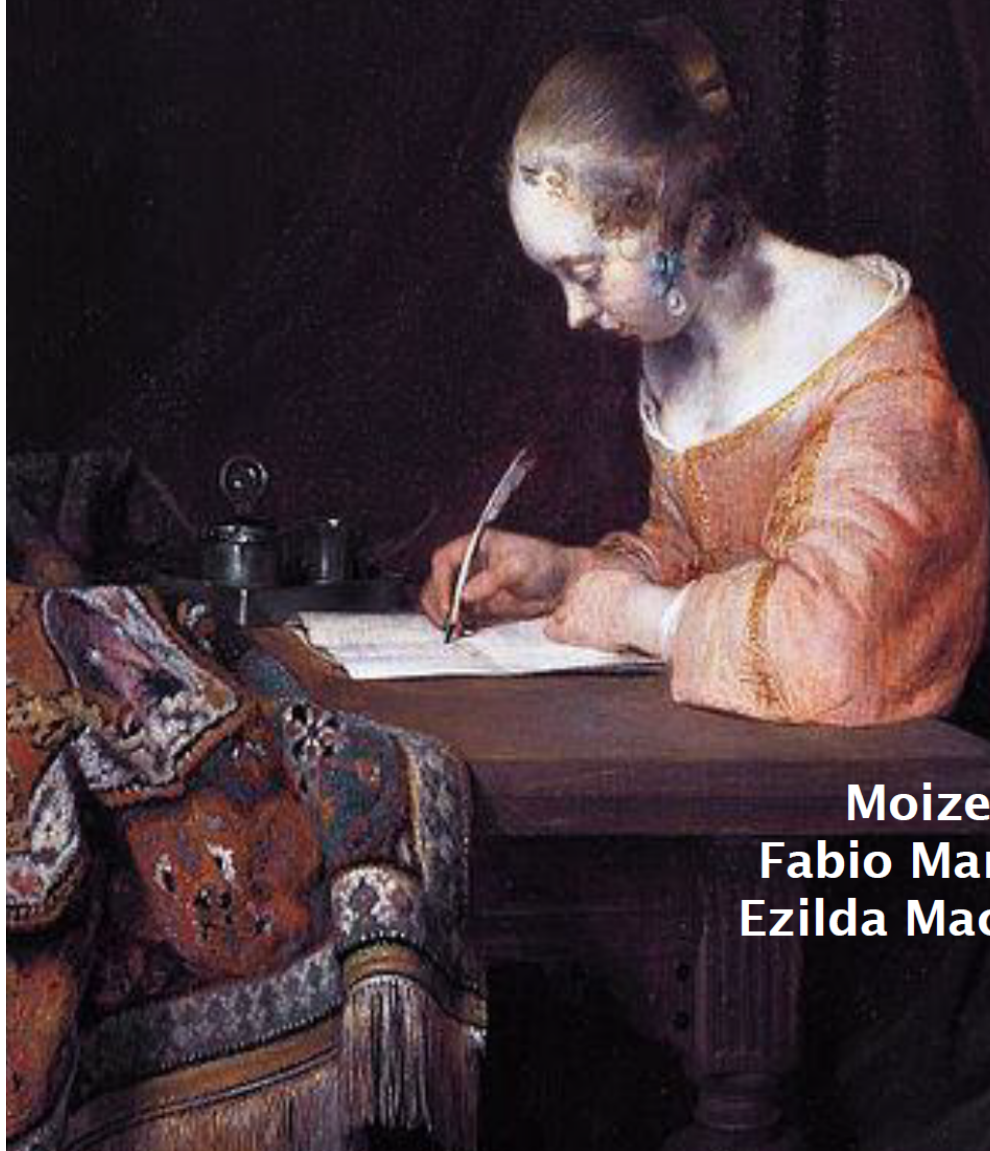
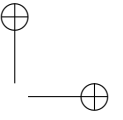
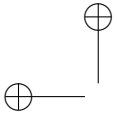


NARRATIVAS DE MULHERES EM LÍNGUA PORTUGUESA

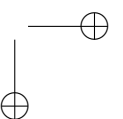
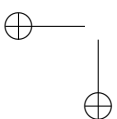


**Moizeis Sobreira,
Fabio Mario da Silva,
Ezilda Maciel da Silva
(organização)**





NARRATIVAS DE MULHERES EM LÍNGUA PORTUGUESA





FICHA TÉCNICA

Título: *Narrativas de Mulheres em Língua Portuguesa*

Coordenação: Moizeis Sobreira, Fabio Mario da Silva e Ezilda Maciel da Silva

Revisão: Tatiana de Fátima Alves Moysés

Imagem da capa: *Woman writing a letter*, de Gerard ter Borch

Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da
Universidade de Lisboa

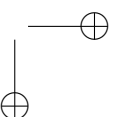
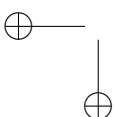
Instituto Europeu de Ciências da Cultura – Padre Manuel Antunes

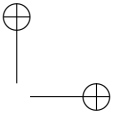
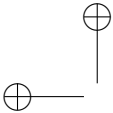
Lisboa, Março de 2018

ISBN – 978-989-

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto «UID/ELT/00077/2013»

Esta é uma obra em acesso aberto, distribuída sob a Licença Internacional Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 (CC BY NC 4.0)





Moizeis Sobreira
Fabio Mario da Silva
Ezilda Maciel da Silva
(coordenação)

Narrativas de Mulheres em Língua Portuguesa

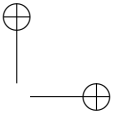
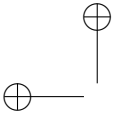
CLEPUL

Lisboa

2018







Conselho editorial:

Alda Maria Lentina
(Dalarna University – Suécia)

Iêdo de Oliveira Paes
(Universidade Federal Rural de Pernambuco – Brasil)

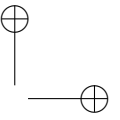
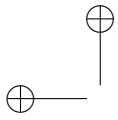
Isabel Lousada
(Universidade Nova de Lisboa – Portugal)

Michelle Vasconcellos
(Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Brasil)

Rejane Vecchia
(Universidade de São Paulo – Brasil)

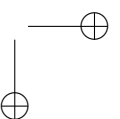
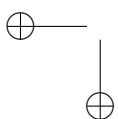






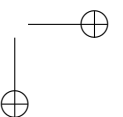
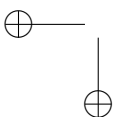
Índice

Introdução	7
Ianá Souza Pereira	
Emelina, a louca de <i>Ventos do Apocalipse</i>	13
Moizeis Sobreira de Sousa	
As ambiguidades do romance alegórico de Sórora Maria do Céu	27
Paulo Motta Oliveira	
Uma Ana pouco plácida e seu destino crítico	45
Rhea Sílvia Willmer	
Sororidade em <i>Novas cartas portuguesas</i> : entre a literatura e o feminismo	57
Maria Lúcia Dal Farra	
Obscurezas Lunares	67
Aldinida Medeiros	
História e memória: a escrita resgate de Ana Cristina Silva em <i>A dama negra da Ilha dos Escravos</i>	77
Anabela Galhardo Couto	
O imaginário vegetal e precioso em <i>Enganos do Bosque, Desenganos do Rio</i> de Sórora Maria do Céu: uma estética do deslumbramento	91
Ana Luísa Vilela	
Agustina e o fantasma de Harry Potter	107
Cinda Gonda	
Eduarda Dionísio e a importância de estar perto	125
Giulia Manera	
Ondina Ferreira e o romance de autoria feminina entre a década de 30 e o começo da década de 40	141





Fabio Mario da Silva
Aspetos de uma paixão avassaladora: uma leitura de “O Revólver da
Paixão”, de Nélida Piñon 159
Isa Margarida Vitória Severino
O diário Florbela: representação de identidade fragmentária 165





INTRODUÇÃO

No âmbito da cultura escrita, consagrou-se, durante muito tempo, a imagem da mulher ocupando o *locus* leitora, sendo representada, de modo geral, na posição de um agente passivo, isto é, como receptora da produção daqueles que, no campo intelectual, estavam autorizados a atuar como agentes ativos. Na produção literária, nomeadamente em romances oitocentistas, há inúmeros exemplos de personagens femininas representadas como leitoras, muitas das quais frívolas, ou quando muito, existencialmente enfadadas, derivação da qual Emma Bovary é um modelo. Ainda nesse universo romanesco, encontram-se as frequentes interpelações dos narradores às leitoras, num gesto que reforça esse lugar. Não se pode esquecer também do *locus* musa, outra imagem indissociavelmente ligada ao feminino na cultura ocidental. Como ocorre com o *locus* leitora, o *locus* musa é certamente sintomático de uma participação limitada no âmbito da escrita. Por isso, não se pode deixar de pensar numa correlação desproporcional, em que as mulheres foram sub-representadas enquanto agentes investidos de voz e autoridade intelectual para contar, narrar e dizer, consagrando assim relações de poder nas quais elas apareciam – ainda costumam aparecer – em posição hierárquica inferior e minorada.

Falar de narrativas de mulheres em obras provenientes dos países falantes da língua portuguesa é, ainda hoje, esbarrar em problemáticas de reconhecimento crítico e histórico. Por isso, Chatarina Edfeldt já observara a negligência detectada no tratamento científico-literário quanto à autoria feminina portuguesa, que acontece por razões políticas e não necessariamente estéticas¹. A investigadora lembra-nos de que o *Código Civil* da época da instauração da Primeira República Portuguesa afirma que se uma mulher qui-

¹ Cf. Chatarina Edfeldt, *Uma história na história – representações da autoria feminina na História da literatura portuguesa do século XX*, Montijo, Câmara Municipal do Montijo, 2006, p. 103.



sesse publicar um livro deveria pedir autorização ao seu marido: «Em geral, as escritoras da Primeira República e a sua literatura não entram na narrativa principal das histórias, caso sejam incluídas; são constituídas como um grupo à parte, por serem ‘mulheres’»².

Edfeldt observa que o espaço físico dado às escritoras, as páginas que lhes são dedicadas, nas histórias da literatura portuguesa, são ínfimos: na *História da Literatura Portuguesa* por Lopes e Saraiva, é de 8%; no *Dicionário da Literatura Portuguesa* de Álvaro Manuel Machado, é de 7%; no *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, varia, consoante os volumes, entre 8% e 21%; no *Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira e Galega*, organizado por Jacinto do Prado Coelho, a representação escasseia, chegando a seguinte conclusão:

Em geral, a autoria feminina, caso seja incluída, encontrá-la-emos resumida num capítulo próprio e breve, começando por afirmações que destacam a autoridade dessa mesma autoria em relação aos temas e autores tratados no contexto geral das obras historiográfico-literárias. Nas suas representações manifesta-se, também, o padrão de negligência que continua a acompanhar a autoria feminina da primeira metade do século XX até hoje.³

A investigadora nota também que a carga simbólica do fato de uma autora ser primeiramente entendida como *mulher* para só em seguida ser entendida como *escritora* – interpretação feita por grande parte dos historiadores portugueses da literatura – acentua os preconceitos sexuais que se refletem em discursos deveras pejorativos nas representações que se fazem das escritoras portuguesas. Mais uma vez, os estereótipos em torno do feminino predominam. Não é à toa que Georges Duby e Michelle Perrot nos lembram que «as mulheres são representadas antes de serem descritas ou narradas, muito antes de terem elas próprias a palavra»⁴. Isto tem consequências drásticas na construção dos estereótipos de gênero (feminino) que influem na apreciação das obras literárias das mesmas: mesmo antes de se conhecer a obra da escritora, os críticos, e até elas próprias, assumem o seu papel feminino,

² *Ibidem*, p. 118.

³ *Ibidem*, p. 75.

⁴ Georges Duby e Michelle Perrot, «Escrever a História das Mulheres», in Georges Duby, Michelle Perro e Pauline Schmitt (eds.), *História das Mulheres no Ocidente*, vol. ? (*A Antiguidade*), Porto, Afrontamento, 1993, p. 8.



menosprezando implicitamente a sua escrita. Tais signos arquetípicos e culturalmente desenvolvidos, ajudam a manter um cânone masculinizado na literatura portuguesa, através de modelos de perfis *femininos* e *masculinos*.

De certa forma, isto vem justificar o total silêncio sobre as problemáticas do cânone e das suas implicações no que se refere ao discurso de autoras portuguesas. As instituições perpetuam a imagem feminina sob o signo do desprestígio, algo que Bourdieu também já havia notado:

Por fim a escola, ainda quando se emancipa do ascendente da Igreja, continua a transmitir os pressupostos da representação patriarcal (baseada na homologia entre a relação homem/mulher e a relação adulto/criança) e sobretudo, talvez, os que estão inscritos nas suas próprias estruturas hierárquicas, sempre sexualmente conotadas, entre as diferentes escolas ou diferentes faculdades, entre as disciplinas, [...] entre as especialidades, quer dizer entre maneiras de ser e maneiras de ver, de se ver a si próprio [...] o que contribui para fazer não só destinos sociais mas também a intimidade das imagens de si próprio.⁵

Isto significa, na análise do sociólogo francês, que a instituição erudita que transmite, ao longo dos séculos, modos e modelos de pensamentos arcaicos se torna não só um discurso oficial, mas também ideológico, o qual promove o o «segundo sexo» (feminino), retomando aqui uma expressão de Simone de Beauvoir, à categoria de *ingênuo* e até mesmo de *imbecil* na sua maneira de pensar e de estar.⁶

Por fim, lembremo-nos de que não só a literatura produzida por mulheres em língua portuguesa passou por esse desprestígio, como as poucas mulheres que se arriscaram a escrever em séculos mais remotos enfrentaram, e ainda enfrentam, muitos problemas de reconhecimento. Não é à toa que, numa análise ousada, Plutarco reflete sobre as qualidades dos trabalhos artísticos entre homens e mulheres, em plena Grécia sob o domínio romano, e chega à seguinte conclusão:

Não é, decerto, possível apreender melhor a similaridade e a diferença entre a virtude feminina e a masculina de um outro modo que não seja através do confronto de vidas com vidas, feitos com feitos, como se faz

⁵ Pierre Bourdieu, *A dominação masculina* (trad. de Miguel Serras Pereira), Oeiras, Celta, 1999, p. 75.

⁶ Cf. *ibidem*, p. 75.





com as grandes obras [...]. De facto, as virtudes adquirem certas diferenças, graças à sua natureza, como se se tratasse de um cromatismo próprio, e assumem semelhanças por via dos costumes em que se radicam, do temperamento das pessoas, da sua criação e modo de vida.⁷

O autor grego revela uma interessante e viável análise no que se refere à comparação entre os gêneros. Entendemos que, quando ele se refere à *natureza* das virtudes, se centra na concepção que temos hoje, ao confrontar as realidades masculinas e femininas: tentar obter a essência da produção artística dos escritores e escritoras tendo em vista os seus costumes (ou seja, o modo de vida social e psicológico) é levar em consideração o contexto histórico e as ideologias (virtudes) específicos de cada época. Partindo desse pressuposto, Plutarco assume que os «feitos masculinos», aqueles referentes às guerras, às políticas e à exposição social, elevariam com notoriedade essas obras, o que não aconteceriam com os «feitos femininos», circunscritos, em sua maioria, ao sistema privado e íntimo.

Os textos que aqui apresentamos versam sobre várias temáticas. No artigo *História e memória: a escrita resgate de Ana Cristina Silva em A dama negra da Ilha dos Escravos*, Aldina Medeiros discute os limites ficcionais do romance histórico contemporâneo, mostrando como esse gênero é capaz de conferir espaço para vozes que foram silenciadas durante o processo de construção da história oficial. Em *O imaginário vegetal e precioso em Enganos do Bosque, Desenganos do Rio de Sórora Maria do Céu: uma estética do deslumbramento*, Anabela Galhardo Couto analisa o conceito de literatura didático-recreativa na obra de Sórora Maria do Céu. Ana Luísa Vilela, partindo de suas inquietações pessoais a respeito das obras de J. K. Rowling e Augustina Bessa-Luís, faz uma análise comparativa das figuras autorais associadas a cada uma delas no artigo *Agustina e o Fantasma de Harry Potter*.

Cinda Gonda discorre sobre como o romance *Retrato d'um amigo enquanto falo*, de Eduarda Dionísio, tendo como foco a sociedade portuguesa dos períodos anterior e posterior à Revolução de 25. No artigo *Ondina Ferreira e o romance de autoria feminina entre a década de 30 e começo da década de 40*, Giulia

⁷ Plutarco, *A coragem das mulheres* (ed. Maria do Céu Fialho e Paula Dias Barata), Coimbra, Minerva, 2001, p. 15.





Manera, por meio de *Outros dias virão*, de Ondina Ferreira, discorre sobre o apagamento das mulheres na historiografia literária. Embora tenha produzido, tenha sido lida e comentada pelos seus contemporâneos, Ondina Ferreira, como muitas escritoras de sua época, não teve lugar no cânone oficial, como destaca Manera.

No artigo intitulado *Emelina, a louca de Ventos do Apocalipse*, Ianá Souza Pereira analisa o comportamento ambíguo da personagem Emelina, considerada louca por não se ajustar às regras morais e sociais de sua aldeia. No decorrer do artigo, ela observa como o desajuste da personagem é decorrente de sua situação de vulnerabilidade, provocada principalmente pela Guerra. Moizeis Sobreira problematiza o modo como Sórora Maria do Céu é mencionada pela historiografia literária Questionando esse lugar por meio da análise de *Preciosa*, ele aponta que, para além do aspecto recreativo e didático sublinhado na produção de Sórora Maria do Céu, há um trabalho estético que escapa às categorias barrocas e já anuncia estruturas do romance português oitocentista.

Em *Uma Ana pouco plácida e seu destino crítico*, Paulo Motta Oliveira analisa o apagamento de Ana Plácido, mostrando como a bibliografia sobre a autora continua pequena, esparsa e de difícil acesso. Ele atribui esse esquecimento principalmente às estratégias narrativas de Camilo Castelo Branco, para quem, a princípio, era vantajoso dar visibilidade para a obra de Ana Plácido, a fim de promover a divulgação da sua, mas quando a carreira do autor já estava consolidada, o apoio às obras dela se tornou escasso, o que contribuiu para o seu apagamento na historiografia literária portuguesa.

Rhea Silvia Willmer, em *Sororidade em Novas Cartas Portuguesas: entre a literatura e o feminismo*, aponta a dimensão política e feminista de *Novas Cartas Portuguesas*, escritas por Marina Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Por meio de uma literatura que denuncia diferentes violências contra a mulher, as autoras reafirmam o conceito de sororidade, fazendo com que essa obra seja tomada como um manifesto feminista, salienta Willmer. Em *Aspetos de uma paixão avassaladora: uma leitura de O Revólver da Paixão*, Fabio Mario da Silva analisa o conto *O Revólver da Paixão*, de Nélida Piñon, sublinhando com a autora se vale da técnica epistolar para construir uma narrativa (curta) carregada por erotismo.

A prestigiada escritora e professora Maria Lúcia Dal Farra evoca seus escritos poéticos «Narrativa de si» para demonstrar como sua inscrição e com-



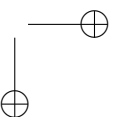
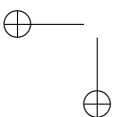


preensão do mundo se desdobram-se em sua escrita. Por fim, Isa Severino analisa o *Diário* de Florbela Espanca procurando observar a representação fragmentária dum *eu* que, em (des)construção, estabelece ligações com a poesia da autora.

Moizeis Sobreira
UNICAMP/FAPEESP

Fabio Mario da Silva
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará/CLEPUL

Ezilda Maciel da Silva
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará





Emelina, a louca de *Ventos do Apocalipse*

Ianá Souza Pereira¹

«A árvore que não dá fruto
É xingada de estéril.
Quem examinou o solo?»

Bertold Brecht

Emelina é uma personagem que só aparece na segunda parte do romance *Ventos do Apocalipse* (1999)², da moçambicana Paulina Chiziane. É uma mulher enigmática, que carrega no olhar uma «tristeza absoluta». Os abismos e as fissuras produzidas na sua alma pelo abandono do amante e pela guerra modificaram o seu modo de ser, retiraram-lhe a subjetividade, imprimindo-lhe o estigma da loucura. Ela não se enquadra nos padrões estabelecidos para as mulheres de sua aldeia, inscrevendo-se na categoria das condutas anormais, não se mostrando disposta a aceitar os valores impostos às mulheres da sua aldeia, os quais comprometem a realização da liberdade e da abertura para a experiência do si mesmo de Emelina. A personagem sonega informações sobre seu estado de alma; não sabemos ao certo a que atribuir sua tristeza e sua melancolia – sabemos apenas que os aldeões a consideram louca, e também

¹ Psicóloga, mestre em Literatura Comparada pela FFLCH-USP e doutoranda em Psicologia pelo IP-USP.

² CHIZIANE, Paulina. *Ventos do apocalipse*. Lisboa: Caminho, 1999.





que muito desse seu estado de espírito está associado à guerra e à sua condição de mulher no grupo de refugiados. Para julgar a árvore é preciso verificar o solo, para compreender a personagem Emelina, é preciso conhecer o modo como sua aldeia se organiza.

É uma personagem contraditória, pois surge como vítima e como algoz. Como todos os aldeões do grupo, Emelina sofre os efeitos funestos da guerra, mas foi também capaz de assassinar os próprios filhos e de trair sua comunidade mostrando ao inimigo os caminhos para a aldeia do Monte, que foi, então, destruída. Assim, a personagem, profundamente hermética, constituiu-se a partir de uma paradoxal complexidade, que se revela nas suas próprias palavras, intenções e ações que a caracterizam ao longo da narrativa. Converte, portanto, com o que, na técnica de caracterização, Antonio Candido³ chamou de «visão fragmentária» do homem em relação aos outros seres em sua análise da personagem do romance. Para ele, o homem elabora o conhecimento de seus semelhantes de maneira «insatisfatória, incompleta [...] imanente à nossa própria experiência»⁴, nunca abrangendo a totalidade do ser, sendo este inatingível de maneira completa. Portanto, para este estudioso, a personagem encerraria a «noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser»⁵.

No romance, a caracterização de Emelina acontece nestes termos, o leitor vai receber informações sobre a personagem apenas na metade do capítulo 21 da segunda parte do livro. Ela aparece em meio a um grupo de mulheres, recusando-se a entregar o filho, que sempre carrega amarrado às suas costas, para que seja pesado pela enfermeira Dalila. Ali o leitor tem a impressão de estar diante de alguém acuado, indefeso e assustado:

O grupo de mulheres entrega os bebês para avaliação mas Emelina recusa-se e ninguém entende porquê. Está muda. Isola-se num canto, temerosa. Lê-se no seu rosto o receio de qualquer coisa misteriosa. Dalila observa-a. Está triste, está só, a angústia alimenta-se de solidão e silêncio. Está de pé, hirta como uma estaca seca semeada no chão, com o rosto mais tenso do que um punho cerrado de raiva. Os olhos rubros são um dique reprimindo o rio fundo com ameaças de desabar. No seu peito há um abutre escondido que lhe suga o ânimo. Os olhos

³ CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 58.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 59.





chamejam, faíscam, parece doida mas não, doida não deve ser, está apenas tonta. O ponteiro da cabeça deve ter virado para o lado esquerdo perdendo o balanço com o detonar das bombas. A guerra deve tê-la traumatizado a fundo⁶.

Daí pode-se dizer que o estado de alma da personagem se desenha através do conjunto de sentimentos atribuídos a ela pelo narrador; temos no excerto acima, uma Emelina temerosa, isolada do grupo, receosa, triste, angustiada, tensa. Contudo, não é apenas o lado melancólico da personagem que pode ser vislumbrado acima, ali também o leitor já tem mostras do lado sombrio que ela possui, sinalizado pelo «abutre escondido» no seu peito e pelos «olhos que faíscam e soltam chamas». No plano da técnica de caracterização, essa personagem é colocada aos olhos do leitor sempre de maneira fragmentária, incompleta e insuficiente, para que ele complete a sua caracterização em sua mente a partir da sua interpretação de gestos, de frases, de atitudes e de fatos que a envolvem. Não terá mais do que o essencial sobre ela: uma mulher que matou os filhos para viver uma história de amor.

Da leitura de *Ventos do Apocalipse*, Emelina é a personagem que mais intriga o leitor, há nela o contraste entre aproximação e a repulsa. O leitor se comove com o seu drama e também se aterroriza com as suas ações de matança, vingança e destruição. Um dos dados que leva o leitor a essa comoção é exatamente a sua história trágica: Emelina atormenta-se com a angústia de ter matado os seus três filhos, sofre quando é abandonada pelo amante pelo qual matou os filhos, padece quando capturada durante a guerra «ainda com o bebê dentro da barriga»⁷. Muitas vezes é colocada apenas como uma mulher que perdeu a cabeça por amor e se permitiu «voar nas frágeis asas da paixão»⁸. Seria tão grande o seu pecado de viver o amor, um pedaço de felicidade conquistada no momento em que sua aldeia é dilacerada pela guerra? O leitor julgará.

Emelina abre-se ao leitor como uma personagem que oscila entre o amor e o ódio desmedidos, apresentando sempre a fluidez de sua identidade, revelando-lhe aos poucos sua lucidez e sua loucura. Sua caracterização diz muito mais da transgressão das normas sociais de uma mulher que vive em uma al-

⁶ CHIZIANE, Paulina. *Ventos do Apocalipse*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999, p. 244.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 249.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 250.



deia de padrões rígidos de comportamento para as mulheres do que da sua condição de refugiada de guerra. Sua representação é a de uma mulher insatisfeita com as condições reais de sua existência, ela pouco ou nada se identifica com o grupo de refugiados da guerra, estando sempre à deriva, incapaz de dar conta de tudo aquilo que estava relacionado a sua submissão a um convívio social que impedia o afloramento do seu si mesmo. Sua loucura parece repelir a realidade absurda da guerra e acaba por oferecer um espaço privilegiado para viver seus desejos, deliciar-se com seus prazeres, gozar a liberdade e viver a própria sexualidade. Assim como vivenciar todas as suas angústias e conflitos, sua tristeza é vivida intensamente, sem vislumbrar um fim possível.

A loucura de Emelina é apontada pelo narrador como um desvio social⁹ em relação aos outros habitantes da aldeia do Monte. Seu comportamento não é confirmado pela comunidade de que faz parte, é essencialmente um caso de inadaptação. Porém, o leitor mais atento é capaz de perceber que este seu estado de loucura corresponde à impessoalidade das relações humanas, à indiferença afetiva e ao isolamento, aos quais ela está sujeita em uma aldeia em que vive à espreita de ser atacada a qualquer momento. Também se pode inferir que a sua conduta é devido ao fato de pertencer a uma aldeia que lhe impõe papéis contraditórios aos seus desejos; a rotina de invasão e a fuga da aldeia contribuem para ela sucumbir a este estado, haja visto que a guerra anula as instâncias em que o sujeito poderia se reconhecer.

A aldeia do Monte é um lugar que a constrange e no qual Emelina sente e vive como estranha. Dentro da aldeia ela não pode reconhecer a sua humanidade, é apontada em público como «desmiolada, estranha, esquisita» ou como «uma louca tenebrosa, misteriosa»¹⁰. Sua loucura é determinada pela impossibilidade de se integrar ao grupo de refugiados. Naquele lugar, a loucura não tem *status* de liberdade e de verdade, como aponta Foucault¹¹ sobre a loucura na Idade Média, enfatizando que nesse período a loucura podia circular e fazer parte da vida cotidiana, pois, segundo parece, era uma experiência possível de se viver. Ao contrário disso, a loucura de Emelina não pode circular livremente pela aldeia do Monte, estando ela afastada do

⁹ FRAYZE-PEREIRA, João. *O que é loucura*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

¹⁰ CHIZIANE, Paulina. *Ventos do Apocalipse*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999, p. 270-271.

¹¹ FOUCAULT, Michel. *História da loucura: na idade clássica*. Trad. José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2012.



padrão socialmente aceito no universo moral desse lugar. Assim, passa a ser reconhecida como louca porque está fora dos limites da ordem moral da aldeia, isolando-se completamente do grupo. A própria Emelina experimenta em si uma presença insólita e estranha que a possui e a atormenta ao longo da sua trajetória, revelando, dessa forma, a perda da sua identidade pessoal e também social.

A voz narrativa no livro vai revelando pouco a pouco ao leitor o desencantamento da personagem com a sua aldeia, sua saga de sofrimentos acumulados, a angústia de ter que se haver consigo mesma e com a falta dos filhos mortos, que a impediam de viver com o amante. O espaço reservado para ela na aldeia é a exclusão, onde é julgada e apontada o tempo inteiro, ficando impedida de compartilhar a sua dor quando o outro já lhe havia condenado e imprimido nela o rótulo de louca e assassina dos filhos, reduzindo, por conseguinte, toda a sua presença no mundo. Nessas condições, é incapacitada de habitar a experiência daquilo que sente, do que pensa, de viver sua interioridade e poder emergir na relação interpessoal com os aldeões; talvez por isso, precipita-se em comportamentos destrutivos, que podem ser interpretados pelo leitor como uma reivindicação da dimensão humana de suas ações, como reação à ordem moral externa que a impossibilitava de realizar os seus desejos.

O que a história de Emelina desvela, pondo em questão todo e qualquer julgamento moral plausível sobre o assassinato dos próprios filhos, afinal já julgamos Média na tragédia de Eurípedes e Joana em *Gota d'água* de Chico Buarque, é o contexto de opressão vivenciado por tantas mulheres na ordem patriarcal, o que foi biograficamente vivido pela personagem explica muito sobre a raiz de seu sofrimento, mas não é só do indivíduo, diz respeito também a seu grupo: mulheres ancestralmente golpeadas pela humilhação política e social¹². Para compreender melhor a personagem, é relevante observar que num primeiro momento o assassinato dos filhos pode levantar o protesto do leitor, mas este terá que considerar tudo que foi vivido antes por Emelina, além do fato dela pertencer a um grupo historicamente dominado, sujeitado por golpes de espoliação e de submissão, no qual o casamento e a maternida-

¹² Entendemos humilhação social com o psicólogo José Moura Gonçalves Filho (1998), que a define como fenômeno psicológico e político; para quem o humilhado é aquele que atravessa uma situação de impedimento para a sua humanidade.





de incluem uma disciplina rígida que não permite comportamento de ruptura da máquina social.

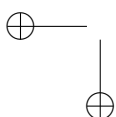
No livro, é o narrador quem permite que o leitor tenha acesso a diferentes facetas da personagem: como mãe assassina e também como mãe protetora do bebê que recusa entregar para a enfermeira; como mulher que trai o marido e como mulher abandonada pelo amante; como raptada e estuprada e também como traidora da aldeia do Monte. Enfim, o leitor pode, ainda, se assim desejar, relacionar seu comportamento desviante com a sua desesperança no mundo, considerando que Emelina é uma mulher que desde muito cedo não pode acontecer como agente, submetida ao desejo do outro (pai, irmãos e maridos), vivendo a vida como uma perpétua repetição de perdas e abandonos: «[...] Seu semblante demonstra sofrimento. De saudades do amor que perdeu. Dos filhos que pereceram. Do marido que a abandonou fugindo da humilhação»¹³.

Em consequência dessa dinâmica da personagem, Emelina adquire significado amplo na trama em sua função de desmistificar a idealização da mulher no papel de mãe e de esposa, problematizando a maternidade como atributo máximo da feminilidade e a sacralidade da instituição familiar: ela mata os próprios filhos em troca da liberdade de amar o homem que escolheu, não se curva diante da repressão moral de sua aldeia, que a desmoraliza e a despreza. Os efeitos nocivos da personagem ser alguém em situação social e crônica de inferioridade pode ser a chave para entender o desfecho do romance, haja visto que a sua situação de segregação, indiferença e silêncio contribui muito para sua ação de destruir a aldeia.

As atitudes destrutivas da personagem, de certa forma, dificultam ao leitor compreender a lógica da relação dela com o seu meio, dada a quebra de vida cotidiana na comunidade pela guerra, sua perda de familiaridade com os aldeões e desesperança no futuro. Ela rejeita o meio e a situação que a cercam, se recusa a compartilhar a vida em aldeia, o que a liberta das preocupações coletivas sobre a guerra para se encerrar em sua falta de esperança, amargura e dificuldade de habitar o mundo:

Emelina agora chora. A recordação viaja passo à frente, passo atrás, que o presente é pedra morta. O que resta de prazer é uma sucessão de recordações sepultadas. Ela odeia todo o povo da aldeia e jura que se vai

¹³ CHIZIANE, Paulina. *Ventos do Apocalipse*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999, p. 252.





vingar mas todos se riem dela, não conseguem imaginar que espécie de vingança pode ser feita por uma louca¹⁴.

A louca de *Ventos do Apocalipse* não conta como membro da aldeia, nem sequer é ouvida nas suas ameaças. O lugar em que vive não atende a sua necessidade de ser e continuar sendo no mundo, ou seja, não tem sustentado o seu sentido individual na ordem social de que faz parte. A aldeia do Monte, como lugar no mundo de Emelina, torna-se pobre e vazio, desprovido de valor, incapaz de qualquer realização e moralmente desprezível para ela. Isto explica a sua perda de interesse pela vida na aldeia, a ponto de encontrar expressão em uma destruição total da mesma, culminando, assim, a sua expectativa delirante de punição de seus membros, e também de si mesma, por meio de um fim apocalíptico.

Na aldeia, Emelina não encontra nem alívio e nem esperança de que seu sofrimento possa vir a ser compartilhado, ali ela não vive o tempo como passagem, sente o futuro como estancado, sem perspectiva de mudança, «seu presente é uma pedra morta», como mostra o excerto acima. Ela perdeu seu amor-próprio e deve ter tido boas razões para isso. Quando o teste da realidade lhe revelou que o amor de seu amado não existia mais, precipitou-se para encontrar a morte, levando consigo a aldeia inteira.

O leitor do livro percebe que Emelina está num estado confusional, em busca de contornos para si e para o meio que a cerca, sem ainda ter encontrado sentido para a sua existência. Também parece estar desapontada com os moradores da aldeia, sentindo-se incompreendida por eles na sua dor em existir. Nessa situação, as pessoas da aldeia tendem a humilhá-la e a desqualificá-la enquanto membro do grupo, atitude que potencializa a sua raiva pelos aldeões, não demonstrando diante deles atitude de humildade, arrependimento e submissão. A relação tensa e conflituosa com os membros da comunidade implica a própria ruína de sua existência e subjetividade, pois ela vive um isolamento no qual não consegue estabelecer uma comunicação significativa com ninguém, fugindo sempre do convívio social. Na insistente incomunicabilidade com o grupo, amputa a si mesma como um ser de relação, que compartilha o mundo com outros seres humanos.

O que ouvimos ao longo do livro do narrador sobre a personagem, evidencia a sua destrutividade: silenciosa, devastadora, ameaçadora, presente

¹⁴ *Idem, Ibidem*, p. 252.



pela ausência. Desde o princípio de sua apresentação, já estava colocada para fora da ação e do circuito dos aldeões. Então, a morte, ou destruição total de sua aldeia, chega ao leitor como possibilidade da impossibilidade de ser-no-mundo de Emelina. A sua precipitação para a morte, levando consigo a aldeia, parece determinada pelo seu impedimento de participação na vida social da aldeia do Monte, impedida de falar e de agir porque os outros crêem que ela era louca (ou porque ela era apenas uma mulher?). A escolha pela morte e destruição de Emelina talvez possa ser compreendida pelo leitor como forma de deixar a sua marca no mundo: pela morte e destruição da aldeia ela passa a existir. É ação e reação dela no mundo.

Contudo, é importante o leitor estar atento para o fato de que o romance é ambientado na Guerra de Desestabilização de Moçambique¹⁵, sendo a história contada a partir do ponto de vista daqueles que sofreram o nefasto dessa guerra (a população rural de Moçambique), e não a partir daqueles que a produziram. O enredo gira em torno do conflito do homem contra a guerra, fugindo do destino fatal de morte que se impõe pela guerra. Portanto, retratando a problemática da guerra de Desestabilização de Moçambique e as condições miseráveis de vida de seus refugiados, *Ventos do Apocalipse* revela sua atmosfera sangrenta, seu quinhão de feridas e sua ameaça de loucura e morte. Entretanto, como temos visto na trajetória de sua autora, as histórias das mulheres interessam ser contadas no livro, sendo, assim, retiradas do véu de invisibilidade e esquecimento. Emelina é um desses refugiados de guerra: mutilada, destituída, condenada ao aviltamento em sua trajetória. A sua loucura pode ser vista de acordo com os sucessivos rompimentos e perdas que viveu, com a sua dor existencial, e, também, como produto de uma guerra que ela experimenta como o aniquilamento de si mesma.

No romance, a louca de *Ventos do apocalipse* é inicialmente apresentada ao leitor como infratora de normas sociais de conduta da aldeia, assassina e adúltera, fugindo aos padrões desejados e às expectativas sociais de normalidade. Apesar de todos do grupo estarem envolvidos aos problemas gerados pela guerra na aldeia, ela reclama o direito a sua singularidade, vivendo

¹⁵ A guerra de Desestabilização de Moçambique foi deflagrada no final da década de 1970, uma luta sangrenta, principalmente nas zonas rurais, com o enfrentamento entre os grupos RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana), apoiados e financiados pela África do Sul, e FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), uma organização sociopolítica de inspiração marxista que assumiu o poder após a independência.



a profunda tristeza do rompimento (e da separação) do amante. A loucura coloca-a num plano elevado, para além daquela guerra, mesmo na sua in-comunicabilidade, ela demonstra movimentos por autonomia e liberdade de existir. No espaço social da aldeia, é julgada, desprestigiada e desqualificada. É aquela cuja chave para o entendimento é desconhecida pelos aldeões:

[...] ela é desmiolada, é estranha, esquisita, é melhor deixá-la no seu mundo. De resto só viria manchar o ambiente. Está esfarrapada e malcheirosa, não se lava desde que chegou ao monte há mais de dez meses, deixai-a em paz, não faz falta aqui. Mas Emelina é uma louca tenebrosa, misteriosa. Enquanto nós trabalhamos ela dorme. Enquanto nós dormimos ela desperta, vagueia pela rua todas as noites, vai ao matagal e volta, até parece que está a informar os passos da nossa vida a qualquer outra pessoa. A sorte dela reside na loucura porque se assim não fosse, seria bem controlada a obedecer os princípios de segurança e vigilância do povo do Monte. Nós aqui construímos a paz e não permitimos comportamentos estranhos. Mas há qualquer coisa de misterioso nos movimentos de Emelina, é lamentável, devia-se desconfiar, mas aos loucos tudo se perdoa¹⁶.

É assim, travestida de louca, que Emelina consegue abertura para a realização de seu projeto de destruição da aldeia do Monte, o que representa uma conquista para a personagem, uma capacidade de ação no mundo. O espaço da aldeia, seja por causa da guerra seja pela rigidez do seu código moral, quebra a confiabilidade de Emelina no lugar em que vive e na população que dele faz parte; sente-se violada no seu direito de liberdade, no direito de ser agente da própria história. Na aldeia, especialmente no período de guerra, tudo passa a ser vivenciado pela personagem como agonia impensável; ali Emelina não comunga da experiência eminente do encontro e da reciprocidade no mundo. Emelina vive envolta dos sentimentos que acompanham todo humilhado¹⁷: o sentimento de não ter direitos; o sentimento de invisibilidade; o sentimento de vigilância permanente; o sentimento de ser expulsa dos espaços públicos da aldeia; o sentimento de fruição dos bens públicos de sua aldeia.

¹⁶ CHIZIANE, Paulina. *Ventos do Apocalipse*. Lisboa: Caminho, 1999, p. 271.

¹⁷ Segundo José Moura Gonçalves Filho, na humilhação social, o humilhado carrega consigo esses cinco sentimentos. GONÇALVES FILHO, José Moura. A invisibilidade pública (prefácio). In: Costa, F. B. da. *Homens invisíveis* – relatos de uma humilhação social. São Paulo, Globo, 2004.



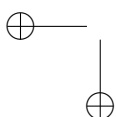


É esse o solo em que fecunda e cresce o lado destrutivo da personagem. Por isso, ao longo do texto, defendemos a ideia de que a personagem exige do leitor um certo esforço na descodificação, pois não é uma personagem redonda, simples e óbvia. É preciso compreender que sua diferença tem um valor, especialmente nas inquietações que ela provoca nos aldeões (e também no leitor), levando-os a refletir sobre a verdade da personagem.

Antes mesmo do leitor ter tempo para atitudes de censura ao comportamento desviante de Emelina, a voz narrativa do romance encarrega-se de mostrar as ambiguidades desse comportamento. Pouco a pouco vai revelando que não se trata de uma mulher qualquer da aldeia, daquelas que se conformam ou agem segundo as normas sociais. Emelina é a exceção ao modelo feminino que insiste em prevalecer no imaginário coletivo: é uma mulher que coloca sua satisfação pessoal em primeiro plano, tem desejo e ambição desmedidos, não se mantém prisioneira da repressão ético-moral de sua aldeia; abraça apaixonadamente seu desejo e o realiza. Para tanto, vive a opressão por ser singular e diferente dos outros refugiados, sendo sempre considerada por eles louca.

A inquietação que causa ao leitor do romance é pungente, como mulher enlouquecida ao descobrir que o amor não é o modo de vida da aldeia, que não lhe garantiu nada, o casamento sim, poderia ter mantido o seu lugar no mundo de esposa e mãe, vê sua vida destruída pela convicção do amor por um homem. A descrição da personagem feita pelo narrador onisciente do livro deixa transparecer seu temperamento forte e decidido, sua diferença entre mulheres da aldeia, ou seja, contrapõe-se aos arquétipos femininos que versam a mulher apenas como subordinada, restrita ao espaço doméstico, frágil e dependente. Revela a solidão de uma mulher alvo da intolerância e do abandono. Sendo a figura feminina do romance que reivindica e insiste no direito à singularidade de cada um, Emelina é, pois, abismo para o leitor!

Por conseguinte, sua loucura diz muito também sobre a falta de sentido da sua vida depois de se entregar sem restrições ao homem que amava, da sua privação do reconhecimento amoroso pelo amante, parece que algo se esvaízia dentro dela. Daí surge seu ódio e ressentimento de não sentir-se amada, aceita e acolhida; o abandono e a solidão a lança gradualmente a ações destrutivas contra ela mesma e contra o outro. O caminho de morte que escolhe para si e para toda aldeia conduz-nos para essa assertiva.





A incapacidade da personagem de atribuir um sentido à existência, vivendo a morte como acontecimento constante, um evento habitual na aldeia durante a guerra, faz comunicar para ela o irremediavelmente perdido: a possibilidade de ser e continuar sendo. Para ela essa percepção é aniquiladora, uma vez que já se encontrava transtornada pelo estado traumático causado pelo rompimento do laço afetivo com o amante, pelo assassinato dos filhos, e também pelo não reconhecimento do seu sofrimento pelos membros da aldeia. Sua escolha para a morte representa uma atualização das experiências dolorosas que teve ao longo da sua trajetória. Contudo, entendemos que essa escolha, dolorosa e destrutiva, também pode significar abertura para o novo, rumo ao desconhecido; única possibilidade de ação de que Emelina dispunha nas mãos naquele momento; trair a aldeia e entregá-la para destruição aos inimigos, para antecipar aquilo que ela pressentia como inexorável: o fim apocalíptico de tudo e de todos pela guerra.

A voz narrativa do romance também dá margens para compreendermos a personagem em seu desamparo, em seu desajuste e na sua incomunicabilidade. Vamos percebendo através dela que o desatino de Emelina também está relacionado à sua experiência com o tempo: o seu futuro é percebido como bloqueado, sua atenção dirige-se sempre para seu passado de perdas e traumas diversos, seu presente é vivido como estancado, «é pedra morta», sua experiência como mulher e refugiada de guerra a coloca na cena social numa situação de privação e interdição do seu desejo. Tanto no amor como na guerra, Emelina recua frente à falta de perspectivas e adota uma atitude fatalista. Não tendo mais nada a perder, lança-se para o fim.

