by a diversity of chronicles, stories written in poetic prose, short essays of very heterogeneous and eclectic themes... all summarized together in the volume *Barbarous Texts* (Eça de Queirós, 1903). Secondly, not only did he join the editorial staff of the Lisbon newspaper, but also thrived as a writer by joining the literary and gossip tertulia group of the *Cenacle*: a congregation for political-literary purposes whose members gathered at the residence of liberal teacher, engineer and diplomat Jaime Batalha Reis (1847-1935). These intellectuals and writers spearheaded a series of actions, intended to contribute to the renewal of the nation in line with the initiatives promoted in other European countries. Under such circumstances, new impulses continued to disseminate their various chronicles with a transformative aim; due to writing their work in a tense atmosphere, the group brought the field of culture closer to that of politics.<sup>5</sup> Meanwhile, they laid down both the literary canon of Romanticism and the theological-metaphysical canon; deemed both to be restrictive forms of access to knowledge, their resolution advocated instead the value of a positive science.

The young chronicler began his first press trade experience in 1867, following the proposal to establish an opposition newspaper in the capital of the Alentejo region—with the support of his family, already endowed with a history of a literary tradition. Throughout this solitary and titanic endeavor as sole director and editor in The District of Évora, Eça de Queirós previously had a project reserved among the works of political chronicles: a space dedicated to the literary feuilleton under the label of “modern readings”. Despite the activism encouraged by these chronicles in this tense political period, the constant rhetorical

---

<sup>5</sup> In this way, the aspiring writer became associated with the cultural vanguard and heterogeneous elite of men and intellectuals, a group referred to as the Generation of ‘70. Their primary aim was to achieve a social breakdown in terms of socialism, republicanism and under the defence of Comtian ideas. Nonetheless, the ideological split of the group only reinforced the literary field instead of the coveted political territory. The progressive conditions of the social gatherings of the *Cenacle* inspired several actions in the environment of the Casino Conferences (1871). Except for Antero de Quental, their members eventually integrated into the state apparatus by occupying sinecure posts in the public service. On the topic, see Medina (1980; 1984); Ramos, (1992, p. 483-528); Reis, (1990).

confrontation with the opposing newspaper -*A Folha do Sul*- led him to abandon this undertaking. After seven hectic months, a return to Lisbon became necessary to continue his contributions to the *Gazeta*. A variety of early Queirosian essays belong to this period, characterized by prose that illustrates a meticulous and ironic observer: someone that approaches the reader to a realistic art, but without a moralizing aim.<sup>6</sup> All the same, Queirós drew inspiration from Antero de Quental on his return from France through the latter's contact with Utopian socialism and Proudhon's principles of thought; since 1869, his writing emphasizes this influence under the fervent atmosphere of the *Cenacle*. Thereafter provided with the principles of the French philosopher, and bolstered as well by the naturalistic influence of Taine, the first Queirosian narrative settled its incisive anticlerical stance by adopting an anarchizing ideology: a critical theoretical foundation for the long-awaited social reform of those early years of youth. From the aesthetic perspective, Queirós devoted himself to his reformist labour, in view of the invention of a fantastic character with a satanic profile: the alter ego of the author, by the name *Carlos Fadrique Mendes*.<sup>7</sup> By these means, the literary narrative became a promising weapon of political and social activism.

In his narrative itinerary, the nonconformist writer found himself confined in the Lisbon environment: the absence of his "master" Antero de Quental on a trip across America curbed the cultural pulse of the capital. Moving onwards, Eça de Queirós spurred under the enticing reverie of the literary myth of the voyages and scientific explorations of the time. His first journey began with an invitation to Suez—in time for the opening of the Canal—from his friend, the Count of Resende; then in 1869, his route continued through the Middle East (Lasso, 2012, p. 167-196). This Levantine experience brought about a series of

---

<sup>6</sup> A key finding lies in these writings: the first appearance of thematic dimensions, such as nature, the female figure or the devil—particular subjects of Queirosian interest.

<sup>7</sup> To find an exceptional appreciation of this satanic poet, we need to look within the author's original epistolary novel with Spanish translation, *Epistolario de Fradique Mendes* (1907). The character made his debut in the novel co-written together with José Duarte Ramalho Ortigão, and successfully translated by Martín Gaité, 1974. Regarding this figure's introduction into the Queirosian work, see Pasero, (2000, p.33-42); Lasso, (2012, p. 167-196).

Orientalist minded articles: above other descriptions in this phase, the most prominent is the concept of race under the Darwinist influence.<sup>8</sup>

In the aftermath of his return, the writer began his duties as administrator of the Council of Leiria from 1870 to 1871; not before suffering great hindrances in repeated attempts to advance his career in jurisprudence—from which he remained at a distrustful distance. This beginning bureaucratic assignment made possible his first contact with the provincial town, which proved a vital inspiration for the plot of one of his main realistic works: *The Crime of Father Amaro* (1875). Therein lies an examination of the institutional ecclesiastical hypocrisy and the libidinous abuse of the priesthood on the general population, and women in particular. In a period of narrative expansion, the Portuguese author continued his novelistic production and saw his magnum opus realised; moreover, his work developed further with critical portraits about the evils that plagued the country.<sup>9</sup> Thus, political activism persisted with the publication of journalistic feuilletons of social, cultural and political satire; writings compiled under an incendiary title, which he would attempt to publish through the creation of a new magazine: *A farpas*.

---

<sup>8</sup> The return from this year-long itinerary gave rise to the publication of his aforementioned first novel, co-authored with his friend Ramalho Ortigão, *The Mystery of the Sintra Road* (1870). His journeys and experiences on the East surface in fragments of his novels, written during his time as British consul, and later summarized in a posthumous work in 1905: *Letters from England*. During this period, Queirós alludes to subjects such as the Arab issue: particularly in *The Relic* (1887), as well as *Epistolario* or *The Correspondence of Fradique Mendes* (1900).