Porém, é importante ressaltar que Emelina não é caracterizada no romance como uma aberração do feminino, muito pelo contrário, sua criação aponta para uma força do feminino; sua caracterização tende para um processo de escrita que procura deslocar o estático, o convencional e o estereotipado sobre a mulher. É uma mulher em sofrimento, que sente a sua vida represada na aldeia do Monte, o espaço da aldeia não é vivido por ela como um ambiente acolhedor, mas como um cárcere. O modo de desvelar ao leitor nuances da história de Emelina é dado pelo narrador que toma, por vezes, o espaço da personagem para desenrolar reflexões sobre ela, o outro e o meio:

De repente, Emelina perde a rigidez de há momentos. As pernas e os braços agitam-se em movimento desordenado, frenético. Tremem os





lábios gretados de cieiro e fome. Tremem os maxilares até os dentes se abaterem, se triturarem. O rosto defaz-se das pregas e as chamas dos olhos afundam-se na fluidez das lágrimas. Emelina não é louca nem tonta, ó gente, sente necessidade de ouvidos que a escutem e de palavras que a consolem...¹⁸

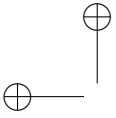
E, dessa forma, pelas palavras do narrador, o leitor vai tendo acesso a uma amplitude do material apresentado para a caracterização da personagem. Pela sua representação plástica, o leitor vai navegando na alteridade de Emelina, na sua maneira de ser e estar no mundo, o que implica um mergulho na interioridade e na exterioridade da personagem, os quais ganham contornos mais claros ao longo da narrativa, que se firma para descrever essa personagem que traz em si mesma as suas contradições e as contradições do mundo social que a cerca.

Pelas estratégias discursivas do narrador, temos um retrato resumo da personagem, caracterizada pela raiva contida, pela tristeza e pela angústia. Temos, igualmente, acesso a sua imagem de mãe zelosa, mulher apaixonada e alguém em sofrimento. Esse fragmento de texto acima aponta para isso, e ainda para os significados ocultos da sua loucura. Ao longo do romance, o estado emocional de Emelina é sempre descrito como de aborrecimento intenso, não apenas com a situação de guerra, mas pela própria vida na aldeia, que assume um caráter de enclausuramento para a sua existência. Sua loucura parece assumir um papel de projeto frustrado de libertação, e, talvez por isso, ela move-se para promover a destruição, o caos e a morte. Essa intervenção ativa no espaço da aldeia, manifesta a sua condição de existência falida, encerrando uma trajetória marcada por uma falta de sentido de futuro para si e para própria aldeia assolada pela guerra.

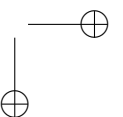
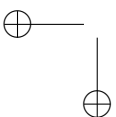
Por fim, interessa-nos pontuar que a destruição da aldeia (e de si mesma) revela o sentimento de frustração e de tragédia inerente à personagem e o desvelar da realidade e da própria vida; é um processo descontínuo e mutável, passível de transformação, mesmo que pela via fatal da morte... Somente dessa maneira Emelina consegue interferir na realidade objetiva, tornando-se, portanto, um sujeito histórico. Para tanto, foi necessário que se tornasse assassina dos próprios filhos e traidora da sua aldeia, atitudes que tencionam dar sentido a sua existência, pelo ato de potência que contém a sua ação. No

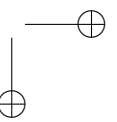
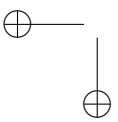
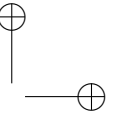
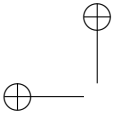
¹⁸ CHIZIANE, Paulina. *Ventos do Apocalipse*. Lisboa: Caminho, 1999, p. 246.





final do romance, a aldeia é consumida pelo fogo, pelo inimigo, introduzindo modificações profundas no todo para, necessariamente, ser modificada. É atitude que tenta dar conta da interdição de sua vida e do seu futuro, pela guerra e pelos mecanismos sociais da aldeia. É índice de sua história de subordinação!







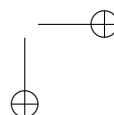
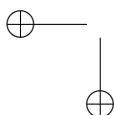
As ambiguidades do romance alegórico fatuade Sórora Maria do Céu

Moizeis Sobreira de Sousa¹

Embora tenha escrito um cabedal volumoso de textos, chegando a antecipar em alguma medida a produção de importantes romancistas portugueses, como Camilo Castelo Branco, Sórora Maria do Céu (1658-1753)² tem sido reiteradamente ignorada pela historiografia literária. Além de extenso, o seu legado como escritora foi bastante diversificado. No âmbito da prosa, assinou duas biografias (*Biografia de Madre Helena da Cruz*, ainda em manuscrito, e *A Feniz Aparecida... com sua Novena & Peregrinação ao Sinay*); três romances (*A Preciosa*, *Allegoria Moral*, *A Preciosa*, *Obras de Misericórdia* e *Enganos do Bosque*, *Dezenganos do Rio*); e um número expressivo de apólogos e pequenas narrativas (*Aves Ilustradas*, *Metáforas de Flores*, *Apologos de algumas pedras preciosas*, *Flos Sanctorum Geral*, *Escarmentos de Flores*). Nos termos da poesia, a sua atuação ficou concentrada em *Obras Varias e Admiráveis* ou dispersa nos textos em prosa referidos acima. Como dramaturga, escreveu nove peças, todas em verso e no idioma castelhano, razão que, segundo Ana Hatherly, explica a ausência dessa produção na história do teatro português e sua inclusão no *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, de La Barrera. São elas: *Triunfo do Rosário*, contendo cinco autos; *Clavel y Rosa. Breve comédia aludida a los despozorios de Maria y Joseph*; e três autos a Santo Aleixo (*Mayor fineza de amor*, *Las lagrimas de Roma* e *Amor y Fé*). No domínio epistolar, Sórora Maria do Céu também deixou um volume considerável. A amizade que tinha com a Duquesa

¹ Pós-doutorando em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

² Sobre a influência de Sórora Maria do Céu na obra de Camilo Castelo Branco, vide SOUSA, Moizeis Sobreira de. *As fontes setecentistas do romance português*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.



de Medinaceli, D. Tereza de Moncada y Benevides, e a filha desta, D. Maria del Rosário, potencializou a publicação de *Cartas em prosa e verso à duquesa de Medinaceli*, fruto da correspondência registrada entre elas.

Embora tenha transitado por diversos gêneros de escrita, voltando-se amiúde para a prosa, Maria do Céu ficou guardada, nas escassas referências que lhes são feitas na historiografia literária portuguesa, como poetisa barroca, «figurando quase sempre como mística e, como tal, relegada para uma certa obscuridade, onde se tem mantido»³. O núcleo ficcional, a seu turno, tem sido envolto em obscuridade ainda maior, o que aponta para a necessidade, com maior urgência, de estudos que abordem essa parcela de sua obra. Assim, com o objetivo de contribuir para sanar essa lacuna, propomos, a seguir, uma análise de *A Preciosa*.

Esse romance começou a ser escrito na última década do século XVII e foi finalizado em 1731, quando veio a público a primeira edição impressa. Entre 1690 e o ano da publicação, quatro versões manuscritas antecedem o texto definitivo e cada uma apresenta diferenças e semelhanças entre si. O códice 3773 da Biblioteca Nacional de Portugal é datado de 1690, traz o título *A Persioza* e não tem o nome da autora; o manuscrito 1406 da Biblioteca Pública Municipal do Porto é do ano de 1702, tem a assinatura de Amira do Ceo e está inscrito com o título *Pirigrinação dalma*; o códice 348 da Biblioteca Nacional de Portugal não tem data, autoria e título; o manuscrito 2038 da Torre do Tombo é nomeado como *Alegoria Sagrada intitulada a Precioza*, apresenta Josefa Thereza dos Serafins como autora e data de 1722.

Em linhas gerais, *A Preciosa* trata da história de uma alma, a Preciosa. Escolhida para ser esposa do Rei, ela é retirada da ilha Abismo do Nada e enviada para o Vale de Lágrimas, onde, dotada de liberdade de escolha, é incumbida de provar que é capaz de corresponder aos desígnios reais e vencer a sucessão de perigos e provações a que é submetida. Uma vez no Vale, Preciosa é acompanhada por Procorpo (o Corpo), um criado do Rei, Luz (a Memória) e Amanta (a Vontade), damas de companhia, e por Sereno (o Entendimento), todos supervisionados por Angelino (Anjo da Guarda), pelo olhar enamorado do Soberano e Cândida (a Verdade), que é encarregada de descrever o Vale e admoestar acerca dos seus perigos.

³ FERREIRA, João Palma. *Novelistas e contistas portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 363.



Passado algum tempo, a Dama se defronta com as primeiras contrariedades. Ao tomar conhecimento de sua chegada ao Vale, o Príncipe de Averno, inimigo do Rei, resolve desviá-la do objetivo original. Para tanto, confia esse encargo a Signão (o Engano) e sua corte, formada por Delcídia (a Delícia Humana) e pelos belos príncipes Bem-me-quer (o Amor Humano) e Narciso (o Amor Próprio). Procorpo é a primeira vítima dos opositores. Atraído pela promessa de ser feito rei do Vale, ele cede às propostas de Narciso e o admite no Alcaçar, habitação onde vive Preciosa, que, apesar de alertada por Sereno sobre os riscos de oferecer guarida ao príncipe, finda por endossar a atitude de Procorpo, abrindo caminho para a gradativa distensão que se instaura entre sua atuação e o papel a que foi predestinada, processo fundamental para a economia dramática que se forma no romance.

A ausência corpórea do Rei é outro ponto que torna Preciosa vulnerável. Tão logo essa adversidade é trazida à sua consciência, questionamentos quanto à afeição do Soberano são desencadeados. Queixosa, ela confessa: «amar eu ElRei sem que o veja parece fé, amar-me ElRei sem deixar-se ver parece desamor. Como pode anelar a minha vontade quem não quer lisonjear a minha vista?»⁴ Esse conflito contribui para que ela acolha Ócia (a Ociosidade) em seu palácio. As damas de companhia, por sua vez, indispostas para ouvir os concelhos de Cândida, mas extremamente receptivas à corte de Narciso, aprovam a decisão de Preciosa. Dessa maneira, entregues à influência da nova hóspede, elas deixam de lado «o estudo nos livros, a modéstia nos passos, o exercício nas piedades [e] o emprego das virtudes»⁵ e transformam o Alcaçar num lugar onde «só se ouvia o torpe ruído de divertimento inútil»⁶, situação que deixa o Rei insatisfeito.

Diante desse quadro, Angelino intervém, procurando debalde restaurar a ligação entre Preciosa e o seu Senhor. Embora as reprimendas do Anjo da Guarda causem uma crise na interioridade da Dama, ela se reaproxima de Ócia e Narciso, os quais a conduzem ao jardim de Delcídia, em cuja entrada Sereno ainda arvora resistência, mas também não obtém êxito, sendo rapidamente inutilizado por Amanta, que o cega e envia para o Alcaçar. Vencido esse obstáculo, a comitiva de Preciosa ingressa no suntuoso palácio da

⁴ CÉU, Sórora Maria do. *A Preciosa*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990, p. 50.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 63.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 63.



Encantadora, então repleto de Sereias, Ninfas e Damas ricamente adornadas, cenário que deixa todos aturdidos. Assim, «adormecidos os sentidos da Dama às vozes das Sereias se ficou em um enleio suave e em um engano gostoso, sendo parêntesis entre o acordo e o letargo [...]»⁷. Aproveitando-se da ocasião, Bem-me-quer seduz Preciosa, que, sem muita resistência, se deixa dominar completamente pelos encantos do jovem de talhe airoso.

Nessa altura, entra em cena A Dama das Letras do Vestido (a Lição). Ela busca reavivar a memória de Preciosa através de uma alegoria: a história de Damar e Amira, representação da história de Jesus Cristo e seu amor pela Igreja. Inicialmente, o relato causa comoção, deixando-a numa «guerra civil de pensamentos próprios»⁸, mas, consciente de que sua razão tinha fugido e sua vontade era cativa de Bem-me-quer e Narciso, permaneceu distanciada do Rei, preferindo estender a incursão recreativa e acompanhar Delcídia e Zéfira no sarau organizado por Signão. Quando essa festa estava se encerrando, o Zelo de Deus, em mais uma tentativa de restaurar Preciosa, invade o salão e pede que ela deixe aquele local, mas, dissuadida pela corte adversária, recusa o pedido de ElRei mais uma vez. Para se precaver de novas crises dessa natureza, Signão consulta os príncipes do Vale e as princesas da Casa de Delcídia, os quais alertam que o perigo só cessará se a memória da Dama for roubada. Ela é então levada ao Rio do Esquecimento, onde bebe de suas águas e olvida o enlace com o Rei e os propósitos de sua estada no Vale de Lágrimas.

Furioso com os deslizos de Preciosa, o Soberano contra-ataca e envia Claros (o Desengano) para restituir-lhe a visão. Recobrada a memória, ela decide abandonar os divertimentos do Vale e se retirar, o que desperta a oposição severa de Signão e seus serviçais, que tentam, a todo custo, impedir Preciosa de abandoná-los. Delcídia, por exemplo, tenta convencê-la a gozar no Vale os prazeres que os sentidos permitem lograr. No entanto, ela permanece determinada e, com apoio de sua comitiva, já restituída ao estado inicial, resiste aos ataques dos príncipes do Vale. Rompido o cerco de contrariedades, Preciosa se refugia nas Penhas de Aspérrima, lugar desértico e afastado do mundo, «cercado de espinheiros e armado de rigores»⁹, onde sua vida é dirigida pela mortificação de Procorpo, a modéstia, abnegação dos prazeres,

⁷ *Idem, ibidem*, p. 63.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 144.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 256.



exemplos dos mártires e penitência. Assim, se divorcia do mundo e renega, profundamente contristada, o período em que traiu seu Amante, com quem se reconcilia.

O recolhimento de Preciosa desencadeia o último e decisivo combate entre as fileiras lideradas por Signão e as milícias do Rei. «Delcídia vinha para adornar com seus encantos, a Fremosura para suspender com sua beleza»¹⁰. Bem-me-quer ainda consegue contornar o bloqueio de Amanta e Luz e penetrar na fortaleza. No entanto, é atalhado e expulso prontamente. Por fim, Claros consegue debelar a rebelião. Preciosa, por sua vez, dirige um discurso aos príncipes do Vale, reiterando sua decisão de recusar o Mundo, ato que o Rei encara como um desagravo definitivo, coroando a vitória da Dama, que, a partir de então, «amava a ElRei com tão agigantada fé, que nas dificuldades da vista parece cresciam os extremos do amor, sem que o coração achasse menos aos olhos»¹¹. Passado algum tempo, Preciosa é chamada à presença do Soberano, que decide coroá-la Rainha. «A esta Corte, pois, e a este Rei chegou Preciosa, assistida de sua companhia e de muitos da Casa Real, que a vieram cortejando [...], onde ficou a celebrar seus desposórios e a eternizar sua beleza»¹².

Apresentada assim, essa narrativa «pode ser descrita como uma obra didático-recreativa que reflete as preferências artísticas dominantes durante o Barroco, onde se nota uma exacerbada ortodoxia, que conduz ao misticismo e à ascese, consoante os paradigmas do catolicismo contrarreformista»¹³. Com efeito, deduz-se que Sórora Maria do Céu teria se pautado pela «instrução do público, recordando-lhe incessantemente os preceitos da fé, movendo-os à gratidão e à adoração de Deus por meio de exemplos»¹⁴.

Apoiada na rejeição dos enganos da realidade tangível, *A Preciosa* depuraria essa realidade até atingir um acentuado retraimento face ao mundo terreno, redundando num escapismo irrealista, cujo corolário, segundo João Gaspar Simões, seria um mergulho suicida no pântano da edificação moral,

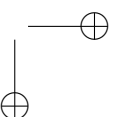
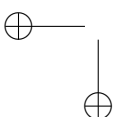
¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 291.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 305.

¹² *Idem, ibidem*, p. 313-314.

¹³ HATHERLY, Ana. «Introdução». In: CÉU, Sórora Maria do. *A Preciosa*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990, p. XXXV.

¹⁴ FERREIRA, João Palma. *Novelistas e contistas portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 15.



prova de que a produção romancística portuguesa, chancelada pelo timbre alegórico e exemplar, teria ficado em estado de estagnação entre os séculos XVI e XIX. Essa imagem justificaria a transformação de Portugal «numa espécie de grande claustro, onde todos eram professos, mesmo que não vestissem o hábito ou não lhe aproovesse usar antolhos teológicos»¹⁵, quadro que também é endossado por Eduardo Lourenço, para quem a representação da paixão e do sentimento, em Portugal, se inscreve «nos devaneios místicos das mil *Terezas* encarceradas a bem ou a mal no vasto convento em se tornou então Portugal»¹⁶.

Na interpretação de Ana Hatherly, *A Preciosa*, além de ideal artístico e moral do Barroco peninsular, é também uma novela pastoril, gênero pagão que a mentalidade tridentina teria cristianizado, transformando-o em novela pastoril *a lo divino*, «ilustração da observância dos ditames da Contrarreforma aplicada à criação artística, [levando] à moralização das formas e dos gêneros, herdados do passado ou novos, introduzindo-lhes ou sobrepondo-lhes significados piedosos com intuítos catequizantes»¹⁷. Indo mais adiante, Ana Hatherly chega a identificar no romance de Sórora Maria do Céu traços do *contrafacta*, processo que consiste na divinização do texto literário a partir da decantação do sentido profano e sua consequente substituição por uma urdidura sacra.

Outro aspecto que merece destaque na análise de Hatherly, estreitamente articulado aos expedientes da pastoril *a lo divino* e do *contrafacta*, é a assimilação do heroísmo épico, tanto no seu aspecto de aventura, permeada de maravilhoso, como na exaltação do humano segundo o ideal da época. Em razão disso, a protagonista encarnaria uma figura modelar: a da total e completa renúncia ao mundo, perfazendo uma tarefa de proporções épicas que só poderia ser levada a cabo por quem tivesse, ou adquirira por inspiração divina, a vocação heroica para a santidade.

É incontestável que *A Preciosa* englobe uma rede de motivos proceden-

¹⁵ SIMÕES, João Gaspar. *Perspectiva histórica da ficção portuguesa: das origens ao século XX*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987, p. 223.

¹⁶ LOURENÇO, Eduardo. «Situação de Camilo». In: BAPTISTA, Abel Barros; RITA, Annabela; RIBEIRO, Cristina Almeida; CHORÃO, João Bigotte; LOPES, Óscar (Orgs.). *Camilo: evocações e juízos*. Antologia de ensaios. Porto: Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1991, p. 220.

¹⁷ HATHERLY, Ana. «Introdução». In: CÉU, Sórora Maria do. *A preciosa*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990, p. XXXVI.



tes do misticismo e ascese católica em sua tessitura, bem como unidades didático-teológicas, vertidas em favor de uma expressão artística que se encaminha na direção dos preceitos da instrução e do deleite. Nesse sentido, a narrativa abriga temas ligados à peregrinação da alma e sua união mística com Deus, enaltecimento das virtudes e moralização da conduta humana e o aperfeiçoamento através de exercícios espirituais, aspecto ilustrado de modo lapidar no episódio em que Preciosa se refugia nas Penhas de Aspérrima. Todavia, a densidade estrutural da obra em questão transcende a representação primária do espírito artístico contrarreformista e a alegada disposição irrealista do Barroco.

O vapor devoto que *A Preciosa* exala e a roupagem alegórica em que está ancorada são apenas a antessala do romance, em cuja estrutura ela serve de passagem para os níveis textuais em que esses elementos são refrangidos mediante um intrincado processo de elaboração literária de confluência e refluência. Nesse sentido, a cosmogonia católica é absorvida como matéria-prima de um empreendimento estético que se emancipa da intencionalidade catequética rudimentar. A alegoria, a seu turno, surge como plataforma mimética e não como índice de um artificialismo literário que opera categorias sem ressonância com uma dimensão humana e historicamente situada.

Insistindo na filiação barroca de *A Preciosa*, Ana Hatherly condiciona a dimensão alegórica da obra ao seu desdobramento em doutrinação religiosa, signatária da ortodoxia católica, e em intenção recreativa, vinculada ao gosto mundano do leitor da época. Esses elementos, apesar de claramente distintos, funcionariam como uma unidade inextricável. No plano da ação, eles se converteriam numa estrutura binária, correspondente à tensão gerada entre os polos do Bem (Rei, Angelino, Aspérrima, Aura, Cândida, Claros, A Dama das Letras no Vestido, Fervor, Fortaleza, Rigor Santo, Temor de Deus e Zelo) e o do Mal (Príncipe de Averno, Averno, Aire, Bem-me-quer, Delícia, Évida, Ferosura, Narciso, Ócia, Signão, Vilã e Zéfira). No centro da disputa, estaria a corte da Alma (Preciosa, Amanta, Luz, Procorpo e Sereno), cujo movimento pendular atuaria como promotor do conflito-base da narrativa, isto é, a ambivalência emotiva que cindiria o desejo da protagonista em duas partes: a verdade do Amor Divino e o engano do Amor Humano.

Escapa a essa análise a faceta corpórea do amor humano, apresentando apenas como extensão de uma dimensão espiritual negativa, sem que haja menção frontal à realidade física e censória dos personagens que encabeçam





esse polo, o que finda por estiolar a demonstração do cariz alegórico do texto, remindo-o à etiqueta didática. O conflito, tal como Hatherly coloca, se fixa majoritariamente no nível supra-humano. Em contrapartida, a alegoria em que *A Preciosa* se estriba não organiza apenas um conteúdo religioso, ela permite trazer à tona uma representação que encontra ressonância no âmbito do real, humano e histórico. Do ponto de vista da construção mimética, há dois níveis de realidade em jogo. Os acontecimentos místicos e espirituais se desdobram em eventos terrenos definidos, permeados de índices de historicidade e caldeados na psique humana, afastando a possibilidade de um eclipse de realidade.

É conveniente notar que esse modo de representação expressa a mundividência católica, base, em última instância, do romance português, cuja captação estética da realidade passa, não raro, por essa concepção de mundo, seja para reiterá-la ou mesmo para refratá-la. No século XVIII, esse paradigma se vale da *imago mundi* católica num nível mais exterior. Nos desdobramentos posteriores do romance, nos séculos XIX e XX, essas figuras são realinhadas, aparecendo sob o patrocínio de um trabalho de depuração que as torna mais requintadas e menos evidentes, isto é, laicizadas. Assim, ela mantém o seu significado organizador da escrita romancística, servindo de plataforma para o realismo que emerge na ficção portuguesa. Longe de instituir a topografia de um imaginário armadilhado pelo céu, como defende Eduardo Lourenço, esse procedimento permite identificar as idiossincrasias do romance português no que tange à sua particular representação da realidade e os sentidos do real que lhe são inerentes.

No cenário setecentista, a apropriação alegórica desse cabedal parece ter ligação, dentre outras coisas, com um estratagema alocado pelos escritores para contornar o espartilho intelectual que a mentalidade censória impõe às letras¹⁸, levando a escrita a se valer de recursos expressivos que desviassem o discurso do uso mais referencial das palavras e imagens, tais como alusões, insinuações e circunlocações veladas.

No romance de Sórora Maria do Céu, a alegoria potencializa um logro estético, uma forma de burlar a interdição e o silenciamento que incidia sobre o tratamento de questões adversas ao sistema cultural hegemônico. O fato de

¹⁸ Sobre a atuação da censura na sociedade portuguesa setecentista, vide SOUSA, Moizeis Sobreira de. *As fontes setecentistas do romance português*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.





ser mulher e romancista coloca a essa freira um duplo bloqueio. O primeiro diz respeito ao papel social reservado à mulher no Antigo Regime. Não lhe cabia, como se sabe, espaço no sistema literário, pensando para atender às demandas do substrato masculino em que se apoiava a ordem social. O acesso à escrita, desse modo, era permitido à mulher sob a chancela da uma emanação sagrada, devendo a sua pena ser guiada por uma busca mística e um propósito edificante. O manuseio do romance nesse conjunto de condicionantes exigia, portanto, um ânimo ainda maior para evidenciar a espiritualidade da obra, restando pouca margem para a abordagem do terreno. Assim, a representação desse nível de realidade ficava atrelada ao engendramento de uma mensagem que fosse capaz de criptografar a secularidade.

Não é possível determinar em que medida Sórora Maria do Céu tinha consciência dessa contextura, contudo uma análise mais detida de *A Preciosa* detecta a presença dessa dinâmica escritural. No traçado da obra, está implicada uma ambivalência representativa, na qual a dimensão humana e terrena subjacente ao texto se entrelaçam à esfera celeste, de tal modo que o equilíbrio da ação dependente da combinação desses elementos, ou melhor, da representação daqueles através destes.

O espaço onde se desenrola a maior parte do romance é nomeado como Vale de Lágrimas, referência que não encontra relação de equivalência imediata com a geografia física. Esse vazio referencial não impede o leitor minimamente familiarizado com a cosmogonia católica de associar esse lugar a Terra. Aliás, o transporte da Alma para esse patamar é imprescindível para a economia da narrativa. A provação pela qual a protagonista passa, originando uma sequência de conflitos, exige o espaço terreno como condição *sine qua non* para o seu desenrolar. É nele que Preciosa toma contato com o «monstro da realidade»¹⁹, experimenta o perigo de descobrir o Jardim das Delícias, a ligação com Narciso e Bem-me-quer e a conseqüente quebra da unidade com o cosmo, ambiente que se torna estranho e hostil, impondo o imperativo existencial da busca pelo sentido.

Essa trajetória, cumpre ressaltar, não é muito diversa da aventura ontológica que o herói dos romances de formação vai enfrentar mais adiante. Preciosa prenuncia, nesse sentido, uma complexidade psicológica muito pa-

¹⁹ CÉU, Sórora Maria do. *A preciosa*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990, p. 38.





recida com a individualidade que aflora na literatura oitocentista. Trata-se de um ente que, malgrado carregue os traços de uma idealidade, demonstra a sua incompletude no contato com o Vale de Lágrimas, no seu mergulho na realidade na tangível.

A elucidação do humano através do espiritual adquire a expressão mais acabada nas figuras da Alma e de Deus, desdobrados em mulher e homem, respectivamente. A apropriação figural, conforme defende Auerbach, «se tornou um dos elementos essenciais da representação cristã da realidade, da história e do mundo concreto em geral»²⁰. O autor de *Mimesis* propõe, a partir disso, a ideia de interpretação figural, na qual se estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo, mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Se imbuída de espiritualidade, a figura e seus polos lidam com acontecimentos concretos, «sejam estes passados, presentes ou futuros, e não com conceitos ou abstrações»²¹. Desse modo, apenas a compreensão do evento é um ato espiritual, já que os eventos em torno dele são apresentados ao abrigo da familiaridade, colocados em pé de igualdade com a concepção moderna de história.

O que motiva a ida de Preciosa para o Vale de Lágrimas é o desejo de união conjugal alimentado por Deus, que a ama «com soberania de Rei, mas também com a fineza de homem», cuja majestade, ao avistar a sua beleza, «humanou-se a querê-la, fez gosto de amá-la»²². Quando Preciosa finaliza seu périplo e é levada à presença do Rei, diz o narrador que ela «foi chamada de ElRei à Corte para celebrar suas bodas»²³. Em outra passagem, a Dama é claramente referida como mulher: «faz à sua fineza vir como um homem que ama, e à vossa fé fará mais amares como uma mulher»²⁴. Assim, Deus, que é rei, uma figura concreta, está projetado no lugar de esposo, outra representação do real. Paritariamente, Preciosa entra em cena como Alma, mas carrega uma mulher, figura da esposa.

Ainda que o par realize uma união mística, a componente teológica desse

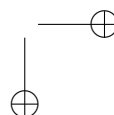
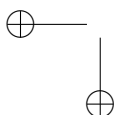
²⁰ AUERBACH, Erich. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 2007, p. 46.

²¹ AUERBACH, 1997, p. 46.

²² CÉU, Sórora Maria do. *A preciosa*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990, p. 11.

²³ *Idem, ibidem*, p. 305.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 16, grifo nosso.





evento não impede que a ação seja acompanhada pelo vínculo erótico, dado que segue até o termo da narrativa. Com efeito, «a realidade [concreta] não apresenta nenhuma contradição com seu significado mais profundo, pois representa necessariamente a sua figuração; a realidade [concreta] não é anulada, mas confirmada e preenchida pelo significado mais profundo»²⁵. A esposa que se torna rainha e o Rei que se torna esposo, malgrado dispostos no campo espiritual, são representados com tecidos humanos, com isso se instaura um movimento duplo. A dimensão terrena é evocada pela celestial, que, por sua vez, ganha sentido com o revestimento proveniente da primeira.

A relação amorosa, convém destacar, não se restringe à protagonista e seu Amante. O ingresso de Bem-me-quer na trama, figuração de outro homem/príncipe, instaura um conflito de desejo carregado de sensualidade. No fragmento que segue, esse aspecto está bem documentado:

Dize, oh jovem, em que te ofendeu a pedra do meu peito para que assim lhe desmentisses a dureza? Dize, oh Deidade, respondeu ele, em que te agravou a vista meus olhos que assim embaraçaste as luzes? Que mal te fiz, disse Preciosa, para me apontares branco de teus tiros? Que mal te fiz, respondeu Bem-me-quer, para me fazeres matéria a tais incêndios? Pois que culpa tenho eu, disse ela, nos raios de minha beleza? Que culpa me fica a mim, tornou ele, no desmancho das minhas flechas? No impulso com que as arrojais, disse ela.²⁶

Desse diálogo travado entre Preciosa e o jovem príncipe, depreende-se uma cena vincada de conteúdo sensual. Em que pese a ocorrência de uma linguagem galante, é possível entrever a consumação de um ato corpóreo. Bem-me-quer se apresenta em estado claramente lúbrico, incendiado em desejo, ao passo que Preciosa expressa a sensação tátil provocada pelas flechas que o príncipe arrojara, quadro que insinua um contato físico efetivo.

Ao lado do Rei, esse último par desenvolve uma dinâmica triangular própria do romance sentimental, o que coloca a Preciosa como prenunciadora do romance sentimental em voga até a primeira metade do século XIX. A estrutura desse romance, que tem por base um triângulo formado por uma jovem, geralmente de beleza deslumbrante, prometida a um homem com quem não

²⁵ AUERBACH, 1997, p. 62.

²⁶ CÉU, Sórora Maria do. *A preciosa*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990, p. 108.



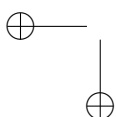


tem vínculo afetivo e apaixonada por jovem cuja ligação significaria cair em inconveniências sociais, está posto em *A Preciosa*, senão plenamente desenvolvido, como um levedo em fase adiantada de gestação. O Rei, nessa interpretação, encarna o papel do homem que representa a manutenção da ordem familiar do *Ancien Régime* e, como tal, a alternativa que oferece proteção e um nome (coroa) para a mulher, evitando que ela se perca. Bem-me-quer, ao contrário, significa a destruição do enlace proveitoso e a degradação da Dama, que redonda, nesse contexto, na expansão da individualidade e repúdios aos vínculos institucionais/comunitários.

Ante essas opções, Preciosa, então desterrada do seu *locus* original, se depara com a angustiante necessidade de construir respostas para essas propostas e arcar com o ônus de suas escolhas, arbitradas, ao fim e ao cabo, pelo seu próprio alvedrio. Em pouquíssimas ocasiões, o Rei intervém *ex machina* para dissolver o conflito. Diferente de Bem-me-quer, que arroja um incessante jogo de sedução, ele atua no sentido de inflacionar o drama pessoal da protagonista, exigindo um posicionamento a cada momento, situação que permite visualizar, via «guerra civil de pensamentos próprios»²⁷, suas idiosincrasias e a conformação uma individualidade bastante peculiar, perpassada por ambivalências e sintomática de uma narrativa também ambígua, desdobrada em mais de um nível de realidade e contingência existencial.

No interior do hermético sistema cultural setecentista, a textualização de uma relação amorosa dificilmente poderia ser esboçada com tintas profanas ou ambientada no espaço privado, sobretudo se a autora fosse uma freira. Assim, a tonalidade sagrada de *A Preciosa*, novamente, surge como meio através do qual a dimensão secular e individual do amor é figurada. A fibra erótica e o tratamento composicional dedicado a ela certificam a cobertura estética do texto, impedindo-o de se transformar num manual eclesiástico com vistas à conversão e à inculcação de preceitos religiosos. Os traços da cultura hegemônica dividem espaço com as manifestações artísticas anti-hegemônicas, sub-repticiamente introduzidas no campo dedicado à convenção e ao discurso oficial. Se quisermos frisar a ascendência barroca de Sórora Maria do Céu nesse caso, não podemos nos esquecer de que o Barroco foi, por um lado, uma cultura hegemônica, mas foi também, por outro, «um certo tipo de con-

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 144.





tracultura ou, pelo menos, o produto duma cultura que constantemente escapava ao controle da cultura hegemônica»²⁸.

No manuscrito 1406 (Biblioteca Pública Municipal do Porto) de *A Preciosa*, consta um prefácio anônimo que chama atenção para o caráter de fingimento da obra, encoberta, segundo o autor do paratexto, num dourado disfarce que ocultaria, sob a roupagem de um texto ficcional e recreativo, sólidas doutrinas. Embora tenha sido usada para sublinhar o fim moralizador do romance, essa afirmação testemunha o seu caráter ambíguo, fundado na combinação lúdica das interfaces religiosas e mundano-erótica. O dourado disfarce, como o véu de Isis, se presta a revelar encobrendo e a encobrir revelando, consoante o ângulo de visão adotado.

A par da correlação figural que se estabelece entre o humano e o divino, *A Preciosa* está ancorada num acúmulo de signos que permitem delimitar historicamente a sua ação. Conforme apresentado acima, um dos seus personagens principais é um rei. Através dessa informação, é possível tracejar o contexto do romance. Embora a narrativa não forneça dados referente à data em que se passa, há um conjunto de índices de historicidade que autorizam a situá-la no Antigo Regime, cuja alusão é feita a partir de termos inerentes a essa época, tais como infante, fidalgo, vassalo, cavaleiro, pajem, libré, coche, corte, casa real e Índia, elementos que correspondem a aspectos cardeais da estrutura social aristocrática. Deus, nesse cenário, é equiparado ao chefe de uma casa real que uma corte constituída por vassalos, infantes, fidalgos e damas ao seu redor. Do alto do seu trono, governa uma cidade de soberana grandeza, e singular superioridade, provável alusão à mítica cidade de Jerusalém, mas que pode, sem esforço, ser associada aos domínios de um rei absolutista. Do lado do Príncipe de Averno, as condições são equivalentes.

A organização dessas duas cortes, como ocorre no mundo do Antigo Regime, segue um padrão hierárquico bastante definido, no qual cada membro desempenha uma função específica. As damas que acompanham Preciosa, por exemplo, estão à disposição para assisti-la nas tarefas mais corriqueiras. Cândida atua como conselheira, Sereno e Procorpo como criados e Angelino exerce o papel de guarda.

²⁸ RODRIGUES, Graça Almeida. *Breve história da censura literária em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, p. 22.





O sarau para o qual Preciosa é convidada no palácio de Signão remete em diversos aspectos ao imaginário da sociabilidade cortesã, marcada pelo luxo, galanteria e etiqueta. A entrada de Zéfira na festa é bastante ilustrativa nesse sentido:

Jantaram as Princesas mais cedo porque não chegassem ao Palácio de Signão mais tarde, mas Zéfira as fez deter altiva, olhando para seu fausto e vassalagem de tanta companhia. Achava pouco o número nos criados, a gala nas librés, o estrondo nas carroças, e chegou a pedir ao Sol o seu carro dizendo que em menos coche não tinha de subir. As outras, se bem lhe não desagradava tanta estima, não lhe aprazia tanta detença; assim, a persuadiram que não fosse o dia menor por fazer a sua soberania maior.²⁹

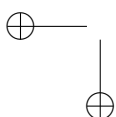
No processo de construção dessa cena, certamente a internalização da matéria social do Antigo Regime foi requestado como insumo mimético. Mesmo que envolto num tecido que não localize temporal e espacialmente, a cena é decalcada a partir da internalização de um arcabouço histórico. A realidade supra-humana que aí se apresenta não é outra coisa senão o arremedo de uma estrutura social temporalmente demarcada. A revelação da *imago mundi* divina só é possível, dessa forma, sob a direção do repertório historiográfico acumulado pela romancista, convertido, no texto, em elemento estético autodeterminado.

O episódio em que a facção liderada por Signão tenta invadir as Penhas de Aspérrima para resgatar Preciosa também evidencia um conteúdo histórico latente. Durante a batalha, os combatentes atuam como cavaleiros, armados em conformidade com a indumentária e *ethos* militar aristocrático. Assim, «o cavaleiro Fervor vestia armas encarnadas, luzidas todas em raios de ouro. No escudo, em campo azul, um monte de fogo vizinho a um coração coroado [...]»³⁰. Angelino tinha «armas [...] doiradas, cravadas de estrelas de safiras. No escudo, em campo verde, uma rosa em custódia de luzes e uma mão com um Mundo, como querendo-lhe fazer sombra com ele»³¹. Na divisão inimiga, atitude semelhante foi adotada em relação a Bem-me-quer e Narciso.

²⁹ CÉU, Sórora Maria do. *A preciosa*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990, p. 175.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 290.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 290.





A armação dos soldados, assim como nas forças militares do Antigo Regime, obedece um código imagético responsável pelo entalhe das armas e escudos, de acordo com os elementos representativos de cada casa nobiliárquica, a quem cabia selecionar e sagrar os cavaleiros. Na sequência, o combate propriamente dito só ocorre quando os exércitos, além de se cingirem das insígnias, cumprem o protocolo bélico da nobreza. Dessa maneira, só saem a campo à hora destinada ao desafio, conforme os ditames da honra.

Esse modo de guerrear é, até certo ponto, tributário do imaginário cavalheiresco, questão que não será esmiuçada aqui, o que importa pontuar é a fusão do misticismo católico às estruturas de poder do Antigo Regime. Os soldados se desdobram em potestades espirituais e em unidades de um corpo social e político, característica que é extensiva a todos os personagens da trama. Ao fundir esses componentes, *A Preciosa* organiza um trabalho de correspondência entre uma operação estética e um modelo de sociedade/sistema cultural. O mundo celestial é construído com base no esboço social católico-absolutista, apresentado com remissões aos postulados divinos que o teriam fundado, criando, por esse viés, uma unidade circular inextricável.

Para encerrar a demonstração da matéria social incorporada pelo romance de Sórora Maria do Céu, vale a pena destacar a presença de pontos característicos da cultura portuguesa setecentista, o que nos permitirá ampliar a elucidação da estrutura figural em que *A Preciosa* está calcada. Em certo sentido, esse romance pode ser pensado em sua totalidade como uma alegoria da vida conventual, de maneira que Preciosa incorporaria uma freira à espera da união mística com Jesus Cristo, o esposo prometido. Tal como as monjas, ela é levada para um espaço à revelia da sua vontade, onde deve afirmar, em condições adversas, fidelidade, amor e obediência a um homem (Deus) que nunca viu, mas de quem recebeu a promessa de ser coroada rainha.

A conduta exigida da protagonista também é muito semelhante ao código de valores aplicado ao intramuros conventual. Seu estatuto social é o de uma mulher sob custódia, cujo contato com o mundo exterior é rigorosamente monitorado. A comunicação com o sagrado, ao contrário, é um alvo a ser perseguido, o que impõe um conjunto significativo de limitações: abnegação da sexualidade e demais prazeres corporais, comedimento e recato nos gestos, bem como abolição de indumentária excessiva e adornos. A disciplina monástica ainda compele a «atos de devoção através de jejuns, oração



e missa, potencializando a santidade»³², que, na narrativa, são traduzidos como «a modéstia nos passos, o exercício nas piedades e o emprego das virtudes»³³, desviando a reclusa da esfera de influência de Delcídia e seu Jardim das Delícias, da vaidade de Zéfira e dos amores humanos de Bem-me-quer e Narciso.

A austeridade desse circuito repressor, no entanto, é contornada pela ação audaz de Preciosa, que cede às ofertas mundanas e mina a contextura eclesiástica do espaço, circunstância que não era alheia à realidade dos conventos e ao conhecimento secular de Sórora Maria do Céu, que viveu por décadas no Convento da Esperança em Lisboa, tendo inclusive exercido o cargo de abadessa. Segundo Isabel dos Guimarães Sá, vários indícios levam a questionar se, de fato, a vivência monástica se pautava pela observância das regras. Sá pontua que, a partir do Concílio de Trento, se tornou cada vez mais difícil sair do convento. Em contrapartida, entrar era mais fácil.

Essa fissura está na origem de um fenômeno cultural muito comum em Portugal: o freiratismo, aspecto de relevo na vida portuguesa até a segunda metade do século XVIII. Esse fenômeno está ligado a dois elementos. Em primeiro lugar, refere-se à ficção que retrata a relação de um homem da classe média com uma freira. Em geral, ele tem apenas parte do corpo da religiosa, o que o impele a imaginar eroticamente o restante, de modo que a representação se baseia muito mais no que fica sugestionado do que propriamente nos elementos primários que assomam no texto. A segunda dimensão diz respeito à sociabilidade que se desenvolve no interior e adjacências do convento, espaço para onde acorriam os freiráticos, homens que se correspondiam com freiras ou se relacionavam de modo mais íntimo com elas. «No auge da moda freirática, legislava o rei D. João V [1689-1750] e impunhas pesadas penas aos freiráticos, [mas] uma de suas amantes foi encerrada num convento, outra era abadessa em Odivelas e dois dos seus filhos adúlteros são frutos desse tipo de relação.»³⁴

³² Sá, Isabel dos Guimarães. «Os espaços de reclusão e a vida nas margens». In: MATTOSO, José (Org.). *História da vida privada em Portugal: A Idade Moderna*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011, p. 281.

³³ Céu, Sórora Maria do. *A preciosa*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990, p. 63.

³⁴ Sá, Isabel dos Guimarães. «Os espaços de reclusão e a vida nas margens». In: MATTOSO, José (Org.). *História da vida privada em Portugal: A Idade Moderna*. Lisboa: Círculo de Leitores,



Sob essa perspectiva, o convento é, acima de tudo, um espaço permeado de ambiguidades. Ao mesmo tempo em que patenteia os vínculos da ordem eclesiástica, também se converte em local de efervescência literária e mundana. As religiosas eram, na sua grande maioria, letradas e/ou cultas. Convém lembrar que muitas dessas mulheres eram egressas de famílias aristocráticas, o que lhes assegurava uma relativa instrução. Não por acaso, muitas delas transitam pelo mundo da escrita, que, por si só, já configura uma forma de acesso ao espaço secular, ainda que camuflada. Na esteira de Santa Tereza de Ávila, essa atividade se torna um exercício de santidade, na qual são relatadas experiências místicas, relacionados milagres e vidas de santos. O misticismo, todavia, caminha amiúde contíguo às pulsões sexuais, como está posto em *A Preciosa*, em que o casamento com Cristo (Deus) se presta a uma rede de ambivalências. Se Portugal se converteu, nessa época, num imenso mosteiro, somos levados a crer que a pátria de Camões não era tão excessivamente casta e cerrada ao contato com o mundo quanto pintam os críticos e historiadores da literatura. A sociabilidade conventual parece indicar que esses espaços são centros de produção de escrita, com valor não apenas religioso, mas principalmente histórico e literário.

No interior d'*A Preciosa*, a verve freirática é incorporada por Bem-me-quer e Narciso, que contam ainda com o suporte que recebem dos séquitos de Delcídia, Ócia e Zéfira. Eles são responsáveis por introduzir a vivência mundana no Alcaçar. Com a admissão de Ócia e Narciso, esse espaço passa por um processo de secularização, sendo transmutadas suas características originais.

Já no Alcaçar [...] vivia o Sol ao encanto das músicas, morria o dia às mudanças dos saraus, nascia a noite às porfias e só o sono fazia tréguas à ociosidade. As verdades se arrojavam nos livros, as mentiras se estudavam nas comédias, os bastidores se desterravam com injúrias, as galas se cortavam como tarefas, os conceitos se compunham como obrigação, as moralidades se esqueciam como desmancho e só quem falava claro não se entendia. Tocava Narciso, a cujo instrumento obedecia a voz de Preciosa; outras vezes era o instrumento a voz do moço a que se sujeitava a atenção da Dama.³⁵

2011, p. 284.

³⁵ CÉU, Sórora Maria do. *A preciosa*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990, p. 66.



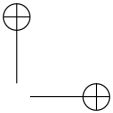


Esse convívio adúltero, como exposto antes, franqueia o intercâmbio exponencial de Preciosa com o mundo externo e um ritmo de vida dissoluto, culminando num distanciamento vigoroso em relação ao propósito para o qual fora destinada no Vale de Lágrimas. Esse processo também indica que a personagem sofre alteração mediante a ação do tempo e de um espaço adverso. Mesmo que haja uma reconversão no final da narrativa, o fato de incorporar marcas advindas da experiência temporal coloca a Preciosa em sintonia com o herói do romance oitocentista, cujo eixo se apoia numa aventura ontológica entremeada pela ação do tempo.

A reprodução ficcional da atmosfera monástica ganha contorno especial no episódio em que Preciosa se retira para as Penhas de Aspérrima. Nesse ponto, a figuração conventual se torna ainda mais clarividente. O ingresso nas Penhas, onde só entram mulheres, como no convento, exige que ela abra mão da experiência mundana incorporada aquando da transmutação do Alcaçar e enfrente uma sucessão de contrariedades, perfazendo um trajeto semelhante a uma via-crúcis. Já no interior do novo local, ela inicia um período de sacrifícios e penitências, mortificação do corpo, abnegação dos prazeres e vaidades, meditação nos exemplos dos mártires e autoflagelação, tendo em vista a reconciliação com o Rei, situação que, é escusado dizer, se assemelha bastante ao cotidiano do que determina um breviário monástico. Não obstante o hermetismo das Penhas de Aspérrima e a maneira incisiva como Preciosa se coloca em relação ao seu isolamento, a facção de Signão impetra um ataque à fortaleza, episódio que poderíamos associar a uma investida freirática. Nessa ocasião, duas damas, Amanta e Luz, têm uma recaída perante as proposições de Bem-me-quer, o que deixa Preciosa vulnerável ao ataque.

Desvanecida essa trama, Delcídia arma um novo festim e consegue deixá-la em estado de extrema fragilidade, conjuntura que só é definitivamente revertida quando Cândida, figuração lapidar de uma abadessa, reaviva o desejo de comunicação com o sagrado, levando Preciosa a recusar os divertimentos que a trupe freirática lhe oferecia. Na sequência, ela segue para o casamento místico com o Rei, evento que, conforme explicitado anteriormente, implica uma espiritualidade cuja vazão se desenrola contiguamente a pulsões sexuais.





Uma Ana pouco plácida e seu destino crítico

Paulo Motta Oliveira¹

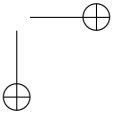
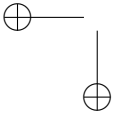
Se buscarmos no livro *Ana Plácido: a autobiografia como processo genealógico de escrita* – publicado por Fernanda Damas Cabral em 1991², ou seja, há um quarto de século – a fortuna crítica da autora de *Luz coada por ferros*, o resultado é desalentador: lá são indicadas cinco obras, nenhuma delas de fato dedicada especificamente à escritora. São citados o *Dicionário de Camilo Castelo Branco* e o *Via dolorosa*, ambos de Alexandre Cabral, as *Memórias do tempo de Camilo* de Alberto Pimentel, *O processo de Camilo* de Antônio Rebordão Tavares e as *Sete cartas de Camilo a Luís Augusto Palmeririm*, publicadas por Oldemiro César.

Poderíamos a essas obras acrescentar uma outra, publicada no Brasil em 1985, que poderia ter constado das referências apresentadas por Damas Cabral. Diferentemente das citadas pela crítica, esta de fato tem Ana Plácido como centro de sua atenção: *Memórias de Ana Augusta (A maior paixão de Camilo)*³, uma biografia romanceada, livro curiosamente prefaciado por Jânio Quadros. Não se trata de um trabalho acadêmico, e nele encontramos desde diálogos entre os *personagens* – no início do livro, por exemplo, os pais de Ana Plácido conversam com um amigo sobre sua filha – a manifestações do narrador sobre vários assuntos, como quando critica o fato de no Brasil as pessoas

¹ USP/CNPq.

² CABRAL, Fernanda Damas. *Ana Plácido: A autobiografia como processo genealógico de escrita*. Lisboa: Caminho, 1991.

³ MATTOS, Otan Orlandini. *Memórias de Ana Augusta (A maior paixão de Camilo)*. São Paulo: Aquarius, 1985,



utilizarem regularmente o «você», o que não ocorre em Portugal, em que há uma maior variedade nas formas de tratamento.

A situação pouco mudou depois desse período. A bibliografia sobre Ana Plácido continua pequena, esparsa e de difícil acesso. Vejamos três exemplos distintos disso.

Se colocarmos o termo «Ana Plácido» no excelente motor de busca da revista *Colóquio Letras*, encontramos doze registros, nenhum deles um artigo sobre a escritora. São, em sua maioria, cartas inéditas de Camilo ou resenhas de obras sobre o autor de *Anátema* em que a escritora é citada⁴.

Por sua vez, uma pesquisa feita no catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal indica, além de livros em que Camilo é a figura central, apenas duas obras críticas: o ensaio *Ana Plácido A mulher que se maravilhou a si própria* publicado por Aníbal Pinto de Castro em 1995, quando do centenário da morte da autora, e a dissertação *Ana Augusta Plácido e George Sand*, defendida em 2005 por Arlete Maria Videira Teixeira na Universidade Nova de Lisboa. A essas duas obras se somam a biografia de Maria Amélia Campos, lançada em 2008, *Ana, a Lúcida*, e o romance *O segredo de Ana Plácido*, de 1995, escrito por Teresa Bernardino.

Julgo que onde podemos encontrar a bibliografia crítica mais completa sobre autora de *Luz coada por ferros* é no site bilíngue *Escritoras Women Writers in Portuguese before 1900*. Na página são citadas várias categorias de obras, há trabalhos que centram a atenção no relacionamento entre Ana e Camilo, como o já referido *Via dolorosa* de Alexandre Cabral ou o artigo «Camilo e Ana Plácido – Alguns factos inéditos da sua vida», publicado por Paulo de Passos Figueiras, um dos raros textos acessíveis pela internet. Há, ainda, um cuidadoso levantamento de verbetes que se referem à Ana ou a sua obra, como também se alude pelo menos a uma obra de caráter mais geral em que a autora é citada, é o caso de *Mulheres escritoras* de Ondina Braga. Consta neste espaço digital um artigo de Conceição Flores a que retornaremos, e um livro de Antônio da Costa Lopes, *A vivência do valor supremo em Ana Plácido*.⁵

⁴ Ver <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/search>.

⁵ Todas as indicações referidas podem ser encontradas em <http://www.escritoras-em-portugues.eu/1417106880-Cent-XIX/2015-0529-Ana-Palcido>. Último acesso em: 29 jun. 2016. Como se trata de um catálogo on-line, novas referências poderão vir a ser acrescentadas, para além das que encontramos durante nossa pesquisa.



Trata-se, como podemos notar, de uma bibliografia muito reduzida. Certamente a ela seria possível somar artigos publicados em revistas não acessíveis pela internet, e por isso de difícil acesso, trechos de livros de caráter mais geral⁶, e capítulos em obras coletivas, como dois textos a que mais à frente me referirei, um de minha autoria, «De construções e apagamentos: Camilo e Ana», e outro de Cláudia Passos Alonso, professora da Universidade de Oxford, intitulado «A trajetória literária de Ana Plácido e o papel de Camilo», ambos publicados em *Representações do feminino em Camilo Castelo Branco*, livro organizado por Sérgio Guimarães de Sousa e lançado em 2014. Mas mesmo com essas possíveis inclusões, a fortuna crítica da escritora continuaria reduzida.

Julgo relevante pensar sobre esse apagamento de quem foi, em grande parte por sua vida pouco típica para uma mulher portuguesa do século XIX, uma das mais conhecidas escritoras portuguesas do período. Para tanto articularei algumas reflexões que tenho feito sobre a obra de Camilo Castelo Branco com os dois últimos capítulos citados, o meu e o de Cláudia Passos Alonso, e com o artigo de Conceição Flores. «Ana Plácido: uma mulher à frente de seu tempo». Flores aponta um dos aspectos possíveis para explicar este quase apagamento: Ana Plácido foi mulher e escritora, e o espaço da escrita literária era, quase exclusivamente, masculino. Cito:

Este ensaio é sobre Ana Plácido, uma mulher à frente do seu tempo, cujo nome costuma aparecer vinculado ao de Camilo Castelo Branco, sobretudo ao escândalo provocado pela prisão de ambos. Ela faz parte de um vasto leque de escritoras que têm ficado à margem da história da literatura, muitas das quais ainda aguardam ser retiradas do limbo onde permanecem.⁷

Cláudia Passos Alonso indica o papel secundário que, normalmente, é atribuído à escritora:

Cento e cinquenta anos passaram desde o encarceramento, em 1860, do casal de literatos mais famoso do século XIX por motivo de adultério. Camilo Castelo Branco e Ana Plácido foram finalmente julgados e

⁶ Um bom exemplo disso é o livro SILVA, Fabio Mario. *A autoria feminina da literatura portuguesa. Reflexões sobre as teorias do Cânone*. Lisboa: Colibri, 2014, que tem um trecho dedicado à autora.

⁷ FLORES, Conceição. Ana Plácido: uma mulher à frente do seu tempo. *Revista Ártemis*, volume XIX, jan-Jul, 2015, p. 26.



absolvidos após mais de um ano de cárcere, em outubro de 1861. Posteriormente, ambos viriam a publicar escritos resultantes da estadia na prisão, bem como romances enquadrados pela experiência de seu «amor de perdição». É, por conseguinte, um equívoco lembrar Ana Plácido meramente através de um papel secundário tipicamente feminino, como a musa do grande gênio romântico, sem o devido reconhecimento da sua trajetória como escritora. Porém, esta é a imagem que tem prevalecido na história literária até aos dias de hoje.⁸

Os dois trechos indicam que Ana sofreu um duplo rebaixamento: era uma mulher em um universo masculino, o da escrita, e foi a musa de um grande escritor, tendo, assim o seu papel como escritora praticamente apagado. Creio que as duas hipóteses são válidas, mas existe algo na trajetória crítica de Ana que ultrapassa o destino de outras escritoras do período. Ela, e começo a formular a hipótese central deste breve capítulo para aguçar a curiosidade dos leitores, foi aprisionada em um enredo, nele ocupando um papel secundário, mas importante. Enredo construído por seu amante, talvez sem consciência. Escrevo «talvez» pois não confio em Camilo, nem como narrador, nem como pessoa. Mas o entendo. Que estratégias eram necessárias para um escritor português do início da segunda metade do século XIX conseguir viver de sua pena? Ele tinha, para usar termos claros, de ser um oportunista. E foi.

Cláudia Passos Alonso, em seu artigo, mostra uma situação curiosa, sobre a qual eu nunca havia pensado. Ela indica que o primeiro livro de Ana, *Luz coada por ferros*, publicado em 1863, possui uma série de indícios de que Camilo apoiou a sua publicação. De início indica que «a maioria dos escritos reunidos nesta coletânea já tinha vindo a lume em jornais, ao longo dos quatro anos anteriores, graças aos contatos literários de Camilo»⁹, ao que acrescenta que o livro de Ana «saiu com a chancela da Parceria Antônio Maria Pereira, casa editorial onde Camilo já havia publicado»¹⁰. Mais à frente aponta que «a correspondência trocada com Antônio Maria Pereira mostra que ele [Camilo] esteve pessoalmente envolvido na compilação dos textos dispersos da sua amada»¹¹. Indica, ainda, que *Luz coada por ferros* «é enquadrada por um

⁸ ALONSO, Cláudia Passos. «A trajetória literária de Ana Plácido e o papel de Camilo» In: SOUSA, Sérgio Guimarães de (Org.). *Representações do feminino em Camilo Castelo Branco*, V. N. de Famalicão: Casa-Museu Camilo Castelo Branco; Centro de Estudos Camilianos, 2014, p. 39.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 41.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 41.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 41.



prefácio de Júlio Cesar Machado, um dos muitos amigos de Camilo»¹² e ainda acrescenta que em uma nota de rodapé aparece um comentário de Vieira de Castro «outro amigo de longa data de Camilo e Ana»¹³.

Há uma enorme distância entre o empenho de Camilo aqui indicado, e o que ocorreu com o segundo livro de Ana. Segundo Cláudia Passos Alonso indica:

Atendendo ao apoio extenso de Camilo a Ana durante a década de 60, é surpreendente o seu inesperado silêncio quando, em 1871, Ana publica *Herança de lágrimas*, um romance dotado de grande profundidade psicológica, e porventura a sua composição mais conseguida.¹⁴

A crítica indica que o livro, diferentemente do primeiro, «não inclui nenhum prefácio de apresentação»¹⁵ e que foi publicado «com a chancela de um periódico de província, entretanto extinto»¹⁶ o que indicaria «uma certa indiferença por parte de Camilo»¹⁷. Creio que ela tem razão, mas talvez possa aqui apontar os motivos do interesse do autor de *Anátoma* pelo primeiro livro de sua amante e o desinteresse pelo segundo.

Vou, inicialmente, retomar alguns aspectos que abordei no meu capítulo que atrás referi, publicado há dois anos¹⁸.

Lá, em uma parte que intitulei «Amou, perdeu-se, e foi apagada» reflito em como Ana Plácido foi desvalorizada, não só como escritora, mas mesmo como figura importante na vida de Camilo. A partir de *O penitente* de Teixeira de Pascoaes – biografia sobre Camilo que destrói a imagem de Ana, sobre a qual não tenho aqui espaço de tratar com o cuidado que seria necessário – uma outra, Fanny Owen, começou a ocupar o espaço da verdadeira paixão de Camilo, gerando uma nova tradição da qual cito apenas dois exemplos, creio que significativos: o livro de Agustina Bessa-Luis¹⁹, e o filme dele decorrente,

¹² *Idem, ibidem*, p. 42.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 43.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 54-55.

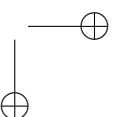
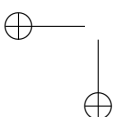
¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 56.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 56.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 56.

¹⁸ OLIVEIRA, Paulo Motta. «De construções e apagamentos: Camilo e Ana» In: SOUSA, Sérgio Guimarães de (Org.). *Representações do feminino em Camilo Castelo Branco*. V. N. de Famalicão: Casa-Museu Camilo Castelo Branco; Centro de Estudos Camilianos, 2014, p. 229-249.

¹⁹ BESSA-LUÍS, Agustina. *Fanny Owen*. Lisboa: Guimarães, 1979.





Francisca, de Manoel de Oliveira, lançado em 1981. Nem musa, nem escritora, só um corpo rapidamente descartado. Talvez Ana tenha sido bem mais que isso...

No meu texto aponto que se Pascoaes pôde destruir a imagem de Ana foi porque o próprio Camilo havia fornecido os argumentos necessários para isso.

Um ano depois de Ana ter lançado o seu primeiro livro, Camilo publicaria, entre outros, *Amor de salvação* e *No Bom Jesus do Monte*. Esses dois livros, de formas diversas, acabam por criar um painel que vai contribuir para o apagamento de Ana, no diálogo implícito que estabelecem com *Luz coada por ferros*.

A segunda dessas obras de Camilo, pode ser lida, em alguns de seus aspectos, como uma resposta ao livro de sua amante. Se neste, como então apontei, as mulheres eram destruídas pelos homens, no de Camilo teremos uma série de referências mais ou menos veladas à Ana Plácido. Entre as mais impressionantes, um sonho que assim é descrito pelo memorialista:

E eu escrevia, escrevia sempre.

E das fadigas incomportáveis do trabalho ia refrigerar-me a frente ao espiar reanimador da mulher amada, e servida com a imolação de todos os desejos, das esperanças todas.

[...]

E ela repelia-me dizendo:

- Tenho direitos à luz dos teus olhos, ao sangue das tuas artérias, a ao ar dos teus pulmões. Trabalha, escravo!²⁰

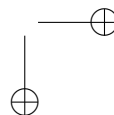
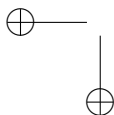
A imagem fala por si, e contribui com o mito, recorrente a partir de então (e sempre repetido por Camilo e depois por seus biógrafos), de que ele se transforma, após a união com Ana Plácido, num escravo das letras, conseguindo com sua pena o sustento necessário para manter sua família.

Se aqui Ana se transforma numa espécie de vampiro, em *Amor de salvação* a trama é mais requintada, a construção é mais sutil.

Certamente é impossível escrever de forma consistente sobre esse livro neste capítulo²¹. Gostaria apenas de notar dois aspectos. O primeiro é que

²⁰ CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*. 11^o v.: Poesia (II); Narrativas. Porto: Lello & Irmão, 1990, p. 774.

²¹ Uma análise mais detida da obra pode ser encontrada em OLIVEIRA, Paulo Motta. «Amor





neste romance, em que o narrador apresenta uma série de referências que mostram ser ele Camilo Castelo Branco, aspecto a que retornaremos, ele se apresenta como uma pessoa que não possui ninguém que o ame. No início da narrativa, afirma: «Eu, homem sem família, sem mão amiga neste mundo, há trinta anos sozinho, sem reminiscências de carícias maternas, benquistado apenas duns cães, que pareciam amar-me com a cláusula de eu os sustentar e agasalhar»²².

Se esta declaração já atiçaria a curiosidade de um leitor contemporâneo do romancista, pois, como afirmou Jacinto do Prado Coelho, «o escândalo da prisão [de Camilo] celebrizou-o, mais do que a obra já publicada»²³, o narrador não se esquece de, no quarto capítulo, avivar ainda mais memória de seu leitor sobre o escandaloso caso de amor que viveu, e ainda vivia, referindo-se explicitamente aos «cárceres da Relação do Porto», ao mesmo tempo que aponta para o fato do amor, que o havia levado à prisão, não mais existir: «Os meus vinte volumes, e o meu tinteiro de ferro, estão hoje sob o tecto gasalhososo duma alma que eu noutras eras encontrei na minha. Não sei há que séculos isto foi, nem que congérie de abismos nos separam para sempre»²⁴. Qualquer leitor que conhecesse minimamente a vida de Camilo, da qual ele sempre fez publicidade, saberia que ele vivia com Ana Plácido em S. Miguel de Ceide, e fatalmente associaria este *teto gasalhososo* à casa que fora de Pinheiro Alves.

Essa declaração, aparentemente tão sem motivo, de fato pode servir de perspectiva para a leitura de todo o livro. Nele, como sabemos, temos a história de dois amores de Afonso: um amor que perde, por Teodora, e um amor que salva, por Mafalda. Curiosamente aqui quem perde o homem é a mulher, como nos contos de Ana, de forma simétrica, as mulheres eram perdidas pelos homens. Ainda mais curiosamente, a mulher que perde – Teodora – tem uma biografia no mínimo parecida com a de Ana Plácido: abre mão de um ca-

de Salvação: um editor pouco confiável e seu labirinto de espelhos». In: MINÉ, Elza; CANIATO, Benilde Justo. *Abrindo caminhos Homenagem a Maria Aparecida Santilli*. São Paulo: Área de Pós-Graduação de estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, 2002, p. 463-472.

²² CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*. Romances; novelas (IV). Porto: Lello & Irmão, 1985, p. 624.

²³ COELHO, Jacinto do Prado. «Castelo Branco, Camilo». *Dicionário de literatura*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Publicações, 1969, p. 161.

²⁴ CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*. Romances; novelas (IV). Porto: Lello & Irmão, 1985, 1985, p. 643.



samento respeitável, com um homem com algumas posses, mas sem nenhum espírito, para ir viver com um outro, solteiro e inteligente. Seria preciso dizer mais?

Ana Plácido-Teodora é a mulher que perde, como *No Bom Jesus do Monte* havia sido a cruel amante que suga o trabalho de seu apaixonado companheiro. E isso tudo, em um único ano, no seguinte à publicação de *Luz coada por ferros*. Mas, devemos aqui acrescentar, tudo isso ocorre num momento muito específico da obra de Camilo. Abandonemos Ana por algum tempo.

Tenho, nos últimos anos, trabalhado com a construção do narrador camiliano, e verificado como ele se apresenta como autor e narrador de seus livros, seguindo uma tradição que havia começado mais de 20 anos antes na França, e de que fizeram parte Alexandre Dumas e seu filho e, em Portugal, Almeida Garrett. Esta construção, porém, só ocorre em um momento específico da carreira do autor de *Amor de perdição*²⁵. Vejamos as estratégias utilizadas por Camilo para construir seus narradores em livros anteriores à década de sessenta do século XIX.

A pequena novela *Maria não me mates que sou sua mãe*, lançada em 1848, que se aproxima de um folhetim de cordel feito a partir de um *fait divers*, foi, como é indicado na página de rosto, «Mandada imprimir por um mendigo que foi lançado fora de seu convento, e anda pedindo esmolas pelas ruas»²⁶, narrador que abrirá a narrativa em uma introdução intitulada «Pais de Famílias!», que assim começa:

Pais de famílias! Eu vou contar-vos o mais triste e espantoso acontecimento que viu o mundo, e que talvez não torne a ver. Chamai vossos filhos para junto de vós. Lede-lhes esta história, e fazei que eles a deem, que a tragam consigo, e que a repitam uns aos outros.²⁷

Este discurso, marcadamente oral, será modificado – mas nunca de todo esquecido – nos romances seguintes do escritor. Em outros livros do período

²⁵ Sobre a aproximação entre certos livros de Alexandre Dumas e a obra de Camilo ver OLIVEIRA, Paulo Motta. Algumas afinidades: Alexandre Dumas, Camilo Castelo Branco e Machado de Assis. *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, v. 8, n. 15, jun, 2015, p. 10-25.

No trecho a seguir utilizo algumas ideias que comecei a desenvolver no capítulo «Heterodoxias: Camilo, Garrett e alguns mais», ainda inédito, e que será publicado no livro *Genuína Fazendeira – os frutíferos 100 anos Cleonice Berardinelli*, organizado por Gilda Santos e por mim.

²⁶ CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*. 11.º v. Porto: Lello & Irmão, 1990, p. 233.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 235.



Camilo criará *autores* para suas obras. Em seu segundo romance²⁸, *Mistérios de Lisboa*, publicado em 1854 – após um prefácio intitulado «Prevenções», em que o aparente editor reproduz uma carta de um amigo que habita no Rio de Janeiro e lhe envia os papéis de um personagem que não é nomeado –, o romance começa narrado em primeira pessoa: «Era eu um rapaz de catorze anos, e não sabia quem era»²⁹. Este primeiro narrador, Pedro, será depois substituído por um outro em terceira pessoa, mudança que é assim explicada no fim do livro terceiro, em uma nota:

Comparado o primeiro com o segundo volume, salta aos olhos da crítica (que tem olhos) uma desigualdade estética, uma desarmonia de conceitos, de forma e de estilo que denuncia dois escritores, ou duas índoles no mesmo escritor. As páginas do primeiro volume são escritas pelo autor, que fala de si, que avulta no quadro que descreve, assombrando-o das cores melancólicas de que sua alma devia estar escurada.

No segundo volume, do quarto ou quinto capítulo em diante, já não é autor o filho da condessa de Santa Bárbara. O maço que o nosso amigo nos enviou do Brasil continha, além do primeiro volume organizado, poucos capítulos do segundo, e o resto eram apontamentos de que nos servimos, como genuínos, porque não podemos duvidar dos esclarecimentos que os documentavam. Enganar o público, isso é que de modo nenhum.

Sem ofender a arte, nem a verdade, continuamos o romance e abstermo-nos de atribuir ao cavalheiro que morreu no Rio de Janeiro o que era nosso na forma, conquanto dele na substância.³⁰

Se nessa obra a narrativa oscila entre a primeira e a terceira pessoa, três anos depois em *Cenas da foz*, Camilo atribuirá a autoria do livro, na folha de rosto, a João Júnior, «Sócio da Filarmônica, e irmão da Ordem Terceira de São Francisco»³¹, acrescentando um «Juízo crítico da primeira edição»³², assinado pelo editor Camilo Castelo Branco.

Os exemplos citados parecem indicar que antes dos anos 60 Camilo estava buscando uma dicção narrativa, oscilando entre livros que atribuía a fictícios

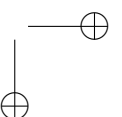
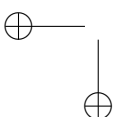
²⁸ Consideramos como seu primeiro romance *Anátema*, publicado em 1851.

²⁹ CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*. 1^o v. Porto: Lello & Irmão, 1982, p. 305.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 681.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 757.

³² *Idem, ibidem*, p. 759.





autores e outros em que o narrador não se apresentava como o autor do relato. A sua peculiar forma narrativa será encontrada quando, ao invés de atribuir o romance a personagens outros, se construirá como autor e narrador de suas obras, adotando uma postura próxima da que indicamos ter sido adotada por Alexandre Dumas e Almeida Garrett.

Não tenho como aqui me referir de forma mais detida a esta construção – que começa em *O romance de um homem rico*, lançado em 1861, e continua em vários livros publicados no ano seguinte. Ora, o que aqui proponho é que o apoio que Camilo dá ao primeiro livro de Ana foi *profissionalmente motivado*. Ela faz parte desta construção de um pretense *autor narrador*. Depois disso, nos anos 70, a ficção já estava construída, ele não precisava mais dela. Quando Ana resolveu publicar um romance, não lhe deu nenhum apoio. Por que o daria? Para apoiar uma possível concorrente? Ela não mais era importante para o complexo jogo ficcional que ele havia construído. Agora era mais fácil apagá-la.

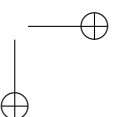
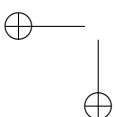
Termino com um outro trecho do verbete de Jacinto do Prado Coelho sobre Camilo, que se bem lido diz bem mais do que ele pensou escrever:

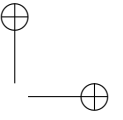
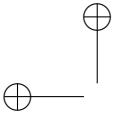
Genial e fecundíssimo novelista, cuja vida romanesca, por ele explorada em literatura «confessional», denuncia o feitio irrequieto, apaixonado, por vezes a falta de senso ético (...). Ao lado de Ana Plácido, escritora sem talento, decorreu a última parte da vida do A., angustiada pelo espetáculo dos filhos (Nuno é um vadio, Jorge um demente) e pela ameaça da cegueira. Em 1890, a tragédia atingiu o desenlace: na casa de Seide (hoje museu), Camilo suicidou-se com um tiro de revólver.³³

Igualmente Ana foi vítima dessa *falta de senso ético*, conjugado, acrescento, com um grande senso comercial, deste primeiro escritor português que viveu – teoricamente – da sua pena. Será que conseguiremos lê-la sem pensar em seu amante, que mais do que musa a transformou em personagem de um enredo que estava elaborando?

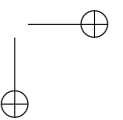
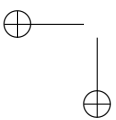
Talvez agora, pensando na obra do autor de *Anátema* não como reflexo de sua vida – aspecto que foi privilegiado por vários escritores e críticos, desde Alberto Pimentel com o seu *O romance do romancista* até Alexandre Cabral em parte significativa de suas análises, mas como uma elaborada construção de

³³ COELHO, Jacinto do Prado. «Castelo Branco, Camilo». *Dicionário de literatura*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Publicações, 1969, p. 160-161.





um *Camilo ficcional*, isto finalmente possa ser feito. E, então, Ana poderá deixar de ser uma sombra de seu amante, e ter um espaço na literatura portuguesa que será só seu.







Sororidade em *Novas cartas portuguesas*: entre a literatura e o feminismo

Rhea Sílvia Willmer¹

Também por isso nosso intercâmbio – e toda a amizade de mulheres – tem um tom de uterino, de troca lenta, saquinária e carente, de situação de princípio retomada. Também, mas não só; também conta, pelo menos nos receios fundos, nossos e dos outros, o que a sociedade semeia de turvo e equívoco nas relações entre mulheres, juntas só para se entreterem, e divagarem no que as aflige e opõe e nunca no que constroem, juntas para que uma sentinela baste, e a sociedade semeia o equívoco que assustará e susterá a própria amizade entre mulheres.

Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa

É a partir do romance epistolar, *Lettres Portugaises*, publicado em Paris em 1669 por Claude Barbin e apresentado como uma tradução anônima, que Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa iniciam a escrita de *Novas cartas portuguesas*, publicado em 1972. *Lettres Portugaises*, conjunto de cinco cartas de amor da jovem freira Mariana Alcoforado ao seu

¹ Doutora em Letras Vernáculas (UFRJ, 2014), Mestra em Letras Vernáculas (UFRJ, 2009), Especialista em Literatura Infante-juvenil (UFRJ, 2005), Bacharel e Licenciada em Letras (Unicamp, 1999), atualmente faz pós-doutorado em Literatura (UFMG, 2016), com atuação nas áreas de Literatura Portuguesa, Brasileira e Africanas de língua portuguesa. Foi membro da equipe do projeto internacional «*Novas cartas portuguesas*, 40 anos depois», coordenado pela escritora e pesquisadora Ana Luísa Amaral (Universidade do Porto).



amante francês, por quem teria sido abandonada, é um livro de autoria polêmica: a crítica dividia-se entre Mariana Alcoforado e Gabriel-Joseph de Guilleragues, escritor e diplomata francês. As autoras de *Novas cartas portuguesas* retomam a genealogia da mulher abandonada, bem como a questão da autoria desconhecida de *Lettres Portugaises* (ao não revelarem qual das três escreveu cada parte do texto), como mote para *Novas cartas portuguesas*. Portugal vivia uma ditadura, Marcelo Caetano governava nos mesmos moldes de seu sucessor, António Salazar, e enfrentava uma guerra nas suas «províncias ultramarinas» (Angola, Moçambique e Cabo Verde) no continente africano, desde 1961, e as autoras escrevem diante deste contexto, trazendo à tona denúncias a respeito da guerra, do regime ditatorial e, especialmente, as condições das mulheres portuguesas, de 1669 a 1971 (ano em que escrevem o livro). *Novas cartas portuguesas* não pode, portanto, ser desvinculado da sua forte dimensão política, presente em livros anteriores das três escritoras:

Cada uma das autoras havia publicado algum tempo antes livros marcados por uma forte dimensão política, que tinham desafiado, de formas diversas, os papéis sociais e sexuais esperados das mulheres: se, em *Maina Mendes* (1969), de Maria Velho da Costa, a protagonista, Maina, perde a fala, reinventando uma outra, nova, em *Os outros legítimos superiores* (1970), de Maria Isabel Barreno, é denunciado o silêncio simbólico das mulheres, até pela atribuição do nome genérico 'Maria' a todas as personagens femininas, e em *Minha senhora de mim* (1971), de Maria Teresa Horta, a voz poética, claramente identificada como feminina, reivindica para si o direito de falar do corpo, do desejo e da sexualidade da mulher.²

E é justamente por causa da sua dimensão política que *Novas cartas portuguesas* representa um marco na história do femininismo – português e mundial –, bem como na literatura portuguesa de autoria feminina. No entanto, só agora, mais de quarenta anos depois da sua publicação, começa a ocupar o devido lugar na literatura portuguesa. O livro ficou famoso após ser censurado, três dias depois do seu lançamento, em 1972, censura a que se seguiu a prisão e subsequente processo das autoras, acusadas de imoralidade, por causa do «conteúdo insanavelmente pornográfico e atentatório da moral pú-

² AMARAL, Ana Luísa. «Breve introdução». In: BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas cartas portuguesas*. Lisboa: Dom Quixote, 2010, p. XV.

blica»³. Apesar da censura, as *Novas cartas portuguesas* chegaram rapidamente a outros países europeus, ganharam tradução e enorme mobilização das feministas europeias e estadunidenses, que fizeram várias manifestações em solidariedade às «Três Marias», duas das quais declaradamente feministas: Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta.

A partir da repercussão e da comoção internacional que as *Novas cartas portuguesas* causaram – especialmente por causa das várias passagens que revelavam as condições das mulheres sob ditadura de Marcelo Caetano e às guerras em continente africano que já duravam à mais de uma década –, o livro passa a ser visto como uma espécie de ícone do movimento feminista e da luta das mulheres por direitos e visibilidade de seus problemas. As autoras são absolvidas após o 25 de Abril e o livro ganha reedições ainda durante os anos 1970, mas a partir dos anos 1980 é considerado datado e cai no esquecimento até o começo do século XXI, quando é resgatado pela equipe de investigação de Ana Luísa Amaral, poeta e professora da Universidade do Porto. Desde então, a obra é cada vez mais estudada – em Portugal, no Brasil e em outros países –, no entanto, a maior parte dos estudiosos e pesquisadores da área de letras, para legitimar a obra literária deixa de lado, nega ou desconsidera o viés feminista do livro. Talvez o título seja tomado por um manifesto não apenas por seu conteúdo de denúncias ao machismo e à situação da mulher em Portugal (e no mundo), mas também pela sua história, emblemática da luta feminista, uma vez que mobilizou feministas de diversos países.

Além das denúncias contidas na obra, pensamos que seja necessário reafirmar as *Novas cartas portuguesas* como um livro feminista pela forma como as autoras transportam para a escrita da obra e para além dela um dos principais conceitos do feminismo: o conceito de «sororidade». Consideramos que a sororidade é o que circunscreve a obra no feminismo de maneira que nos é impossível dissociar a obra literária da obra feminista. Observamos que a palavra sororidade não existe em língua portuguesa, embora exista uma palavra muito semelhante, que pode ser encontrada em qualquer dicionário: fraternidade, descrita como «solidariedade entre irmãos» ou «solidariedade entre os homens». As palavras *soror* (irmãs) e *frater* (irmãos) vêm do latim, no entanto usamos apenas a versão masculina do termo, supostamente porque o masculino representa o neutro em língua portuguesa. No entanto, como a

³ *Idem, ibidem*, p. XVIII.



própria Maria Isabel Barreno aponta em *O falso neutro*, ao utilizamos o masculino como neutro em língua portuguesa, colocamos o masculino, e, conseqüentemente, o homem como o padrão, enquanto a mulher é o «outro». Observamos que essa ideia se coaduna com o que Simone de Beauvoir aponta em *O segundo sexo*:

O homem é pensável sem a mulher. Ela não, sem o homem. Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o «sexo» para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para êle, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro.⁴

Desse modo, num viés de análise feminista, poderíamos inferir que na sociedade patriarcal as relações harmoniosas e solidárias só se concretizam entre os homens. Para que possamos formar uma aliança solidária entre mulheres é preciso, antes de tudo, nomeá-la, por isso as feministas criam o conceito – ético, pessoal e político – de sororidade:

Sororidade é uma dimensão ética, política e prática do feminismo contemporâneo. É uma experiência subjetiva entre mulheres na busca por relações positivas e saudáveis, na construção de alianças existencial e política com outras mulheres, para contribuir com a eliminação social de todas as formas de opressão e ao apoio mútuo para alcançar o empoderamento vital de cada mulher. A sororidade é a consciência crítica sobre a misoginia e é o esforço tanto pessoal quanto coletivo de destruir a mentalidade e a cultura misógina, enquanto transforma as relações de solidariedade entre as mulheres. Como a misoginia é uma das faces do machismo, ao desmontá-la através da sororidade, afetamos a percepção do «homem» como centro do universo e da masculinidade, que devido ao empoderamento feminino, perdem seu valor. O «homem» desaparece quando a visão de mundo deixa de ser antropocêntrica e cada mulher passa a ver o mundo a partir de si mesma e de seu gênero, e de maneira crítica, recusa a supremacia e a centralidade do homem como símbolo universal da humanidade.⁵

⁴ BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 16-17.

⁵ GAMBA, Susana Beatriz de. *Diccionario de estudos de género y feminismos*. Buenos Aires: Editorial Biblos 2009, p. 754 (texto traduzido por Maiara Moreira).





As três autoras fazem do livro um exemplo da sororidade posta em prática em várias esferas: há sororidade entre as autoras, quando as três se igualam na autoria, que desierarquiza e desestabiliza a própria noção de autoria e de autoridade. As Três têm igual importância, numa relação horizontal, as três autoras, mesmo após a prisão, quando são pressionadas e interrogadas – separadamente – para identificação de quem escreveu os trechos considerados imorais e pornográficos do livro se denunciasses ou fosse denunciada por alguma das outras duas autoras, não revelam (e jamais revelaram) os trechos que cada uma delas escreveu. Há uma espécie de pacto de não revelar a autoria de cada parte do texto entre, elas não o fizeram quando foram acusadas e presas, não o fizeram quando brigaram, alguns anos depois da absolvição na justiça e não o fazem mais de 40 anos depois da publicação de *Novas cartas portuguesas*.

Mas, para além disso, as Três Marias invocam a autoria coletiva através do uso recorrente do vocativo «irmãs», que permeia todo o livro e está presente numa das mais famosas cartas de *Novas cartas portuguesas*, a Terceira Carta V: «Minhas irmãs: / Mas o que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?»⁶, bem como com a empatia e reconhecimento do sofrimento de todas as mulheres portuguesas através dos tempos e com as mulheres de outros países, contemporaneamente.

Encontraremos ainda a presença da sororidade com mulheres de várias idades: há sororidade com a mãe, com a filha, com a mulher estéril, com a mulher que aborta, com a mulher que escolhe a solidão, com a mulher madura, com a «mulher-a-dias» (a faxineira), com a «fada do lar» (a dona de casa). A sororidade que permeia o livro ultrapassa e ultrapassou as fronteiras nacionais, de modo que feministas ao redor do mundo se sentiram solidárias e revelaram a sua sororidade para com as escritoras portuguesas. As autoras solidarizam-se com a condição da mulher portuguesa, que pouco mudou desde o século XVII até o século XX, e ultrapassam as fronteiras de Portugal ao falarem das mulheres apedrejadas por adultério no Afeganistão ou das mulheres mortas em abortos clandestinos na América, por exemplo:

Digo:

A mulher adúltera é ainda apedrejada de morte no Afeganistão e na

⁶ BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas cartas portuguesas*. Lisboa: Dom Quixote, 2010, p. 197.



Arábia Saudita.

(Pergunto:

Também o homem adúltero será apedrejado no Afeganistão e na Arábia Saudita?)

Digo:

Indirectamente na América, como em tantos outros países, a lei protege uma estranha espécie de «pena de morte» aplicável às mulheres, ao lhe negarem o «controle» dos seus próprios corpos, conduzindo-as assim aos abortos ilegais: «calcula-se que morrem todos os anos por esse motivo entre duas a cinco mil mulheres» na América.

Pergunto:

Que fazem os cinco mil ou dois mil homens que engravidaram essas duas mil ou cinco mil mulheres mortas na América todos os anos?)⁷

Ao ultrapassarem todas as fronteiras – geográficas, culturais, políticas e sociais –, as autoras fazem a mais importante das denúncias: a opressão às mulheres é estrutural⁸. E é justamente por causa dessas «denúncias» em relação à condição das mulheres que o livro foi tomado como uma espécie de «manifesto feminista» e por isso mobilizou as feministas ao redor da Europa e dos Estados Unidos. É curioso o fato da obra ter sido desmerecida e esquecida por causa do seu cunho feminista, pelo caráter de denúncia e pela retratação das condições das mulheres, quando se enaltece obras de autores – homens – que contenham fortes denúncias ou críticas sociais, especialmente se tomarmos como exemplo movimentos literários como o neorrealismo português, com forte tendência para a crítica e a denúncia social. A posição crítica dos escritores e das obras neorrealistas poderia ser vista como um instrumento de transformação social, do mesmo modo que *Novas cartas portuguesas* pode ser visto como um livro que revela o inconformismo e a consciência das opressões sofridas pelas mulheres, especialmente as portuguesas, ao longo dos séculos.

Ao trazerem opressões sofridas pelas mulheres de fora da Europa, as autoras nos lembram de que as mudanças nas condições de vida das mulhe-

⁷ *Idem, ibidem*, p. 247.

⁸ É preciso ressaltar que quando o livro *Novas cartas portuguesas* foi escrito, as feministas europeias ainda não trabalhavam os recortes de raça e classe econômica, foram as negras norte-americanas, como a Audre Lorde e a Angela Davis, que trouxeram à tona a necessidade de se fazer esses recortes.



res ao redor do mundo estavam, e ainda estão, engatinhando. Aliás, pouca coisa mudou para as mulheres nas últimas quatro décadas: as mulheres continuam a ser apedrejadas por adultério no Afeganistão e a morrerem por causa de abortos clandestinos na América Latina – lembremo-nos que em 1972, quando as *Novas cartas portuguesas* foram publicadas, os debates sobre a legalização do aborto nos Estados Unidos e na Europa estavam no auge⁹ –, as mulheres são a maior parte dos pobres, dos refugiados, das vítimas de estupro, de incesto e das pessoas prostituídas no mundo. É evidente ainda o contraponto que as autoras fazem entre as mulheres vítimas de violência e a mulher jovem, universitária, que usufrui das conquistas femininas, especialmente no que diz respeito à liberdade individual, a que algumas mulheres passaram a ter acesso durante os anos 1960:

Ei-nos em Portugal em plena era da libertação da mulher: a mulher vota, é universitária, emprega-se; a mulher bebe, a mulher fuma, a mulher concorre a concursos de beleza, a mulher usa mini-maxi-saia, «hot-pants», Tampax, diz «estou menstruada» à frente de homens; a mulher toma a pílula, rapa os pêlos das pernas e de debaixo dos braços, põe biquíni; a mulher sai à noite sozinha, vai para a cama com o namorado; a mulher dorme nua, a mulher entende, já sabe o que querem dizer certas palavras, tais como: orgasmo, pénis, vagina, esperma, testículos, erecção, frigidez, clitóris, masturbação, vulva. As mulheres entre elas, na intimidade das retretes das repartições públicas onde estão empregadas, nos recreios dos liceus, nas universidades, nos quartos, nas salas, à porta fechada, até já contam anedotas obscenas, certos pormenores íntimos de cama e em segredo tomam certas liberdades de linguagem, e assim se modernizam, se libertam, se promovem.¹⁰

⁹ Nos Estados Unidos a legalização do aborto data de 1973; na França e na Suécia o aborto foi legalizado há 40 anos (em 1975), enquanto em Portugal a legalização ocorreu apenas em 2007; e em boa parte do mundo – caso do Brasil – o aborto pode ser feito apenas em condições muito específicas, como em casos de gravidezes decorrentes de estupros ou de risco de vida para a mãe; e em outros países ainda, como o Chile, por exemplo, a restrição ao aborto é total.

¹⁰ BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas cartas portuguesas*. Lisboa: Dom Quixote, 2010, p. 220-221.



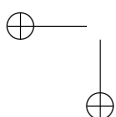


Observamos neste trecho que as autoras trazem à tona, como indicativos da libertação da mulher, elementos que escandalizavam os portugueses de então. Há forte referência ainda ao livro de Maria Teresa Horta *Minha senhora de mim*, que havia sido censurado pouco antes da publicação de *Novas cartas portuguesas*, por conter, além de poemas de cunho indubitavelmente sexual, termos como «orgasmo», «pénis», «vagina», «esperma», «testículos», «ereção», «clitóris», «masturbação» e «vulva». Termos e assuntos que não deveriam ser ditos por uma mulher de um país católico e conservador como Portugal.