<sup>9</sup> This period stands out for his literary production, highlighting its second novel: *El primo Bazilio* (1878), whose central plot revolves around social hypocrisy and female adultery in the style of nineteenth-century narrative. However, in 1877 he wrote a novel postponed due to the daring of its themes: passion, sexuality and incest in relation to turn-of-the-century social decline: *The Tragedy of Flower Street* - postponed until 1980 -. At that time he wrote to his editor-in-chief, expressing his conviction that he had written his best piece in this novel (Barbieri, 2014, pp. 205-206). While writing his masterpiece, other efforts resulted in *The Mandarin* (1880) and *The Relic* (1887). Another realist novel followed: *Las Maias* (1888), a concurrent narrative of the decline of Portugal and the story of an aristocratic family. His extensive work -here selected in a few titles- concluded with his last book published during his lifetime: *The Illustrious House of Ramires* (1900).

Coupled with his active participation in meetings at the *Democratic Lisbonense the Casino Conferences* (1871), these texts would have conditioned literary art to the study of the social reality of a country divided between absolutists and liberals.

Likewise, the diplomatic career of the Portuguese writer makes up a relevant period for the study of his work. Besides his travels to the United States and Canada in the course of his diplomatic duties, Eça de Queirós served as Consul General of Portugal in Havana for one year and eleven months (Aguilera; Coca, 2004, p. 131-138; Eça de Queirós, 2004, p. 139-162). Indeed, utmost and meticulous rigour defined his assignments in this first destiny, which caused him to suspend his active literary work (as deduced from his intermediary actions). Though not entirely altruistic, and ill-set in a precarious consular post, his actions were in favour of the Eastern Chinese community—who expressed gratitude for their protection—as well as those hailing from Macau, shipped off to labour in Cuba's plantations in conditions of semi-slavery. Methodical actions, if we bear in mind the detailed technical reports prepared by Queirós on different aspects of trade and industry in each diplomatic assignment: initially in Havana (1872-1874), and then in Newcastle-on-Tyne (1874-1878); lastly in Bristol (1878-1888) and Paris (1888-1900).

All things considered, we now address the most remarkable of his writings in this diplomatic phase: *The Crime of Father Amaro* (1875). A project that first developed gradually until its incubation, then for a time abandoned during a stay in the Spanish West Indies, and finally continued and rewritten in an extended and perfected manner in his subsequent British assignment.<sup>10</sup> After fruitless receptions in Spain, the translation carried out by José María Valle Inclán ultimately led to critical recognition.<sup>11</sup> In this same period, the Portuguese author devoted himself

---

<sup>10</sup> Virtually rewritten by the author, who published a third edition of the novel in 1880.

<sup>11</sup> As translator, José María Valle Inclán introduced the first acclaimed entries of the Queirosian narrative in Spain. Because of her successful translations, Carmen Martín Gaité also became a recognised defender of Eça's work. Amongst other collaborators, we include Wenceslao Fernández Flórez, Julio Gómez de la Serna, or Jorge Gimeno. For noteworthy and related contributions, Elena Losada is of great interest. Carmen de Burgos (Colombine), involved in his magnum opus of Portuguese literature, provided other contributions to the contemporary Hispanic environment; she collaborated with Eça de Queirós in other projects, notwithstanding the biographical Prologue of Letters from England. By the same token, Emilia Pardo Bazán's literary and journalistic

with fervour to his essayistic and epistolary texts; as he encompassed diverse subjects through feuilletons, his writings summarized and entitled *The Correspondence of Fradique Mendes*. The book was registered in his posthumous works (1900), written in 1888 while writing his last works and compilation of chronicles: *The Illustrious House of Ramires* (1897); *A Cheerful Campaign* (1900); and *The City and the Mountains* (1901). Last novels pertaining to a final period in his longed for assignment, Paris where his poor health no longer gave him a respite to enter the new century.

### ***The Crime of Father Amaro, an anthropological reading***

During the 18th and 19th centuries, research on human sexuality had as main purpose the study of its origins and qualifying typologies. Disciplines like Medicine and Psychiatry played in this field a role similar to that of the religion. Concurrently, the Church promoted a religious and cultural system through the indoctrination of its rituals and ceremonies, enabling the implementation of hierarchy, order and obedience (Paiva, 2007, p. 52).

From that moment on, the pathological shapes that sex assumed were distinguished in order to define, control and administrate it, conforming a discourse that creates sexuality according to a *scientia sexualis* (Foucault, 1977, p. 65-92); yet it is not until the seventies of the last century that theories of sexuality undergo a “Copernican shift”. From an essentialist approach that unveiled an instinctive, impulsive voluptuousness, represented by the genital-phallic dominance of the heterosexual model -as a natural reality transformed by the civilizing process-, new considerations arose on a sexuality regarded as a complex process of social construction. Consequently, a significant progress was made towards sexual socialization, patterned after the hypotheses conceived by Michel Foucault.<sup>12</sup>

---

composition reflects some of his impressions and relations with the Portuguese writer. As to the latter, see specialized contributions of Losada (1992, p. 17-22). On the literary and cultural relations between Spain and Portugal, see Marcos (2007).

<sup>12</sup> Sexuality from the perspective of the french philosopher is the conformation of a discourse. Therefore, the “history of sexuality” shall be a history of the discourses held on it. Foucault (1977).

Sexuality has been permanently reappropriated by certain bodies of power and, in special, by medical control as normalization measure that, in the name of positivist science -theoretically neutral and impartial-, emerged as a new secularized morality. Concerning the process of modernity, it is, in turn, identified with a love-upheld family model, according to a particular reason; such that all behaviors deviating from the required standard and “normalizing” morality become object of repudiation and medicalization. These expressions, in Foucauldian terms, are subject to social control in order to repress an indomitable nature that threatens to overflow and invade our culture. With the medicalization of sex, the essentialist tradition of this one is scientifically legitimated, remaining handled by experts; ergo, only they are capable to establish the limits between normal and pathological subjects. This article presents a Foucauldian reading on the classic of literature by José Maria Eça de Queirós (1845-1900), *The Crime of Father Amaro* (1875). Let us begin by briefly drafting our approach: corporeality, as far as political tool, represents a backbone in the exertion and practices of power, without obviating that modern authority may assume various forms, i.e.: generating knowledge about the body as well as promoting individual self-discipline. In other words, disciplinary and social domain practices can be exerted both coercively and autoregulatively. Hence the standpoint of this essay, which states the control of the body through pressures and external agents, masked under self-control formulas (Foucault, 1979, p. 104-105).

According to Foucauldian genealogical researches from the 17<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries onwards, the practices of the government have exercised power through a specific technology by virtue of which power/knowledge territories are built. Thereafter, when the French cogitator develops the conceptual tools of “anatomopolitics” and “biopolitics”, conceives the subject as a trainable body and population as a production machine. These political subjects would then be devised as bodies and population, while power would exert its force particularly against the body in order to ensure its normalization. Thus, the body becomes itself a product of power (Foucault, 1976, p. 141-142; 1992, p. 254).

Body discipline conforms one of the main dimensions that articulates the exercise of power. In *The Crime of Father Amaro* we

---

can appreciate the subjugation of bodies and souls to a normative regimentation, through the disciplinary management of acts, gestures and emotions, exerting social control over the entire institutional context. Discipline maintains an analytical relation with the body and, continuing on Foucault, we are in fact dealing with a microphysics of power, with a political anatomy of the body which aims at producing docile and useful bodies meaning insofar as they are docile, they are useful. Similarly, Eça de Queirós assigns to the sacred the maintenance of a social order that shall not be stained, even though he brings it into question through the *mise-en-scène* of certain social actors as a requisite for reaching the new ideals of “order and progress” that encircle the context and times of modernity through which the drama flows.

### **Anthropological analysis of the storyline**

The Portuguese novel *The Crime of Father Amaro* by José Maria Eça de Queirós, one of the greatest nineteenth-century novelists, assumes naturalistic postulates to reproduce the devastating effects of celibacy on a recently ordained abhorrent priest. Father Amaro, carried away by desire while in the throes of passion, sinks into moral degradation concurrently with the fanaticism surrounding Leiria, a Portuguese provincial town where political, religious and economic powers interweave the lives of its people, submitted to old beliefs and subjugated by the Church omnipotence. We can correlate the work previously mentioned with *La Regenta* by Clarín (1885), *El Abate Mauret* by Zola (1875) or *El Decamerón* by Bocaccio (1353). These texts were once considered indecorous due to their plots concerning faith conflicts, morally unacceptable sinful behaviors, ecclesiastical hierarchic privileges and political intricacies interconnected with eroticism secretly hidden behind the lattice of the confessional. The author deepens into the fissures of the Portuguese ecclesiastical institution, in light of the advent of the rational liberalism emerged in the metropolis, in allusion to the dissociation between Church and State (Broullón, 2016, p. 128-137):

O cónego assim o ouvira. Então indignaram-se contra essa turba de mações, de republicanos, de socialistas, gente que quer a destruição de tudo o que é respeitável -o Clero, a instrução religiosa, a Família, o Exército e a riqueza... Ah! [...]. Eram necessárias as antigas repressões, a masmorra e

a força. Sobretudo inspirar aos homens a fé o respeito pelo sacerdote. (Eça de Queirós, 2012, p. 466)

The novel describes a thriving political system that is undermining the model held by the exercise of surveillance and punishment; that is, it deepens into the practice of ecclesiastical tyranny over people. In this work, the Panopticon rises as a generalizable lifestyle model, a political technology and a machine for discerning the see/being seen dichotomy (Foucault, 1976; Bentham, 1989). As a consequence, power is automatized and disindividualized, since it is not necessary an effective exercise of surveillance, just the control site is enough.

Although the activity flow of this vigilance is discontinuous, its effects turn out to be continuous, inasmuch it induces in the protagonists a conscious, permanent inner state of constant close watch. From this perspective, Michel Foucault enumerated some of the characteristics of pastoral power clearly recognizable in the novel (Foucault, 1982, p. 208-226; 1988, p. 227-244; 1990, p. 45-94). First, the responsibility of the priest concerns not only the lives of Leiria citizens but also all of their acts; hence their sins are attributable, ultimately, to the priest-shepherd who shall lead his “sheep” through the path of mortification. Thus he knows their innermost depths of his flock:

E era isto que lamentava, esta diminuição social da Igreja, esta mutilação do poder eclesiástico, limitado ao espiritual, sem direito sobre o corpo, a vida e a riqueza dos homens... O que lhe faltava era a autoridade dos tempos em que a Igreja era a nação e o pároco dono temporal do rebanho. Que lhe importava, no seu caso, o direito místico de abrir ou fechar as portas do Céu? O que ele queria era o velho direito de abrir ou fechar as portas das masmorras! [...]. Desejaria ser um sacerdote da antiga Igreja, gozar das vantagens que dá a denúncia e dos terrores que inspira o carrasco, e ali naquela vila. (Eça de Queirós, 2012, p. 132).

Through the behavior of the characters, the Portuguese narrator censures certain privileged father confessors, setting out the impact of such fanatic beliefs and superstitions on people. A ministry clung to an outdated past that mourns the collapse of institutions such as the army and the family, at the same time that reason, light and civilization in harmony with progress and science surreptitiously burst into the text.

Appealing to modern society, Eça de Queirós spins, from the particular to the universal, the web of the Church historical fight for social control, power and the diverse strategies used to manage its consolidation and permanence. However, the Enlightenment was not only the age of erudition but it was also the extension of disciplines in order to join the era of social control (Foucault, 1980, p. 128).

In the latter respect, the Panopticon is built upon one of the fundamental aspects of society, inasmuch as power is exerted over citizens through individual, constant surveillance, masked under a reward-punishment control formula; specially, through correction, i.e. attending to the discipline and transformation of people in accordance with a normalization.

On the other hand, the novel proposes a choice between two possible paths: to follow the gospel truth, like Jesus did, in spite of his last temptation, or to choose the security of materialism, power and glory instead. Both alternatives are portrayed in two main religious figures: abbot Ferrao and parish priest Amaro, respectively. Each character defends the principles by means of which the keys to human behavior are unveiled: particularly the conflict between Being and Having modes of existence. In the case of father Amaro, marked by orphanage and a subordinate destiny, his main temptations are ambition and security by means of which his future career and social climbing would be sealed.