Para além disso, *Novas cartas portuguesas* traz à tona a violência a que as mulheres portuguesas estavam sujeitas dentro de suas próprias casas, a violência machista cometida pelos homens, maridos e pais, que muitas vezes contam com a colaboração de outras mulheres. As mulheres sofrem por terem filhos ou por não tê-los, sofrem porque elas ou suas filhas perderam a virgindade sem estarem casadas, sofrem com casamentos forçados e incestos (numa das passagens, a filha é expulsa de casa depois de ter sido estuprada pelo próprio pai), sofrem em empregos que pagam pouco ou quase nada, sofrem abandono – como Mariana Alcoforado, a freira de Beja, que dá mote ao livro – sofrem pelos filhos e maridos que vão à guerra e jamais retornam. Algumas mulheres, de várias épocas, retratadas em *Novas cartas portuguesas*, cometem o suicídio, enquanto outras sofrem resignadas, mas a dor, o silêncio e o sofrimento permeiam as suas histórias, que se repetem ciclicamente. Os ciclos de sofrimento e dor se repetem ao longo dos séculos, como se repetem os nomes das personagens, que indistinguem-se através da recorrência de seus nomes: Marias, Anas, Marianas, Joanas e Mónicas estão presentes em todos os tempos, por todos os séculos contemplados pelo livro.

Ao demonstrarem inconformismo com as condições das mulheres não só em Portugal e na Europa, mas com as mulheres ao redor do mundo e dos tempos, talvez as autoras estejam se valendo da obra de Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, na qual a autora afirma que as mulheres não possuem uma história em comum e que isso inviabilizaria a solidariedade entre as mulheres, pois mulheres seriam mais solidárias com homens de sua própria classe que com outras mulheres:

As mulheres – salvo em certos congressos que permanecem manifestações abstratas – não dizem «nós». Os homens dizem «as mulheres»





e elas usam essas palavras para se designarem a si mesmas: mas não se põem autenticamente como Sujeito. Os proletários fizeram a revolução na Rússia, os negros no Haiti, os indo-chineses bateram-se na Indo-China: a ação das mulheres nunca passou de uma agitação simbólica; só ganharam o que os homens concordaram em lhes conceder; elas nada tomaram; elas receberam (Cf. Segunda Parte, §5). Isso porque não têm os meios concretos de se reunir em uma unidade que se afirmaria em se opondo. Não têm passado, não têm história, nem religião própria; não têm, como os proletários, uma solidariedade de trabalho e interesses; não há sequer entre elas essa promiscuidade espacial que faz dos negros dos E.U.A., dos judeus dos guetos, dos operários de Saint-Denis ou das fábricas Renault uma comunidade. Vivem dispersas entre os homens, ligadas pelo habitat, pelo trabalho, pelos interesses econômicos, pela condição social a certos homens – pai ou marido – mais estreitamente do que as outras mulheres. Burguesas, são solidárias dos burgueses e não das mulheres proletárias; brancas, dos homens brancos e não das mulheres pretas. O proletariado poderia propor-se o trucidamento da classe dirigente; um judeu, um negro fanático poderiam sonhar com possuir o segredo da bomba atômica e constituir uma humanidade inteiramente judaica ou inteiramente negra: mas mesmo em sonho a mulher não pode exterminar os homens. O laço que a une a seus opressores não é comparável a nenhum outro.¹¹

Não é impossível pensar que as autoras, duas das quais declaradamente feministas, buscam trazer para a sua obra uma «história das mulheres», na qual as mulheres possam reconhecer-se em suas semelhanças e nas suas especificidades de classe dominada por uma classe dominante em comum, a dos homens. Afinal, a partir do momento em que as mulheres se reconhecem como pertencentes a uma mesma classe elas podem, finalmente, solidarizar-se com suas «irmãs». A partir da construção de uma história em comum é possível, portanto, que a sororidade torne-se real, o que é fundamental para que as mulheres possam amparar-se umas nas outras já que estão unidas pelas opressões que sofrem e pelas dores que sentem. A partir da leitura de *Novas cartas portuguesas* é provável que muitas mulheres tenham conseguido perceber que, através da empatia gerada pela identificação com a dor de ou-

¹¹ BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 19-20.





tras mulheres, nós mulheres somos capazes de sermos solidárias umas com as outras e que «continuamos sós mas menos desamparadas»¹².

¹² BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas cartas portuguesas*. Lisboa: Dom Quixote, 2010, p. 304.





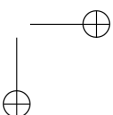
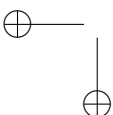
Obscurezas Lunares

Maria Lúcia Dal Farra¹

Num desejo de acolher o mundo dentro de mim e de dele tomar posse através da palavra, tenho sido, antes, fecundada e possuída por ele. Porque resulta, afinal, que é sobre o meu corpo, exposto à inscrição, que cada coisa que compõe a vida deposita o seu ruído, o seu selo, o seu vírus, as suas arranhaduras sonoras, o seu impossível grafismo. Nessa minha aspiração, os seres da realidade material (se assim posso nomeá-los), com sua presença clara e simples, mas cifrada e hipnótica, acabam por me tomar e arrebatam, imprimindo em mim a conformação poética que lhes é própria e que, por meu intermédio, ficam à vontade para desvelar. E me refiro aqui (indiscriminadamente) aos mais diversificados objetos da terra: tanto a uma cebola, a uma tela, a um gato, a uma receita culinária, quanto a um poema, a uma árvore, a uma partitura.

Nessa intervenção poética que, deveras, não passa de um litígio amoroso entre palavras, ritmos e sons, processo de deslocamentos, de empréstimos, contaminações, de embate e fusão de diversos – meu corpo tem-se convertido num imenso pasto de alheios, comunitário e aberto, albergando de bom grado a alongada variedade do mundo, buscando dar-lhe voz e direito de cidadania linguística. E é quando me acho em estado de graça: em estado de casa, de morada dilatada, de maternidade bojuda e visceral – em regime de útero. E assim me desperto coisa palpitante, motor de vários usos, geografia de balbucios, colcha de retalhos, estilhaços de todos, enfim, mulher plena, prenhe de plurais.

¹ Universidade Federal de Sergipe.





O meu dom é esse: acolher o outro para entregá-lo – cabal e desinventado, incompleto e até afásico, rebelde e transtornado – de volta a si mesmo. Eis como, por exemplo, retiro Margaret S. Wittgestein do seu corpo assentado em demasiado sossego numa tela de Klimt, e a invoco a se revelar da maneira como se lê a seguir:

Retrato de Margaret S. Wittgenstein

Ela é feita de glacê
e só posso pensá-la com a língua.
Experimento
seu vestido branco
tateando a maciez
e busco não esquecer
que de cobertura de bolo se trata.
Seu colo perpetua a espuma iridescente do tecido
e apenas cabelo e olhos destoam,
ao mesmo tempo que ensinam o edifício:
são seus sinos, sua torre. De longe
a figura se ergue como um pico na montanha
algo que nos incita
(gustativo)
a escalar
e cujo perigo
pode nos engolfar com neve.²

Creio que, nesse ofício, trabalho por resgatar a alma perdida e atormentada de cada coisa. Que me aplico em aliar as pertencas da terra ao lugar do meu mais profundo íntimo, reconduzindo tais elementos ao útero primevo em que me sinto, ou em que me faço – enquanto me dou inteira à privacidade do cosmos, num trânsito de puro amor que relampeja o secreto parentesco entre o dentro e o fora, o baixo e o alto, o íntimo e o público, o pessoal e o coletivo, religando e reenlaçando os estilhaços perdidos, a memória sonora contida no murmúrio das coisas mudas.

Alguém dirá da bizzarria que é se dedicar, num tempo em que o fragmento se tornou palavra de ordem da Arte – a encontrar o todo. A mim me importa

² DAL FARRA, Maria Lúcia. «Retrato de Margareth S. Wittgestein». *Livro de Possuídos*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002, p. 200.





imantar as porções da vida, costurar as suas migalhas, aproximar seus nacos, fundir um no outro, a ver se descubro do mundo, numa busca frenética de quem não quer provar coisa nenhuma, os seus muitos sentidos desalinhadados e esgarçados. Eis como, num texto em que testemunho o meu conhecimento ignorante, Miró e Cabral podem se encontrar:

João e Joan

Quando fala João Cabral
da mão esquerda de Miró
é com destra que penteia
a crina das próprias sílabas
empinando o seu poema
para o sertão dos garranchos:
as letras e algarismos
atraem-se por faísca –
pedra, lâmina e cal.
Amarelo fica o azul
da tanta luz que lhe infunde:
tal explica o canavial
assim perto ao cemitério.
A mulher e o seu pássaro
(de gaiola ela vestida)
são sim contra sim e não
pois que o diapasão é o mesmo.
A bailadora flamenca
(um alfinete e uma pena)
sapateia em Barcelona
(com saias de Andaluzia)
um xaxado nordestino;
o cacto é borboleta

diante do tom adotado,
rapaz com capa vermelha
(Manolete) é sertanejo.
Cada um visa a seu touro
no martelo galopado,
na madeira martelada:
nem um nem outro é canhoto.³

³ DAL FARRA, Maria Lúcia. «João e Joan». *Livro de Auras*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 38.



A minha vocação é a de conhecer, na esteira de Herberto Helder, o «talento de existir», para tocar e vasculhar o «descido coração» das coisas, para arrancar delas essa «alma apertada» que, aliás, é também a minha. Ao menos é este o imaginário em que me movo, crença que me conduz a escrever, lugar onde me situo como mulher produtora de poesia.

Portanto, gostaria que soubessem que é como «poetisa» e não como «poeta» que me apresento diante de vocês. Ou então, como «Poeta», como o quer a minha amiga Alice Ruiz, desde que poeta seja o feminino de «poeta»... Conheço de sobra a pecha que a tradição fez recair sobre o vocábulo «poetisa» e, por isso mesmo, me convoco para o esforço de reconduzir essa palavra à sua acepção original, ou seja, à de feminino do vocábulo «poeta».

Acho que é preciso desinfectá-la da caçoadada masculina e do ridículo social com que foi impregnada no princípio do século passado, quando, então, a poesia ficou incluída entre as prendas femininas e domésticas, tais como bordar, tocar piano, pintar e costurar. Não que eu desapoie essa concepção poética: ao contrário – acho que tudo é mesa para a poesia, que a poesia não pode negar nada. No universo da mulher, a poesia se situa, de fato, muito mais perto do fogão, dos deveres caseiros, do quintal, da cama e do frugal. Aliás, é no próprio espaço doméstico que quaisquer temas são reencontrados e reelaborados.

De maneira que aproveito o ensejo para incitar vocês a recuperarem a acepção original desse vocábulo. Porque chamar poeta a uma poetisa é, a meu ver, incorrer num escorregão ideológico de que Natália Correia se deu conta já há muitos anos na introdução que elaborou para o *Diário* de Florbela, quando nos lembrava que «a homenagem que distingue o gênio poético feminino com o prêmio de lhe masculinizar o estro, ultraja uma poesia que quer feminizar o mundo com a magia da sua claridade lunar». E invoco, por essa vereda, um poema intitulado:

Mulher

Venho da terra, da variação dos nomes
– cores se entrelaçando.
A montanha se ateia móvel. Do lado de lá do século
pairam ternuras.
Um corpo esvoaça no ar: sou eu que me alcanço –
leiteiro luminoso de fita antiga,



fervor de procissão na adolescência. Um *ford* passa
e treme as estrelas. Os postes
tiritam com elas um morse,
as coisas se acalentam morosas e o quitandeiro da esquina
pinga a rudeza da mão sobre a maçã.
Santos se aquecem nas velas. O fogo votivo
palpita a casa e a mesa está posta
para a ceia.
Desço como quem comunga o pão, mas irrequieta
não sento; deixo apenas que entrem todos na minha luz
e me espalho sobre os telhados, avenidas, postos de gasolina
– estou entre os tetos e a noite.
A crista do catavento corta meu peito esquerdo
e as taças se apinham de vinho para o brinde
em que me reparto.⁴

É possível que me objetem que, no meu caso, crendo proceder femininamente, supondo desenvolver uma poética uterina e visceral que até se acredita possuir um grande vigor materno e lunar – eu esteja apenas a recobri-la com uma metáfora conveniente, mas inócua. Que manuseio, pois, uma imagem dispensável que, antes, enfeita e decora os meus versos sem, entretanto, lhes precisar a natureza.

Que eu me insiro na velha e tão consabida herança poética da apreensão mimética do mundo – não resta dúvida! Trata-se de uma evidência veemente. Quando denomino, por exemplo, de *Livro de Possuídos* ao conjunto de poemas que compõem um dos volumes da minha obra, suponho estar destacando, com tal título, a maneira mais óbvia através da qual toda poesia se exerce, visto que ela é sempre possuída por aquilo de que toma posse e a que se dedica.

É peculiar à natureza da poesia a experiência de amor de que fala Camões, aquela que resulta da transformação mútua de um no outro. Mas é justo tal sentimento que permite a tais amantes integrarem um dos ramos mais canibalistas da família literária. O procedimento de Camões inclui em si igual prática amorosa em relação a Petrarca – pelo menos é o que creio ler no amador de Herberto Helder – que os lê – e em mim mesma, que os leio. Porque é visceral à poesia acercar-se do objeto para se deixar tomar por ele,

⁴ DAL FARRA, Maria Lúcia. «Mulher». *Livro de Auras*. Op. cit., p. 63





enquanto o captura, enquanto lhe ausculta os cicios, negociando com ele as suas próprias impropriedades.

E o cerne de tal atitude me remete a um procedimento ancestral, a um dos poetas de Platão, dos muitos que habitam a sua *República* – para lá viverem ou para de lá serem expulsos. Refiro-me ao poeta mencionado por Íon: o poeta «possesso», atribuição que diz respeito ao poeta lírico que, diversamente do épico ou do dramático, é tomado pelas musas, ligado às alegrias de Dionísio, e ao mesmo *enthousiasmós* que alimenta os oráculos.

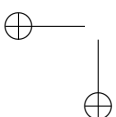
Da minha parte, também não me escuso de recuperar para mim essa linhagem, aliando, ao possesso – e, segundo o meu gosto – o poeta heterofágico em que me faço como poetisa, me apropriando de uma flor perversamente carnívora para expressar a minha prática poética feminina:

*Dionéia*⁵

Com as mãos em concha te acolho,
hóspede almejado,
para deslizares pelas minhas palmas
(meu texto)
rente aos pêlos que sedutores te roçam
no antegoço do meu irremissível poço.
Capturadora de alados,
no trajeto em que pouco a pouco te engolfo
(enquanto fecho a minha ostra e em breu te envolvo)
favoreço-te com água e luz intensas:
companheira de Zeus, mãe de Afrodite,
eis porque luzente e lúcida sou dita –
afrodisíaca.

Dos folguedos do Amor, mestre anciã,
conheço-lhes de cor toda a ciência: passei-a
por herança a Vênus. Flechas de neto meu são os
espinhos – as cerdas com que então te brindo
enquanto deslizas prazeroso pelos líquidos

⁵ Erva originária da Carolina do Norte, nos EUA, descoberta no final do século XIX, por Ellis. Seu nome vem de Dione, mãe de Afrodite. Ao aprisionar o inseto, as glândulas vermelhas que cobrem suas folhas segregam um suco ácido, rico em pepsina, que mata o inseto e digere a substância; a planta absorve o resultado desta digestão e a armadilha se abre depois de alguns dias, pronta para funcionar de novo.





que fabrico para a nossa mútua orgia
– a fim de que em mim leias
a festa, os sortilégios.
Ah, doces percursos, trilhas de açúcar,
redemoinhos, limos, línguas, gatilhos,
sugadores, garras, nervuras, cera –
manteiga!
Te conduzo viscoso à voragem,
ao fundo do despenhadeiro
ao incomensurável –
à morte,
a mais sublime,
porque fruída em ais de orgasmo e de deleite.⁶

Apropriar-me dos seres vivos, sobretudo daqueles que pertencem à esfera da simplicidade da vida cotidiana, caso dos frutos do pomar, das verduras da horta, das árvores do quintal, de coisas que dizem respeito àquilo a que a literatura tradicional apodaria de «áurea mediocridade» – faz igualmente parte da minha urgência. Interessa-me sempre dedicar-me àquilo que, na história da poesia, costuma ser rechaçado enquanto objeto de imitação, justo por não se constituir em motivo suficientemente «nobre». E este é o caso do universo doméstico, daquilo que é servido à nossa mesa, eixo da casa e zona de mais intensa vivência do feminino. Compartilho, por isso, os meus:

Segredos culinários

Antónia se doa toda à cozinha.
Quanto às barquinhas de berinjela,
erra na mescla do recheio com queijo:
o marido carregou os filhos
lá para as bandas de Minas
e as bordas entornam,
os cascos murcham:
o legume naufraga sem rumo
na angústia do forno.
Na salada de chuchu, batata e cenoura,
nenhum escapa do tom opressivo

⁶ DAL FARRA, Maria Lúcia. «Dionéia». *Livro de Possuídos*. Op. cit., pp. 107-108.





da beterraba,
ativa cor que empresta cores funestas
também à boca de quem come.
Da alcachofra então
Antónia consegue um tento:
renega nela a flor que era!
Despetala-a com tal rigor
que em lugar do coração temos
(da pobre) a alma –
toda lancetada pelas farpas prontas
a se aplicarem na língua de quem reclama.
Em compensação
a carne estufada com arroz
está um primor!

Antónia, por que é que chora?
– Não choro, corto cebola.⁷

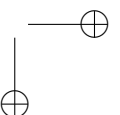
Interessam-me, pois, sobretudo os objetos rebaixados à mesquinhez. Insisto em resgatar neles a dignidade própria que encerram na sua intimidade tímida e apertada. E eles me retribuem tocando-me com suas qualidades táteis, olfativas, gustativas, plásticas, sonoras, entrando-me por todos os sentidos, encetando comigo uma autêntica privacidade amorosa.

Alguém comentaria que tal afeição pela natureza pode me associar a um certo Virgílio⁸: não ao épico, não àquele da *Eneida*, mas àquele que será o guia de Dante na *Divina Comédia* – o lírico das *Bucólicas*, o poderoso encantador. E já agora confesso que esse é o meu Virgílio, aquele a quem amei tanto e de tal forma, a ponto de tê-lo transfigurado até que tivesse sido possível para mim pensá-lo novamente.

De maneira que também eu escrevi minhas tantas «virgilianas» que, não sendo propriamente Virgílio, são, sim, uma fantasia linguístico-poética que pretende tomar posse e ser possuída por esse grande poeta latino que, uma

⁷ DAL FARRA, Maria Lúcia. «Segredos culinários». *Livro de Auras*. Op. cit., p. 82.

⁸ Públio Virgílio ou Publius Vergilius Maro nasceu em Andes, perto de Mântua, em 70 a.C., e morreu em Brindes, na Grécia, em 19 a.C., com 51 anos. Escreveu as *Bucólicas* e é o divulgador de Horácio junto a Mecenas, para quem escreve as *Geórgicas*, servindo aos desejos de Augusto que buscava devolver aos romanos o antigo gosto pela agricultura; da mesma forma, no esforço de restabelecer os velhos costumes, tradições e religião nacional, escreve *Eneida*.





vez acusado por seus críticos de imitador de Ênio, chegou a afirmar que, ao imitá-lo, apenas retirava «ouro» do «estrume» alheio.

No meu caso, entretanto, tiro estrume do ouro de Virgílio, e me contento com isso, com esse estado de penúria, muito mais condizente com a condição humana do meu século. Com isso pretendo precisar melhor os anti-heróis em que nos tornamos, as limitações impostas a nós nestes tempos crepusculares de síndromes de pânico pelo futuro. E digo isto com orgulho, não com pesar, mas como quem se satisfaz – franciscanamente – com pouco, com o que sobrou de tudo, com o lixo, com o descartável, com o inútil.

Como para Plínio, o *Velho*, naturalista latino⁹, que também imitei, acho que a função que nos cabe, a nós, escritores deste tempo, é a de nos debruçarmos sobre a erupção disto que é agora o nosso novo Vesúvio. Não para nele morrer arrebatado pelo conhecimento que podemos extrair dele, como aconteceu com o próprio Plínio. Mas para fazer finca-pé nessa condição paradoxal de entremeio que nos foi legada, nesse estado de periclitância, de estar à beira de – que nos leva, de um lado, a mergulhar nesse quente, móvel e colorido abismo e, de outro, a nos manter a salvo dele para registrarmos essa mesma fascinação pelo mistério que ele encerra.

E, assim, ingresso definitivamente num regime de oxímoro, num estado impossível de negação e afirmação simultâneas, entrelugar que, sendo o da mulher, é, também, a meu ver, o único onde ainda se pode equilibrar o poeta de hoje.

⁹ Caio Plínio Segundo, apelidado Plínio, o *Velho*, nasceu em Como em 23 d.C. e morreu em 79 d.C., tendo vivido entre os impérios de Tibério e de Tito. Escreveu diversos tratados importantes, interessado na formação do seu sobrinho Plínio, o *Moço*, e 31 livros de História Natural, que abraçam, além das ciências naturais, também a astronomia, a física, a geografia, a agricultura, o comércio, a medicina e as artes, constituindo-se na compilação de mais de duas mil obras que precederam. Foi nomeado por Nero como procurador na Espanha, e também foi almirante da frota de Misena na altura em que rebentou a famosa erupção do Vesúvio. Consta ter ele morrido, por amor à ciência, no cimo do Vesúvio, mas parece ser mais verossímil a hipótese de ele ter falecido vítima do seu dever humanitário, tentando salvar as famílias afetadas pela erupção, cujos vapores sulfúricos o teriam envenenado também.







História e memória: a escrita resgate de Ana Cristina Silva em *A dama negra da Ilha dos Escravos*

Aldinida Medeiros¹

Podemos portanto dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.²

Introdução

O ensaio que ora apresentamos traz a escrita de Ana Cristina Silva, jovem escritora portuguesa, centrando nosso enfoque na leitura de *A Dama Negra da Ilha dos Escravos* (2009), romance histórico que tem como protagonista feminina D. Simoa Godinho, considerada a dama benfeitora do Hospital da Misericórdia de Lisboa, no século XVI. Ana Cristina Silva é autora de dez romances, até ao momento, e deles, nove trazem como tema tanto figuras como períodos históricos. Seus romances *Cartas Vermelhas* (2011) e *Rei do Monte Brasil* (2012) foram premiados (prêmios Fernando Namora e Urbano Tavares Rodrigues, respectivamente), e sua produção literária já a inclui no *hall* de autores de romances históricos que trabalham a linguagem numa vertente artística.

¹ Bolsa CAPES de pós-doutorado de fevereiro a agosto/2015.

² Michel Pollack, «Memória e identidade social», *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 204.



Sobre o romance histórico contemporâneo português, ressaltamos que o 25 de Abril demarcou mudanças em várias áreas, decorrentes da abertura política que mudou intensamente a sociedade portuguesa. Sobremaneira, no que diz respeito às questões feministas e femininas na literatura e na crítica literária, é o Portugal de lutas desbravadas por autoras como «as três Marias» e pelo emblemático texto *Novas cartas portuguesas* (1972), além de outros que abriram caminho para romancistas abordarem assuntos como as guerras com as colônias, a condição feminina e, principalmente, permitiram a autores e autoras uma escrita mais liberal. Ainda que não se possa notar no Portugal pós 25 de Abril uma escrita libertária, concordamos com Miguel Real quando este afirma:

Com efeito, a sociedade portuguesa transitou de um regime autoritário de ordem social rígida e impositiva (o Estado Novo de Oliveira Salazar), correspondente na consciência do autor, à obediência estrita a preceitos literários clássicos da arte realista, para uma lenta mas progressiva desconstrução das instituições salazaristas (agonia do Império, Guerra Colonial, criação de novos partidos e organizações políticas clandestinas, contestação sindical e estudantil, emigração ilegal na ordem de quase um milhão de portugueses, negação da estrutura clássica da família, movimentos de libertação da mulher...), que corresponde no plano estético à emergência da desconstrução das categorias clássicas do romance (personagens, estatuto do narrador, tempo, espaço, ação, intriga...)³

Embora toda esta quebra de «amarras» não tenha acontecido de forma rápida – e um exemplo disso é o que parte da crítica portuguesa dispensou ao romance saramaguiano *O evangelho segundo Jesus Cristo* –, são deste período de abertura política, e conseqüentemente cultural, nomes importantes como Lúcia Jorge, Mário Cláudio e Fernando Campos, dentre outros, com acentuado destaque para a produção de romances históricos, logo nas primeiras décadas seguintes, de Agustina Bessa-Luís e José Saramago.

Desta revolução, o cravo que ora colhemos é o romance histórico contemporâneo português. Pelo importante aspecto da revisitação do passado, da história e de figuras emblemáticas para a identidade de uma nação é que

³ Miguel Real, *O romance português contemporâneo: 1950 – 2010*, Lisboa: Caminho, 2012, p. 18 (grifo nosso).

nos interessa o estudo deste subgênero do romance, e também por observarmos que as publicações aumentam ao passar de cada ano.

Nosso interesse é também por compreender que os estudos literários da ficção concorrem para uma revisão da história oficial. Nem sempre a ficção histórica foi assim compreendida. De fato, a história e a literatura eram vistas como áreas bem distintas, encarando-se a historiografia como o domínio da factualidade e o romance histórico como o da ficcionalidade, mesmo que o romance histórico se mostrasse preocupado em contar a verdade, conforme Cristina Vieira, havendo o «esforço pela reconstituição de todo o ambiente de uma época, num rigor documentarista denominado “cor local”»⁴. Daí a pretensão do primeiro romancista histórico português, Alexandre Herculano, curiosamente também historiador, ao afirmar que romancistas como Walter Scott ou Alfred De Vigny contam mais verdades do que alguns historiadores, conforme apontou Maria de Fátima Marinho⁵.

Diante destas informações, é pertinente afirmar que o romance histórico contemporâneo acaba por aproximar a realidade do público leitor, e este aspecto possibilita considerá-la um discurso ainda aberto à reflexão. Esta característica, conforme afirmamos, faz com que a história oficial seja mostrada sob diversos prismas.

Somamos a este aspecto o fato de o romance histórico apresentar «uma função transtemporal entre o seu tempo e os tempos passados»⁶. Nesse sentido, Antônio Esteves ratifica a importância das mudanças ocorridas no próprio gênero romance advindas «[...] das vanguardas do início do século XX, e as transformações do discurso histórico e das concepções envolvendo o próprio saber histórico, ocorridas na primeira metade do século passado»⁷. Mudanças estas que promoveram e consolidaram evoluções na metaficção historiográfica, ou, de modo mais abrangente, o chamado romance histórico contemporâneo.

Todas estas questões tornam esta investigação não apenas interessante,

⁴ Cristina Vieira, *O universo feminino n'A esmeralda partida de Fernando Campos*, Lisboa, DIFEL, 2002, p. 22.

⁵ Herculano *apud* Maria de Fátima Marinho, *O romance histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999.

⁶ Maria de Fátima Marinho, *op. cit.*, p. 13.

⁷ Antônio R. Esteves, *O romance histórico brasileiro contemporâneo*, São Paulo, UNESP, 2010, p. 34.

mas um suporte para percebermos as mudanças e movimentações na arte literária, no gênero romance e, mais precisamente, no subgênero romance histórico contemporâneo. Posto isso, passemos ao romance em estudo.

Dona Simoa Godinho: uma vida entre São Tomé e Lisboa

Na Lisboa do século XVI, em meio à efervescência do período das grandes navegações, uma figura considerada curiosa pela alta classe lisboeta seria uma novidade daquele cenário: D. Simoa Godinho. É esta mulher, nascida em São Tomé, negra, casada com um fidalgo português, que Ana Cristina Silva (re)configura no seu romance histórico *A dama negra da Ilha dos Escravos*. História e memória constituem esta ficção, híbrida, como a vida da protagonista, vivida entre negros e brancos, fidalgos e escravos, São Tomé e Lisboa.

Trata-se de um romance denso, embora curto, pois além do vigor e da sedução próprias da narrativa histórica permite-nos conhecer esta mulher «ilha-continente» que ficou para a história como a dama caridosa do Hospital da Misericórdia, de Lisboa. No plano estrutural, apresenta um prólogo, um epílogo e uma divisão em duas partes relativas a duas áreas geográficas distintas: S. Tomé, a primeira e mais extensa; Lisboa, a segunda e bem menor que a primeira. Em ambas as partes o narrador é homodiegético.

A vida da personagem é contada desde seu nascimento até sua morte, numa cronologia linear que nos informa, inclusive, sobre sua ascendência materna, visto que é neta de um português e de uma «mulher da tribo», como ela se refere a sua avó, detentora das tradições do Benin, embora batizada e participante do círculo social dos brancos portugueses. O amor pelo marido que conhece ainda adolescente, o casamento, seu rapto por um grupo de quilombolas, a mudança para Lisboa e muitos outros fatos de sua vida estão nestas memórias. D. Simoa anseia por contar tudo a sua ouvinte, pois teme se esquecer:

Quando exercemos este encargo de trocarmos a nossa vida por palavras, sempre se perde o essencial. As imagens misturam-se numa gravação de memórias reais, imaginárias e duvidosas as quais, porventura, configuram o malefício de esquecermos o mais importante.⁸

⁸ Ana Cristina Silva, *A dama negra da ilha dos escravos*, Lisboa, Editorial Presença, 2009, p. 25.

Nesse sentido, temos uma das mais significantes funções da narrativa: narrar para não se esquecer, ou seja, contar para fazer sobreviver a memória das coisas e das pessoas. E eis que D. Simoa Godinho torna-se uma *Mnemosine*, possibilitando ao seu narratário viver experiências de uma colonizada, uma mulher-ilha-e-continente. É o passado de uma colonização, a visão do colonizado, que a autora, Ana Cristina Silva, repassa neste romance. Ainda que de forma romantizada, a protagonista traz para a narrativa o *modus vivendi* da sociedade tomeense e a vida dos negros tornados escravos.

Como romance histórico, *A dama negra da Ilha dos Escravos* remete a um determinado tempo e a um espaço vividos. Nesse sentido, um de seus atributos é possibilitar uma reflexão sobre o passado e podermos compará-lo ao presente, o que nos permite pensar sobre o futuro, mas tal acontece sob o aspeto de uma obra híbrida e apresentada a partir de um contrato mimético. Aspecto este que Maria de Fátima Marinho considera importante, porque faz com que a história oficial seja mostrada de diversas formas:

O romance histórico pós-moderno torna-se, assim, não uma forma de conhecimento histórico (como os românticos pretendiam), mas a inquirição da possibilidade de utilizar esse mesmo conhecimento de uma perspectiva epistemológica ou política. Tal constatação leva à tomada de consciência do carácter eminentemente crítico e contextualizado de qualquer forma de conhecimento histórico na actualidade.⁹

Desse modo, os indivíduos, antes com papéis marginalizados em uma narrativa, passam a assumir um papel de destaque dentro da ficção contemporânea, algo que tem se tornando frequente na escrita deste subgênero do romance. Neste sentido, a escolha de Ana Cristina Silva por uma figura que não é destacada nos manuais de história torna-se, para nós, fator relevante que mais consideração nos suscita por este romance.

Observando estas características, vale salientar que esta obra traz a voz de uma mulher que, em outros tempos, poderia ter passado despercebida à história – a voz de D. Simoa Godinho. Ela é a própria guardiã de suas memórias. É através da sua voz que vamos ouvir a sua história e também a história de São Tomé, naquele período denominada Ilha dos Escravos. Ela solicita a

⁹ Maria de Fátima Marinho, *op. cit.*, p. 39.



companhia da sobrinha e que esta lhe ouça, como se solicitasse a nós, leitores, que fôssemos seus ouvintes:

Por isso te suplico, Lourença, acende mais umas velas e fica comigo esta noite. Antes de todas as palavras serem devoradas pela planura do silêncio, talvez uma resposta desperte devagar e se alimente das histórias que te vou contar.¹⁰

O resgate feito pela sua narrativa tem relevo, dentro do romance, por apontar uma forma de registro contra o apagamento das vozes silenciadas pelo processo de construção da história oficial, todavia recuperado pela metaficção historiográfica.

Literatura e história: ficção e releitura através da memória

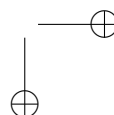
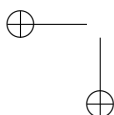
No romance, a própria voz narrativa chama a atenção para a necessidade de recuperar as imagens do seu passado. Mais que contar, ela, sutilmente, chama a atenção para a «necessidade» deste ato, o que confere a sua voz um estatuto de importância, como registro «Daí, sem dúvida, está a necessidade de me deslocar ao princípio de tudo e de me imaginar rodeada pelas personagens que assistiram a minha chegada»¹¹.

Com este aspecto, a autora corrobora a importância da memória na narrativa, visto que podemos entender a memória como uma tradição, cujos precursores se encontram na Antiguidade. Ricoeur¹², ao ressaltar a importância

¹⁰ Ana Cristina Silva, *op. cit.*, p. 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 43.

¹² Em seu livro *A história, a memória e o esquecimento* (2007), Ricoeur apresenta a história, na sua definição lexical, como historiografia. O fio condutor do ensaio traz, em primeiro lugar, a memória enquanto tal; depois, a história enquanto ciência humana e, finalmente, o esquecimento como dimensão da condição histórica do humano. A memória, de acordo com uma construção linear, era vista simplesmente como matriz da história, enquanto a historiografia desenvolvia o seu próprio percurso além da memória, desde o nível dos testemunhos escritos conservados nos arquivos, até o nível das operações de explicação; depois, até a elaboração do documento histórico como obra literária. Neste ensaio, Ricoeur propõe enxergar a memória não como simples matriz da história, mas como uma reapropriação do passado histórico por uma memória que a história não apenas instruiu, mas que muitas vezes feriu. Isso nos mostra sua adesão à história cultural e sua reflexão sobre a historiografia após as mudanças no campo da história social (Paul Ricoeur, *A memória, a história, o esquecimento* (trad. Alain François), Campinas (SP), Unicamp, 2007).





dos estudos da Antiguidade sobre memória, explica que: «É a partir de uma análise sutil da experiência individual de pertencer a um grupo, e na base do ensaio recebido dos outros, que a maioria da memória individual toma posse de si mesma.»¹³. Convém lembrar que é atribuída a Maurice Halbwachs a audaciosa decisão de nominar a memória como uma entidade coletiva, chamada sociedade¹⁴.

Assim, neste romance, as escolhas feitas por Ana Cristina Silva possibilitam que a fictícia D. Simoa Godinho traga, nas sendas de sua memória, a coletividade de seu povo, da sociedade em que esteve inserida. São lembranças e pensamentos críticos sobre sua vida e a sociedade de seu tempo o que a personagem narra, ao longo de todo o enredo, à sobrinha Lourença, trazendo à tona seu passado. É, portanto, no sentido do que nos aponta esta narrativa que concordamos com a perspectiva deste romance como metaficção historiográfica, de acordo com o conceito empregado por Linda Hutcheon¹⁵.

O leitor perceberá mais do que uma simples necessidade de contar a própria vida por parte da protagonista, visto que esta narradora-personagem tece também seus comentários sobre temas diversos como vida, morte, amor, casamento, religião, dentre outros, como destacamos, a partir do seguinte exemplo:

O dia em que fui raptada marcou o final do período mais feliz da minha vida. A figura do meu marido antes do rapto conserva a doçura dos seus traços nos recantos mais secretos da memória: o seu rosto, o alabastro de uma pele pálida e macia, a analogia do seu corpo, nos momentos do amor, às linhas nuas e belas de um poema. Essa felicidade talvez tenha sido retomada anos mais tarde, mas num verso que não prosseguia da mesma maneira [...].¹⁶

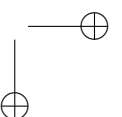
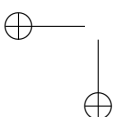
Ela está no fim da vida, sabe-se em seus dias finais e, por isso, desfia suas confissões. No repassar dos anos e a contar os acontecimentos desde seus antepassados, os avós maternos, D. Simoa vai pontilhando um tracejo que, unido, forma um mosaico, dando-nos a perceber uma identidade, a de um

¹³ *Ibid.*, p. 130.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ Linda Hutcheon, «Metaficção historiográfica: “o passatempo do tempo passado”», in Linda Hutcheon, *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (trad. Ricardo Cruz), Rio de Janeiro, Imago, 1991, pp. 141-162.

¹⁶ Ana Cristina Silva, *op. cit.*, p. 96.



indivíduo que viveu em dois contextos sociais diferentes e, por conseguinte, a dos grupos sociais em que esteve inserida:

Tenho mais de sessenta anos, no geral bem vividos, mas continuo sem compreender o que acontece no extraordinário jogo que vai do amor a um corpo ao amor a uma pessoa. Esse é o único milagre que reconheço como divino: um homem comum poder despertar os sentidos de uma mulher ao ponto de se tornar insuportável a sua ausência.¹⁷

Uma narrativa que retoma o passado permite à protagonista uma exploração dos «silêncios» desse passado, efetuada por meio da memória, seja ela coletiva ou individual. D. Simoa Godinho, ao navegar nestas águas da memória, transforma a matéria do que se passou em um discurso crítico e reflexivo, tal como nos apontam os estudos sobre o romance histórico. É, portanto, a força da memória que preserva a história.

A esse respeito destacamos o ensaio de Jacques Le Goff, *História e memória*, no qual afirma: «O estudo da memória social é um dos modos fundamentais de enfrentar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora atrasada ora avançada.»¹⁸. Le Goff não é teórico do romance histórico, mas as suas teorias sobre história e memória auxiliam no estudo desse gênero se considerarmos que o subgênero do romance promove uma rememoração do passado a partir da ficção literária. Pela voz da protagonista, Ana Cristina Silva mostra a importância do resgate das lembranças, das evocações e da memória: «Quanto mais me aproximo da morte mais tento prolongar, no que me resta de vida, essas imagens onde o amor jamais renuncia aos seus poderes de perdição.»¹⁹.

Conforme Le Goff, a história é resgatada por meio da memória, seja ela oral ou escrita, pois «a falta ou a perda, voluntária ou involuntária, da memória coletiva nos povos e nas nações pode determinar perturbações graves da identidade coletiva.»²⁰. É um registro da colonização da Ilha de São Tomé o que o romance nos apresenta. São as vivências coletivas, mas também a possível vivência individual de D. Simoa que se faz memória-ilha-e-continente para o leitor da metaficção historiográfica.

¹⁷ *Ibid.*, p. 62.

¹⁸ Jacques Le Goff, «Memória», in Jacques Le Goff, *História e Memória*, vol. II, Lisboa, Edições 70, 2000, p. 12.

¹⁹ Ana Cristina Silva, *op. cit.*, p. 33.

²⁰ Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 11.



A liberdade permitida pela escrita ficcional nos lembra que recriar a vida de uma figura histórica permite ao escritor o uso da criação além do real que caracteriza o romance histórico pelo hibridismo. Entretanto, apesar desse componente híbrido de literatura e história, devemos lembrar que o romance histórico é apenas um romance e deve ser aceito como tal, uma vez que, por mais que ele consiga trazer esse passado à luz do presente, não se trata de um documento, muito menos oficial. Por isso, Linda Huctheon afirma que «a história e a ficção sempre foram conhecidas como gêneros permeáveis. Em várias ocasiões, as duas incluíram em suas elásticas fronteiras formas como o relato de viagem [...]»²¹. Isso porque, história e literatura se utilizam uma da outra de forma natural.

Assim, talvez fosse desnecessário afirmar, embora o façamos, que a Simoa Godinho elaborada na ficção por Ana Cristina Silva é uma personagem e não uma descrição ou um relato sobre a figura real que existiu. E, nesse sentido, ao explicar os processos narratológicos na *Construção da personagem romanesca*, Cristina Vieira²² aponta que vários são os procedimentos pelos quais se constrói uma personagem romanesca. Para esta autora, a personagem pode ser definida pela ação que vai executar ou, em outras palavras, a ação tem a propriedade de dimensionar a personagem, no sentido de que se ela for de grande impacto, certamente a personagem crescerá dentro dela. Neste caso, consideramos o ato de lembrar, de trazer de volta o passado, como uma ação de grande importância. Isso porque:

[...] a acção é um macro-processo narratológico sempre responsável por parte da construção de qualquer personagem romanesca. Até a obra centrada na mundividência do protagonista continua a sujeitar este ao processo construtivo da acção, mesmo que essa acção seja caótica ou rotineira, [...].²³

Então, se n' *A dama negra da Ilha dos Escravos* a ação da protagonista é contar a importância de suas memórias é a de levar ao narratário não apenas fatos de sua vida, como também fatos ligados a uma época em que muito

²¹ Linda Huctheon, *op. cit.*, p. 143.

²² Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca*, Lisboa, Colibri, 2008, p. 236.

²³ *Ibid.*, p. 234.



da vida social, econômica e cultural de São Tomé e Lisboa podem ser desconhecidos para o leitor. A narração que conduz seu fio de memórias é o que a torna uma personagem singular, mas também a iguala em importância a outras personagens de romances históricos.

Assim, asseveramos que esta protagonista pode ser vista como uma mulher que representa outras mulheres com sua mesma condição. São mulheres que, transformadas na categoria personagem, vão constituir personagens signo, importantes não apenas na trama romanesca, mas por fazerem parte de uma época e terem uma história que nos permite abordar aspectos sociais, políticos, religiosos e até econômicos de uma determinada época da história de Portugal. Nesse sentido, tomamos o termo «personagens referenciais» do texto «Para um Estatuto Semiológico da Personagem», de Phillippe Hamon²⁴, para aplicá-lo à protagonista em estudo, porque D. Simoa Godinho torna-se, no romance histórico contemporâneo, uma personagem referencial. A partir do passado, a narrativa traz uma forte crítica social e uma sutil crítica anticlerical, conforme se pode observar em algumas declarações da protagonista. Ela se penitencia, assume suas culpas, mas mostra também a pesada opressão da sociedade sobre o indivíduo:

Nasci preta, mas as vozes do povo de Lisboa asseguram que a minha alma de tão pura só poderá ser branca. Como se um espírito, a despeito da ausência de substância, pudesse mesmo assim projetar uma categoria racial. [...] Fiz na minha vida coisas maravilhosas. Porém, sobretudo nestas últimas semanas, tem pairado sobre mim o espírito de um fantasma arrependido, que me repete obsessivamente que terei atraído o mais importante.²⁵

Lisboa, uma cidade conservadora em meio à efervescência das grandes navegações, o preconceito étnico, a exploração da mão de obra escrava são temas que perpassam este romance de Ana Cristina Silva. O que corrobora nossa afirmação sobre o romance histórico contemporâneo colaborar, principalmente, com o resgate da memória marginal da história, aquela que, por vezes, não consta nos registros oficiais, mas que, a partir desses, se pode construir, mesmo que ficcionalmente: «O único controlo que temos sobre a vida

²⁴ Phillippe Hamon, «Para um estatuto semiológico da personagem», in Maria Alzira Seixo (Org.), *Categorias da narrativa*, Lisboa, Arcádia, 1976.

²⁵ Ana Cristina Silva, *op. cit.*, p. 18.



passa por analisar o modo como a substância da própria alma se refaz, mais do que uma vez, dos seus desgostos, ou como o tempo vai retocando a forma dos nossos sentimentos.»²⁶.

Uma mulher negra que não conseguiu libertar seus irmãos de cor da escravidão é o que se afigura na memória da personagem, que busca neste resgate um modo de redenção, conduzida pelo olhar exterior e voltado para a história, de Ana Cristina Silva: «Entre mim e as formas de pensar inerentes às minhas origens europeias e africanas terá existido um hiato indefinível. Energias negras e brancas que confluíram e moldaram o meu espírito nunca se misturaram.»²⁷.