Once their choices are made, as the author insinuates, the action develops revealing a imaginary of sin which refers us to a human being in a permanent state of contradiction. The Portuguese narrator calls into question the dominant order and outlines the possibility of other alternative behavioral patterns. Under these circumstances, Christianity found the way to usher in a kind of power in order to take control over people through sexuality, turning “flesh” into synonymous with sin; i.e., the configuration of a body permeated with desire and concupiscence. Concretely, it was this flesh physicality -the body- whereby pastoral control became established.

The plot in the novel of Eça de Queirós is shrouded in anticlericalism, within a social scenario that, indirectly and as full of fissures as the reality at that moment, enables to elucidate, challenging established morals, alternative manners to interact and behave in the lives of the characters. Secret and low voice are the shady codes of communication of the social, cultural, and political circumstances that

determine the development of the plot, principally by the restriction of women intervention, who serve the commandments of God and men, subjugated under the mechanism of fear.

Eça de Queirós delves into the apparatus of violence, coercion and consent, distinctive of a patriarchal system, founded upon the base of an unequal exchange of affection and love, yet universally represented and institutionalized. Therefore, it is imperative, in the context of the plot, to refer to the concept of patriarchy in the sense alluded by A. Jónasdóttir (Jónasdóttir, 1993, p. 322), to wit: a patriarchal system as the precedent framework that enables to inquire after the social reality, calling it constantly into question.<sup>1</sup>

Similarly, the spiritual discipline previously exposed requires to calm down the soul of virtuous young ladies, in response to the inherent female hysteria referred, hence the moral intervention of catholic hegemony. The description of the action revealed under the gaze of Virgins, Christs and Saints, brings us closer to a religious imagery and figures locked up inside urns as a symbol of a captive church that, nevertheless, keeps an attentive eye on sinners, as portrayed in the case of Amelia, the young female protagonist.

The power struggle between Church and State for civil society is evidenced, and so are the ways of negotiating social control. Notwithstanding, the fervent religious feeling fostered in people together with the emphasis placed on worship, made manifest throughout the novel, allow us to approach the modes of expression of a particular culture and a popular piety that coordinates everyday reality in Leiria and determines the devoutness and conduct of its parishioners. The religious rituals practiced by some of the characters contain a vast polysemic symbolism, legitimizing obscurantism and psychological manipulation, and demanding surreptitiously the need to transcend barbarism on behalf of civilization.

In light of this superstitious context exemplified by the parish of Leiria, the tumultuous changes under which events evolve behavior and prescribed standards are defined according to an ideology that legitimizes the patriarchal, authoritarian power of a clerical elite, at the service of a hierarchy that implies the stagnation of social classes. The novel goes into detail about the roots of a Tridentine, conservative institution of white dominance -embodied in canons Dias, Natalio and Amaro- that the author emphasizes with irony and anthropological determination:

[...] A senhora não compreende o preceito. Beati pauperes, benditos os pobres, quer dizer que os pobres devem-se achar felizes na pobreza; [...] não quererem mais do que o bocado de pão que têm; não aspirarem a participar das riquezas dos outros, sob pena de não serem benditos. (Eça de Queirós, 2012, p. 305)

Eça de Queirós also illustrates a Church incarnated in people, symbolized by abbot Ferrao, committed to the most disadvantaged sections of society such as the devotees in the most isolated rural parishes. However, the presence of this minority is limited in the text, since abbot Ferrao -like Jesus- confronts the ecclesiastical institution and the foundations of its power: “Não se tinham realmente compreendido. O bom Ferrão, tendo vivido tantos anos naquela paróquia de quinhentas almas, as quais caíam todas, de mães a filhas, no mesmo molde de devoção simples a Nosso Senhor”. (Eça de Queirós, 2012, p. 386)

The author analyzes how the blood ties and patronage networks of the clergy increase and decrease by cause of the influence of political parties, within a pressing relationship involving economic-financial ambits that go beyond the possession of lands and properties. The ecclesiastical institution and the directives of the upper echelons have leaned towards the most reactionary regimes throughout history, becoming concurrently bastion of the oligarchy: “Todos têm direito à Graça do Señor , disse o cónego gravemente, num sentimento de imparcialidade, admitindo a igualdade das classes logo que não se tratava de bens materiais e apenas dos confortos do Céu”. (Eça de Queirós, 2012, p. 305)

Father Amaro himself is the one who transits with great ease from the divine town to the earthly town. Since the beginning of the writing the priest peregrinates from the love of god, in this spiritual sphere, to the full enjoyment of the carnal and, as a consequence, ends up manipulating religion; that is, he uses his ministry for his own benefit. An evidence of it is the demonstration of his hypocrisy and the continuous concessions he makes all through the plot, composed by Eça de Queirós for an era and a context demanding strong social changes. In the same manner, the ambitious parish priest handles people, getting rid of them as soon as they become an obstacle:

Desde esse dia, amaro gozou uma completa tranquilidade de alma. Até aí incomodava-o, por vezes, a ideia de que correspondera ingratamente à confiança, aos carinhos que lhe tinham

prodigalizado na Rua da Misericórdia. Mas a tácita aprovação do cônego viera tirar-lhe, como ele dizia, aquele espinho da consciência. Porque enfim, o chefe de família, ocavalheiro responsável, o cabeça -era o cônego. A S. Joaneira era apenas uma concubina... E Amaro mesmo às vezes agora, em tom de galhofa, tratava o Dias de “seu caro sogro”. (Eça de Queirós, 2012, p. 337)

The ecclesiastical institution revealed by the Portuguese writer is not a monolithic one, being its own contradictions reflected on it. In the same manner he describes the domain being exerted by the authority of the institution over social life and over the believers through the pulpit and the confessional. Christianity did not only build a religion of salvation, but it also established confession techniques that constitute a fundamental pillar in the history of western subjectivity. By cause of the Counter-reformation the extension of confession did not stop to grow, increasing the attention being paid to the action interposed by the body -the flesh-, that is, its presence arbitrated by thinking and desire. In this process we find a strengthening of the figure of the confessor who besides absolution, counts as well on the right to examine the life of the penitent and on a whole set of techniques to achieve it.

We can observe the exercise of a stronger influence over the characters we denominate “ladies-girls”, embodied principally in young Amelia and other representatives of the bourgeoisie such as the wife of the pharmacist or the spouse of Doctor Godinho. Regarding the socializing work of the Church, it is entrusted to the charge of the popular catholic action organizations and materialized in the writing of Eça de Queirós as the Servants of Our Lady of Mercy Association.

In rural areas, where the novel takes place, this catalytic role is performed by different female figures, personified in the court of female vassals who gather around at Mercy Street, as the inflexible sanctimonious Mrs Josefa, Mrs María da Assunção, the Gansoso sisters and illicit Sanjuanera, mother of the virtuous catechumen Amelia who, under the pretexts of indoctrinating helpless Totó, surrenders to the lust of the priest unleashing their repressed desires. Young Amelia, linked since childhood to certain moral-religious precepts and essentialized in a pious virgin, would be whom father Amaro covers with the mantle of Virgin Mary in their secret encounters.

In contrast, the same religious mandates evoke in Amelia different interpretations for the practice of love, whilst she turns out stuck in

a spider web that results in fatal death. She follows this way as soon as she decides to love God through Amaro. For the time being, the celibacy of the priest is tempted by the innocence of the young lady, unveiling ardent contradictory passions characteristic of human beings and, ultimately, revealing a sublimation of eroticism materialized in the figure of a fainthearted priest. The father gets closer to Amelia using a magical-religious ritual, mediated by the Song of Songs mystical allegory as a tool for seduction. Passion unleashed pretends to convert a space for love into a sanctuary, in spite of the heretical contents of the unique biblical text that puts into words the pleasures of the love union, under the mantle that provides them with protection and shelter reaching, through the human, the divine:

Foi assim que uma manhã lhe fez ver uma capa de Nossa Senhora, que havia dias chegara de presente de uma devota ria de Ourém. Amélia admitiu-a muito. Era de cetim azul, representando um firmamento, com estrelas bordadas, e um centro, de lavor rico, onde flamejava um coração de ouro cercado de rosas de ouro. Amaro desdobrara-a, fazendo cintilar junto da janela os bordados espessos [...]. Pôs-lha aos ombros, apertou-lhe sobre o peito o fecho de prate lavrada. E afastou-se para a contemplar toda envolvida no manto, assustada e imóvel, com um sorriso cáldo de gozo devoto [...].

Amaro babava-se para ela:

— Oh filhinha, és mais linda que Nossa Senhora!

— Oh Amaro, que horror, que pecado!...

— Tira-mo, tiramo! – gritava como se a seda a queimase.

(Eça Queirós, 2012, p. 325)

Concerning the rules of cohabitation within the social context of the epoch, christian monogamous marriage prevails; although this one is transgressed by the mother of Amelia and the old priest. Illicit Sanjuanera represents neither Virgin Mary nor Eve, opting for a third via that distances women from any pre-established archetype, exempt from guilt or sin, being more constructive in this case for her and for the treatment that women receive along the novel. The background where these rules are justified or sanctioned is determined by virtue of the exaltation of family values, reproduced not only biologically but also culturally.

In family we find a fundamental gear that functions as articulating hinge of the different disciplinary devices; hence the functional, utilitarian value of such institution whose ultimate goal is to guarantee or at least not to undermine the bases nor the immovable, stratified social order described by Eça de Queirós. From the familiar institution, the figure of the mother is sublimated by the ruling morality, identified in a creative but domineering maternity. That is to say, like the Virgin, she is able to procreate “conceived without”. This maternity is placed there where pleasure is masked under the purest love that divides Amelia when she discovers desire and eroticism, transgressing the rule and nearing religion and desire through the use of erotic-morbid elements.

As soon as Amelia gets pregnant by the priest, abortion becomes the solution to avoid stigmatization and exclusion from the social, moral established model. On the other hand, the young lady rejects the proposal of Amaro who longs to carry on with his ambitious way towards the upper spheres of ecclesiastical power. Even so, the possibilities of either giving the baby up for adoption or similar alternatives are dismissed. Consequently, Amelita is not presented as a victim but as descendent of Eve who, in defiance of serious risks, manipulates even the true love of her previous boyfriend in order to let herself be enraptured by the voracious game of the insatiable priest: “Casá-la já! Enquanto é tempo! *Pater est quem nuptiae demonstrant...* Quem é marido é que é pai”. (Eça Queirós, 2012, p. 345). Doubtlessly, secret is the best ally in the social life of Leiria, a town enclosed by a particular culture that turns around an ideal prototype of feminization with attempts to exalt certain aspects of divinity. In accordance, prevailing virtues are submission, obedience, prudence, docility, dedication, ignorance, patience, absence of self-project, etc. Eça de Queirós attributes this hierarchy of values to his female characters who, by means of socializing agents and institutions in charge of their protection, eventually attain social control.

### **Final considerations. Technologies of power and administration of punishment**

The technologies of power are the different strategies that have served to use punishment, surveillance and the domestication of the body of individuals. Among these technologies are ordeal, examination, governmentality and pastoral power, which determine people’s behaviors

to certain relations of domination under which they are objectified, just as Queirós represents their female characters.

Sexuality within the environment described before is encrypted under a reading that presupposes a distinction made between the pure and the perverse by secret and privacy means. From this perspective, sexuality becomes a sacred dimension, a social taboo which everyone is aware of, suspicious of, and which everyone relates to, but which nobody shall reveal or practice in an ostentatious nor in a public manner as evidenced in father Amaro. In this novel, silence in terms of what it is said or reserved, is part of the power strategy. The sexuality staged by the characters, as far as sexed human beings, reveals a reality that tends to be hidden. A priori, its practice is confined to particular established social rules, to a “must”. And as a convention that determines what is tolerated, socially approved or forbidden, the characters opt for oblique manners to satisfy what is repressed: sexed love affairs that all the community is aware of but silences.