Em *História e memória*, Jacques Le Goff destaca ainda que a memória se manifesta de diversas formas e que:

O caso da historiografia etrusca constitui talvez a ilustração de uma memória colectiva tão estritamente ligada a uma classe social dominante que a identificação dessa classe com a nação teve como consequência o desaparecimento da memória juntamente com o da nação: [...].²⁸

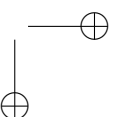
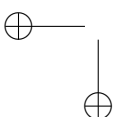
Percebe-se, portanto, que o romance histórico contemporâneo revê essa posição da historiografia reavivando a memória coletiva das classes marginais, mostrando essa dominação não mais do ponto de vista do dominante, mas sim do dominado, fazendo com que se valorize e se preserve mais vivamente a identidade de um povo que a história marginalizou. Talvez o faça exatamente com o objetivo de não repetir o descaso com que sempre foi tratado, uma vez que os feitos dos dominantes sempre, ou na grande maioria das vezes, foram exaltados, e estes foram tratados como heróis da nação nos registros históricos. Situação essa que a literatura consegue reverter através do romance histórico contemporâneo, pois narrar é sobreviver através da memória: «O último dia que passei na ilha dediquei-o a visitar os lugares da minha infância. Passei pela povoação, escutando os seus sussurros, como se os habitantes fizessem parte de um exótico espetáculo a que nunca mais iria assistir.»²⁹.

²⁶ *Ibid.*, p. 57.

²⁷ *Ibid.*, p. 87.

²⁸ Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 57.

²⁹ Ana Cristina Silva, *op. cit.*, p. 136.





D. Simoa Godinho muda-se para Lisboa, alcança fama, frequenta a sociedade, favorece aos escravos de sua casa. Entretanto, o seu maior sonho ela não consegue realizar: dar-lhes a liberdade. Ficou a promessa, pois deixou-lhes a liberdade em testamento: «A mudança para Lisboa poderia também constituir uma oportunidade para concretizar a minha secreta ambição de libertar os escravos.»³⁰.

Naquela cidade, onde ela precisou se impor para ser aceita, também havia escravidão, mas havia muito mais a podridão humana de uma época em que a ostentação sobrevinha de subjugar a vida humana. Lisboa só lhe reconheceu as benesses após sua morte. Sua caridade, as doações feitas ao Hospital da Misericórdia, a algumas ordens religiosas e aos seus escravos inscreveram seu nome na galeria das almas nobres. Daquele tipo de alma que não tem cor, seja o sujeito branco ou preto:

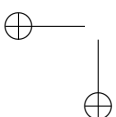
Sinto os primeiros alvares do dia a irromper. Alguns barulhos exteriores vão chegando até a mim. A aurora nasce, mas a brilhante esfera parece hesitar e cintila no meio daquilo que talvez seja o ponto de partida para novas trevas. [...] Eu que considerei como maior glória o acto de viver, acabo, como a maior parte dos meus semelhantes, em plena solidão. Deitada neste leito, continuo a sonhar com a vida, já não com o que ela me poderá trazer, mas com a fortuna do meu passado.³¹

Considerações finais

No romance histórico contemporâneo, os indivíduos assumem papel de destaque dentro da ficção. E muito mais do que buscar as figuras históricas consideradas relevantes, a vez agora é a de trazer como protagonistas indivíduos antes relegados à margem da história, pôr em evidência figuras antes tidas como secundárias – no caso do romance histórico contemporâneo português especificamente, são protagonistas indivíduos que sempre fizeram parte de minorias, como a mulher, o judeu e figuras da «arraia miúda» – proporcionando reflexão e, sobretudo, «um profundo questionamento e busca de identidade no fato histórico em si, que, sob a óptica do romancista, é

³⁰ *Ibid.*, p. 134.

³¹ *Ibid.*, p. 167.





reconstruído ficcionalmente»³². Aspecto este notório na escrita de Ana Cristina Silva, ao elaborar a «sua» Simoa Godinho: «[...] Começara a criar a minha própria lenda na cidade, esse reflexo caprichoso que em metade é uma consequência das acções do próprio e que, na outra metade, depende do que os outros pensam delas.»³³. Em seus leito, suas memórias trazem para a literatura a história de um tempo, de uma ilha, de uma cidade e de uma mulher que ficou conhecida pela sua generosidade. *A dama negra da ilha dos Escravos* agora se torna personagem literária e suas lembranças, a partir do contrato mimético promovido pelo romance histórico contemporâneo, permitem-nos percorrer as veredas entre ficção e história, nos caminhos que a levaram da ilha ao continente, de São Tomé a Lisboa.

³² Antônio R. Esteves, *op. cit.*, p. 35.

³³ Ana Cristina Silva, *op. cit.*, p. 141.







O imaginário vegetal e precioso em *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio* de Sórora Maria do Céu: uma estética do deslumbramento

Anabela Galhardo Couto¹

Propõe-se este texto refletir sobre a ficção literária de Sórora Maria do Céu (1658-1753), especificamente sobre a novela *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio*, perspectivando o seu universo criativo a partir do que designamos como uma **estética do deslumbramento**². Acentuando a importância e a singularidade da voz desta monja franciscana do Convento da Esperança de Lisboa, no contexto da literatura do período barroco, pretende-se contribuir para a restauração/reinvenção de tradições literárias negligenciadas, e, entre elas, a da literatura de autoria feminina.

Mulher de sólida cultura, Sórora Maria do Céu foi uma freira exemplar, escritora de renome na sua época, tal como comprovam as várias cópias manuscritas e edições das suas obras, em português e castelhano, bem como as referências elogiosas de comentadores e censores. A sua vasta produção literária – teatro, poesia, ficção – emergiu no contexto do desabrochar da autoria

¹ Iade-U-Unidcom / CHAM-FCSHL.

² As observações aqui reunidas em parte convocam o estudo inaugural por mim realizado na década de 90 do séc. XX sobre esta mesma novela (Anabela Galhardo Couto, *Dualismo e reversibilidade na novela Enganos do Bosque, Desenganos do Rio de Sórora Maria do Céu* [Texto policopiado], Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesa (Época Moderna) apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1990), obviamente mediado pelos estudos posteriores que têm vindo a ser dedicados a esta escritora.



feminina no período barroco, a qual, tal como tenho amplamente demonstrado, encontrou no convento um espaço privilegiado de expressão³.

No campo da narrativa, quase sempre combinando a prosa e o verso, o português e o castelhano, a autora praticou e fundiu com harmonia e equilíbrio diversas categorias e formatos, numa aproximação à estética híbrida própria do período barroco: será o caso do fabulário *Aves ilustradas em avisos para as religiosas servirem os officios dos seus Mosteiros* (1734)⁴ ou a colecção de belíssimas micronarrativas – «Metáforas das Flores» e «Apólogos de algumas Pedras Preciosas» – constantes em *Obras várias e admiráveis* (1735)⁵, que conjugam a categoria dos contos e apólogos com o discurso didáctico. Ao explorar a linguagem cifrada de pedras preciosas, flores, frutos, plantas aromáticas numa tradição que remonta ao hermetismo, estes últimos textos de que me ocupei em *Histórias breves e admiráveis de Sórora Maria do Céu*⁶ configuram uma singular estética vegetal capaz de elevar a autora ao nível das vozes mais interessantes da literatura em língua portuguesa. Sórora Maria do Céu fez ainda incursões no campo da hagiografia, subgénero da novela histórica que encontrou fértil terreno de desenvolvimento em Portugal nos séculos XVII e XVIII. Veja-se *A Feniz Aparecida na vida, morte, sepultura, e milagres da gloriosa Santa Catharina*⁷ ou a série de textos intitulada *Flos Sanctorum pequeno* incluída em *A Preciosa. Obras de Misericórdia*⁸. Correspondendo a microvidas

³ Esta problemática foi por mim articulada em: Anabela Galhardo Couto, «Escritoras de finais do século XVII e inícios do século XVIII: seu contributo para a definição de uma cultura barroca em Portugal», in Maria Helena Vilas-Boas e Alvim, Anne Cova, Elvira Cunha de Azevedo Mea (Orgs.), *Em torno da história das mulheres portuguesas*, Lisboa, Universidade Aberta, 2002; e em: Anabela Galhardo Couto, *Gli abiti neri: letteratura femminile del barocco portoghese*, Roma, Il Filo, 2007.

⁴ Sórora Maria do Céu, *Aves ilustradas em avisos para as religiosas servirem os officios dos seus Mosteiros*, Lisboa Occidental, Officina de Miguel Rodrigues, 1734.

⁵ Id., *Obras várias e admiráveis da M. R. Maria do Ceo*, Lisboa Occidental, Officina de Manoel Fernandes da Costa, 1735.

⁶ Anabela Galhardo Couto, *Histórias breves e admiráveis de Sórora Maria do Céu*, Perugia, Edizione dell'Urogallo, 2012. A este propósito veja-se também: Fabio Mario da Silva, "A literatura como instrução. Uma leitura de *Metáforas das Flores* de Sórora Maria do Céu, *e-scrita: Revista do Curso de Letras da Uniabeu*, v. 5, n. 3, set.-dez. 2014, p. 126-134.

⁷ Sórora Maria do Céu, *A Feniz Aparecida na vida, morte, sepultura, e milagres da gloriosa S. Catharina, Rainha de Alexandria, Virgem e Martir, com sua Novena e peregrinação ao Sinay*, Lisboa, Officina Real Deslandesiana, 1715.

⁸ Id., *A Preciosa. Obras de Misericórdia*, Lisboa Occidental, Officina da Musica, 1733.



de santos, estes textos são providos de grande originalidade e beleza, dada a formulação concisa e lapidar. Além destes formatos, Sórora Maria do Céu cultivou também a biografia espiritual, um dos subgéneros mais fecundos da literatura conventual feminina deste período, tendo escrito a vida da Madre Helena da Cruz, religiosa do mesmo convento da nossa autora. No domínio da novelística, salientam-se, além de «Escarmentos de Flores», obra ainda inédita, e a já referida *A Preciosa. Obras de Misericórdia*, também *A Preciosa. Alegoria Moral*⁹ e ainda *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio*¹⁰.

Mobilizando um imaginário de grande fantasia e riqueza, no qual pontuam graciosas princesas, belos pastores e ninfas, flores que contam histórias, pássaros, frutos, ou ervas aromáticas que prodigalizam sábias meditações, a obra de Sórora Maria do Céu exprime, de forma particularmente tocante e inspirada, as grandes e intemporais questões da existência que constituíram também o cerne da cosmovisão barroca: o drama da temporalidade humana marcada pela transitoriedade e pela mutabilidade, a percepção do mundo como realidade enganadora e sem sentido, a fragilidade e gratuidade dos valores terrenos e a busca da transcendência.

A sua concepção literária enquadra-se no conceito de literatura didático-recreativa, que infundiu parte considerável da produção artística em tempos de Contrarreforma e cuja problemática sintetizámos em *Dualismo e reversibilidade em Enganos do Bosque, Desenganos do Rio de Sórora Maria do Céu*¹¹. Referimo-nos ao ideal de base horaciana de ensinar, deleitando (*docere/delectare*), fazendo do leitor o depositário de uma reflexão que deverá elevá-lo espiritualmente, ideal a que a teoria e a *praxis* barroca conferiram um matiz particular, como se sabe. Privilegiando a relação com o leitor numa perspectiva pragmática, ao ideal clássico, a estética barroca acrescentou o desígnio de inclinação dos afetos (*movere*) e conferiu ao deleite (*dulce*) um peso con-

⁹ Id., *A Preciosa. Alegoria Moral*, Lisboa Occidental, Officina da Musica, 1731.

¹⁰ Id., *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio: Primeira e Segunda Parte*, Lisboa Occidental, Officina de António Isidoro da Fonseca, 1741.

¹¹ Anabela Galhardo Couto, *Dualismo e reversibilidade na novela Enganos do Bosque, Desenganos do Rio de Sórora Maria do Céu* [Texto policopiado], Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas (Época Moderna) apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1990, pp. 62-84. Micaela Moreira reproduz os nexos fundamentais dessa síntese em: Micaela Moreira, *A novela alegórica em portugueses dos séculos XVII e XVIII: o Belo ao serviço do Bem* [Texto policopiado], Tese de Doutoramento em Ciências da Literatura apresentada ao Instituto de Ciências e Letras da Universidade do Minho, 2006.



siderável nesse processo de comunicação e sedução das consciências que a matéria artística integrava¹². Neste contexto, o recurso ao *mirabile*, essa retórica «alargada ao prazer»¹³, constitui um dos traços mais particulares e sugestivos da estética barroca.

É justamente o apelo ao *mirabile*, ao admirável, que infunde *Enganos do Bosque* em particular e a generalidade da produção de Sórora Maria do Céu, apostada em comunicar de modo aliciante um ideal de vida edificante, mediante um universo romanesco e poético de contornos maravilhosos. É aí que se evidencia o talento da autora em plasmar em formas artísticas um pensamento, certamente não original, mas que adquire um acento único, graças a um aparato romanesco e a um imaginário singular conjugados com um inspirado domínio da linguagem.

Enganos do Bosque é uma alegoria moral – isto é, uma alegoria que se desenvolve em torno de questões relativas à virtude –¹⁴ situada na esteira de uma antiga tradição que remonta à Grécia, se acentua no teatro de moralidades medieval e conhece grande fortuna no período barroco¹⁵. Visão diagramática da realidade, a alegoria é um modo que se adequa particularmente bem à vocação pragmática, persuasiva e demonstrativa da estética barroca de teor contrarreformista, apostada em difundir uma concepção do mundo cristã e um ideal de comportamento ascético. Por outro lado, enquanto figuração de entidades abstractas, dado o seu forte pendor visual, a alegoria constitui uma das expressões mais poderosas dessa «folie du voir»¹⁶ que neste período tingiu todas as artes e em especial as artes da palavra. Consideradas estas características, não admira que este modo se constitua como a «estrutura

¹² Para um enquadramento básico da questão, veja-se: Francisco Leitão Ferreira, *Nova arte de conceitos, I e II partes*, Lisboa Occidental, António Pedrozo Galvão, 1718-1721; Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e teorização literária em Portugal do Humanismo ao Neo-Classicismo*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973; José António Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Editorial Ariel S.A., 1975; Rocco Montano, *L'Estética del Rinascimento e del Baroco*, Napoli, Quaderni di Delta, 1962.

¹³ Benito Pelegrin, «La réthorique élargie au plaisir», *Poétique*, v. 38, Avril 1979, pp. 198-228.

¹⁴ Angus Fletcher, *Allegory: the theory of a symbolic Mode*, London, Cornell University Press, 1964, p. 41.

¹⁵ Anabela Galhardo Couto, *Dualismo e reversibilidade na novela Enganos do Bosque*, *Desenganos do Rio de Sórora Maria do Céu*, op. cit., pp. 158-199.

¹⁶ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir: de l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986. Ensaio estimulante, centrado na tendência imagística e visual que no período barroco atingiu o paroxismo.



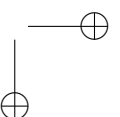
macro-sintática»¹⁷ da literatura ficcional da nossa autora e particularmente de *Enganos do Bosque*.

Nesta obra a autora recorre ao tema da viagem num cenário pastoril, delicadamente traçado, a um enredo amoroso e a um conjunto de personagens alegóricas, de grande colorido e refinado simbolismo, para figurar um percurso de aperfeiçoamento interior, centrado no ideal de renúncia aos valores terrenos (*contemptus mundi*) e de dedicação aos valores espirituais que conduzirão à verdade do amor divino. Visando, sem dúvida, numa primeira instância, um público restrito de mulheres religiosas a quem a lição moral cristã decerto aproveitaria e deleitaria, o alcance e a leitura desta viagem espiritual ultrapassou, na época, o círculo dos claustros femininos, e goza, ainda hoje, de uma amplitude universal e intemporal.

Atente-se no argumento da narrativa.

Uma bela e jovem Peregrina, cansada e sedenta, procura uma fonte, quando se vê numa encruzilhada de caminhos: um deles aprazível, de onde ecoa o doce canto dos pássaros e o murmúrio de águas calmas, o outro terrivelmente íngreme e árido, por onde segue um Pastor de rosto encoberto e de voz irresistível, por quem o seu coração começa a vibrar. Depois de algumas hesitações, cedendo à facilidade do primeiro caminho, Peregrina desemboca num bosque encantador, povoado por criaturas incrivelmente atraentes: belas caçadoras com chapéus de plumas e setas penduradas à cintura que lhe oferecem frutos, louras ninfas cobertas de ouro e aljófar que lhe trazem água fresca em conchas, a qual, estranhamente, não lhe mata a sede. Acompanhada desta corte maravilhosa, Peregrina faz uma visita às Deidades do Bosque. A primeira é o Ídolo da Nobreza, uma mulher vestida de púrpura, plumas e diamantes, que depois de cantar as suas grandezas numa canção oferece a Peregrina uma coroa de flores a qual se desfaz no momento em que esta lhe toca. Ainda espantada com o sucedido, Peregrina dirige a atenção para um Rio que do Olimpo se despenha até ao Bosque e faz uma prelecção sobre a nobreza, a que se sucede o canto de uma Ave. Segue-se Formosura, uma mulher esplêndida, «inveja das três Graças», vestida de azul com corações de prata partidos, ostentando na cabeça um toucado composto de borboletas de ouro, estrelas e flores. Ela oferece a Peregrina uma rosa que logo murcha. De-

¹⁷ Sara Augusto, *A alegoria na ficção romanesca do Maneirismo e do Barroco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p. 158.





pois da intervenção do Rio e da Ave vem Discrissão Humana: uma mulher que toca com uma pena nas árvores duplicando as flores. Deslumbrada, Peregrina prepara-se para aceitar a pena que aquela lhe oferece, mas eis que sopra uma lufada de vento que leva, não só a pena, mas as flores das árvores. Prossegue a visita aos restantes Ídolos: Esperança do Mundo, Riqueza, Amor Próprio, que oferecem, respectivamente, um tesouro que se desfaz, uma maçã de ouro que se transforma em terra e um cesto de flores que se converte numa terrível serpente. Decepcionada com o Bosque, Peregrina propõe-se abandoná-lo, contudo, o Caçador impede-a, provocando uma pavorosa tempestade que mergulha tudo numa temível escuridão. É então que, com a ajuda de um raio de luz que desce do Olimpo, Peregrina consegue abandonar aquele lugar tenebroso e vê-se novamente na encruzilhada, às portas do caminho feio e árido, inicialmente preterido.

A protagonista enceta então uma dolorosa subida pelo caminho seco e íngreme, a todo o momento tropeçando em pedras e espinhos. Aí vai encontrar sucessivamente seis Pastores que depois de lhe narrarem, um de cada vez, a história da sua vida, a incentivam a submeter-se a um conjunto de provações: despir o vestido, descalçar os sapatos, recusar maçãs, mergulhar no lodo, submeter-se a injúrias. Por fim, a protagonista deverá atravessar um lago escuríssimo, onde irrompe uma forte tempestade. Quando está prestes a sucumbir, Peregrina reconhece, muito ao longe, a voz do Pastor, o que lhe permite recobrar o ânimo e prosseguir. É então que as águas serenam, a barca em que segue vai dar a um porto de flores «especiosas» e Peregrina desmaia. Ao acordar, vê-se no Vergel. Ali tudo é tocado de perfeição! De todos os lados chegam Pastores que lhe dão as boas-vindas. É então que Peregrina reencontra o Amado Pastor, agora de rosto descoberto, cuja beleza era apenas comparável à do sol. Depois de um diálogo íntimo, desposa Peregrina fazendo-a sua rainha.

Visando edificar maravilhando, a novela conjuga de forma harmoniosa o aparato da novela pastoril com os mecanismos da alegoria moral e a prosa apologética e edificante (nas falas do Rio do Desengano), o imaginário pagão e o cristão, o amor profano e o divino.

No plano de superfície reproduz algumas das convenções da novela pastoril, particularmente do seu modelo, a *Diana*, de Jorge de Montemor¹⁸: pas-

¹⁸ Jorge de Montemor, *Los siete Libros de la Diana*, Madrid, Editorial Castella, 1955. Obra pu-





tores idealizados, natureza idílica plena de árvores frondosas e águas refrescantes, clima de Primavera perpétua, deambulação dos personagens, submissão ao amor casto e platónico, lágrimas, retórica petrarquista do amor fino, motivo da tempestade marítima etc.¹⁹ Aos habituais pastores, a autora acrescenta os actantes Rio e Ave que introduzem o discurso reflexivo, a moral de desengano, logo no primeiro plano de leitura. O Rio de águas claras que sugestivamente se despenha do alto do Olimpo para as profundidades do Bosque, metaforicamente associa-se às lágrimas do arrependimento e à purificação, tendo a função de desconstruir o discurso ilusório do Bosque. Este choro de arrependimento é secundado pela canção da Ave, «Orfeu de pena», cujo cântico, tal como o de Orfeu nos infernos, onde desceu para recuperar Eurídice, é um momentâneo assomo de luz e verdade, que vem de cima. É notável a forma como a autora procede ao reordenamento da matéria pastoril de cariz pagão e deísta dando-lhe uma orientação cristã.

Efetivamente, no nível de profundidade trata-se de descrever o dissídio íntimo da alma confrontando-se e sucumbindo ao apelo das paixões mundanas e, depois de purificada num percurso ascético de desapego e despojamento, acedendo à união mística com o Criador.

Com sensibilidade e engenho, a autora lança mão de um conjunto de poderosas metáforas ancestrais, naturalmente aptas a figurar as vicissitudes da condição humana e seus conflitos interiores. A ideia de peregrinação remonta à condição do ser humano destituído da sua origem divina e exilado na terra. A metáfora da viagem exprime a concepção de raiz judaico-cristã que encara a vida como um movimento de deslocação espaciotemporal ordenado para um fim e que identifica a condição humana como a de um viajante. A esta associa-se, naturalmente, a metáfora dos caminhos que a novela igualmente convoca. Se a vida é uma peregrinação, então há bons e maus caminhos, caminhos que levam a bom porto e caminhos que não levam a lado nenhum. Este imaginário dos caminhos remonta à Bíblia, esse grande código da literatura Ocidental, e ao episódio da passagem aberta no Mar Vermelho,

blicada pela primeira vez em 1559, em Valência, segundo Avale-Arce terá sido o maior êxito de entretenimento depois do *Amadis* e da *Celestina*, mantendo-se em voga até o final do século (Juan Bautista Avale-Arce, *La novela pastoril española*, 2. ed. Madrid, Ediciones Istmo, 1974).

¹⁹ Anabela Galhardo Couto, *Dualismo e reversibilidade na novela Enganos do Bosque, Desenganos do Rio de Sórora Maria do Céu*, op. cit., pp. 200-241.





o protótipo das vias de salvação²⁰. Já o trilho que sobe, naturalmente associado à ideia de esforço e superação, é metáfora muito cara ao pensamento cristão para exprimir o percurso de expiação. Presente no *Boosco Deleitoso*²¹, narrativa medieval que apresenta alguns pontos em comum com *Enganos do Bosque*, é também do agrado dos místicos, nomeadamente S. João da Cruz na subida do Monte Carmelo. Também as metáforas do bosque e do jardim, com as suas sendas, zonas de luz e sombras, acolhedoras ou tenebrosas, estão naturalmente dotadas para figurar uma rede complexa de atitudes perante a vida.

A oposição simbólica bosque-jardim, que a novela vai mobilizar com talento e perspicácia, encontra-se amplamente documentada na tradição literária. Segundo Zumthor, essa oposição assenta na identificação do bosque com a floresta primitiva, espaço de forças desordenadas e hostis, a que se oporá a natureza controlada e racionalizada que é o jardim. Associada à ausência de luz, a imagem negativa do bosque que a tradição fixou liga-se também ao emaranhado de caminhos, o labirinto, que leva os viajantes a perderem-se. No primeiro terceto de *A Divina Comédia*, Dante confirma a negatividade do bosque, vendo nele uma selva escura e selvagem. Por sua vez, a identificação do jardim com o paraíso terrestre empresta-lhe, na tradição, uma conotação positiva: espaço fechado, geométrico, controlado, o jardim é uma forma de natureza estilizada, exprimindo a racionalidade do Criador²².

Na economia narrativa de *Enganos do Bosque*, a oposição simbólica bosque-jardim tem como pano de fundo a concepção de procedência platónica e neoplatónica segundo a qual o mundo sensível é o domínio da *doxa*, ou opinião, por trás do qual se esconde o mundo das Ideias ou verdadeira realidade. A esta luz, a aparente variedade e dissipação do real só ganha sentido por relação a um universo estável e imutável, que se designará de ser ou essência, e que constitui o fundamento que permite religar o suceder ininterrupto das aparências. Na perspectiva judaico-cristã, esta desvalorização do sensível liga-se ao repúdio dos valores mundanos e à devoção aos valores espirituais.

²⁰ Nothorp Frye, *Le Gran code: la Bible et la literature*, Paris, Seuil, 1984, p. 221.

²¹ Anónimo, *Boosco Deleytoso* (introd. Augusto Magne), Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1950.

²² Paul Zumthor, *La Mesure du Monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 107.





Bosque/Mundo: esfera do parecer

Na primeira parte da novela, correspondendo à deambulação de Peregrina pelo Bosque, a Alma é sucessivamente confrontada com as vaidades do mundo – as Ninfas – e com as paixões mundanas representadas pelos Caçadores e pelos seis Ídolos. Experiência inicial de encantamento, a visita ao Bosque é logo seguida de decepção: afinal o cortejo de valores que a vaidade humana tanto parece prezar (nobreza, beleza, riqueza, sabedoria humana, vaidade do mundo e amor próprio) são ilusórios, conforme o Rio do Desengano e a Ave do Paraíso não se cansarão de lembrar.

Em harmonia com a mensagem transmitida, em termos estruturais esta parte da ficção desenrola-se segundo o esquema típico de batalha conforme o clássico exemplo da *Psicomaquia*²³. Duas forças antagónicas – vícios (Caçadores, Ídolos, Ninfas) e virtudes (Pastores, Rio e Ave) – lutam pela posse da alma/Peregrina.

Simbolizando o mundo sensível, com seu leque de ilusões, falsidades e valores vãos, o Bosque assume uma conotação claramente negativa. Universo da sensualidade, as primeiras descrições fazem-no surgir como um jardim das delícias, inebriamento dos cinco sentidos. Ali a visão extasia-se na paisagem, o olfacto deleita-se nas «fragrâncias tão suaves», o tacto nos «ares tão mansos», o gosto nos «frutos tão apetecidos» e a audição nas magníficas «sinfonias de aves». Como afirma Peregrina, o Bosque é a «pátria do gosto» e a sua rendição a este universo exprime-se do seguinte modo: «Oh quem ficara perpétua destas flores, Ninfa destas águas, Diana destes bosques, Aura destas sombras, Vénus destas luzes, e destes ares Filomena!»²⁴

No entanto, enquanto domínio do prazer, o Bosque/mundo é desde logo marcado pelo estigma da falsidade, da aparência: com as suas criaturas fulgentes, o Bosque não passa de uma miragem, um «teatro verde de fingidas esperanças», um «aparente céu de estrelas caducas»²⁵. A precariedade ontológica é, por excelência, a sua marca. É assim que todas as personagens e ações que o compõem sofrem de uma falha, de uma falta: «pátria do gosto e não do ser», assim o descreve o narrador. A impressão de desrealização é

²³ Angus Fletcher, op. cit., p. 74.

²⁴ Sórora Maria do Céu, *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio*: Primeira e Segunda Parte, Lisboa Occidental, Oficina de António Isidoro da Fonseca, 1741, p. 19.

²⁵ *Ibid.*, p. 26.





levada ao limite pela insistência nas figuras do nada que se sucedem: as ninfas são «tudo de formosura, nada de ser»²⁶, o Caçador é «na aparência tudo na realidade nada»²⁷. Expressão desta precariedade ontológica que afeta o Bosque é também a fugacidade das suas criaturas: ali tudo foge numa torrente heraclitiana sem fim. Essa precibilidade expressa-se mediante as figuras de desvanecimento que o período barroco tanto cultivou: o vento que tudo leva, as coisas que desaparecem em fumo ou ar. A metamorfose é outra das características do Bosque/mundo patente, por exemplo, nas flores que se transformam em serpentes, a luz em trevas etc. Frise-se que a metamorfose corresponde aqui a um processo de degenerescência. A exibição inicial da *physis* bela e cintilante serve para melhor a descobrir, depois, na sua fealdade tenebrosa, tal como o Discurso do Rio e a Canção da Ave irão acentuar. Finalmente, o outro traço que caracteriza o Bosque/mundo é a ausência de luz que o converte num labirinto sem sentido. O Bosque é desordem, desrazão, mundo às avessas. Ali as coisas não estão conformes à sua natureza verificando-se uma inversão no seu significado: «ali a murteira era adorada por prenda de Vénus, e não aborrecida por mágoa de Flora», a filomena «que em outro lugar cantava a uma tragédia desenganos» aqui «à beleza das flores canta lisonjas»²⁸.

Massa caótica e diversa, desprovida de inteligibilidade, o Bosque, tal como a novela o encena, corresponde à matéria com toda a carga de inferioridade que na hierarquia platónica esta apresenta²⁹. Sob este prisma, torna-se evidente o sentido das metáforas da sombra e da opacidade que se contrapõem à sua cintilação inicial. Expressão de um mundo gratuito, que privado da referência a Deus não pode encontrar sentido, esta visão mobiliza também as concepções do neoplatonismo que atribuem ao mundo sensível o estatuto de não-ser.

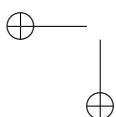
Esta é, sem dúvida, a perspectiva de quem olha o mundo segundo o ponto de vista da transcendência. Ao olhar de um céu fixo, e perfeito, o mundo não

²⁶ *Ibid.*, p. 15.

²⁷ *Ibid.*, p. 29.

²⁸ *Ibid.*, p. 28.

²⁹ Anabela Galhardo Couto, *Dualismo e reversibilidade na novela Enganos do Bosque, Desenganos do Rio de Sórora Maria do Céu*, op. cit., p. 287.





poderia deixar de se revelar tragicamente precário, gratuito e imperfeito.

Entre o Bosque e o Vergel: ritos de passagem

O segundo momento do itinerário que a novela descreve, figurado na subida do monte, corresponde ao percurso de libertação da esfera da sensualidade ou do parecer e de iniciação à esfera da espiritualidade, do ser, ou do amor verdadeiro. Corresponderá à fase da aprendizagem de outra forma de ver³⁰. Trata-se este de um percurso ascético de despojamento e purificação com vários obstáculos, cuja ultrapassagem é condição indispensável para a prossecução. Orientada segundo um princípio de verticalidade, estruturalmente, esta parte da novela obedece ao esquema que Fletcher designa de «progresso»³¹. É um caminho diametralmente oposto ao caminho do Bosque. É assim que aos seis Ídolos contrapõem-se os seis Pastores/santos – os agentes das provas que Peregrina deverá superar na subida para o Vergel, ou seja, os passos que a alma deverá cumprir no seu processo de aceder ao amor verdadeiro e à verdadeira vida. Em oposição à beleza e à facilidade do caminho que conduzia ao Bosque, esta é uma árdua subida, feia e desoladora, mortificação do corpo e dos sentidos: o caminho é «martírio para a vista» com as «estrelas embuçadas» e o manto da noite «sem que Latona o bordasse de Estrelas, nem Diana o guarnecesse de prata»³². As aves não cantam, as águas não murmuram, e é também desprazer ao tacto: «os ares não respiram suavidades»³³. Finalmente, o caminho é desconsolo para o gosto, ali se encontrando apenas «pomos azedos»³⁴.

Mortificação da vaidade, desapego dos bens materiais, mortificação do gosto, humildade, fé no amor, aniquilamento do eu são os passos deste itinerário. Marcado pela anulação das paixões e pela dor da ausência do Amado que ainda não se revelou na sua inteireza (rosto encoberto) só pode ser representado por uma paisagem poética na qual a secura e a aridez se fazem

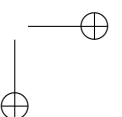
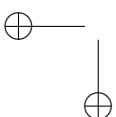
³⁰ Anabela Galhardo Couto, *Dualismo e reversibilidade na novela Enganos do Bosque, Desenganos do Rio de Sórora Maria do Céu*, op. cit., p. 297.

³¹ Angus Fletcher, op. cit., p. 75.

³² Sórora Maria do Céu, *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio: Primeira e Segunda Parte*, Lisboa Occidental, Officina de António Isidoro da Fonseca, 1741, p. 141.

³³ *Ibid.*, p. 122.

³⁴ *Ibid.*, p. 129.





metáfora desse aniquilamento do eu. Neste contexto, os espinhos, as pedras, os cardos, a opacidade desoladora (que não é luz nem trevas) são as figuras predominantes.

Neste panorama severo, os Pastores correspondem a breves irrupções cintilantes: portadores da sua história de amor exemplar transportam já consigo um pouco do fogo desse amor que no Vergel vai adquirir uma intensidade e um brilho, aí sim, verdadeiramente esplendorosos.

Tanto a barca como o lago são evocadores da passagem que é morte para uma vida e renascimento para outra. Note-se que o desmaio é também o momento que antecede o êxtase da união mística com o Criador.

Vergel: A esfera do ser

Concluído o trajeto interior de renúncia e despojamento figurado na penosa subida, é chegado o momento da revelação, da beatitude, da felicidade eterna em Deus, representada pelo casamento de Peregrina com o Pastor.

Saliente-se que ao longo da narrativa a personagem Peregrina é o sujeito da experiência, a tábua rasa na qual se vão inscrevendo os sinais da aprendizagem. Por isso carece de determinações positivas, definindo-se apenas como carência e errância: «beldad igorante», «desterrada bela», «mujer suspensa», «vacilante dea»³⁵, são algumas das locuções que a designavam. Agora terminou a viagem. Peregrina abandona a sua instável e incerta condição de viajante, ganha finalmente uma pátria, uma identidade e é assim que a vemos interrogar-se: «que novo ser o que me vivifica?», e logo a seguir: «que nova pátria adonde já não sou Peregrina?»³⁶

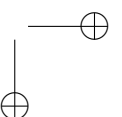
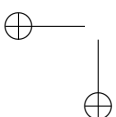
O Vergel representa o domínio do ser, a permanência e a perfeição – a verdadeira vida – e serve de espaço privilegiado para a união com o ser amado, a fusão com o Uno, numa perspectiva de mística nupcial³⁷.

Na pintura do Vergel está bem presente a componente simbólica do jardim que remete ao mito bíblico do Éden e à Jerusalém messiânica, garantindo o elo estrutural felicidade/jardim: natureza clemente, flores iridescentes,

³⁵ *Ibid.*, p. 111.

³⁶ *Ibid.*, p. 163.

³⁷ Sobre a linguagem literária da mística nupcial na Península Ibérica veja-se: Helmut Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Editorial Gredos, 1935.





primavera perpétua, suaves perfumes, música celestial, pedras preciosas, tal como aparece expressa, por exemplo, no *Apocalipse*³⁸.

Efetivamente, nesse pequeno universo ordenado e resplandecente que é o Vergel, tudo é tocado de perfeição e tudo se beneficia de uma plenitude esplendorosa. O jogo metafórico, hiperbólico e preciosista sucede-se vertiginosamente, capaz de deixar o leitor inebriado: os ares são «flores sem cor pela fragrância», «as ruas calçam pedras preciosas», as «fontes vertiam pérolas líquidas»³⁹. É assim que, neste jardim, lugar da permanência, tudo está submetido a uma imobilidade essencial: as luzes são «firmes», a estrela errante faz-se fixa, as próprias aves estão paradas porque não podem subir mais alto. Ali tudo tem a pureza da essência:

Tan claras corren sus aguas
Tan transparentes, tan tersas,
que conceptos de cristal
fueran mancha a su pureza.⁴⁰

Por oposição à diversidade caótica do Bosque, o Vergel é unidade e inteligibilidade. Aqui as coisas foram restituídas à sua ordenação natural: as maçãs, que no Bosque simbolizavam discórdias, agora «são amores», e os jasmims, ao contrário dos do Bosque, «já não padecem ciúmes». O Vergel é a pura ordem e se a luz e o brilho eram, no primeiro caso, instrumento de ilusão, aqui correspondem indubitavelmente à luz da verdade. É a ideia de beleza divina que confere sentido à orgia de luz, brilho, brancura e preciosidades em que consiste o Vergel, sendo esses, efectivamente, os atributos pelos quais se procede tradicionalmente à representação da divindade. Como se sabe, a imagética da luz no contexto bíblico e cristão assim como no universo platónico e neoplatónico, associa-se ao conceito do esplendor divino: «o Seu Rosto resplandeceu como o Sol, e as Suas vestes tornaram-se brancas como a luz»⁴¹. Associada à luz, vem a brancura como sinónimo de beleza. Informa-nos Ripa⁴² que não há outra cor que, como o branco, participe da

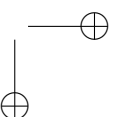
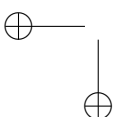
³⁸ Bíblia Sagrada de Missionários Capuchinhos, *Apocalipse* (21, 11-12), Lisboa, Difusora Bíblica, 2000.

³⁹ Sórora Maria do Céu, *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio: Primeira e Segunda Parte*, Lisboa Occidental, Officina de António Isidoro da Fonseca, 1741, p. 162.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 165.

⁴¹ Bíblia Sagrada de Missionários Capuchinhos, *Mateus* (17-2), Lisboa, Difusora Bíblica, 2000.

⁴² Cesare Ripa, *Iconologia*, Venetia, Nicolò Pezzara, 1669, p. 513.





luz e seja, por essa razão, tão pura e afastada dos acidentes sensíveis. Além da luz, o fogo é o outro elemento que naturalmente ocupa um papel decisivo no jogo metafórico ligado ao Vergel: congregando os valores de purificação e iluminação, é o prolongamento da luz, mas, acima de tudo, é amor, aqui se retomando a tradição ancestral que, pelo menos desde o *Cântico dos Cânticos*, vê no fogo e no campo semântico correspondente (arder, chamas, labaredas, carvão) metáforas privilegiadas para exprimir o amor profano ou divino (Ruysbroeck, Frei Tomé de Jesus, e S.^{ta} Teresa constituem exemplos de místicos que as utilizaram). As imagens ligadas ao fogo que a novela mobiliza culminam no cântico final de louvor ao Pastor:

Loores tambien te de
el fuego en su ardiente esfera
con las llamas que acuerdan tu amor
sendo cada memoria una hoguera.⁴³

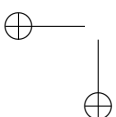
Finalmente, as preciosidades. Ouro, rubis, pérolas e outras pedras preciosas que a pintura do Vergel convoca não são mais do que modos de simbolizar o brilho espiritual e a perfeição.

Tal como a novela o configura, o Vergel é, pois, um pequeno universo resplandecente a um nível de superlatividade inimaginável pela mente humana e a ideia de que se está perante o reino do inefável, relativamente ao qual não há palavras ou imagens, é expressa pelo narrador do seguinte modo: «e não continue minha ignorância esta pintura, porque já ouço que nela todo o homem mente»⁴⁴.

Em suma, universo do ser, o Vergel situa-se no polo oposto ao Bosque. É assim que, como figuras privilegiadas, se erguem decisivas contra as do Bosque as figuras da permanência, da plenitude e da luz. Frente ao jogo de imagens subordinadas à ideia de mudança, erguem-se agora as imagens do Vergel reguladas por um intuito de perenidade e fixidez. Perante as figuras da precariedade e da inconsistência ontológica do Bosque, impõem-se as que exprimem uma dignidade máxima de ser. O que no Bosque era falta, vazio, vê-se aqui investido de plenitude. Finalmente, e por oposição às figuras da morte, que ensombram o Bosque, erguem-se as figuras da vida. A desvanecer

⁴³ Sórora Maria do Céu, *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio: Primeira e Segunda Parte*, Lisboa Occidental, Officina de António Isidoro da Fonseca, 1741, p. 169.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 163.





as trevas irrompe a luz da vida e perante a frieza de morte do Bosque, o fogo, essa outra forma de luz, surge como a manifestação viva do amor de Deus⁴⁵.

Figuração a um tempo concisa e fulgurante de um percurso de iniciação mística, *Enganos do Bosque* encena também um processo de conversão do olhar: trata-se de aprender a ver para lá das aparências, de aprender a distinguir as sombras da realidade e ensaiar outra forma de olhar – ver simultaneamente com os olhos do corpo e da alma, conceito que a escrita mística feminina frequentemente designou com a expressão «ver com coração»⁴⁶.

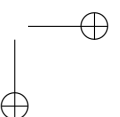
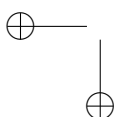
Penso que ficou por demais evidente a exuberância do imaginário vegetal e precioso que a novela convoca delineando os contornos de uma estética de sedução e deslumbramento do leitor.

Enganos do Bosque apresenta uma máquina primorosa, na qual arquitetura, personagens, enredo e aparelhagem simbólica se articulam de modo a propiciar uma meditação sobre a vida, sendo notável a harmonia, a depuração e a fluidez com que tudo se conjuga. A condensação de elementos visuais e simbólicos fazem da novela uma sucessão de quadros emblemáticos. Há uma estilização da ação até o seu limite, em acordo com as exigências próprias da narrativa alegórica. No entanto, em nenhum momento a onnipresença do aparelho alegórico se faz pesada. A mestria com que esse aparelho é manejado e a frescura e delicadeza da linguagem que o serve proporcionam momentos de beleza e equilíbrio verdadeiramente notáveis. Neste aspecto, *Enganos do Bosque* distancia-se bem da aridez dos principais cultores do género na época, o Padre Alexandre Gusmão e Nuno Marques Pereira, e as suas alegorias morais, respectivamente, *História do Predestinado Peregrino e seu irmão Precito* (1685) e o *Compêndio narrativo do Peregrino da America* (1728).

Obra publicada na maturidade, *Enganos do Bosque* condensa e estiliza os traços da singularidade criativa de Sórora Maria do Céu: depuração, harmonia, geometria compositiva, fantasia, um estilo metafórico, delicadamente exuberante, profundamente rítmico e musical e um imaginário luminoso e vegetal de grande riqueza e plasticidade.

⁴⁵ Anabela Galhardo Couto, *Dualismo e reversibilidade na novela Enganos do Bosque, Desenganos do Rio de Sórora Maria do Céu*, op. cit., p. 314.

⁴⁶ Relativamente a este tema, veja-se: Teresa Joaquim, «O coração e a escrita ou um outro tipo de saber» in Chatarina Edfeldt e Anabela Galhardo Couto (Orgs.), *Mulheres que escrevem, Mulheres que lêem: repensar a literatura pelo género*, Lisboa, 101 Noites, 2008. Veja-se também: Ottavia Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore*, Roma, Editorial Laterza, 2011.





Perfeitamente enquadrada nas coordenadas estéticas do seu tempo, *Enganos do Bosque*, *Desenganos do Rio* é uma obra literária que se situa na herança de uma tradição literária cultural e religiosa – de contornos profanos e pagãos – que a autora convoca com erudição, delicadeza, equilíbrio e imaginação. Aí, nessa tradição, mediante um refinado, mas sempre inspirado jogo intertextual de apropriação, contaminação e reelaboração criativa, a autora cria o seu espaço próprio.

Resta acentuar que, pese embora o discurso ascético de renúncia, a verdade é que a prosa de intensa plasticidade – rica de cores, perfumes, melodias, matizes, sinestésias, que a todo o momento irrompe – implica profundamente os sentidos e o corpo na escrita⁴⁷.

Por outro lado, imbuído de um profundo vitalismo, o universo polícromo e perfumado de flores, estrelas, folhas, águas, astros, rios, aves, ervas, que a todo o momento se faz presente na novela, indiretamente constitui uma ode à vida natural na sua extensa variedade. Acusando uma atenção lúcida e afectiva à natureza, o detalhe e a forma calorosa como esse universo natural é persistentemente convocado manifesta uma atitude de receptividade a esse outro não humano ao qual a autora vai recolher preciosas lições⁴⁸. Trata-se aqui não tanto de antropomorfizar a natureza, subordinando-a ao humano, mas antes de se abrir a ela, ensaiando um modo de habitar o mundo que atenda à coexistência e ao diálogo pacífico das suas várias dimensões.

Na sua capacidade de animar este deslumbrante universo precioso e vegetal, impõe-se, intemporal, o inequívoco triunfo da fantasia e da ficção.