The author makes the characters fear what they desire, perceiving an innocuous act as dirty, although consistent with mystic precepts. A contradiction that expounds the division between body and soul, manifested in a Church responsible for taking care after souls and supervisor of the bodies of its parishioners, by means of the power practices exerted by the clergy. Discipline cannot exist without the valuable contribution provided by the surveillance technology and, within that political context is where the presence, absence and distribution of social beings are regulated. Thereupon, it is indispensable to monitor the conduct of every individual, appreciate it and penalize it with the aim of bringing under control and reusing the productive capacities of social subjects.

Sexual or carnal love as referred by Amelia -body and soul are the same essence, the priest justifies- is build upon irreconcilable opposites of dominion-oppression, passive-active, appropriation-loss, partial imposition-concession, concerning the sexual relation between both protagonists. The line of argument in the novel suggests an arduous meaning game under a stereotyped genre construction; a control exercise that, from a masculine perspective, constructs the discourse and plot. Throughout the action, discipline and surveillance work as a mean of multiple power, anonymous and automatic. For it to be effective, incisive

and absolute, a conversion into self-regulation of the disciplined bodies is necessary.

Masculine characters are portrayed as active individuals and Amelia- from a sexist and mainly infantile orientation- is represented as a passive subject, target for the lascivious, sensuous look of the priest. When the young clergyman dresses her up with the mantle of the Virgin we are faced with an heretic occurrence, making us wonder whether he is directly kissing the Virgin or we are dealing with an incestuous relationship between god making love to his mother. It does not look like an incursion into the divinity of Virgin Mary, even though this passage is transgressive, there are other interpretations which show a young priest for whom body and soul are one same essence, and who is tempted -like Jesus Christ? - by the admiration and lust he feels when he sees the young lady, even more beautiful than the Virgin.

Amaro, under the circumstances of his own orphanage biography, converts ambition into his destiny. Father Amaro devotes himself to that adulterous relation with power, brought to the limits of crime. Pleasure and body are revealed as both a means and an end, bursting into the protagonists after the «body *versus* soul» rule breakup. Desire, as invisible thread and true vehicle that carries every human being, makes the main characters feel uneasy becoming at times a chasing ghost, at times a threatening devil, being ultimately the light that guide them.

José María Eça de Queirós was a renown Portuguese writer, who falls within the naturalist tradition. Through his narrative and particularly through the work just reviewed, he fiercely criticized a torn ecclesiastical policy after the strengthen of the National States and the decadence of the Empires, while he looked over the normative parameters of the social life of his time. The community was scandalized by *The Crime of Father Amaro*, becoming a successful novel by means of which the Lusitanian intellectual deepens into the divided power of catholic potencies and the hypocrisy of priesthood. The Church representatives and part of the country elites, transfer the reader the nostalgia of a weakened hegemony as a result of the political changes and the new socioeconomic structure of Europe, in the rear of the pillars implemented by the industrial revolution.

Church priests together with female believers typify the central characters of the work. An estate that exerts its hindmost imperial authority under the long pontificate of the last sovereign of the Papal States: Pius IX or Pio Nono (1792-1878). The historical itinerary of

interferences carried out by the Church into political life, characterizes the papal domain of Pio Nono, due to a relentless crusade against liberalism and modernity. Thus, the cox of Saint Peter's boat will try to restrain changes through the pastoral exercise of catholic religiosity, especially popular. Among the most relevant landmarks of his pontificate we can underline the proscription of the prevailing scientism by the promulgation of the encyclical *Quanta cura*, which appendix is the famous *Syllabus errororum* (1864). In this one he levelled a condemnatory compendium against scientism, based on reason and progress, responsible for the errors of the world; concurrently he condemned a rationalism that postulated the independence between philosophy and theology, as well as the false doctrines poured over the connections of the Church with the State within the osmosis relation in which both estates had been immersed -not exempt from conflicts- for centuries. It is evident how hegemonic dominion and ecclesiastical privileges, by cause of the empowerment of the State, had been collapsing since the early 17th century (Paiva, 2007, p. 55).

Pius IX also convened the First Vatican Council (1869-1870) which decreed the papal infallibility dogma, causing the definitive rupture between the liberal States and the Papacy as a result of the historical intrusion of the Church into political life. Nevertheless, one of the occurrences performed by the roman curia during this period in relation to the thematic lines in the writing of Queirós is the definition of the dogma of the Immaculate Conception (1854), meaning that Mary was conceived by her mother, Saint Anne, without being stained by original sin. Consecrated to this doctrine is the relationship of Amaro with young Amelia in a permanent revisionism masterly represented by the author.

Once the position of the ecclesiastical potencies has been posed, we conclude our essay approaching the dimension acquired by the social representation of femininity, over whom most of the surveillance and punishment pressure is exerted. Considering the leitmotiv introduced in the writing, women sexual experiences within the context described by Eça de Queirós appear mediated, at first, by a concrete socialization *ab initio*; by virtue of which a woman is instituted as a passive being; accordingly, daring to subvert the established order or contradicting the imposed social codes would result in discredit and, ultimately, in punishment. We consider that prioritizing the familiar institution and marriage, in the culture and society previously exposed, deteriorates female personal development, preventing women from being their own

selves embedded in such a mirror game, in permanent pursuit of the ideal other. This dimension implies the legitimation and reproduction of a contemporary hegemonic model about considerations on sex and a false universalism of stable identities which still prevail in our own days.

## References

AGUILERA, R.; COCA, J. “Eça de Queirós, consul en la Habana”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 649-650, p. 131–138, julio-agosto 2004. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6d6k2>

BARBIERI, C. “Diálogos epistolares: Eça de Queirós e as Cenas portuguesas”. *Letras De Hoje*, n. 49, p. 205-216, 2014.

BORGES DE MACEDO, J. “Eça de Queirós universitário”. *Revista de História*, n. 113, p. 195, 1983.

BROULLÓN, E. Crimen e impunidad. La vigilancia del poder y la administración del castigo. El crimen del padre Amaro, *Confluencias*, n. 31 (2), p. 128-137, 2016.

BURGOS, C. “Crónica literaria de Portugal. Eça de Queirós y algunas anécdotas inéditas de su vida”. *Cosmópolis*, n. 21, p. 30-46, 1920.