⁴⁷ Este aparente paradoxo está presente na prosa feminina conventual, particularmente nas autobiografias espirituais, e prende-se em parte com o facto de que o corpo é obstáculo e simultaneamente veículo de salvação. Ver a este respeito: Antoine Rouillet, *Corps et pénitence: les carmélites déchaussés espagnols (1560-1640)*, Madrid, Casa de Velásquez, 2015. Sobre a inscrição do corpo na escrita de autoria feminina ver o conceito «écriture du corps» de Hélène Cixous no texto clássico e seminal dos Estudos de Género: Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse*, Paris, Éditions Galilée, 2010.

⁴⁸ A este propósito, veja-se a problemática do «humanistic turn» e a do «posthumanism» tal como têm sido trabalhadas por pensadoras feministas como, por exemplo, Braidotti, apostadas em repensar o humano com o não humano (Rosi Braidotti, *The posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013).





Agustina e o fantasma de Harry Potter¹

Ana Luísa Vilela²

1. Este meu texto, com o seu título tão excêntrico, tem, como tudo na vida, uma história.

No início do ano letivo de 2003/2004, quando as Professoras Maria Antónia Lima e Maria Cristina Santos começaram a preparar um Curso Livre de Literatura Contemporânea e me pediram colaboração, sugeri, um tanto levemente, a associação entre J. K. Rowling, a festejada autora da saga de Harry Potter, e Agustina Bessa-Luís. Encontrava-me então sob a impressão bastante antipática que me deixara uma entrevista de Agustina à revista *Ler*. Nessa entrevista, a grande senhora das letras portuguesas formulava, em relação à escritora inglesa, opiniões e juízos que me pareceram frívolos, injustos e, até, insultuosos para os milhões de leitores de Harry Potter que, como eu própria, se deliciavam então com a leitura do ansiosamente esperado 5º volume da série, *Harry Potter e a ordem da fénix*.

Apesar de ter, há uns anos, ficado deslumbrada com a leitura de *Fanny Owen* e de *Vale Abraão*, cultivava por Agustina uma embirração pessoal sem grande fundamento, que a leitura da entrevista veio agravar. E apetecia-me, na altura, defender a Rowling, na minha qualidade de harrymaníaca ofendida.

¹ Este texto foi originalmente escrito em 2004, para ser apresentado oralmente, e, entretanto, revisto para a presente publicação. Não se refere, portanto, nem às obras publicadas por Agustina, nem aos derradeiros volumes da saga de Harry Potter, nem aos filmes posteriores.

² Universidade de Évora/ CLP.





Mas a vida tem realmente curiosas ironias: parafraseando Agustina, a justiça encontra estranhos caminhos de vingança. Agustina ganhou, entretanto, o prémio Vergílio Ferreira, atribuído anualmente pela nossa Universidade de Évora, em que leciono. E a direção do Departamento de Linguística e Literaturas, que eu integrava, foi encarregada de redigir a apresentação panegírica da escritora, numa conferência a proferir na cerimónia solene de entrega do prémio. Eis-me, pois, confrontada com duas tarefas antagónicas: por um lado, e primeiro que tudo, conhecer melhor uma obra vastíssima, que conhecia muito parcialmente e até então me tinha provocado uma impressão contraditória – para sobre ela poder depois exarar opiniões, necessariamente encomiásticas, a ler pela Presidente do Departamento na cerimónia em que Agustina deveria estar presente; por outro lado, o compromisso com o curso livre e com Harry Potter, em razão do permanente sentimento de injustiça e de aguda necessidade de reparação daquilo que eu continuava a julgar uma ofensa à sua autora. Estas foram, pois, as tarefas paradoxais com que então me entretive.

O que é certo é que, a bem ou a mal, mergulhei de cabeça na obra de Agustina. Tão intensa, extensa e ansiosamente o fiz que, como para todos os miraculosamente convertidos, esse mergulho se transformou para mim numa espécie de iluminação e dele emergi rendida à Graça da sua particularíssima voz. Descobri as maravilhas da escrita agustiniana. O prémio Vergílio Ferreira foi, assim, antes de tudo, um prémio para mim, e uma ocasião de reparar não a honra de Harry Potter, mas a minha própria, como leitora de Agustina.

Bem, faltava o resto: tratar de J. K. Rowling e do desprezo que lhe parecia votar uma das maiores escritoras europeias contemporâneas. Ao trabalho, portanto! E pedi à lúcida inteligência de ambas as autoras me emprestasse clareza, que ainda é uma grande virtude. Tanto entre os Feiticeiros, quanto neste nosso pobre, ingénuo e convencional mundo dos Muggles.

2. Começemos, pois, por conhecer as palavras que Agustina dedicou, na tal entrevista, a Harry Potter e à sua autora. Diz explicitamente a grande escritora, referindo-se a Rowling: «[...] por detrás dela está um escritor-fan-





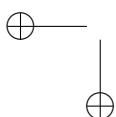
-fantasma. Disso não há dúvida nenhuma.» E completa: «É um fenómeno, realmente, muito programado, muito bem escalonado.»³

Tratar-se-á, talvez, do proverbial desprezo da «alta literatura» pela «baixa literatura»? Não me parece. Na mesma entrevista, Agustina confessa apreciar muito os romances policiais; gosta mesmo, particularmente, de um autor consagrado da literatura de massas, Stephen King, o grande mestre do terror, a quem, aliás, atribui também um *ghost-writer*. (Curiosamente, parece que foi Stephen King quem fez a primeira recensão americana a Harry Potter – e diz-se que adorou!).

Aborda, afinal, a velha questão da autoria, das velhas anedotas sobre os «negros» segredos de escritores famosos (como o de Alexandre Dumas, no tempo d’*O Conde de Montecristo*). É, aliás, um tema literário: Philip Roth escreveu *O escritor fantasma* em 1979; Ramon Dias, chileno, *El hombre que pregunta*, em 2002; Javier Marías, espanhol, *Mañana en la batalla piensa en mí*, em 1997; Vicente Battista, argentino, *Gutiérrez a secas*, em 2002; e Chico Buarque, brasileiro, *Budapeste*, em 2004. A própria Agustina lhe dedicou, em parte, *Os espaços em branco*, também de 2004. E J. K. Rowling abordou também o tema da fraude autoral, em *Harry Potter e a câmara dos segredos*, romance em que um professor-vedeta de Hogwarts, escritor *best-seller*, que dá autógrafos e fotografias, e é recomendado nas bibliografias do colégio, na realidade, nada sabe de Defesa contra a Magia Negra, tendo roubado a obra a outra feiticeira! De facto, há na internet, atualmente, dezenas de *sites*, sobretudo brasileiros (mas também espanhóis, ingleses e franceses) que anunciam os serviços dos escritores-fantasmas...

A existência social do fenómeno do escritor-fantasma suscita, sem dúvida, duas ordens complementares de questões: a da autoria e da relação dos escritores com as suas próprias obras (e só com uma obra um escritor se torna de facto um autor); e a da industrialização da criação literária (fenómeno típico, talvez, da paraliteratura – mas, aqui, trataremos cuidadosamente de não enveredar pelas sendas teóricas, mais ou menos amaldiçoadas, das distinções entre os conceitos de literatura, paraliteratura, de cultura e de indústria da cultura – até porque tudo se resume, afinal, ao plano ético-jurídico da fraude autoral). A criação literária não escapa, ainda, a uma con-

³ Agustina Bessa-Luís, em Carlos Vaz Marques (texto) e Luísa Ferreira (fotografia). «Agustina. Entrevista», *Ler. Livros & Leitores*, n. 60, outono 2003, pp. 23-24.





cepção individual e artesanal (é extraordinário, aliás, o número de escritores que afirmam ainda escrever à mão, a começar por Agustina e pela autora de Harry Potter). Agustina, como Rowling, conheceu outras formas de difusão autoral – nomeadamente o cinema –, por muito longe que situemos um Manoel de Oliveira de um Chris Columbus. Ambas as autoras conheceram, pois, o tipo de prestígio que naturalmente procuraram.

Por que desconfia Agustina de J. K. Rowling? Será Harry Potter um fantasma para Agustina? Como leitora apaixonada de ambas, Agustina e Joanne, trata-se, para mim, de compreender o diferente tipo de sedução que me liga às suas obras; de perceber, igualmente, a diferença de cada uma das autoras em relação à sua própria obra; e, também, de entender em que medida parece haver, para os escritores em geral, um fantasma do escritor-fantasma.

Indubitavelmente, a personagem de Harry Potter é mais importante do que a sua autora. Ler Harry Potter é mais importante do que ler J. K. Rowling; a criatura sobrepõe-se, sem dúvida, até agora, ao criador. Já «Agustina» é, em si, um significante, indissociável da obra da autora.

O primado do produto sobre o produtor é um fenómeno talvez típico da cultura de massas (provavelmente, lembramo-nos melhor de Scarlett O'Hara do que do nome do realizador ou da autora de *E Tudo o Vento Levou*). Woody Allen, Ingmar Bergman, outros poucos, serão exceção: o cinema «de autor» é, desde logo, considerado incompatível com o grande consumo; mas, na televisão, há séries «de culto». Então, poderemos concluir que Agustina ou Saramago são, afinal, «marcas» como Harry Potter: o que lhes falta, ou o que as distingue, é a circulação, a industrialização. E, claro, não falta quem reclame o Nobel para Rowling, argumentando muito racionalmente com «valores universais» e «amplos circuitos de difusão». A distinção entre «alta» e «baixa» literatura é, mais do que nunca, problemática, convidando à reflexão. E mesmo os grandes escritores não se arredam dos grandes circos culturais e do *marketing*. O autor é conexo ao texto, como o ator ao papel que interpreta.

3. Observemos, então, um pouco mais de perto, certas questões fundamentais relacionadas com o conceito de autor.





Primeiro que tudo, há que recordar que o *autor* é construído por uma totalidade-obra continuada e recorrente. A atribuição e o estabelecimento de autoria é, tradicionalmente, uma das principais tarefas da história literária e da filologia.

Mas a noção de autor como instância central da criação literária é relativamente recente: data do final do século XVIII, da emergência do romantismo e da noção de «génio criador». E não esqueçamos, também, que na literatura infantil e tradicional (duas categorias que muitas vezes se confundem) a associação, fusão de autorias e adaptação de outros autores é muito habitual.

De qualquer forma, o termo «autor» designa, normalmente, a instância responsável pela atividade literária produtora do universo diegético, simétrica à do «leitor». De facto, a condição de autor detém uma incidência nos planos estético, ético, cultural, jurídico, económico, social e detém, igualmente, uma autoridade sobre o leitor.

O termo «autor» deriva do termo medieval *auctor*, que designava um escritor cujas palavras inspiravam respeito e fé. No *trivium* do conhecimento medieval – retórica, dialética e gramática –, Cícero, Aristóteles e os poetas antigos estabeleciam as regras fundadoras e os princípios para essas diferentes disciplinas e sancionavam a autoridade moral e política da cultura medieval em geral⁴. Os *auctores*, todos já remotamente vivendo na imortalidade, eram, assim, figuras fundadoras que estabeleciam os contextos epistemológicos da cultura e, por isso, eram imunes ao devir histórico, sendo considerados universais e intemporais. Comparando literatura e paraliteratura, Madelénat⁵ postula que a obra de arte literária deve talvez sacrificar a sedução imediata, escapar aos estereótipos que agradam facilmente e atingir arranjos temáticos e formais inovadores, de que só mais tarde a sociedade se apropria e os quais investe simbólica e ideologicamente. Implicitamente, reconhecemos aqui vestígios expressivos de uma concepção de literatura enquanto realidade trans-histórica, intemporal: de literatura criada por *auctores*.

No fundo, trata-se, talvez, de restaurar os privilégios culturais dos agentes e criadores de conhecimento, de utopia e de intemporalidade (exatamente

⁴ Donald Pease, «Author», in Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin, *Critical Terms for Literary Theory*, 2. ed., Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1995, p. 106.

⁵ Daniel Madelénat, «Littérature et société», in Pierre Brunel e Yves Chevrel, *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, pp. 105-176.





como os dos *auctores* antigos).

A separação do cultural e do artístico em relação ao económico e ao social reforça-se no romantismo. Lembremos, por exemplo, Almeida Garrett⁶ na sua astuta «Advertência» a *Folhas caídas*, referindo-se ao poeta como aquele que não entende «do poder, da riqueza, do mando, ou da glória», mas que, ao contrário dos outros, sobreviverá à morte física.

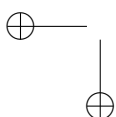
Nos nossos dias, parece genericamente pacífico considerar o autor como uma figura, mais ou menos fantasmática, projetada por meio de procedimentos intratextuais. Deste modo, o autor distingue-se do escritor, ou do autor empírico, humano e físico. Efetivamente, o nome de autor textual pode não coincidir – e raramente coincide exatamente – com o nome do autor empírico: Agustina Bessa-Luís chama-se, realmente, Maria Agustina Ferreira Teixeira Bessa, por casamento Luís; e J. K. Rowling chama-se Joanne Rowling, tendo acrescentado a inicial K. (de Kathleen, nome da sua bisavó) por exigência da editora. A própria Agustina nos diz que assinou as primeiras obras como Stravoguine, personagem de Dostoievski. O nome do autor é, sem dúvida, uma espécie de ficção. E o autor é, ele próprio, uma espécie de «fantasma» do escritor, construído ou projetado pela obra. O autor detém uma presença virtual, que só virtualmente coincide com a do escritor.

De todo o modo, o autor textual cumpre a função de se assumir como princípio composicional da obra – podendo ser visto como espécie de *metteur en scène*, uma «potência federativa» ou um «maestro»: nas palavras de Helena Buescu, «o autor é um movimento contraditório adentro duma colectividade, mais do que um sujeito homogéneo e totalizador.»⁷ Elemento de uma transação cultural, de um ato comunicativo social, o conceito de autor integra, indispensavelmente, o nosso sistema de leitura, é condição da nossa prática discursiva. O autor é um postulado da própria interação comunicativa – da própria noção de comunicação.

O conceito de personalidade literária talvez possa dar conta disso mesmo: da construção de uma função-autor dotada, no entanto, de uma presença configuradora, quase como uma espécie de personagem, de interlocutor silenciosamente eloquente, mas indispensável para a efetivação da comuni-

⁶ Almeida Garrett, *Folhas caídas*, Mem Martins, Europa-América, p. 43.

⁷ Helena Buescu, *Em busca do autor perdido*, Lisboa, Cosmos, 1998, p. 42.





ção. E, assim, o autor é integrante, não do sistema extraliterário, mas do sistema literário em sentido *lato*, do sistema de comunicação literária.

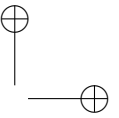
Mas, efetivamente, o nome do autor, a sua aura conotativa, é também produto de uma constelação de signos verbais, míticos e visuais, e de uma construção social e simbólica. Estas são produtoras de uma imagem reconhecida de celebridade, de «canonização», e, neste caso, as componentes biografistas, personalistas e empíricas são recuperadas: veja-se a ênfase conferida ao período português e português da biografia de Rowling, veja-se a autobiografia de Agustina.

Aceitemos, portanto, mesmo provisória e esquematicamente, que o autor textual é o nome de um lugar e de uma função, de uma entidade em relação comunicativa com o leitor, uma relação retórica de que fazem parte igualmente, como em toda a situação comunicativa, o referente, o código, a obra, o canal.

O autor textual – por exemplo, no caso da autora de Harry Potter – é uma entidade operativa na obra, constituindo um conjunto de traços (um tom, um estilo, uma voz, uma história pessoal) que inserem a personagem e as suas aventuras na rede vasta do sistema cultural. J. K. Rowling, indissociável da sua criação Harry Potter, tornou-se assim uma «marca», quer no sentido de «impressão digital», quer no sentido do consumo e do comércio. O que Agustina insinua é que, no caso de Rowling, essa marca não coincide com o autor empírico. E, de facto, nunca coincide: o autor textual é uma representação, uma construção. Mas o que está em jogo é a existência de uma manobra fraudulenta e dolosa: a expropriação da criação ao seu legítimo criador, no que isso também implica de apropriação monetária.

Isso tem importância para o leitor? De que forma pode, ele também, sentir-se defraudado? Creio que só poderá ter importância na exata medida em que, para ele, seja relevante o respeito e a admiração pelo autor empírico, autor-génio (à romântica), de modo a condicionar a sua própria leitura e fruição da obra, indissociável da pessoa genial que a concebeu. Eventualmente, ele pode sentir que foi vítima de um circuito comunicativo desequilibrado, batoteiro, porque o leitor está de boa-fé, e sozinho, e o autor não.

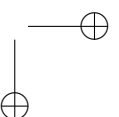
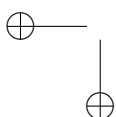




4. O problema principal consistirá, segundo creio, na traição à intimidade e à genuinidade da troca de experiências comunicativas entre o autor (entidade sempre espectral) e o leitor (sempre particular e físico); estas relações podem ver-se assim maculadas, se se suspeitar da existência de «ajudantes» do autor (esta relação pessoal parece, no momento em que vivemos, ser sobretudo apanágio do livro, e não tanto do filme); o que está em causa, parece-me, não é a sinceridade, mas aspetos sócio-afetivos implicados nessa interação entre autor e leitor. A suspeita da existência dos escritores-fantasmas mais não reforça, afinal, do que a perpetuação do prestígio do nome do autor; as histórias sobre escritores-fantasmas são possivelmente intemporais; e talvez consistam mesmo numa invenção contra a mitificação e a prepotência do autor; talvez sejam, eles próprios, produto da inveja proletária do leitor pelo génio sublime do autor, que tenta difamar...

Na verdade, aquilo que eu defendo é que todo o autor, em condições retóricas ótimas no que diz respeito ao «código» (ou seja, uma linguagem desenvolvida e com traduções eficazes, plurais, atualizadas), ao «referente» (isto é, conteúdos de impacto intelectual, mítico, social e afetivo), ao «canal» (podendo dispor de veículos de comunicação e publicidade eficientes, agressivos e apelativos, envolvendo ativamente o receptor), à «obra» (a poeticidade e/ou sedução narrativa) e ao «receptor/leitor» (em qualidade crítica, mas sobretudo em número), tende a constituir-se como uma entidade poderosíssima. O autor é uma entidade de enorme irradiação mítica – mas que de modo nenhum se sobrepe, em importância relativa, aos outros elementos de comunicação, entre os quais deve, naturalmente e sem nenhuma sombra de dúvida, avultar a obra. A canonização de um autor, parece-me, é indissociável, correlata, à canonização da sua obra.

Temos, então, que a verdadeira obsessão – o verdadeiro fantasma – de qualquer autor é, de facto, o da eficiência comunicativa. E, talvez seja, também, o fantasma de Sherazade, a contadora de histórias mais eficiente do mundo, manipulando as emoções do público – um fantasma muito visível em J. K. Rowling: fazer esperar os leitores, prometer-lhes surpresas, contar a história da história, afirmar-se inesgotável... E também muito visível, como mais adiante veremos, na própria Agustina. Aliás, em Agustina é bem sensível a construção de uma «mitologia pessoal» muito subtil, que culminou na publicação da sua autobiografia.





Se o autor textual é produto de uma estratégia usada pelo autor empírico e deduzido pela leitura – então, sem dúvida, a sua construção é muitíssimo mais evidente e explícita em Agustina do que em J. K. Rowling. Os leitores de Agustina podem facilmente experimentar um grande fascínio por uma figura de «contadora de histórias», com a qual liminarmente identificam a autora, porque colaboram tacitamente nessa empatia estrategicamente urdida pelos romances, atualizando uma estratégia interpretativa já embrionariamente contida neles.

Típica de Agustina é essa construção continuada de uma entidade falante e respirante, de uma «voz» – literal «expressão» de uma subjetividade – segregadora de mundos e unificadora de sentido. Essa espécie de consciência espessamente libidinal, que nem sempre podemos designar como narrador (e a que convém, talvez, a designação de autor), detém uma particular e perversa forma de vida romanesca. Na sua filigrana fantasmática, talvez constitua a personagem mais constante e mais importante dos milhares de páginas de Agustina.

Se Agustina caracteriza Harry Potter como um *patchwork* de mitos e lendas de todos os tempos e de todos os lugares, não ignoremos que, para caracterizar a prosa de Agustina, tal imagem é, desde há cinquenta anos, insistentemente usada pelos críticos. A imagem da tapeçaria é ainda hoje recorrente. Foi justamente esta a imagem escolhida por uma jornalista para qualificar uma obra – *O comum dos mortais* – que usa de uma liberdade caprichosa, mais ou menos espontânea, na criação e justaposição de fragmentos de real romanesco. A escrita bem-sucedida, como uma arte da costura, mas mais anárquica, é, aliás, referida explicitamente num romance de Agustina⁸: escrever, pensa Camila, é bem mais fácil, afinal, do que a difícil e rigorosa arte de pregar mangas em vestidos. A figura de Penélope é inevitável, nessa fidelidade irrealista de tecedeira astuta, obstinada nas sucessivas representação e destruição de universos romanescos.

Em diálogo permanente – num efeito talvez de contraponto, mas em constante complementaridade e sintonia –, ressoa na ficção de Agustina uma espécie de voz torrencial, qual lava vulcânica, que se suspeita ser a fonte da representação, doadora da narrativa, mas que adquire um estatuto muito peculiar e ambíguo na sua constância distanciada em relação ao mundo re-

⁸ Agustina Bessa-Luís, *Os espaços em branco*, Lisboa, Guimarães Editores, 2004, pp. 284 e 286.





presentado. Talvez a ideia da concertação entre a tapeçaria e a lava fosse mais expressiva se explicássemos as suas relações como as de um maestro com a sua música. A prevalência da autoridade do maestro, na ficção agustiniana, é indissociável da tessitura musical – pontua-a, dinamiza-a, confere-lhe unicidade. Recordemos que a função de autor tem sido, teoricamente, associada à do maestro e à do princípio composicional. A profunda continuidade entre a enunciação e o enunciado corresponde, talvez, à profunda identificação entre a autora, a narradora e a mulher – à assunção de um destino pessoal que se confunde com o uso da palavra. A força de Agustina deriva, creio, dessa unicidade, que se suspeita autenticidade, e vive de repetições, divagações, interrupções, redundâncias, reflexões ociosas, ousadias reiteradas, manipulação autoritária e arrogante – por isso honestamente irónica – da ilusão mimética. Afinal, não é Sherazade – a fisionomia vocal de Sherazade – a mais «real» das personagens das *Mil e uma noites*, leitura de Agustina aos seis anos?

É curioso que a figura de Sherazade, travestida de rapazinho púbere que, em *Ternos guerreiros*, lê histórias antiquíssimas a uma lavradora rica e analfabeta, aparece bem cedo na ficção de Agustina⁹. Irónica como Sherazade, Agustina guarda as suas distâncias, conta as suas histórias em vários alçapões da subjetividade, tem segundas intenções, pisca o olho à ilusão de real, justapõe o heteróclito, desmultiplica as instâncias comunicativas.

Esta voz quase orgânica, de que se sente a inflexão, a respiração, o ritmo, a suspensão, o eco, constitui como que o meio, o veículo, da realidade literária. E, afinal, pode bem representar a síntese de uma universalidade do «eu», na sua extremada limitação e no seu excesso transbordante – uma aptidão que o universal possui de se dar a ver e de se desenvolver por meio daquilo que «eu sou».

Esta paradoxal impessoalidade, qualidade e veículo da comunhão da natureza humana, aparece, por vezes, na ficção de Agustina sob a forma de uma espécie de amor universal, feito de uma absorção do sujeito no mundo. Esta comunhão, este amor ecuménico, é, provavelmente, a intuição da substância universal da vida. Recordemos aqui, de passagem, que a arma secreta de Harry Potter, que lhe permitiu salvar-se do ataque de Lord Voldemort, foi o amor, o facto de ter sido investido da capacidade de sacrifício altruísta por parte de seus pais.

⁹ *Ibid.*, *Ternos guerreiros*, Lisboa, Guimarães, 1960.





A ideia do *patchwork*, associado a Agustina – e que, neste verdadeiro jogo de espelhos entre autoras, também se associa a J. K. Rowling¹⁰ –, surge ainda na dimensão onírica ou suprafísica de algumas das referências, explicitamente identificadas com memórias, lendas, rituais tradicionais, «medos» populares. Mas surge também na justaposição de ornamentos, objectos e bricabraque, que juncam as casas e os quartos dos romances de Agustina, retendo o tempo à maneira de Proust ou de Baudelaire, porosos, moldados, como imagens em negativo de presenças e de densidades.

Pessoalmente, é esta «pesada e quente vitalidade» das coisas e dos corpos, nos seus ritmos e segredos, um dos elementos que mais me comovem no universo romanescos de Agustina; esta qualidade orgânica, embebida e aquecida pela matéria, de um intelectualismo profundamente imbrincado na sensualidade, na imaginação material, é, creio, aquilo que, mais do que tudo, é responsável pela sedução poética da sua escrita.

Cabe sobretudo às mulheres o exercício deste conhecimento oriundo da materialidade das coisas – como diz Camila: «tenho a certeza das coisas; a fé é já uma forma de dúvida»¹¹. Como a enfermeira Hilda, muitas personagens femininas, em Agustina, não abdicam dos conhecimentos pré-científicos, recusando-se, no entanto, por prudência ou bom-gosto, a desenvolver qualquer tipo de teorização metafísica. São, muitas vezes, seres que acima de tudo amam a sua própria pele, movendo-se para além do sexo ou do poder e cultivando a sabedoria ou o desejo do obscuro elementar: «parecerem doidas era o maior encanto das mulheres»¹². É necessário lembrar aqui, também, o forte papel concedido às mulheres no universo de Harry Potter: a enfermeira de Hogwarts, a professora McGonagall e Mrs. Weasley, a feiticeira maternal de Rowling, mãe dos sete jovens feiticeiros ruivos, dos quais Ronny é um dos melhores amigos de Harry, poderiam pertencer a esta galeria de sibilas benignas, de que a hedionda Umbridge, a tia Petúnia ou a histérica Rita Seeker representam a face negra e maléfica.

De todo o modo, é de uma feminilização discursiva de que falamos, quando falamos de Agustina, no sentido exato dessa assunção das relações de autoreflexividade e de intercorporeidade, estabelecidas entre a consciência e o

¹⁰ Agustina Bessa-Luís, em Carlos Vaz Marques (texto) e Luísa Ferreira (fotografia). «Agustina. Entrevista», *Ler. Livros & Leitores*, n. 60, outono 2003, p. 32.

¹¹ Agustina Bessa-Luís, *Os espaços em branco*, Lisboa, Guimarães Editores, 2004, p. 255.

¹² *Ibid.*, p. 192.



real. Inúmeras intervenções da voz autoral explicitam essa consciência autorreflexiva do romance e da escrita. Talvez de modo muito especial seja isso visível em *Os espaços em branco*, que aborda a questão da pseudoautoria, do trabalho do funcionário escrevente, o «negro», o qual fabrica, anónimo e secreto, o sucesso do autor público. É um tema que já estava em formação em *O cão que sonha*. Relembremos que, n’*A câmara dos segredos*, também Harry Potter conhece um autor fraudulento. O escritor-fantasma, tão corrente nos nossos dias, quer, talvez como secretamente todos os autores desejem, divertir-se a usar o seu talento, sem ter de responder por ele. Como o falsário, ou como todos os contadores de histórias, é comovente e assustador na sua desenvoltura e no seu fingimento. Como todos os narradores, gosta de se ouvir, mesmo anónimo – melhor, porque anónimo. Como lembra Agustina, «Já o acto de escrever é confuso, traz consigo um demónio de encantos e de invenções»¹³. J. K. Rowling, conta a própria, chorou ao escrever a morte de Sirius Black, em *A ordem da fénix*.

As constantes incursões do narrador-autor em Agustina contribuem, penso, para o seu integral realismo enunciativo, em que a instância narrativa se assume como parte integrante e ativa do universo romanescos. Numa narração autoral, a importância da «lava», da torrente de voz, garante a doação narrativa e a sua plena funcionalidade comunicativa, sem descartar, sequer, a autorreferência do autor, como sujeito.

A escritora-fantasma, Camila, encontra um modo de fugir às responsabilidades, mantendo o divertimento, dispensando totalmente o reconhecimento público. É um processo simétrico ao de Harry, personagem que, em cada livro, sempre adquire tal reconhecimento público e torna a perdê-lo, constantemente – sobretudo por influência do jornal *O Profeta Diário*, órgão de propaganda do poder burocrático, do Ministério da Magia, na sua função de *opinion-maker*.

A protagonista de *Os espaços em branco*, de Agustina, busca assim, ao contrário de Harry Potter, uma espécie de invisibilidade social, um espaço em branco na existência, que a sua função de escritora-fantasma finalmente lhe proporciona. Na ficção em geral, a emergência do autor parece refugiar-se, com o máximo de discrição, numa espécie de espaços brancos, marginais, do aparelho peritextual – epígrafes, títulos, notas, prefácios, posfácios; pode

¹³ *Ibid.*, p. 317.



também pressentir-se na estrutura organizativa dos capítulos, que testemunham um enquadramento significativo, sugerindo que a história nasce de uma organização significativa em torno de um paradigma invocado.

Na ficção de J. K. Rowling, este paradigma, a existir, só pode consistir, segundo creio, no processo gradual de aquisição de conhecimento sobre si próprio e sobre o mundo, por parte da personagem principal, o jovem Harry. Esta descoberta ontológica é inversamente proporcional à presença do autor, e diretamente associada à enorme importância do protagonista, importância que se manifesta, entre outros processos, pela adoção, em todos os romances, da técnica de focalização interna.

De facto, é problemática a identificação de uma consciência autoral na ficção de Rowling. Além de umas brevíssimas dedicatórias, não há mais textos proemiais, nem epígrafes. Na contracapa, a autora é designada como a «incomparável J. K. Rowling». E, facto curioso, a tradução da edição portuguesa, talvez por motivos de tempo e de extensão, foi partilhada por quatro tradutoras – diluindo, também na tradução, a presença de uma instância autoral claramente identificável.

Os títulos dos capítulos são geralmente temáticos e singularmente objetivos, remetendo, quase sempre textualmente, para o seu conteúdo. Os capítulos são organizados numa sequência que parece indiciar a narração através de Harry, acompanhando a sua deslocação pelos espaços romanescos. Em todos os capítulos está, pois, presente o protagonista. Por exemplo, no penúltimo livro, Harry percorre, sucessivamente, a casa dos Dursleys, a casa dos Blacks, sede da Ordem da Fénix, o Ministério da Magia, o caminho para Hogwarts, o Colégio de Hogwarts etc. Além disso, a temporalidade narrativa, linear e sequencial, organiza-se conforme o ano letivo e, sobretudo, tem em conta as ações, comportamentos, decisões, evoluções e revelações do protagonista. As histórias geralmente culminam na cena final de combate entre Harry e Lord Voldemort; depois, há uma cena de revelações – geralmente a cargo de Dumbledore, figura paterna benigna e tutelar, simétrica à do Príncipe das Trevas, única figura que, detentora de quase todo o saber e poder, pode desempenhar o papel de delegado do narrador. Estas revelações incidem sobre o verdadeiro significado das peripécias vividas, testemunhando a excepcionalidade da natureza e destino de Harry. E, muitas vezes, a narrativa termina com um anticlímax humorístico ou nostálgico.





Nos romances de Rowling, a figura do narrador encontra-se, portanto, praticamente na penumbra, camuflada pela focalização interna de Harry. A adaptação cinematográfica reforça esse perfil «fantasmal» de um doador da narrativa transparente, virtualmente onisciente, mas que simplesmente «dá a ver» – cuja presença dispõe de uma total ausência de espessura, identificando-se, quando muito, com o olhar ou a câmara de filmar. Dir-se-ia, afinal, que se trata de técnicas típicas do projeto de ilusão realista – se o universo de Harry Potter não fosse radicalmente irrealista!

Efetivamente, os romances de Rowling são típicos textos «como se...» – em que a instância mediadora parece desaparecer, proeza tanto mais difícil quanto a mistura entre a estranheza e a familiaridade do particular universo romanescos construído na saga de Harry Potter tem de ser incomparavelmente coesa e completa, para consumir a «ilusão referencial». É uma estratégia «clássica» do modo teatral, atualizada, nos romances, pela adoção generalizada de um narrador onisciente, heterodiegético e impessoal, embora com vastas zonas de texto dominadas pela perspectiva do protagonista.

Procedimentos discursivos como a modalização e outras opções de narração – opções que, habitualmente, permitem a deteção mais ou menos clara de uma instância de coordenação e «régie» da informação que é fornecida ao leitor – são, em Rowling, habilmente desviadas para a esfera de influência do protagonista. A perspectiva de Harry Potter domina, do princípio ao fim de cada romance. As figuras das outras personagens graduam-se e submetem-se exatamente ao seu literal «ponto de vista». O tio Vernon, por exemplo, é em dado ponto representado sorrindo «como um maníaco» – numa adoção fiel da perspectiva e testemunho de Harry¹⁴.

Estruturada em torno das grandes categorias do Bem e do Mal, a narrativa de Rowling é mais atual do que nunca. O momento presente é um momento maniqueísta, de princípios em grande oposição – como de resto sempre parece ter sido apanágio da civilização europeia. Se a Voldemort podemos facilmente atribuir a correspondência com o Mal, Harry e Dumbledore, infelizmente, parecem não ter correspondentes extraliterários à altura. O burocrático Fudge foi já comparado a Tony Blair – e provavelmente são infinitas as analogias entre o real e outras personagens, dados o seu copioso número, especificidade e profundidade simbólicas, complexidade interativa e multi-

¹⁴ J. K. Rowling, *Harry Potter e a ordem da fénix*, Lisboa, Presença, 2003, p. 12.





plicidade contextual. A riqueza da galeria de caracteres e ambientes, a existência de um prodigioso desenvolvimento onomástico e ornamental (quase agustiniano), a exuberância descritiva e romanesca, a construção progressiva de um ambiente denso de espessa familiaridade com o universo narrado são provas, afinal, de um enorme «desperdício» na escrita de J. K. Rowling, se o seu objetivo fosse, apenas, vender...

A suspeita de que J. K. Rowling tem talvez «escritores ajudantes» pode apenas adquirir alguma credibilidade, segundo penso, na descrição, por vezes talvez supérflua, da multidão de criaturas monstruosas e verdadeiramente «parasitas» da narrativa, aparentemente irrelevantes para o desenrolar da história. Outras descrições quase supérfluas serão as dos jogos de *quidditch*. Mas quem ignora o fascínio deste jogo, que o torna tão singularmente paralelo ao futebol? N'A *ordem da fénix*, a casa e a mãe de Sirius Black adquirem um relevo e desenvolvimento que só muito mais tarde, no final da narrativa, podemos avaliar a pertinência.

Indubitavelmente, assistimos em Harry Potter à recuperação e reciclagem de uma imensa legião de fantasmas, de monstros e de mitos de todos os tempos e culturas – mas, sobretudo, dos mitos celtas. Como refere David Colbert¹⁵, autor de um estudo, destinado a crianças, sobre o imaginário de Harry Potter, a autora da saga é, certamente, antes do mais, uma grande leitora.

Onde está a inventiva pessoal, a marca autoral? Justamente, creio, na capacidade de os convocar concertadamente, em torno de um herói adolescente assaltado por todos os medos, incertezas e estranhezas, e de os integrar num mundo fabulosamente coerente e crítico. Repare-se que a saga vai acompanhando, de forma muito subtil, as modificações no temperamento e nos comportamentos do herói. Nos últimos romances, Harry já é um adolescente: e sucedem-se-lhe as fúrias, a violência emocional, as raivas explosivas, o sentimento agressivo de incompreensão e injustiça. Uma turbulência «hormonal» associa-se, nos últimos livros, à inquietante descoberta da vulnerabilidade emocional e ontológica do sujeito, presa de uma espécie de possessão inconsciente, acompanhada pela emergência da contestação da autoridade paternal instituída, na figura de Albus Dumbledore, e na noção da perda da figura paternal mais próxima, a do padrinho de Harry. Esta dupla orfandade

¹⁵ David Colbert, *The magical worlds of Harry Potter: a treasury of myths, legends, and fascinating facts*, New York, Berkley Books, 2001, p. 15.



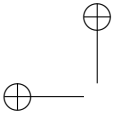
– e, obviamente, como todos os heróis, Harry é órfão e ostenta, bem visível, o sinal físico da sua excepcionalidade – pode representar o típico processo de aprendizagem desamparada. Uma aprendizagem desamparada que vai ser, certamente, a de todos os adolescentes, mas que é, também, desde o 1º volume, a do próprio leitor.

Em Harry Potter, como em alguns romances de Eça de Queirós, ou mais ainda como em Proust, é à personagem principal que vai caber a tarefa de, ao mesmo tempo que o leitor, assumir textualmente a aquisição do saber, um saber que outros detêm e que, de uma maneira ou de outra, parece incluir centralmente a revelação de uma «verdade genética» sobre si próprio. Ou seja, a narrativa consiste num longo processo de desvendamento de uma verdade já detida por outros presentes na diegese. O fascínio da narrativa pode, até certo ponto, depender do desvelamento de uma verdade sobre o corpo e sobre as origens – isso é talvez típico do romance realista. É curioso, mais uma vez, que o mesmo se verifique justamente num universo tão radicalmente irreal como o de Harry Potter.

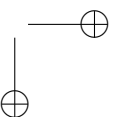
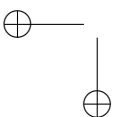
Enfim: tendemos talvez a ler a história de Harry como se fosse a nossa – é esse afinal o grande segredo, consciente ou inconsciente, de todas as histórias. Mas a essa revelação final, pela qual todos os leitores de Harry Potter anseiam, será, literalmente, o golpe de misericórdia para o fascínio do herói.

Em suma: a focalização interna de Harry comunga da própria estratégia de produção da informação diegética, induzindo a identificação do leitor com o protagonista, através do qual acede ao conhecimento gradual dos ambientes, personagens e intriga. Aquilo que defendo é que, justamente, o ponto de partida do narrador se ancorou, a meu ver de forma extremamente arguta, à perspectiva «normal» de um Harry ainda não consciente da sua condição de feiticeiro, mas já consciente da sua condição de infeliz e de diferente (como todos os heróis) – provavelmente aproveitando aquilo que de sentimento de estranheza, deslocação, infelicidade e desconforto pode ser típico do adolescente ou do pré-adolescente.

Esta identificação entre o leitor e a personagem-pivô, que é também a personagem principal e de alguma forma substituta do narrador, reforça a importância da figura da personagem em detrimento da do autor – importância que o cinema facilita. A figura de Agustina teve, desde cedo, muito mais força do que as suas personagens. Mas a personagem Harry Potter tem,



sem dúvida, muito mais presença e vigor do que a figura de J. K. Rowling. Apesar de tudo, não será esta a ambição de todo o criador?...







Eduarda Dionísio e a importância de estar perto

Cinda Gonda¹

Terror de te amar num sítio tão frágil como o mundo.
Mal de te amar neste lugar de imperfeição
Onde tudo nos quebra e emudece
Onde tudo nos mente e nos separa

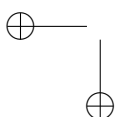
Sophia de Mello Breyner Andresen ²

Um dos mais importantes romances do Pós-25 de Abril, raramente encontrado nas livrarias, *Retrato dum amigo enquanto falo*, mantém a força das obras que não ficaram datadas, presas às circunstâncias históricas de um determinado tempo, ou lugar. Talvez, na escolha do título, pelo diálogo com James Joyce, já se vislumbre o compromisso com a permanência.

Logo após a sua publicação, à exceção de trabalhos de Maria Alzira Seixo e Eduardo Lourenço, que afirmam o valor literário do romance, pouco destaque lhe foi concedido. Ao procurarmos as razões, talvez as encontremos na crítica contundente ao momento político português à época em curso. Tal procedimento era visto com desconfiança, como ameaça ao processo revolucionário. Afinal, depois de quase meio século de salazarismo, Abril se

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro.

² Sophia de Mello Breyner Andresen. *Obra Poética*. Edição de Carlos Mendes de Sousa. Alfragide, Caminho, 2011, p. 189.



tornaria o tempo limite entre um antes, «onde o escritor era o animal à margem, ou o ornamento tolerado, que uma Política dita do Espírito, pretendia estrangular durante meio século»³, e todo abril depois, no qual «a revolução se tornara esmagadoramente criadora em si mesma, deixando para trás, a cada instante, o projeto e a imaginação da escrita.»⁴ O romance de Eduarda aborda as fases das quais nos fala Cardoso Pires, avançando da euforia inicial, dos planos de reconstrução do país, à perplexidade daqueles que esbarraram no fracasso. Da frustração, surge o romance que se insere no espaço da forma fragmentária característica da literatura contemporânea.

Nunca é demais lembrar que em Portugal, a partir do Neorrealismo até o 25 de Abril tudo que se fez em termos culturais (a literatura não fugiria à regra), foi um duro combate ao salazarismo. Hoje, no momento em que o mundo parece flertar com práticas autoritárias, trazendo de volta «os rancorosos emissários do passado», como nos ensina José Cardoso Pires⁵, em que o pensamento nazifascista, por meio de várias formas de intolerância, seja a homofobia, a misoginia, o racismo, o ódio social, ao imigrante (que não deixa de ser uma das formas de ódio social) em que o outro, ainda uma vez, é visto como o inimigo, a atualidade do romance de Eduarda funciona como um toque e alerta para os tempos que correm. E, no entanto, sabemos que é o outro que nos faz ser e ao mesmo tempo não ser. O corpo do outro está em permanente diálogo com o nosso corpo, lugar de força e fragilidade, origem de semelhança e diferença.

Havia assim pessoas aparentemente banais que tinham uma densidade que me prendia a atenção. Fosse no meio duma multidão – num espetáculo ou numa manifestação – fosse ao longo duma rua ou num café, numa paragem ou numa praia, sem saber porquê, não podia deixar de olhar para elas e começava a adivinhar-lhes a vida.

Aconteceu-me isto contigo. Normalmente não se volta a ver essas pessoas cuja densidade nos confunde, porque são efêmeras como o tempo ou porque na próxima ocasião já não são elas.

Por mim, não podia deixar de olhar os gestos que faziam, as palavras que trocavam com quem estavam, não podia deixar de lhes seguir qualquer sorriso ou qualquer movimento curto.

³ José Cardoso Pires. *E agora, José?*, Lisboa, Moraes, 1979, p. 274.

⁴ *Op. cit.*, 1979, p. 281.

⁵ *Op. cit.*, 1979, p. 313.



Tinham um interesse que aumentava e não podia deixar de me prender a elas – ter a curiosidade de saber com exactidão o que elas fariam no momento em que eu deixasse de as observar e livremente agissem, falassem, fossem, sem a tutela do olhar.⁶

Com esse prólogo, Eduarda Dionísio inicia o romance *Retrato d'um amigo enquanto falo*. Alguns sinais ali se evidenciam: a noção do efêmero, onde os seres e as coisas estão sempre por um triz, o desejo de retê-los, apreendê-los, fixá-los. Algo que parece anunciar o tema tão caro à literatura: o da forma; porque é no absoluto das formas que se vislumbra a unidade daquilo que na vida se apresenta cindido – a luz e a sombra, o eterno e o fugaz, a continuidade e a descontinuidade – «na forma não há mais nostalgia nem solidão»⁷. É também no prólogo, à maneira das artes poéticas, que o enigma (e serão muitos) a ser desvendado no romance se coloca, o da liberdade, «a curiosidade de saber com exactidão o que elas fariam no momento em que eu deixasse de as observar».

Recuperemos o título. Sabemos que o título de uma obra funciona como síntese, jogo, disfarce. Tais noções se atualizam no texto de Eduarda. Convém não esquecer a outra voz ali a ecoar, a de James Joyce e seu *Retrato do artista quando jovem*, publicado originalmente em 1916⁸. Vejamos o que nos diz o autor: «Minha intenção era escrever um capítulo da história moral de meu país, e escolhi Dublin como ambiente porque essa cidade me parecia o centro da paralisia»⁹.

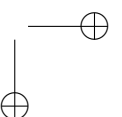
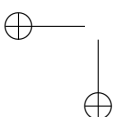
O romance de Eduarda, escrito três anos depois do 25 de Abril, guarda correspondência com o autor irlandês, ao trabalhar com a sociedade lisboeta, antes (em «estado de paralisia» por várias décadas), durante e depois do grande evento. Antes, quando um relógio suspenso, parado no tempo, dava a dimensão de uma época obscura que parecia não ter fim. «Falava-se então mais baixo. Sabes como era: os ouvidos do ditador poderiam estar por perto e esconder-se nos cafés, em pernas de cadeiras, em jornais, em anéis, em copos

⁶ Eduarda Dionísio. *Retrato dum amigo enquanto falo*. Lisboa, Quimera, 1988, p. 5.

⁷ Georg Lukács. *A alma e as formas*. (Introdução de Judith Butler. Tradução, notas e posfácio de Rainer Patriota). Belo Horizonte, Autêntica, 2015, p. 11.

⁸ James Joyce. *Retrato do artista quando jovem*. (Tradução e Prefácio de Alfredo Margarido). Lisboa, Edição «Livros do Brasil», s/d.

⁹ Cf. Jacques Aubert et al. *Lacan o escrito, a imagem*. (Trad. Yolanda Vilela). Belo Horizonte, Autêntica, 2000, p. 87.





de água»¹⁰.

A narrativa nos fornecerá a chave de entendimento de uma temática que se tornaria recorrente nas variadas obras do pós-Revolução dos Cravos, a inserção de um discurso de caráter erótico na vertente da contestação, da denúncia política ou social. Essa postura reflete-se na elaboração de todo um processo criativo, no qual corpo e espaço se confundem.

Examinemos o título, ainda uma vez: *Retrato d'um amigo enquanto falo*. Duas ideias centrais ali se encontram. A descrição (retratar) e o próprio ato da narrativa, a duração da escrita «enquanto falo». Mas falo (do grego *phal-lus*, e do latim *falus*) é também a representação do pênis, adorado pelos antigos como símbolo de fecundidade da natureza. No romance, portanto, o retrato traçado desse amigo remeteria à nação enquanto espaço, mas também guardaria a dimensão da paixão pelo amante, um amante que não é nomeado, que aparece apenas como um tu, um tu que se confunde com a terra. A observação de Lacan sobre Joyce parece iluminar o romance de Dionísio: «[...] mediante o trabalho de escrita, Joyce vai ser preso no processo metonímico, inseparável do metafórico [...] Um processo graças ao qual a imagem do corpo começa a ser tornar retrato»¹¹.

Registre-se, ainda, que dois elementos tipográficos comporão a narrativa, a parte em negrito que, segundo Eduardo Lourenço, corresponderia a uma grande carta de amor escrita ao amante/amigo, no presente, e a outra, em tipo normal, dando conta do tempo histórico vivenciado por uma juventude asfixiada, à espera de mudanças, em torno de um período que se estende entre os anos 60 e 70.

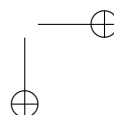
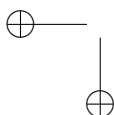
A partir do título, percebe-se que os espaços da objetividade e da subjetividade estão em permanente diálogo no romance. Passemos à abertura do primeiro capítulo:

Eras assim um terreno largo para onde se olhava, eu pelo menos gostava de olhar.

Para mim, havia esta dúvida de quem conhecia mal as pessoas e as culturas: estariam as sementes luzidias e regulares debaixo da terra ainda por germinar, ocultas; ou teria sido feita uma colheita rasa e total? Ou seja: estarias por nascer ou estarias morto já?

¹⁰ *Op. cit.*, 1988. p. 20.

¹¹ *Op. cit.*, 2012, p. 20.





Mas eras uma terra larga para a qual muita gente olhava com demora. Dos olhares cresceriam por ventura ervas daninhas, mas do meu olhar, que seria à partida diferente, mais rico, mais inteligente e mais subtil, não nasceriam nem plantas, nem ervas – continuaria o campo largo. [...] A planície era infinita quase, e as pessoas que a olhavam viam sobretudo a linha que a separava do céu. O que era a planície e o que era o céu? O que era a planície refletida no céu: O que eras tu e o que havia em teu redor?¹²

Encontramos no trecho o corpo (a subjetividade) e o espaço (a objetividade). A presença de um «tu» que se confunde com um «terreno»: «Eras assim um terreno largo». Os dois retratos, mencionados, pouco a pouco, ganham contornos precisos. Por que tal marcação se tornaria chave de leitura para aquele que se debruçasse sobre as formas do romance pós – 25 de Abril?

Partimos da tese segundo a qual, finda a experiência colonial, a do salazarismo, a da fase eufórica da revolução, Portugal chegaria ao limite de uma experiência. Outra se colocaria como desafio. O encontro do espaço com o lugar, o país, porque a imprecisão do espaço teria marcado de forma determinante a cultura portuguesa. Deslocado, ele estará sempre fora do lugar de onde emergem os conflitos. Como algo impreciso e ilimitado, com a presença das ex-colônias, ainda no imaginário português, teria de ser reconhecido agora como preciso e limitado? Como se daria o regresso ao porto? Ao que se convencionou chamar de viagem do «retorno das caravelas»? Arriscamos a hipótese de que esta principiaria a partir de um local preciso e limitado – o corpo. Ao final, tais relações se inverteriam. O espaço que em princípio era infinito e ilimitado se torna finito e limitado (o término da experiência coincidirá com o fim da narrativa); o corpo finito e limitado ganhará contornos infinitos e ilimitados, porque transfigurado agora pelo exercício da paixão.

Havia habitualmente duas perspectivas sobre ti: de longe, corpo inteiro – as proporções perfeitas; as cores e o corte das calças, das camisas e dos blusões eram dos manequins dos magazines mais recentes [...] O corte do cabelo negro notava-se bem – era em madeira. De perto, a cabeça só e o pescoço com a camisa de cor lisa molemente aberta ou o recorte redondo do algodão da blusa – as feições eram

¹² *Op. cit.*, 1988. p. 7.





pouco regulares; a cor da pele e do cabelo, o feitio dos olhos denunciavam um cruzamento qualquer de algumas gerações atrás (índia, china), o sorriso passava a ser dos personagens do cinema francês creio que a partir do anos 60, que se aproximava com uma profundidade maior dos homens semi-vulgares das gerações agora – intelectual mas também play-boy; filósofo, desenraizado e louco; poeta em certas horas más.¹³

Ainda uma vez Joyce se faz presente:

Em *Um retrato do artista*, Joyce faz Stephen Dedalus dizer a propósito do ritmo da beleza: «Falar dessas coisas, procurar compreender a sua natureza e depois de tê-las compreendido, tentar lentamente, humildemente, sem repouso, extrair novamente da terra bruta ou daquilo que ela nos fornece – sons, formas, cores, que são portas da prisão da alma –, uma imagem dessa beleza que chegamos a compreender – eis o que é a arte»¹⁴.

Retornemos ao Prólogo: «Tinham um interesse que aumentava e não podia deixar de me prender a elas – ter a curiosidade de saber com exactidão o que elas fariam no momento em que eu deixasse de as observar e livremente agissem, falassem, fossem, sem a tutela do olhar»¹⁵. Esse olhar que aprisiona, oposto à liberdade sempre perseguida e raramente encontrada, é retomado na primeira parte do romance: «Passeávamos devagar de bicicleta, as duas, como quem constrói poemas»¹⁶.

A imagem da bicicleta nos remete imediatamente para a noção de movimento. Um movimento localizado no espaço simbólico, «como quem constrói poemas». Por outro lado ela também nos informa sobre o limite do movimento. A roda gira em torno de um eixo fixo, sobre si mesma. Examinemos o exemplo. «Não acha estranho, as duas sempre juntas?»¹⁷ O elemento de transgressão, desafiando os valores burgueses, remete à mudança. Por sua vez, a classe dominante tentará assegurar os valores que a sustentam. Afinal não ignoramos que a burguesia é igual em toda parte. Por entre o desejo e a frustração, assinalados na narrativa enfaticamente, tem lugar a sugestão de

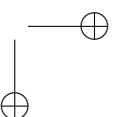
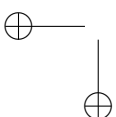
¹³ *Op. cit.*, 1988. p. 7-8.

¹⁴ *Op. cit.*, 2012, p. 87.

¹⁵ *Op. cit.*, 1988. p. 5.

¹⁶ *Op. cit.*, 1988. p. 10

¹⁷ *Op. cit.*, 1988. p. 11.





uma linha homossexual, o amor da irregularidade. Na temática se evidencia a tentativa de ruptura contra os valores burgueses, porque fossilizados, não mais significavam. É no espaço simbólico que parte de uma geração se sente agindo, sendo. Outra partiria para a ação revolucionária.

Jacques Aubert, no ensaio «De um Joyce a outro», alude a um comentário realizado por Françoise Frontisi-Ducroux sobre Dedalus, nos informando que antes dele,

[...] as estátuas tinham os olhos fechados, as pernas unidas, os braços colados ao corpo ou eram mesmo totalmente desprovidas de mãos, de pés e de olhos [Essas xoanas são, para Jean-Pierre Vernant, manifestações da ausência, do invisível]. Algumas não passavam de simples prancha ou viga. A Dedalus são atribuídos todos os progressos decisivos da arte arcaica: olhos abertos, pernas afastadas, braços descolados do corpo e tesos¹⁸.

Prossegue Aubert, recuperando Joyce, «para o autor de *Retrato*, Dedalus guardaria no nome o ato simbólico, [...] o ato surge por essa referência à separação dos pés, condição do passo [...] Dedalus liberador, e mesmo criador, de objetos que ele faz escapar do que o significante pode ter massificado»¹⁹. Parece residir aí também a crítica do romance de Eduarda a uma sociedade cuja burguesia recusava qualquer tipo de mudança que a ameaçasse, enclausurada em seu próprio imobilismo.

Quanto à estrutura da narrativa, ela é composta por um Prólogo, cinco capítulos (tal como Joyce concebera a sua), um Epílogo e uma página final denominada História. Essa parte, como um «*da capo ao fine*» em linguagem musical, evocaria a gênese da obra e, como nos prefácios, o que teria motivado a sua elaboração. Duas datas ali se acham: «Lisboa, tantos de tal de 1962», ano que remete à História, título de tal capítulo, e ao início da narrativa, e, em seguida, novembro de 1978, correspondendo ao término do romance. Tal fato parece recuperar o comentário formulado por Adorno, em sua *Teoria Estética*, em que destaca o caráter enigmático da obra de arte e acentua o paradoxo de sua irresolubilidade²⁰. Sabemos bem, que ao ser decifrado, apenas se acrescenta um enigma a outro. Um enigma decifra-se, mas tal decifração

¹⁸ *Op. cit.*, 2012, p. 89-90.

¹⁹ *Op. cit.*, 2012, p. 91.

²⁰ Cf. Theodor Adorno. *Teoria Estética*. Lisboa, Edições 70, 1970.





nem sempre corresponde à sua resolução. É o que ocorre com o romance de Eduarda. O que parece elucidar, na verdade suscita novas questões ao leitor. Vale mencionar ainda que a abertura dos capítulos vem numerada e com a fonte em negrito. Cada capítulo encimado por epígrafes, somente elas, em negrito, nos informando sobre o tempo em que a ação teria transcorrido. Os anos 60, que correspondem ao período do fascismo, são subdivididos em três partes: ANOS 60 (1ª parte). Na praia. A libertação imediata; ANOS 60 (1ª parte). Na praia. A ditadura continua, ANOS 60 (2ª parte). O poder tinha definido e regulamentado: «Estudante é aquele que estuda».

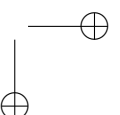
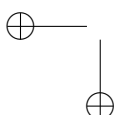
Na epígrafe, da parte, «Na praia. A ditadura continua,» encontra-se uma referência à guerra colonial, especificamente ao motim do «Paquete Santa Maria», cujo sequestro tinha como finalidade chamar a atenção do mundo para o processo de opressão da Península Ibérica:

Com entusiasmo contava-se a situação em que se vivia. [...] Interessava-me sobretudo indignar os que chegavam dos países livres. Contar que não havia direitos como nos outros locais do mundo, contar que os homens de valor tinham de uma forma ou de outra passado por prisões, um dia ou outro; que em cada hora havia torturas, perseguições e ouvidos escutando conversas nos telefones, nos cafés, nas casas; mas não acreditavam quando os estrangeiros diziam que no país deles também. Era impossível – dizíamos, ou pelo menos seria de outra maneira, seria de uma forma mais subtil e mais mansa e o que aqui revoltava era a brutalidade e a constância. Mas nós também – repetiam eles. Mas podem escrever nos jornais, podem filiar-se em partidos políticos, há todos os livros à venda nas cidades, se olham desconfiadamente para vocês podem defender-se no tribunal e ganham. Mas lêem-nos as cartas e matam-nos nas estradas – diziam. Mas vocês não são obrigados a matar gente nas terras de África, nem a jurar por vossa honra que não são comunistas, nem pertencer à mocidade portuguesa²¹.

As mensagens grandiloquentes, comuns ao sistema, dirigidas à população, tinham como finalidade mantê-la sob severa vigilância. «Estudante é aquele que estuda».

Se levarmos em conta o papel do Neorrealismo português, extremamente importante (como fundamentais foram as peças de Sartre no momento da ocupação francesa) ao realizar uma espécie de inventário nos anos 40, seja

²¹ *Op. cit.*, 1988, p. 22.





do rosto português, da má consciência burguesa, dos meninos dos bairros de lata e dos operários sem trabalho, dentre outros temas ali encontrados, podemos, como nos processos de longa duração, estabelecer uma correspondência entre esse movimento e o romance de Eduarda. Em *Retrato dum amigo enquanto falo*, também se encontra o inventário dos impasses de uma «geração que começava»²², os dilemas dos anos 60 e 70 em Portugal, onde a guerra colonial, a repressão universitária, o maio de 68, ali se explicitam:

E assim muitos de nós escolheram uma militância cultural: os cineclubes, os grupos de teatro, os jornais, as editoras, as páginas literárias, as associações recreativas, [...] Alguns viriam a escolher a profissão de assistente social, de advogado (de causas políticas), de médicos em vilas longínquas e de professor primário.

Foram no entanto muito poucos e nas horas que corriam devagar entre cada horário alguns aprenderam a mexer em armas, a limpá-las com pormenor, a fazê-las brilhar, atirando contra alvos circulares de cartão de plástico, treinando nos pinhais, nos areais e nos campos. [...] De revolução falava-se pouco ou por pudor ou porque era para muitos uma meta impossível em nossa pátria²³.

A nova geografia, de lugares despovoados pela memória, que o Neorrealismo resgata, deixou por herança a amarga continuidade de um quadro que não sofreu grandes alterações. Convém não esquecer que tal procedimento se dá no nível do conteúdo narrativo, uma vez que a forma guarda elementos distintos da estética do Neorrealismo. Encontramo-nos agora diante de uma narrativa marcada pela fragmentação, pela diluição da trama e da personagem, pelo aspecto confessional e pela contestação política, o que alinhará a ficção portuguesa na produção romanesca contemporânea de um modo geral. Daí também a superposição dos tempos presente-passado, e das perguntas frequentes, apontando para o eixo confessional da obra.

Lembras-te das associações de estudantes? As associações nesses tempos funcionavam como viriam a funcionar alguns partidos que então não existiam, a pulso, com muita vontade e muita militância de uns, alguma ambição dos que consideravam estar no ensaio geral da vida, ou mesmo de outra época que acabaria por vir, [...] As associações de

²² Op.cit, 1988, p. 31

²³ Op. cit., 1988, pp. 44-45.





estudantes eram metros quadrados de caves com um ritmo irregular, muito intenso nas alturas das greves [...] muito lento nos dias normais [...] um espaço pouco familiar à maior parte dos estudantes [...] Aí aprendemos a manejar as tintas planas e as letras desenhadas, a paginar em pequena escala, a escrever coisas impessoais²⁴.

A crítica, ao se verificar a imensa distância existente entre a política, seus dirigentes e a população, tem lugar. Ainda uma vez o desafio, o mesmo vivenciado por Sísifo, de organizar as bases. O dilema em relação à escrita igualmente se verifica. O ato de criação, a literatura como testemunho e o engajamento aparecem como tensões.

[...] a escrita nunca foi uma escolha que fizesse mas uma forma de sobreviver completamente intacta. [...] Tentar a cada momento escrever duma maneira clara e para que o povo todo facilmente lesse era cansativo e triste porque se tornava impossível dizer as coisas queridas. [...] Continuei a escrever porque talvez achasse necessário fixar os momentos que nem os jornais nem os manuais de história jamais seriam capazes de guardar e transmitir ou reproduzir com um mínimo de fidelidade²⁵.

Depois dos Cravos, Maria Alzira Seixo, em seu livro *Discursos do Texto*, revelaria que, mesmo em tempos de mudança, tal preocupação com o papel do escritor permaneceria. Com a mão em liberdade, afirmaria: «[...] escrever é descobrir, então. Revelar, também. Criar na dupla relação palavra-acto, um processo que implique o meu trabalho na produção geral que é a de todos»²⁶.

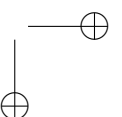
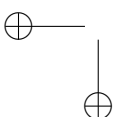
Convém notar que tais impasses não se passavam apenas no chamado campo cultural. Há mesmo quem acredite, como Adorno, que os dois universos, o real e o ficcional, se acham tão ligados, que o que aparece num é o que falta no outro.

Quase todos desconheciam tudo das fábricas e dos campos, não sabiam nem as casas, nem as horas, nem os gestos dos operários e camponeses em nome dos quais falavam, esquecendo-se abundantemente de que eram em nome deles que falavam. Sobrepunham no discurso e nas

²⁴ *Op. cit.*, 1988, p. 34.

²⁵ *Op. cit.*, 1988, p. 52-53.

²⁶ Maria Alzira Seixo. *Discursos do Texto*. Amadora, Bertrand, 1977, p. 27.





decisões a luta política – o ataque ao poder – subalternizando a luta de classes²⁷.

A passagem ao 25 de Abril altera o ritmo da narrativa. O romance se acelera, adquire um tom referencial, com uma linguagem direta, quase jornalística. Um único capítulo é dedicado à Revolução dos Cravos: «1974 e seguintes: Podemos derrotar os inimigos do povo se tivermos confiança, se soubermos unirmo-nos, se ousarmos lutar, se ousarmos vencer, se contarmos com as nossas forças. O povo pode vencer se contar com as suas próprias forças» (Otelo)²⁸.

O fragmento de Otelo Saraiva, com a força dos comunicados, encima o capítulo. E talvez no exemplo que segue se encontre o retrato mais preciso de um dia único, «prodigioso» e especial.

Foi o espanto a aprofundar-se em cada dia perante o que todos éramos capazes de fazer, ultrapassando cada barreira e tomando o país estranho palmo a palmo. A surpresa dos próprios gestos e do novo país descoberto, a rapidez do sonho conhecido pelos jornais e também nos locais percorridos. Tornou-se a cidade maior e as noites tornaram-se dias. [...] Tanta gente, donde vinha.²⁹

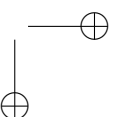
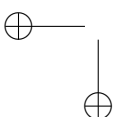
O breve capítulo (como breve foi a fagulha de Abril) dá conta de todos os impasses que marcam o processo revolucionário. Uma semana após o golpe, no primeiro de maio, quinhentas mil pessoas, empunhando bandeiras vermelhas, que representavam o partido e as associações de trabalhadores, compareciam às ruas de Lisboa. A grande burguesia, por seu lado, procurava influenciar no rumo político. Toda esta fase está marcada por um espantoso vazio de poder. Por um lado, encontramos uma classe operária dividida, não impondo uma clara direção na condução dos fatos. Por outro lado, ao nível das forças políticas não havia nenhuma capaz de construir um bloco que tomasse a direção e o controle da situação.

Sabemos que as revoluções, como as paixões, têm uma data para começar, mas não têm uma data que marque o seu fim. O romance assinala tal aprendizado, entendimento áspero do áspero, como todo aprendizado. As

²⁷ *Op. cit.*, 1988, p. 35.

²⁸ *Op. cit.*, 1988, p. 63.

²⁹ *Op. cit.*, 1988, p. 27.





revoluções funcionam como uma festa para qual todos são convocados, os que irão lutar pela sua permanência e os que irão traí-la. «A esperança volta a saber na boca com amargura. O tempo corre. O tempo range.»³⁰

Os anos seguintes são marcados pelo que a narradora irá nomear como o processo de volta à normalidade. Dentro de semelhante quadro, um outro impulso, como uma inevitabilidade, surge como resposta: o erotismo. Esse funcionará como contraponto entre a vida e a morte, entre o movimento e a estagnação:

Estamos em 1978, o tempo começa a correr baço. [...] Repara, a agilidade dos teus gestos é o da indiferença. Sorris.
Acho-te mais simpático. Sentes certamente que o meu sorriso agride, não posso expor-te mais encantos, que os não tenho. [...] A fragilidade da teia de mim para ti e um pouco de ti para mim penosamente urdida é um fato. Se eu quebrar estes momentos, morremos?³¹

A epígrafe superpõe a realidade objetiva e a realidade subjetiva. Estamos em 1978, no período pós-revolucionário. A fase eufórica da Revolução dos Cravos terminara.

Em seu livro *Eros e civilização*, Herbert Marcuse³² nos alerta que, embora de caráter subjetivo, absolutamente indivisível, as paixões podem nos informar sobre a realidade, sobre o mundo exterior. É o que ocorre com *Retrato dum amigo enquanto fala*: a sensação de não vida, a fase morna, «da vida entre parênteses», que se instala logo após a vibração dos Cravos. Quando o princípio da realidade se impõe, mais fértil o solo do prazer, terreno propício para que paixões se desencadeiem, resposta contundente de Eros a Tânatos, afirmando a vida. Como nos lembra Bataille³³ o erotismo destrói, desmonta, demole um estado normal. Aponta para o prazer, que apontará para a permanência, uma das formas de vinculação entre a continuidade e a descontinuidade. Pelo erotismo a vida resiste.

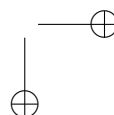
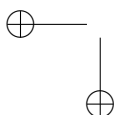
Recuperemos a observação de Eduardo Lourenço ao destacar que a parte em negrito do romance de Eduarda representaria a longa carta de amor escrita pela narradora ao amante. Se por um lado, como já assinalado, o título

³⁰ Op. cit, 1988, p. 192.

³¹ Op. cit., 1988. p. 89.

³² Cf. Herbert Marcuse. *Eros e Civilização*. (Trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

³³ Cf. Georges Bataille. *L'erotisme*. Paris, Minuit, 1957.





da obra dialoga com Joyce, tais cartas parecem dialogar com *Novas Cartas Portuguesas*³⁴, cuja publicação provocara um abalo na sociedade. Tais cartas, por seu turno, evocam as cinco cartas de Soror Mariana Alcoforado. Vejamos o que nos diz a Primeira escrita pelas três Marias, como ficaram conhecidas, datada de 01/03/71:

Pois que toda literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos. E já foi dito que não interessa tanto o objeto, apenas pretexto, mas antes a paixão; eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício.³⁵

O pensamento de André Topia em seu livro *Intertextualidades*, mais precisamente no capítulo «Contrapontos Joyceanos», se atualiza:

cada vez mais o texto literário se inscreve numa relação com a multidão dos outros textos que nele circulam. Ao tornar-se o receptáculo móvel, o lugar geométrico num fora-do-texto que o percorre e informa, deixou de ser um bloco fechado por fronteiras estáveis e instâncias de enunciação claras.³⁶

Como numa ciranda, *Novas cartas portuguesas*, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa evocam as cinco cartas de Soror Mariana Alcoforado. *Retrato dum amigo enquanto falo*, de Eduarda Dionísio, retoma *Um retrato dum artista quando jovem*, de James Joyce, assim como *Retrato do artista velho quando velho*, de Joseph Heller, livro publicado em 2000, positivamente, repete o processo: «Erra uma vez um velho escritor, erra uma, duas, três, centenas de vezes. Rasga papéis, joga personagens fora, faz anotações. O que escrever que ainda não tenha sido escrito? Da indefinição nasce o romance, de sua indecisa criatividade»³⁷. Em seu livro *Maio de poesia 61*³⁸,

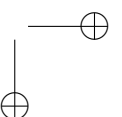
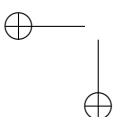
³⁴ Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa. *Novas cartas portuguesas*. Lisboa, Futura, 1974.

³⁵ *Op. cit.*, 1974, p. 5.

³⁶ Cf. André Topia. *Intertextualidades*. (Tradução Clara Crabbé Rocha). Coimbra, Almedina, 1979, p. 171.

³⁷ Joseph Heller. *Retrato dum artista quando velho*. (Tradução de Luciano Machado). São Paulo, Cosac Naify, 2002. p. 7.

³⁸ Cf. Jorge Fernandes da Silveira. *Maio de Poesia 61*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.



Jorge Fernandes da Silveira nos adverte que errar é um dos verbos mais conjugados pelos portugueses, tanto em seu sentido ontológico, quanto às rotas das navegações estabelecidas. Não é demais evocar o verso camoniano: «errei todo o discurso de meus anos».

Voltando às *Cartas*, Dionísio dá continuidade ao desejo de mudanças que as *Novas cartas* continham. Seu romance confirma o «exercício da paixão», ali enunciado. E muitas serão as paixões retratadas: pelo outro, pelas revoluções, pela escrita. Para Eduarda Dionísio, a necessidade da paixão e o ato de criação se conjugam, como se fora uma única e vital pulsação: “Estás a ver? Era para mim assim amar. Escrever. Escrever. Viver algumas horas lentas para as escrever, pronunciando palavras elaboradas que aproveitava logo”³⁹. A transgressão como a entende Bataille, [...] “Somos seres descontínuos, indivíduos que isoladamente morrem numa aventura ininteligível, mas que têm a nostalgia da continuidade perdida”⁴⁰ – pontua o romance em todas as fases temporais mencionadas: “Mas nascia aquela hesitação sobre a clandestinidade que aparentávamos – Existiria?”⁴¹ Sob o signo da transgressão, do amor da “irregularidade” entre duas adolescentes, a narrativa principia. Com um amor proibido, entre um homem e uma mulher, com famílias constituídas, a paixão do presente, a narrativa chega ao final.

O epílogo estabelece um diálogo com o início da obra. Aí se dá a temática de que falávamos inicialmente: o corpo, preciso e limitado, agora transfigurado pela paixão, torna-se impreciso e ilimitado: “Do amor não te falo. Percebes que é por puro pudor e medo de não saber falar como convém”⁴².

Houve um dia uma revolução, mas a manutenção dos gestos clandestinos, interditos, posteriores a esta parece indicar que talvez seja mais fácil alterar o sistema político do que as mentalidades. A “tutela do olhar” permanece. Uma vez mais a burguesia a espreitar pela janela: “esta conversa em que os vizinhos nunca acreditariam, registando provavelmente a luz acesa toda a noite e lembrando-se que o homem da casa estava há tempos fora”⁴³. Cíclico, o romance termina como iniciara. E, como nos alerta um jovem autor português, o enredo circular “É a forma que os escritores, pessoas do tama-

³⁹ *Op. cit.*, 1988, p. 9.

⁴⁰ *Op. cit.*, 1957, p. 24.

⁴¹ *Op. cit.*, 1988, p. 11.

⁴² *Op. cit.*, 1988, p. 119.

⁴³ *Op. cit.*, 1988, p. 119.



nho das outras, têm para sugerir eternidade. Se acaba conforme começa é porque não acaba nunca”⁴⁴.

Assinalemos a reflexão final do romance: “Por mim, tenho duas reuniões marcadas e pensarei um pouco em novas formas de organização e nas ausências prolongadas”⁴⁵. Mais do que respostas, são as perguntas que movimentam o mundo. A literatura guarda um compromisso na formulação de questões, busca eterna em direção à verdade, emoção dos nossos dias. O aspecto confessional, marca predominante do romance de Eduarda, aproxima o leitor da obra e, por conseguinte, de si mesmo, num caminho único e inesgotável que o conduz a um processo de autognose, helenisticamente falando. Sob o disfarce de um pseudo-diálogo, o leitor ocupará o espaço destinado ao interlocutor, no caso o ouvinte. Numa sociedade massificada cada vez mais pela hegemonia dos meios de comunicação, trata-se de uma forma de intervenção, mais do que necessária, fundamental. Além disso, duas reflexões que parecem se tornar a espinha dorsal da narrativa ecoam: a paixão revolucionária que permanece nas “novas formas de organização” e pelo outro, pelo amante, nas “ausências prolongadas”. Em tempos virtuais, um novo aprendizado – convite irresistível e inadiável – parece sugerir que o importante é estar perto.

⁴⁴ José Luís Peixoto. *Livro*. Lisboa, Quetzal, 2010. p. 262.

⁴⁵ *Op. cit.*, 1988, p. 119.







Ondina Ferreira e o romance de autoria feminina entre a década de 30 e o começo da década de 40

Giulia Manera¹

No título do artigo publicado no dossiê “Em torno do romance de 30” da revista *Teresa* (2015), Alfredo Bosi refere-se à produção ficcional das décadas de 30 e 40 utilizando a expressão “caixa de surpresas”² e saudando o renovado interesse da crítica para um momento da história literária ainda a ser plenamente compreendido e investigado. Um dos primeiros trabalhos a marcar essa “volta”³ do dito romance de 30, como sublinha justamente Bosi, é o volume de Luís Bueno *Uma história do romance de 30*, título que revela a necessidade de repensar e reescrever uma história – senão a história – da ficção da época. A partir de uma análise do contexto ideológico-literário, citando amplamente as fontes críticas contemporâneas, Bueno questiona as categorias conceituais que participam da definição do valor literário. Aplicando um critério que ele mesmo define de “leitura extensiva”⁴, o autor mostra como a rígida dicotomia romance social/romance psicológico – em que o primeiro representa o gênero de maior prestígio em oposição ao segundo – tem contribuído à compreensão parcial ou à desvalorização de certos autores e obras.

¹ Université Paris Ouest Nanterre.

² Bosi, Alfredo, "Uma caixa de surpresas: nota sobre a volta do romance de 30", in *Teresa*, Revista de literatura brasileira, n. 16, 2015, São Paulo, p. 15-21, ISSN 1517-9737-12.

³ *Idem, Ibidem.*

⁴ O autor considera, em princípio, todos os romances publicados na década. Bueno, Luís, *Uma história do romance de 30*, São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, 712 p., p. 15.





Nessa perspectiva, Bueno dedica um estudo monográfico a quatro escritores – Cornélio Pena, Cyro dos Anjos, Dyonélio Machado e Graciliano Ramos – e suas obras, propondo uma releitura que supera a polarização dos subgêneros romanescos.

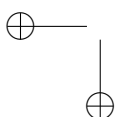
O estudo que apresentamos pretende participar desse processo de releitura crítica, introduzindo no questionamento da produção literária dos anos 30 e do começo dos anos 40⁵ a categoria de gênero. Uma categoria “útil”⁶ de análise, para citar Joan Scott, que possibilita não somente a inclusão de autores tradicionalmente desvalorizados ou esquecidos, mas introduz também uma nova abordagem do discurso literário, evidenciando as regras que o estruturam e sugerindo uma compreensão mais ampla dos mecanismos de constituição do cânone. A identidade da pessoa que escreve desempenha, de fato, um papel determinante na avaliação da escrita, numa confusão constante de categorias biológicas e estético-literárias. O resultado é uma inserção diferencial – ou um apagamento, como no caso das romancistas dos anos 30 e 40 – da produção feminina na tradição literária.

Nessa perspectiva, a carreira e a fortuna crítica da escritora paulista Ondina Ferreira, bem como o romance *Outros dias virão* (1943), considerados na segunda parte deste trabalho, representam um estudo de caso ideal na análise da participação das mulheres no campo literário da época e das representações veiculadas por suas obras.

Apesar das contribuições mais recentes de críticos e pesquisadores, o *corpus* do romance de 30, bem como as categorias interpretativas que o definem, permanecem relativamente estáveis. Os textos historiográficos e críticos consagrados a essa fase da literatura brasileira são fundamentais para uma historicização do gênero romance e do papel do escritor, ilustrando as

⁵ Consideramos aqui, mais especificadamente, o período entre 1930 e 1945. A escolha dessa periodização justifica-se por um conjunto de fatores. Mesmo se os títulos mais significativos do romance de 30 aparecem durante os anos 30, no começo dos 40 são publicadas várias obras que revelam uma evidente continuidade com a década precedente, sobretudo no que concerne ao romance de autoria feminina aqui analisado. A conjuntura histórica conforta essa periodização, pois 1945 marca o fim da primeira era Vargas e a inauguração de uma fase democrática. Dessa maneira, o período 1930-1945 apresenta uma coerência não somente no plano literário, mas também no histórico e social.

⁶ Scott, Joan, “Genre: Une catégorie utile d’analyse historique” in *Le genre de l’histoire, Les cahiers du GRIF*, n. 37-38, 1988, p. 125-153, p. 125.





categorias utilizadas na definição do momento literário⁷. Mas, salvo raríssimas exceções, os modelos e as interpretações que esses textos propõem são elaborados a partir de um *corpus* exclusivamente masculino e revelam-se, portanto, inválidos para uma análise da produção ficcional feminina da mesma época⁸. Sobretudo se considerarmos que os critérios de seleção das obras canônicas do romance de 30, presumidamente neutros e estético-literários, se revelam eles mesmos fundados num sistema de valores que subestima, simbólica e materialmente, a contribuição das mulheres em literatura. Ou que, consagrando algumas autoras em virtude da sua genialidade/unicidade, impede de fato a normalização da presença feminina no campo literário.

Uma questão de gênero

Os anos 30 representam um momento fundamental no processo cultural e identitário do Brasil. A função social da literatura, especialmente do romance, e o papel do escritor como “consciência viva” do país são reconhecidos e problematizados. Uma época em que se escreve um romance de cunho social, que renova profundamente suas formas expressivas e no qual o autor manifesta frequentemente uma “inserção ideológica”⁹, questionando a identidade nacional e o conceito de brasilidade. Contudo, na maioria das

⁷ Entre as outras fontes aqui consideradas, citamos mais especificadamente: Adonias Filho, *O romance brasileiro de 30*, Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969, 155 p.; Portella, Eduardo; Cristovão, Fernando; Teles, Gilberto Mendonça, *O romance de 30 no nordeste*, Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará – Proed, 1983, 209 p.; Coutinho, Afrânio (org.), *A literatura no Brasil: Era Modernista*, v. 5, São Paulo: Global, 2001-a, 658 p.; Lafetá, João Luiz, 1930: *a crítica e o modernismo*, São Paulo Duas Cidades, 2000, p. 283; Lins, Álvaro, *O romance brasileiro contemporâneo: Octávio de Faria, Lúcio Cardoso, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Gilberto Amado*, Rio de Janeiro: Ed. De Ouro, 1967, p. 125.

⁸ Mencionamos novamente, nesse propósito, a obra de Luís Bueno. Entre os escritores do romance de 30, o autor considera não somente Rachel de Queiroz, mas também Lucia Miguel Pereira e analisa a personagem feminina como um elemento significativo da representação do “outro”, característica da ficção da época (Bueno, 2006).

⁹ Retomamos aqui uma definição de Antonio Candido, tirada da seguinte citação: “Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período”. In Candido, Antonio, *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo: Ática, 1987, p. 264, p. 182.



histórias, antologias e manuais literários, quase nenhum nome feminino figura entre os autores canônicos do período. As mulheres são, assim, ausentes como sujeitos da escrita e não parecem participar desse momento fundamental do processo literário do país. A única exceção à regra parece ser Rachel de Queiroz, valorizada unanimemente pela crítica em razão de sua singularidade de mulher “que escreve como um homem”¹⁰.

Uma solidão, a da autora de *O Quinze*, quanto mais paradoxal se considerarmos que, como sublinha Ruffato, “o Governo Vargas é a entrada vigorosa da mulher no cenário literário, rompendo barreiras e estabelecendo novos parâmetros de avaliação de suas obras”¹¹. Apesar do modelo conservador veiculado pelas instituições estadonovistas, que exaltam o papel de esposa e mãe idealmente confinada no espaço doméstico, ao longo da década de 30 as mulheres continuam se organizando em movimentos feministas e femininos, publicam revistas e assinam artigos, ganham a batalha para o sufrágio universal e o direito de serem lidas, ingressam cada vez mais numerosas no mercado do trabalho e se alfabetizam em massa. Nas artes, artistas plásticas como Tarsila de Amaral e Anita Malfatti, já integrantes fundamentais da vanguarda modernista, são amplamente reconhecidas. E na literatura?

A leitura das fontes da década de 30 contradiz plenamente o silêncio da historiografia, mostrando que há um número significativo de mulheres que escrevem, são lidas e publicadas. A imprensa especializada, como o *Boletim*

¹⁰ Schmidt, Augusto Frederico, “Uma revelação – *O Quinze*” in Queiroz, Rachel de, *Obra reunida*, v. I, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989, 96 p., p. LIV-LIX, p. LIV; Ramos, Graciliano, “Caminho de Pedras” in Queiroz, Rachel de, *Obra reunida*, v. I, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989, 96 p., p. LXII-LXIV, p. LXII. Seria possível objetar à afirmação da “solidão” de Rachel de Queiroz nos anos 30 e no começo dos 40 apontando as datas de publicação de três romances de autoras hoje consagradas e valorizadas: *A casa verde* (1932) de Júlia Lopes de Almeida, *Parque industrial* (1933) de Pagu e *Perto do coração selvagem* (1943) de Clarice Lispector. A leitura das fontes críticas, tanto as contemporâneas quanto as mais recentes, mostra que essas três autoras não são consideradas como participantes do dito romance de 30. Como Júlia Lopes de Almeida que, com sua longa carreira, representa bem mais a ficção da segunda metade do século XIX, Clarice Lispector é lida como uma antecipadora das tendências literárias que se consolidam a partir da segunda metade dos anos 40. Quanto a Pagu, como mostra o artigo de Kenneth David Jackson publicado no citado dossiê da revista *Teresa*, a repercussão de *Parque industrial* é quase nula no momento de sua publicação e é preciso esperar várias décadas antes que o romance seja relido e sua autora plenamente resgatada.

¹¹ Ruffato, Luiz, *25 Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, Rio de Janeiro – São Paulo: Record, 2004, 350 p., p. 13.

de Ariel da editora homônima e o *Anuário Brasileiro de Literatura* dos irmãos Pongetti, além das rubricas literárias de jornais e revistas, representa o documento mais significativo da participação feminina ao discurso literário. É nas páginas de jornais e revistas que aparecem as resenhas e as críticas das obras contemporâneas e que se escreve de fato a teoria do romance, bem mais do que nos tratados eruditos e nas publicações acadêmicas¹².

Nos anos 30 e no começo dos anos 40, autoras como Lucia Benedetti, Jenny Pimentel de Borba, Lâsinha Luís Carlos de Caldas Brito, Maria José Dupré, Ondina Ferreira, Emi Bulhões Carvalho da Fonseca, Ignez Mariz, Carolina Nabuco, Lucia Miguel Pereira, Dinah Silveira de Queiroz e Tetrá de Teffé, entre outras, são publicadas por editores de primeiro plano, com tiragens consistentes, sendo apreciadas pela crítica e pelo público. O estudo de suas carreiras revela que, para essas autoras, autênticas profissionais das letras, a escrita representa uma prática constante e, muitas vezes, um verdadeiro ganha-pão. De fato, os documentos da época mostram que elas integram plenamente o campo literário, publicando artigos e crônicas em revistas e quotidianos, colaborando com as editoras como tradutoras, assinando críticas sobre as obras dos colegas e exprimindo suas opiniões sobre política. Ademais, a análise da produção dessas autoras revela que suas obras participam do mesmo “[...] espírito unificador”¹³, ou *Zeitgeist*, que confere uma unidade ao romance dito de 30: a condição das trabalhadoras, a crítica à hipocrisia da sociedade, a decadência da burguesia, a crise da instituição matrimonial, a reivindicação de autonomia e a busca de autodeterminação são todos temas centrais em suas ficções.

A leitura de artigos e resenhas da imprensa das décadas de 30 e 40 revela que a presença feminina no campo das letras é considerada um fenômeno inédito pelos contemporâneos. Se pensarmos, como afirma Zahidé Lupinacci Muzart, que em comparação com “as inúmeras inglesas que publicaram romance desde o século XVII [...], as brasileiras começam a escrever romances apenas no século XIX tendo, no XVIII, deixado somente poemas”¹⁴, é possí-

¹² Citamos livremente uma análise de Shelly Charles. Charles, Shelly, “Le domaine des femmes: roman et écriture féminine dans la critique du tournant des Lumières”, in Reid, Martine, *Les femmes dans la critique et l’histoire littéraire*, Paris: Honoré Champion, 2011, p. 85-100, p. 86.

¹³ Rosenfeld, Anatol, “Reflexões sobre o romance moderno”, in *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 73-95, p. 75.

¹⁴ Muzart, 1999, p. 189.



vel entender como o número significativo de romancistas fosse então percebido como uma novidade. Um verdadeiro “surto” da literatura feminina que se apresenta como inédita não apenas pelo gênero de seus autores, mas também pelas características intrínsecas, temáticas e estilísticas de seus romances. Neste propósito, particularmente eloquente e revelador do porte do fenômeno é o artigo de Valdemar Cavalcanti, intitulado “As mulheres estão tomando conta do romance” e publicado no *Diário de Notícias* em 1939:

Livro de ficção, até certo tempo, que saísse de mão feminina era, via de regra, como um trabalho de renda – um artifício de manufatura. Quando não era um recital de virtuosismo literário, uma simples demonstração de habilidades estilísticas, era um desabafo de sentidos. Os seus romances [eram] uma caricatura da vida e não uma imagem da vida; um reflexo de realidade coado em velhas paineiras de depuração literária, e não a própria realidade transposta em termos quanto possível fiéis¹⁵.

Esta a situação no passado, pois, na visão do crítico, as escritoras da década de 30 conseguem renovar radicalmente a escrita “feminina”. Suas obras representam uma contribuição fundamental à prosa de ficção no Brasil, tanto que alguns dos romances mais significativos da década são obras de mulheres. Segundo Cavalcanti, de fato, *As três Marias*, de Rachel de Queiroz, é o melhor romance de 1939, e *Amanhecer*, de Lúcia Miguel Pereira, é a obra de ficção mais representativa de 1938.

Um fenômeno que continua a surpreender – positiva ou negativamente – os críticos ainda no começo da década sucessiva, como atesta um artigo publicado na *Revista da Semana* em outubro de 1943. Para introduzir uma leitura crítica de *Outros dias virão* de Ondina Ferreira, o autor afirma que se trata de

[...] mais uma romancista. A galeria está realmente ficando numerosa, além de ilustre. A mulher assume naquele ramo das letras brasileira uma situação de evidência, quase diríamos de domínio, e que, não há muitos anos, ninguém se lembraria de lhe atribuir. Para nos restringirmos a tal gênero, e a criações de caráter mais amplo e mais profundo,

¹⁵ Cavalcanti, Valdemar, “As mulheres estão tomando conta do romance” in *Diário de Notícias*, 12 de novembro de 1939, p. 8.





quase não havia escritoras¹⁶.