CABRAL, A. *Eça de Queirós: biografía, crítica y cartas inéditas*. Chile: Editorial Nascimento, 1927.

EÇA DE QUEIRÓS, J. M. *El crimen del padre Amaro*. Editora livros do Brasil: Lisboa, 2012.

EÇA DE QUEIRÓS, J. M. “Correspondencia consular desde La Habana”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 649-650, p. 139-162, julio-agosto 2004. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6d6k2>

CAMPOS MATOS, A. *Eça De Queirós. Uma Biografia*, Coleção: Fora de Coleção, Lisboa: INCM, 2017.

FIGUEIREDO, F. *Historia literaria de Portugal*. Buenos Aires: Espasa Argentina, 1949.

FOUCAULT, M. *Vigilar y Castigar. El nacimiento de la prisión*. Méjico: Siglo XXI, 1976.

FOUCAULT, M. *La Voluntad de Saber. Historia de la sexualidad I*. Méjico: Siglo XXI, 1977.

FOUCAULT, M. “Poder-Cuerpo”. Michel Foucault. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, p. 104-5, 1979.

FOUCAULT, M. *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1980.

FOUCAULT, M. *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*, México: Siglo XXI, 1986.

FOUCAULT, M. *Historia de la sexualidad III. La inquietud de sí*, México: Siglo XXI, 1987.

FOUCAULT, M. “Por qué hay que estudiar el poder: la cuestión del sujeto”. Eds. Hubert Dreyfus, Paul Rabinow, Michel Foucault. *Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Instituto de Investigaciones Sociales: UNAM, p. 227-244, 1988.

FOUCAULT, M. “Tecnologías del yo”. Michel Foucault. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós/I.C.E.-U.A.B., p. 45-94, 1990.

FOUCAULT, M. “Psiquiatría y Antipsiquiatría”. Michel Foucault. *La vida de los hombres infames*, Madrid: La Piqueta, p. 69-82, 1990.

FOUCAULT, M. *Genealogía del racismo*, Madrid: La Piqueta, 1992.

JÓNASDÓTTIR, Anna G. *El poder del amor: ¿Le importa el sexo a la democracia?* Madrid: Cátedra, 1993.

LANGA LAORGA, M. A. *La obra de Eça de Queirós como fuente histórica para el conocimiento de la sociedad portuguesa del último tercio del siglo XIX*. Tesis Doctoral, Madrid: UCM, 1987.

LANGA LAORGA, M. A. “Eça de Queirós y la sociedad portuguesa del último tercio del siglo XIX”. *Revista portuguesa de Historia*, 1 (32), p. 427-448, 1997.

LANGA LAORGA, M. A. “La transición del siglo XIX al XX en la obra de Eça de Queirós”. In *Estudios históricos. Homenaje a los profesores José M<sup>a</sup> Jover Zamora y Vicente Palacio Atard*, v. 2, p. 731-746, Madrid: UCM, 1990.

LASSO, C. “El orientalismo de Eça de Queirós y sus cartas de Inglaterra”. *Hesperia. Culturas del Mediterráneo*, 16, p. 167-196, 2012.

LOSADA, E. *La recepción crítica de la obra de Eça de Queirós en España*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1986.

LOSADA, E. “Eça de Queirós nos escritos de Emilia Pardo Bazán”. *Boletín Galego de Literatura*, 7, p. 17-22, 1992.

MEDINA, J. *Eça de Queirós e a geração de 70*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

MEDINA, J. *As Conferências do Casino e o Socialismo em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

MEDINA, J. *A geração de 70: uma geração revolucionária e europeísta*. Cascais: Instituto de Cultura e Estudos Sociais, 1999.

MEIRELES, G. *Da geração Coimbrã à geração de 70*. Ferreira de Brito, Porto: Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 1983.

MÓNICA, M. F. *Eça de Queirós*. Lisboa: Quetzal Editores, 2001.

PAIVA, J. P. “El Estado en la Iglesia y la Iglesia en el Estado”. *Manuscripts* 25, p. 45-57, 2007.

PASERO, C. A. “Los intelectuales Eça de Queirós y Fradique Mendes”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 606, p. 33-42, 2000.

PEREIRA, L. M. *Eça de Queirós visto a través de sus cartas. Livró do Centenenário de Eça de Queirós*. Lisboa/Rio: Edições Dois Mundos, 1945.

RAMOS, R. “A formação da intelligentsia Portuguesa (1860-1880)”. *Análise Social*, 116-117, p. 483-528, 1992.

REIS, C. *As Conferências do Casino*. Lisboa: Publicações Alfa, 1990.

REIS, C. *A geração de 70: uma geração revolucionária e europeísta*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 1999.

REIS, C. (coord.): *História Crítica da Literatura Portuguesa. Realismo e Naturalismo*. Lisboa: Verbo, Vol. VI, 1994.

SARAIVA, J. H. *Para a História da Cultura em Portugal*. Lisboa: Publicações Europa-América, Vol. II, 1961.

SHANLEY, M. L. “The history of the family in modern England”. *Sing*, 4, p. 740-750, 1979.

SIMÕES, J. G. *Vida e obra de Eça de Queirós*, Lisboa: Livraria Bertrand, 1973.

UNAMUNO, M. “El sarcasmo ibérico de Eça de Queirós”. *In memoriam Eça de Queirós*. Coimbra: Atlântida, 1947.

Data de submissão: 11/06/2024.

Data de aprovação: 24/11/2024.



## ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Ferry*. Lisboa: Relógio d'água, 2022.<sup>1</sup>

Alessandra Magalhães

Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil  
alessandrademagalhaes@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-7476-9507>

“Ninguém sabia que existiam duas Veras. Uma Vera cai no poço, a outra Vera puxa-a para cima.” (Almeida, 2022, p. 85) Esta passagem mostra, de certa maneira, o cerne do romance *Ferry*, de Djaimilia Pereira de Almeida, publicado pela editora Relógio D'Água, em novembro de 2022. A escritora portuguesa, que tem recebido a atenção da crítica especializada e de importantes prêmios literários, desenvolve, em sua escrita, o questionamento das heranças deixadas pelo processo colonial e pela descolonização, explorando a ideia de múltiplas identidades, testemunho e trânsito, como destacam trabalhos críticos e acadêmicos sobre sua obra.

*Ferry* é uma narrativa estruturada em 39 capítulos, curtos e não numerados, que investiga profundamente os desafios enfrentados por uma pessoa com uma grave condição de saúde mental e, diante desse quadro, pondera-se quais são os horizontes de uma relação amorosa. O livro coloca o casal Vera e Albano no centro da cena. Eles se conhecem por volta dos vinte anos e passam a vida inteira juntos, dividindo não apenas sonhos, mas também frustrações, sobretudo por não terem atingido aquilo que desejavam profissionalmente e também por não terem tido filhos. Outrossim, precisam lutar juntos contra a doença que atormenta e incapacita Vera por longos anos.

Tanto Vera quanto Albano se formaram em Letras e sonhavam em serem escritores reconhecidos, no entanto isso não se realiza: ela vai trabalhar em uma editora, enquanto ele se torna professor em uma

---

<sup>1</sup> Este texto é parte do Projeto de Pós-Doutorado Tendências da Literatura Portuguesa no século XXI pela perspectiva de escritoras, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, sob supervisão da professora Cláudia Maria de Souza Amorim.

escola de línguas e tradutor. Vera chega a viajar junto com Albano aos EUA, a fim de fazer pesquisa e escrever seu trabalho de Mestrado, no entanto parece que algo a impede, surge-lhe uma vergonha que toma todo o espaço da sua mente, a agonia da folha em branco faz com que tudo que precisa dizer desapareça, o que tornou praticamente impossível a realização desse trabalho. Nesse sentido, Djaimilia demonstra estar atenta à importante relação da literatura com debates contemporâneos, expondo a pressão da vida acadêmica como um gatilho que pode detonar graves crises.

Outro acontecimento fundamental é que Vera perde uma gestação, adoece e não consegue mais engravidar. Esse bebê, que é nomeado como Mariana, vai se tornar, pela sua ausência insuportável, uma presença constante, sendo, por vezes, um fantasma que assombra suas vidas. A frustração e a tristeza de Vera, por não alcançar a tão desejada maternidade, são abordadas de forma primorosa no livro, que mostra a ideia romantizada de maternidade, partindo do pensamento de que, ao se tornar mãe, a filha faria com que ela perdesse o medo de tudo e se tornasse uma pessoa corajosa. Em contrapartida, aos olhos de seus familiares, não ter se tornado mãe fez com que ela vivesse um grande desgosto, uma incompletude. Inclusive, em um jantar com a família, Vera imagina que está comemorando a formatura de Mariana, sem que os convidados consigam entender o que está acontecendo: “*Que conversa é aquela da Mariana e da formatura de Mariana? Albano, quem é Mariana? Aí tens a prova de como a tua mulher não está bem.*” (Almeida, 2022, p. 22)

É importante notar, como destaca Rita Cipriano (2023), que o livro se divide em duas partes. Na primeira, Vera luta contra si mesma, como se houvesse dentro de si uma outra Vera. É como se ela fosse uma agente dupla, como se uma outra a habitasse e estivesse em guerra com ela, querendo derrubá-la e tentando eliminá-la. Na segunda, observa-se a queda de Vera e sua consequente internação, que provoca também uma suspensão na vida de Albano.

A partir de um determinado momento, Albano não consegue mais cuidar sozinho de Vera e, cedendo às pressões familiares, ele interna a mulher em uma clínica, mas impõe ao estabelecimento a condição se tornar um dos funcionários para que conseguisse viver ao lado Vera. Ele deixa seu emprego anterior e passa a ser jardineiro da clínica. O livro surpreende nesse sentido, pois provoca uma inversão em termos do trabalho de cuidado e sua relação com gênero, visto que maciçamente

são as mulheres designadas a serem cuidadoras e, nesse livro, é o homem quem faz essa função, anulando completamente sonhos e desejos para estar ali, em nome do amor. São, justamente, o cuidado, a entrega, o amor incondicional e sem limites que parecem trazer a cura para Vera, visto que após mais de uma década internada, ela sai da clínica e recomeça a vida com Albano na casa deles.

A autora parece também estar testando os limites da literatura como possibilidade inventiva da linguagem, apresentando, em muitos momentos da narrativa, uma escrita desorganizada, onírica, delirante, entrelaçando espaços e temporalidades. O texto transita entre pensamentos, reflexões, acontecimentos, imaginações, fantasias e delírios, simulando um retrato do que está se passando na mente de Vera. A narrativa não é linear e, ainda que a terceira pessoa seja predominante, a primeira pessoa irrompe inúmeras vezes, sendo grafada em itálico e representando páginas do diário escrito por Vera ou falas e mensagens de seus familiares.

O trânsito, importante marca do projeto literário de Djaimilia, é apresentado no livro a partir da perspectiva interna da protagonista que deambula de uma margem – a da lucidez – à outra – a da loucura. Nesse sentido, o deslocamento do ferry, que dá título ao livro, aparece como uma metáfora da própria vida de Vera, do ir e vir em águas ora calmas ora turbulentas. Assim como o ferry, Vera era comandada por um pêndulo que a levava a fazer a travessia, viajando entre essas duas margens.

*Ferry* configura-se, então, como um romance que aborda problemáticas fulcrais da contemporaneidade, tais como: questões de saúde mental, romantização da maternidade, relação entre gênero e trabalho de cuidado. O livro relembra-nos ainda do amor como possibilidade de cura, ampliando, desse modo, os horizontes discursivos da literatura.

## Referências

- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Ferry*. Lisboa: Relógio d'água, 2022.
- CIPRIANO, Rita. Uma viagem de ferry em direção ao que mais importa. *Observador*, 14 jan. 2023. Disponível em: <https://observador.pt/2023/01/14/uma-viagem-de-ferry-em-direcao-ao-que-mais-importa/>. Acesso em: 23 jul. 2024.

Data de submissão: 09/08/2024.

Data de aprovação: 06/11/2024.