Essas romancistas, que formam uma galeria ideal de mulheres de letras e dominam o romance, não surpreendem somente em razão do seu número, mas, sobretudo, pela novidade que elas encarnam. No começo dos anos 40, já é impossível negar aquele que o autor define o triunfo da produção feminina no Brasil: “Hoje, as cultoras consagradas do romance e do conto formam um conjunto parecido com uma legião e já, por assim dizerem, compõem um catálogo”¹⁷. Além de Ondina Ferreira, entre as romancistas que compõem essa legião, o artigo cita Carolina Nabuco, Rachel de Queiroz, Tetrá de Teffé, Dinah Silveira de Queiroz e Maria José Dupré. Graças à qualidade de suas obras, elas se distinguem da precedente literatura feminina, emancipando-se do lirismo e do sentimentalismo aos quais as autoras das gerações antecedentes pareciam condenadas. Antes delas, lembra o autor, apenas Júlia Lopes de Almeida tinha sido capaz de exceler. Parece interessante sublinhar que a representação das romancistas como um grupo, uma legião, veiculada pelo artigo sugere claramente a ideia de unidade. Aos olhos dos contemporâneos, Rachel de Queiroz devia parecer então bem menos “sozinha” de quanto a tradição literária hoje conte.

Ondina Ferreira, uma esquecida entre as esquecidas

Lidas e comentadas pelos contemporâneos, as romancistas dos anos 30 não figuram na maioria dos textos críticos e historiográficos contemporâneos. Um “*deni d’anteriorité*”¹⁸ que representa um fenômeno generalizado e transnacional que apaga de forma sistemática a memória da produção literária feminina, privando as escritoras de uma herança simbólica e de uma genealogia artística. Neste propósito, Luiz Ruffato utiliza a expressão “estranha ausência”:

Uma leitura atenta dos compêndios de literatura brasileira revela-nos
uma estranha ausência: podemos contar nos dedos (da mão direita) o

¹⁶ O artigo, anônimo, aparece na rubrica “Novos”, da edição do 23 de outubro de 1943 da *Revista da Semana* (p. 11).

¹⁷ *Idem, ibidem*.

¹⁸ Naudier, Delphine, “Genre et activité littéraire: les écrivaines francophones” in *Sociétés contemporaines* 2010/2 (n° 78), p. 5-13, 192 p., ISSN: 1150-1944, p. 7.



número de mulheres ficcionistas que conseguirem romper o constrangimento da mera nota de rodapé: Rachel de Queiroz e Clarice Lispector – eventualmente, Lygia Fagundes Telles.¹⁹

Uma lacuna significativa que os estudos literários dedicados à produção literária feminina estão preenchendo, por meio de um número sempre maior de pesquisas, congressos dedicados, reedições de romances e artigos. Apesar desse processo fundamental de “resgate”, que visa restituir uma visibilidade e uma legitimidade à literatura de autoria feminina, muitas autoras permanecem ainda hoje esquecidas.

Entre as ficcionistas dos anos 30, Ondina Ferreira representa um exemplo significativo dessas autoras que permanecem na sombra. Exceto a data, 1908, e o lugar de nascimento, a cidade de Araraquara no estado de São Paulo, as informações relativas à biografia de Ondina Ferreira são praticamente nulas. Coutinho menciona por exemplo apenas a profissão de funcionária pública e o fato dela ter integrado a União Brasileira de Escritores e o Pen Centre de São Paulo²⁰. Na metade da década de 30, artigos assinados por ela aparecem regularmente nos suplementos literários de *O Estado de São Paulo*, *Correio Paulistano*, *Folha de São Paulo* e nas revistas *O Cruzeiro* e *Fon Fon*, onde são publicados também alguns contos. Já autora de crônicas e tradutora, Ondina Ferreira publica *Outros dias virão* (Civilização Brasileira), seu primeiro romance, em 1943, inaugurando uma carreira de romancista que continua até os anos 80. Como a ficção de estreia, que em 1947 é adaptada pela Rádio Nacional tornando-se uma radionovela de sucesso, as suas obras são bem recebidas pelo público e pela crítica. A autora ganha também vários reconhecimentos institucionais, como o prêmio Alcântara Machado da Academia Paulista de Letras, conferido ao romance *Inquietação* (1945 – Companhia Editora Nacional). Entre suas ficções, lembramos igualmente *E ele te dominará* (1944) e *Vento da esperança* (1947), ambos considerados pelos contemporâneos como autênticos *best-sellers* da época.

¹⁹ Ruffato, Luiz, “A conquista do espaço: a prosa de ficção brasileira escrita por mulheres”. In *Revista do Livro da Biblioteca Nacional*, n. 53, ano 17, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, setembro 2009, pp. 21-26, p. 21

²⁰ Coutinho, Afrânio; Sousa, José Galante de, *Enciclopédia de literatura brasileira*, São Paulo: Global Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2001, 2 vols., 1656 p. (vol. I), p. 686.



Entre os numerosos críticos a comentar os romances de Ondina Ferreira, ressalta o nome de José Lins do Rego. Quando, em 1948, a Saraiva lança *Navio ancorado*, na orelha do livro destaca-se uma apresentação assinada pelo escritor paraibano:

Agora mesmo acabo de ler um romance de uma moça paulista, um romance cheio de muito talento, de admirável poder de fixação de tipos. A sra. Ondina Ferreira, autora de *Vento de esperança*, aparece ao lado da Sra. Leandro Dupré e da minha cara amiga Dinah Silveira de Queiroz, como um autêntico valor das letras paulistas²¹.

Lâsinha Luís Carlos de Caldas Brito, uma outra romancista da época, assina uma resenha sobre *Vento da esperança*, celebrando o sucesso de Ondina Ferreira, uma “vencedora da mesma lide” e sublinhando o “júbilo de poder pegar a pena para exaltar os méritos de uma companheira vitoriosa”²². Para melhor apresentar a produção ficcional da autora, Brito afirma que ela é reconhecida e apreciada, tanto pelos literatos quanto pelo público, graças a um estilo autêntico e profundamente humano. Ademais, o romance é elogiado por sua capacidade de interpretar o espírito do tempo, denunciando “o drama das almas em choque com a fria civilização. [...] Seu livro é um trecho de vida, arrancado, ainda sangrento, a suas personagens”²³. Uma leitura similar àquela de Monteiro Lobato, que ressalta igualmente o talento de Ondina Ferreira na caracterização das personagens, notadamente os femininos. Ele reconhece

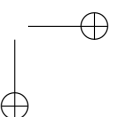
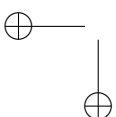
[...] uma analista segura, de grande penetração psicológica e muito hábil da descrição de tipos humanos, em especial moças pouco amparadas e que lutam pela subsistência. De tudo resulta uma dessas leituras que nos levam à deriva água abaixo, sem nunca o menor enfado. Isso é uma grandíssima coisa, porque é muito fácil escrever para enfiar os leitores²⁴.

²¹ Rego, José Lins, “Apresentação”, in Ferreira, Ondina, *Navio ancorado*, São Paulo: Saraiva, 1948.

²² Brito, Lâsinha Luís Carlos de Caldas, “Nossos Amigos os Livros” in *Fon-Fon*, 29 de novembro de 1947, p. 10.

²³ *Idem, ibidem*.

²⁴ A citação é tirada da sobrecapa da primeira edição do romance de Ondina Ferreira, *Navio ancorado*, publicado em 1948 pela Saraiva.



Resolvemos citar essas leituras de maneira mais extensa em razão da ausência de estudos ou de uma bibliografia crítica mais recente sobre autora. Entre as publicações dos últimos anos, de fato, a obra da autora paulista é citada e apresentada de maneira mais articulada apenas por Nelly Novaes Coelho. No *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras*, Ondina Ferreira é descrita como integrante daquela geração literária que, ao longo da primeira metade do século XX, “com diferentes recursos expressivos, prossegue no caminho aberto pelo romance tradicional (o romântico-realista do século XIX) cuja intenção básica era revelar a complexa teia social e os desacertos entre ela e os indivíduos, que a «tramam» e por ela são «tramados»²⁵.

Apesar daquela que Magalhães define como uma autêntica “vocação de romancista”²⁶, de uma produção ficcional consistente e da sua intensa participação à vida literária, as obras de Ondina Ferreira se encontram hoje todas fora de catálogo e seu nome é mencionado raramente pela historiografia literária. Exceto alguns artigos ou citações esporádicas²⁷, Ondina Ferreira e seus romances esperam ainda um resgate.

Outros dias virão e a representação da personagem feminina

A análise das fontes da década de 30 e 40 revela que o elemento que os críticos mostram apreciar maiormente nos romances da autora é a representação da personagem feminina, muitas vezes considerada como autêntica e vibrante. Numa recensão de *Outros dias virão*, de 1943, podemos ler por exemplo que, apesar de algumas imprecisões e negligências estilísticas, a obra merece ser lida pelo retrato da protagonista. O romance apresenta um fresco da vida na São Paulo contemporânea e é marcado pela presença da heroína, Maria Benta, “moça pobre e ambiciosa, trabalhadora, lutadora, sonhadora, a quem estão reservadas aventuras simples, [...] com o seu esforço honesto,

²⁵ Coelho, Nelly Novaes, *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711-2001)*, São Paulo: Escrituras, 2002, 750 p., p. 530.

²⁶ Magalhães Júnior, Raimundo, *O conto feminino, panorama do conto brasileiro*, vol. 10, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1959, 359 p., p. 317.

²⁷ Além dos já citados Coelho e Magalhães, lembramos o artigo de Edna Nascimento: Nascimento, Edna Maria Fernandes dos Santos, “Duas mulheres: duas formas de vida no romance *Navio ancorado* de Ondina Ferreira”, in *Revista Alere – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários-PPGEL – ano 04, v. 04, 2011*.



os seus projetos de carreira profissional, seus amores[...]”²⁸.

A capacidade de criar personagens femininos autênticos, reconhecida como traço distintivo da prosa de Ondina Ferreira e das romancistas contemporâneas em geral, representa um elemento significativo e inédito no panorama ficcional da época. Na década de 30, numerosos críticos questionam de fato a ausência de mulheres “reais” na prosa que se escreve no momento. Para citar um exemplo ilustre, é possível citar as palavras de Álvaro Lins que, comentando os romances de Jorge Amado, declara que o escritor “parece ter conhecimento muito limitado da alma feminina e dos seus sentimentos amorosos”.²⁹ Ele, como também muitos dos seus colegas, com exceção de Érico Veríssimo, cuja ficção seria caracterizada pela centralidade da personagem feminina. Se o romance de 30 se interessa pouco pelas mulheres que, em suas páginas, fogem raramente da dicotomia estereotipada namorada-esposa/prostituta³⁰, a mulher moderna continua representando, na literatura, um “enigma”. Lamentando essa ausência, num artigo de 1937, Peregrino Júnior surpreende-se do silêncio dos escritores contemporâneos:

[...] não creio que haja matéria mais sedutora para um romancista do que a mulher moderna, seja ela a secretária, a datilógrafa, a enfermeira, a advogada, a médica, a engenheira, a pequena funcionária, etc. Seria de maior interesse estudar as condições sociais e econômicas em que se debate [...]. Tudo isso, nas mãos de um verdadeiro romancista, será material de primeira ordem para o levantamento da carta topográfica da vida atual da nossa sociedade. [...] Deixando o plano lírico onde a colocara a mentalidade do século passado, a mulher desceu para o contato da terra e da vida, veio ombrear-se no trabalho e na luta, com o homem, transformando-se em sua companheira, quando não em sua competidora. Esse fato subverteu completamente as relações de ordem moral e social existentes entre os dois sexos.

Tenhamos paciência, esperemos mais um pouco, que eles [os escritores contemporâneos como nos] vão dar a chave do enigma da mulher moderna.³¹

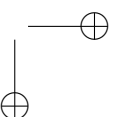
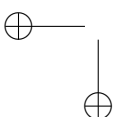
Nessa perspectiva, os romances de Ondina Ferreira, bem como das demais

²⁸ Ver nota n. 16.

²⁹ Lins *apud* Bueno, 2006, p. 289.

³⁰ Para uma análise mais circunstanciada desse aspecto, veja-se: Bueno, 2006, p. 283-333

³¹ Peregrino Júnior, “O enigma da mulher moderna” in Pongetti, Rogério (org.), *Anuário Brasileiro de Literatura – 1937, 1937*, p. 73-74.



romancistas das décadas de 30 e 40, representam um documento fundamental para uma análise das figurações do feminino na época. Criando, no plano ficcional, uma galeria de retratos de mulheres autênticas e realistas, autoras como Ondina Ferreira chegam muitas vezes a contradizer as representações monolíticas das instituições, denunciando um estado de crise e veiculando uma crítica ao *status quo*. Além de representar um exemplo da produção de autoria feminina das primeiras décadas do século XX e de testemunhar os gostos dos leitores, obras como *Outros dias virão* revelam a significativa contribuição das autoras à evolução do imaginário, graças a tipologias de personagens femininos que enfrentam as convenções sociais, como a desquitada, a trabalhadora, a moça que recusa o casamento, a esposa que reclama sua independência ou a militante³².

Ao comentar o segundo romance de Ondina Ferreira, *Inquietação*, Álvaro Lins se mostra plenamente consciente do valor documental e social de uma obra capaz de descrever realisticamente a condição da mulher. Na opinião do autor, o drama da protagonista de *Inquietação* – uma mulher desquitada prisioneira das convenções – não deve ser lido exclusivamente como um drama sentimental, mas também como um documento social. O retrato e os tormentos interiores dessa desquitada são, a seu ver, muito mais um testemunho da época do que uma obra de arte. Na conclusão da resenha, Lins convida os políticos e os legisladores a ler o livro, pois “um romance de mulher, escrito com veracidade e emoção, pode esclarecer muito mais o problema do casamento e do divórcio do que os compêndios de doutrinação jurídica [...]”.³³ Uma leitura retomada por Nelly Novaes Coelho, que destaca a centralidade da questão feminina na produção ficcional de Ondina Ferreira que

[...] privilegia o problema da mulher, enfrentando os preconceitos de uma sociedade endurecida em seus valores, e transgredindo os limites que lhe eram impostos, seja no âmbito da profissão, escolhida fora da servidão do lar, seja no âmbito pessoal amoroso, transgredindo o tabu do sexo e o assumindo corajosamente fora do casamento³⁴.

³² Trata-se de um aspecto que analiso de maneira detalhada na minha tese de doutorado. Ainda inédito no Brasil, o trabalho *Femmes écrivains et représentation du féminin dans le “Romance de 30” au Brésil* pode ser consultado no banco de dados thèses.fr no endereço: <<http://www.theses.fr/s72373>>.

³³ O texto, publicado também no volume *Jornal da crítica* de 1947, aparece pela primeira vez no *Correio da Manhã* de 7 de maio de 1946 (p. 2) com o título “Jornal de crítica. Romances”.

³⁴ Coelho, Nelly Novaes, “A literatura feminina no Brasil – das origens medievais ao século



O culto à independência

Outros dias virão, primeiro romance de Ondina Ferreira, conta as vicissitudes de Maria Benta, uma jovem de uma família modesta da periferia de São Paulo.

De todos os temas e as possíveis chaves de leitura que o romance apresenta quanto à figuração do feminino – a recusa do casamento, o dilema moral de uma jovem que cultua a independência mas quer viver plenamente uma relação amorosa e sexual, o conflito com a figura materna, o machismo no ambiente de trabalho³⁵ – a busca da independência material e simbólica é, sem dúvida, uns dos elementos mais significativos.

Na primeira parte da ficção, intitulada *Alvorecer*, Maria Benta é descrita como uma jovem mulher ainda em busca de seu caminho, que sabe muito bem o que ela quer, mas ainda não o que ela deseja. Numa cena fundamental na construção da personagem da protagonista e na economia narrativa, Maria Benta declara à família que, contrariamente às expectativas de todos, ela quer estudar para encontrar um bom trabalho e ser independente: “não pretendia casar-se, tinha a certeza de que não se casaria. Queria estudar para depois utilizar-se dos estudos”³⁶. Se os pais, que encarnam a mentalidade retrógrada das gerações precedentes, se opõem categoricamente aos planos da filha, é o irmão Geraldo, jovem engajado na militância comunista, que a adverte das dificuldades a enfrentar para realizar sua independência. Ele afirma que, de fato, é impossível para uma jovem mulher ganhar honestamente um salário suficiente para viver sozinha. A solução mais simples, e também a mais comum, é uma outra:

- Será muito difícil para você enriquecer com o seu próprio trabalho. As moças, em geral, acham mais simples namorar homens ricos. [...]
- Eu não quero me casar –, protestou impetuosamente Maria Benta. –

XX”, in Duarte, Constância Lima (org.), *Gênero e representação: teoria, história, crítica*, Belo Horizonte: UFMG, 2002-b, 304 p., p. 530.

³⁵ Todos aspectos tratados na tese de doutorado citada na nota n. 32.

³⁶ Ferreira, Ondina, *Outros dias virão*, Rio de Janeiro, São Paulo: Civilização Brasileira, 1943, 265 p., p. 14.





Quero trabalhar e viver sozinha. [...] Sentia-se dotada de inteligência, energia e vitalidade suficientes para aspirar a qualquer vitória.³⁷

A despeito da oposição da família, com muito custo, Maria Benta consegue continuar os estudos, que financia ela mesma. Entre o emprego, a escola, os trabalhos domésticos e a vida na casa dos pais, seu cotidiano de jovem mulher solteira é duro e monótono. O desejo de afastar-se da família e elevar-se socialmente se torna cada dia mais impelente, mas, apesar da beleza que poderia lhe garantir um casamento com um jovem abastado, Maria Benta continua privilegiando sua autonomia:

Casar-se com um homem rico, ou negociar o corpo, aberta ou veladamente, continuava sendo o meio mais rápido para qualquer moça pobre adquirir os confortos [...] apetecidos. Maria Benta, porém, apesar de seu desprezo pelos preconceitos sociais, não admitia tal solução, por mais fácil que lhe parecesse. A liberdade encarnava, a seu ver, a melhor forma de riqueza³⁸.

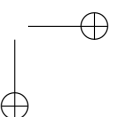
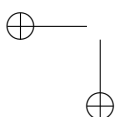
E quando, graças ao diploma, Maria Benta consegue um emprego melhor e um salário razoável, ela continua se sentindo irrealizada, pois “o desejo de liberdade mais ampla gritava mais alto do que tudo”³⁹. Ela resolve então buscar um “cantinho seu, todo seu”, apesar dos sacrifícios econômicos que a autonomia demanda. Mas onde morar? Para Maria Benta, a dificuldade maior não é de ordem material e financeira, mas simbólica e moral: para uma jovem mulher honesta como ela, que quer se afastar do lar familiar sem, todavia, ter a demora de um marido que a espera, a sociedade não prevê algum espaço de vida independente. Finalmente, enfrentando os preconceitos sociais, ela consegue alugar um apartamento num moderno arranha-céu do centro de São Paulo – que predomina a capa da primeira edição do romance –, onde viver anônima e autonomamente, longe do pequeno mundo do bairro.

Numa cena central na caracterização da protagonista, Ondina Ferreira descreve o momento em que Maria Benta volta para casa, à noite, depois de um dia de trabalho. O conforto do apartamento, a decoração moderna e simples por ela mesma escolhida e a felicidade de estar finalmente sozinha representam a plena realização da protagonista: “Maria Benta tirou a chave da

³⁷ *Idem*, p. 37-38.

³⁸ *Idem*, p. 111.

³⁹ *Idem*, p. 101.



bolsa para abrir a porta do apartamento. Aquele gesto, repetido inúmeras vezes, dava-lhe, ainda, sensações inéditas. Representava a compensação requerida pelo dia de trabalho”. Naquele espaço, um cantinho todo seu, como Maria Benta o chama, ela pode encontrar ela mesma, refletir sobre a sua vida, ouvir música. E, sobretudo, ler: de Freud aos romances de Matilde Serao até Bergson, o “filósofo das horas difíceis”⁴⁰, o seu ator preferido, cujos pensamentos orientam agora a sua existência, guiando-a como tinham feito antes Marx, Lenin ou Bukharin.

A vida de Maria Benta é uma vida simples e austera, de muitos sacrifícios. Mas uma vida que ela sempre desejara: “fora ela que a escolhera, de livre e espontânea vontade. Bastava-se a si mesma”⁴¹. O apartamento representa então a materialização e a tradução espacial daquele desejo que anima a protagonista desde a adolescência, um “teto todo seu” que lhe permite ser ela mesma⁴².

Como o narrador afirma em várias passagens do romance, a jovem mulher “cultuava a independência com exaltação de verdadeira devota”, uma independência que é ao mesmo tempo econômica, espiritual e sexual⁴³. Essa busca incessante de autonomia faz de Maria Benta uma criatura única, diferente das outras. Ela não é uma heroína romântica que se destaca das outras mulheres por sua pureza e excepcionalidade, mas uma mulher que questiona sua identidade e seu papel na sociedade. São sobretudo as “zones d’ombre” de seu caráter, a profunda consciência de si e a lucidez com a qual enxerga sua condição que marcam sua diferença.

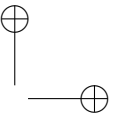
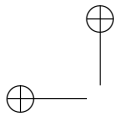
Apesar da força que confere à sua protagonista, Ondina Ferreira não traça um epílogo feliz para Maria Benta. O final do romance é particularmente amargo, representando sua rendição incondicionada às normas sociais. Por causa de uma doença aos olhos que lhe impede de ler, estudar e trabalhar e da

⁴⁰ *Idem*, p. 200.

⁴¹ *Idem*, *ibidem*.

⁴² A referência ao ensaio de Virginia Woolf, *A Room of One’s Own*, cuja primeira edição em volume é de 1929, não é apenas sugestiva. É impossível saber se Ondina Ferreira tinha lido o texto ou conhecia a obra da escritora inglesa já em 1943, mas as reivindicações de Virginia Woolf parecem ecoar de maneira evidente nas palavras de Maria Benta, cuja busca de um espaço de vida autônomo se torna um elemento central na economia narrativa, manifestando a mesma crítica aos papéis femininos tradicionais.

⁴³ Utiliza exatamente a palavra “sexual”, um termo que muito raramente se encontra, na mesma acepção, nos outros romances de autoria feminina da época.



qual se recupera com muito custo, Maria Benta acaba aceitando a proposta de casamento de um jovem honesto, mas que ela não consegue amar. Nas últimas páginas do livro, o balanço que a protagonista traça da sua existência é cruel e o casamento representa seu definitivo fracasso:

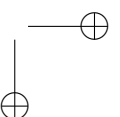
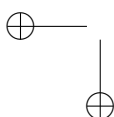
Nunca passara de empregada dos outros... E, propugnando pela emancipação feminina, acabara por entregar-se à proteção de um homem, como a maioria das mulheres... Em vez de resolver sobre negócios, enfrentava, agora, os embaraçosos e ingloriosos problemas conjugais...⁴⁴

Com seu desejo de mudança e seu anseio de independência, Maria Benta exprime o estado de crise de uma geração de mulheres que vivem numa época de profunda mudança social, econômica e política. Ela se choca com a resistência de uma sociedade que se representa como moderna mas continua a frustrar a emancipação feminina. A protagonista do romance consegue entrever um futuro diferente, tendo consciência que outros dias virão, mas não para ela que, como muitas mulheres de sua geração que habitam as páginas da ficção feminina da época, é condenada a aceitar as normas sociais, abdicando da tão desejada independência.

A leitura de *Outros dias virão* de Ondina Ferreira, bem como dos romances contemporâneos de autoria feminina, possibilita o aprofundamento do discurso sobre a participação das mulheres no contexto literário e social dos anos 30 e 40, por meio de uma análise das representações. As personagens que povoam a obra, especialmente as personagens femininas, são um objeto ideal para analisar os fenômenos identitários que caracterizam este momento histórico e suas contradições. Nessa perspectiva, a produção ficcional das mulheres, articulando sua economia narrativa em volta de uma personagem principal que é, em muitos casos, feminina, permite uma observação ideal do fenômeno de desconstrução/construção da identidade e dos papéis de gênero. Um conjunto de narrações que podem ser lidas como um dos “*constituants essentiels de notre appréhension de la réalité*”⁴⁵. Criando modelos e antimodelos que participam do imaginário e, dessa maneira, interferem com o real, o romance representa uma fonte particularmente significativa para observar as modificações das normas de gênero. Nessa perspectiva, a literatura se torna um espaço de diálogo e negociação entre a esfera simbólica

⁴⁴ *Idem*, p. 246.

⁴⁵ Butor, Michel, *Essais sur le roman*, Paris: Gallimard, 1995, 184 p., p. 7.





e o universo do possível, ao criar identidades inéditas que convivem com as preexistentes, contribuindo dessa maneira à sua progressiva normalização.

A finalidade dessa pesquisa encontra-se numa abordagem que considere a categoria de gênero no seu valor heurístico, que seja capaz não somente de reintroduzir a prosa ficcional de autoria feminina na história da literatura, mas, de um ponto de vista conceitual, possibilite uma mais ampla compreensão dos elementos que estruturam o campo cultural como um todo. A análise da carreira, da recepção crítica e da obra de Ondina Ferreira, como das demais autoras da época hoje esquecidas, mostra que as mulheres são parte integrante e integrada do campo literário dos anos 30 e 40. Desestabilizando as representações canônicas do passado, o reconhecimento e a normalização da presença feminina na literatura contribui para restituir toda sua complexidade e heterogeneidade à literatura brasileira da primeira metade do século XX.







Aspetos de uma paixão avassaladora: uma leitura de “O Revólver da Paixão”, de Nélida Piñon

Fabio Mario da Silva¹

“Eu te amei com o fervor das grandes estações humanas, eu te amei com a contorção da morte, amei com o medo de perder-te.”

Nélida Piñon²

O conto “O Revólver da Paixão”, de Nélida Piñon, foi publicado inicialmente em 1980 numa antologia de treze contos intitulada *O calor das coisas*. Depois, reapareceu na obra *Intimidades. Dez contos eróticos de escritoras brasileiras e portuguesas*, sob organização e prefácio de Luisa Coelho, publicado em Lisboa pela Dom Quixote em 2005. Trata-se de um conto epistolar, construído como uma estratégia de chantagem emocional, através de um discurso sentimentalista, que se encaminha para a lógica das emoções de uma narradora autodiegética. O narratário/leitor é, ao mesmo tempo, ficcional e não ficcional, pois o leitor real tem acesso ao universo diegético narrado através das

¹ Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará; CLEPUL.

² Nélida Piñon, “O Revólver da Paixão”, in Luísa Coelho (org.), *Intimidades. Dez contos eróticos de escritoras portuguesas e brasileiras*, Lisboa, Dom Quixote, 2005, p. 147.



palavras da narradora e lê-as ao mesmo tempo que o próprio narratário³, o amante, que a deixou e a quem é destinada a epístola. Essa “carta” configura-se assim como uma espécie de construção argumentativa que pode ser lida e desmontada e que interpela o leitor sobre as causas do fim dessa paixão avassaladora. Evidentemente, há semelhanças com as *Cartas Portuguesas* de Soror Mariana Alcoforado, visto que ambos os textos se apoiam em discursos da vida pragmática, da vida empírica amorosa, que parecem comuns quando analisados à luz do tom compulsivo de desejo que lhes dá forma e que configura uma violência desmedida em busca do objeto amado e aparentemente perdido.

“O Revólver da Paixão” constitui-se quase como um bilhete de amor que objetiva induzir o destinatário a uma única via de interpretação – “E se agora te escrevo, é para que me escutes, e não penses livre”⁴ –, baseando-se numa relação de violência física e psicológica, num jogo quase sadomasoquista – “Tu me olhaste afixando os olhos no meu rosto. Me senti retalhada, diferente das vezes em que me cortaste e não sofri. Bem ao contrário, a carne me sorria, eu deixava que tu me tivesses, porque a carne era minha alma”⁵ –, no qual um ciúme “voraz e nervoso” é o vértice central do sentimentalismo desmedido, pois “o domínio do erótico é o domínio da violência, o domínio da violação”⁶. Então, estamos diante de uma mulher que possui um sentimento insano que se concretiza numa desenfreada procura de um elo perdido, quase como um desejo de androgenia numa fusão total dos corpos: “eu sou o teu húmus, o teu esperma, eu sou o teu membro, eu sou tu.”⁷ Tal rompante amoroso, ba-

³ Este conceito surge pela primeira vez num artigo de Gerald Prince, “Introduction a l’étude du narrataire”, na revista *Poétique* [n.º 14 (1973)] e refere o seguinte: “Toute narration, qu’elle soit orale ou écrite, qu’elle rapporte des événements vérifiables ou mythiques, qu’elle raconte une histoire ou une simple série d’actions dans le temps, toute narration présuppose non seulement (au moins) un narrateur mais encore (au moins) un narrataire, c’est-à-dire quelqu’un à qui le narrateur s’adresse. Dans une narration-fiction – dans un conte, une épopée, un roman – le narrateur est une creature fictive, comme son narrataire” (Gerald Prince, “Introduction a l’étude du narrataire”, *Poétique*, n.º 14, 1973, p. 178).

⁴ Nélide Piñon, “O Revólver da Paixão”, in Luísa Coelho (org.), *Intimidades. Dez contos eróticos de escritoras portuguesas e brasileiras*, Lisboa, Dom Quixote, 2005, p. 141.

⁵ *Ibidem*, p. 139.

⁶ Georges Bataille, *O erotismo, o proibido e a transgressão* (trad. de João Bernard da Costa), 2.ª ed., Lisboa, Moraes Editora, 1980, p. 17.

⁷ Nélide Piñon, “O Revólver da Paixão”, in Luísa Coelho (org.), *Intimidades. Dez contos eróticos de escritoras portuguesas e brasileiras*, Lisboa, Dom Quixote, 2005, p. 140.



seado no medo e no perigo, é uma tentativa da narradora de restabelecer o enlace com o seu ex-amante, num discurso em que o sexo, a paixão e a morte perfazem uma tríade cíclica dessa relação amorosa:

Aconselhas-me a matar-te. Mas matar com cuidado de ouvires traçando mil desenhos em tua carne para que mesmo morto deixes o mundo enfeitado com o meu estigma [...]. Ou serás só meu, ou te mato. Não, eu não quero te matar, como haveria de viver sem a tua alegria, o modo como despertas jovem e jubilado!⁸

Ao cativar a atenção do seu interlocutor, a narradora reafirma a cumplicidade desta relação, a sintonia amorosa, como argumento para justificar o reatar do relacionamento: “eu te enfeito com história que ninguém, senão eu, li em ti. Tu sabes o poema que farei amanhã, a palavra que perderei no futuro se me escapas agora.”⁹ A narradora-protagonista proclama um amor sem “medir as consequências”, suplicando pela volta do amado, apelando para que ponha fim a um desespero que pode levar ambos à morte, através de um discurso chantagista que serve como mecanismo indutor de resposta do seu ex-amante:

O meu amor que é tanto e sufoca-me exige o teu para nutrir-se do próprio exagero. Eu te amarei até o fim da minha vida. E a minha vida, amor, será curta se não voltares. Será tão curta que terás medo. Pois nunca saberás se me mato, se te mato, se aniquilo não dois na mesma rodada de bebida!¹⁰

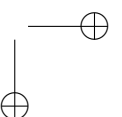
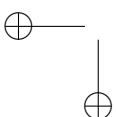
O amante é o objeto a possuir, mesmo se aparentemente isso não se configura como uma relação igualitária na questão amorosa: “às vezes penso que tu me amas fraco”¹¹. Contudo, não aparenta se tratar de possessão, mas, antes, de dependência. O amante como objeto a possuir seria, portanto, uma consequência dessa dependência. Aliás, a narradora não deixa de querer exercer autoridade sobre o amado: “a mulher não se amedronta ou recua, mas coloca-se em patamar de igualdade para reivindicar (ainda que de modo

⁸ Nélida Piñon, “O Revólver da Paixão”, in Luísa Coelho (org.), *Intimidades. Dez contos eróticos de escritoras portuguesas e brasileiras*, Lisboa, Dom Quixote, 2005, pp. 139-140.

⁹ *Ibidem*, p. 140.

¹⁰ *Ibidem*, p. 146.

¹¹ *Ibidem*, p. 141.



doentio) o que acredita ser seu por direito, que é o próprio homem, a quem ela ameaça”¹². Por isso, nas palavras de Luisa Coelho, essa relação baseia-se numa questão de aprisionamento dos enamorados próxima aos domínios dos descontroles emocionais que podem ocasionar violações:

Numa carta ao objecto do seu desejo, ela analisa os meandros desse mesmo desejo, interrogando-se sobre a transgressão e o interdito e mostra as consequências a que se chega quando se oscila na paixão, perto da pulsão de morte. Revela-nos uma relação infernal.¹³

Essa “relação infernal” é orquestrada por uma pulsão sexual baseada, na maioria das vezes, em quatro sentidos através dos quais a narradora ativa as suas memórias dos momentos íntimos: o olfato: “meu corpo identifica o teu cheiro ocre-doce pela manhã”¹⁴; o tato: “as apalpações de tua carne”¹⁵; a visão: “faríamos amor com o meu olhar de espinho”¹⁶; e o paladar “eu te mastigo, eu te como, eu te rasgo como tu me rasgas, me gritas, me amas”¹⁷, como uma espécie de “gosto” amoroso,¹⁸ por isso a referência à boca que beija, lambe e bebe, alusão a elementos aquosos, de índole sensual e sensorial. Aparenta-se uma relação baseada num “canibalismo amoroso”, um ato em que um possui o outro como elemento a ser degustado, desfrutado e, por fim, diluído num gozo que se quer tornar constante.

¹² Joyce Glenda Barros Amorim, “Amor, poder e violência nos contos “Luz” e “O Revólver da Paixão” de Nélide Piñon”, in *Anais do II Colóquio Internacional Literatura e Gênero. Relações entre Gênero, Alteridade e Poder*, Teresinha, UESPI, 2014, p. 9 (versão eletrônica, consultada a 7 de janeiro de 2016 em http://s3.amazonaws.com/icialg_meueventoweb/ckeditor_assets/attachments/56/joyce_glenda.pdf).

¹³ Luísa Coelho, Apresentação de *Intimidades. Dez contos eróticos de escritoras portuguesas e brasileiras*, antologia organizada por Luísa Coelho, Lisboa, Dom Quixote, 2005, p. 28.

¹⁴ Nélide Piñon, “O Revólver da Paixão”, in Luísa Coelho (org.), *Intimidades. Dez contos eróticos de escritoras portuguesas e brasileiras*, Lisboa, Dom Quixote, 2005, p. 141.

¹⁵ *Ibidem*, p. 142.

¹⁶ *Ibidem*, p. 143.

¹⁷ *Ibidem*, p. 141.

¹⁸ Lembremo-nos aqui na polissemia do verbo *saber*, tão evidente em Portugal, como, por exemplo, [1] saber: ter gosto de. Ou [2] saber: conhecer através de qualquer tipo de contato. Assim, por expansão semântica, saber seria, no sentido deste estudo, expandir o conhecimento do amante por meio do paladar que faz com que a narradora o sinta. Saber seria, por fim, ter o gosto do amante e, por extensão, conhecê-lo/tê-lo. Lembre-se de Clarice Lispector: “para estar, às vezes é preciso dar”.



Em suma, na literatura ocidental, encontramos vários heróis e heroínas que são construídos através de enlances amorosos, trágicos ou não. Nesse mundo amoroso, os aspectos econômicos, sociais e familiares pouco importam, pois só o amor, essa força intempestiva, esse entregar-se gratuitamente, é a única coisa que é realmente importante. Deste ponto de vista, a narradora quer avaliar a sua vida – ou, cremos, as paixões humanas – através da intensidade das relações. Assim, esse conto epistolar faz-nos pensar quem realmente estaria disposto a sacrificar a sua vida pelo(a) seu(sua) amante. Há qualquer coisa, nas súplicas dessa mulher apaixonada, de trágico e de heroico, ao mesmo tempo, de elevado e de humilhante, de amoroso e de maldade, de descontrolo sentimental e de oratória meticulosamente arquitetada para impressionar o ex-amante. Sejam quais forem os caminhos a percorrer para ter novamente o objeto amoroso em suas mãos, a narradora avança a ideia do prazer com a possibilidade da morte em nome do amor, do seu amor, do amor dos enamorados, dessa paixão doentia que a faz sucumbir a uma saudade enlouquecedora, amor esse que só existe porque é alimentado por cartas, que parecem ser contínuas e diárias: “amanhã te escreverei, de novo capítulo ante o meu amor.”¹⁹

Com o fim da carta (conto) se encerra a narrativa, perfazendo o interesse e a curiosidade tanto dos leitores (nós que lemos o conto epistolar) quanto do narratário (o ex-amado)²⁰ à espera de mais um discurso amoroso que se encerra cheio de ternura e promessas a cumprir: “Volta, porque te espero. E se voltares, que fiques sempre comigo.”²¹

¹⁹ *Ibidem*, p. 150.

²⁰ Contudo, também consideramos a hipótese que pode haver alguma relação entre o narratário da carta e nós, narratários, no sentido desse destinatário-amante ser uma representação do próprio leitor que ama.

²¹ *Ibidem*, p. 150.







O diário Florbela: representação de identidade fragmentária

Isa Margarida Vitória Severino¹

Ponho-me, às vezes, a olhar para o espelho e a examinar-me, feição por feição: os olhos, a boca o modelado da fronte, a curva das pálpebras, a linha da face ... E este amálgama grosseira e feia, grotesca e miserável, saberia fazer versos?²

A atitude contemplativa e autorreflexiva presente nesta passagem diáristica de Florbela perpassa não só o curto diário florbeliano como também a sua obra poética. O olhar analítico e também narcísico de um *eu* que se olha ao espelho, que se examina «feição por feição», acabando por constatar através de uma pergunta retórica: «E este amálgama grosseira e feia, gotesca e miserável, saberia fazer versos?»

Obviamente que esta pergunta parece constituir a tentativa de um *eu* que procura um auto e alter-reconhecimento, uma forma de se erigir nas várias vertentes da vida – granjear êxito social e ser reconhecida como poeta. A dupla adjetivação a que recorre, intensificada pelo polissíndeto, assinala esta aparente contradição. Afinal, a figura tetricamente descrita é efetivamente poeta.

¹ Instituto Politécnico da Guarda.

² Florbela Espanca, *Afinado desconcerto (contos, cartas, diário)*, estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras, 2002.





Assim, é nosso objetivo analisar a representação fragmentária que este *eu* faculta no registo diarístico e perceber a ligação que estabelece com a poesia da autora.

Representação de identidade fragmentária em Florbela Espanca

No primeiro fragmento do diário, datado de onze de janeiro de 1930, sobressai a tentativa de construção identitária, assinalada por uma sequência de perguntas retóricas, denotando um *eu* em constante deambulação entre si e o *outro* – um possível leitor –, que ajude a descortinar os traços do *eu* que escreve e viabilize um maior autoconhecimento:

Para mim? Para ti? Para ninguém? Quero atirar para aqui, negligentemente, sem pretensões de estilo, sem análises filosóficas, o que os ouvidos dos outros não recolhem: reflexões impressões ideias, maneiras de ver, de sentir – todo o meu espírito paradoxal, talvez frívolo, talvez profundo.

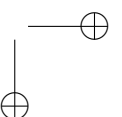
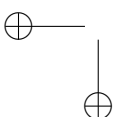
Foram-se, há muito, os vinte anos, a época das análises, das complicadas dissecações interiores. Compreendi por fim que nada compreendi, que mesmo nada poderia ter compreendido de mim. Restam-me os outros... talvez por eles possa chegar às infinitas possibilidades do meu ser misterioso, intangível, secreto³.

Florbela dirige-se «para esse vago, talvez ansiado interlocutor que logo parece ser negado por ninguém» (...) «respeitando o protocolo geral da diarística.»⁴. Se, por um lado, os registos diarísticos não evidenciam preocupações de estilo, por outro lado, revelam o raciocínio inerente ao transcorrer dos dias, permitindo elevar-se e distinguir-se perante os demais.

A poeta parece, assim, denunciar resignação e inclusive um certo cansaço/esgotamento inerente a quem passou muito tempo com análises minuciosas, «dissecações interiores», numa tentativa de se compreender. Tal entendimento, porém, afigura-se-lhe impossível – «Compreendi por fim que

³ Florbela Espanca, *op. cit.*, p. 10.

⁴ Paula Morão, «O diário de 1930» in Óscar Lopes et al., *A Planície e o Abismo (Actas do Congresso sobre Florbela realizado na Universidade de Évora)*, Évora, Vega, 1997, p. 110.





nada compreendi, que mesmo nada poderia ter compreendido de mim.» Desse modo, confessa – «Restam-me os outros» – e se dúvidas houvesse sobre a verdadeira intenção da autora ao escrever o diário, se este se dirigia ao eu que escreve a um tu, ou até mesmo a «ninguém», agora parece tornar-se mais claro que Florbela escreve este texto para se dirigir a um leitor, expressando o desejo que este o leia.

Este fragmento é relevante para o entendimento da obra florbeliana, na medida em que expõe a indefinibilidade enraizada na produção literária da autora e evidencia a importância que o *outro* assume na redefinição do *eu*. O *outro* assume um papel incontornável, quer no diário quer na poesia de Florbela Espanca e detém um papel primordial no conhecimento deste *eu*, que irrompe derrotado por anos de cansaço, minado por «dissecadas» e infecundas autoanálises.

É através do *outro* que Florbela procura alcançar um conhecimento de si. É no *outro* que a autora deposita a difícil tarefa de interpretação para o seu ser – «misterioso, intangível, secreto». Tais atributos, conjugados numa sequência tripla, acentuam a intangibilidade e discricção inerente a este *eu*, remetendo-o para uma esfera elevada e para o campo semântico do impalpável.

Os retratos que este *eu* faculta no seu diário, as autoconfigurações que desenha, levam-nos a estabelecer uma analogia com a alegoria da caverna de Platão, mais precisamente quando Sócrates explica a Glauco a dificuldade que os homens da caverna sentiriam, caso fossem libertos e obrigados a levantar-se, a andar e a observar os objetos.

Nesta linha de pensamento, também Florbela, aprisionada à vida terrena, às convenções sociais, parece estar impedida de abarcar toda a sua magnitude, pois é algo que a ultrapassa. À semelhança dos prisioneiros da caverna, também ela pode estar confinada às sombras, representadas aqui pelas mentalidades vigentes, que impunham à mulher condutas e formas de pensar. Florbela, porém, não se revia nem sequer partilhava os padrões em vigor.

Não obstante, a autora não vive na sombra profunda, uma vez que se reconhece possuidora de um vastíssimo leque de qualidades. Considera-se, todavia, impotente para apreender a complexidade que encerra, daí confessar: «Restam-me os outros... talvez porque possa chegar às infinitas possibilidades do meu ser misterioso, intangível, secreto.»

No entender de Paula Morão, esta passagem do diário é reveladora de





“uma falência do próprio eu, das suas capacidades analíticas e autorregeneradoras, que são uma razão mais a remeter a solução desta derrota reconhecida para os “outros”, intermediários e espelhos possíveis para um eu em dificuldades para se bastar e se suportar a si mesmo.»⁵

Efetivamente, o eu diarístico revela uma (aparente) incapacidade para se analisar e inclusive para se revivificar, numa tentativa de procurar soluções eficazes para esta procura. Assim, os outros funcionam como mediadores, a escapatória possível para a busca ontológica deste *eu*.

Florbela situa-se, pois, entre os antípodas. O recurso ao paradoxo, bem como a construções antitéticas, acentua o dilema deste eu em busca de si; um dilema sentido, é certo, mas também encenado, como assinala Natália Correia:

Esse pechisbeque fulgente do cognato frívolo da sua personalidade sequiosa de infinito – requisito bicéfalo da vigência mítica de que Florbela é sujeito dramático – chispa nas fulgurantes banalidades dos seus versos. Uma poesia maquilhada com langores de estrela de cinema mudo. Carregada de pó de arroz. Mas quem espalha essa poalha perfumada é a mão da virgem que nela se envolve para velar a sua intangibilidade.⁶

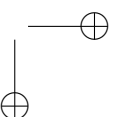
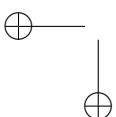
Numa linguagem metaforizada, Natália Correia, no seu prefácio ao *Diário* de Florbela Espanca, procura desconstruir os artifícios utilizados pela autora, estabelecendo algumas relações com a obra poética. Neste sentido, refere-se a Florbela, dizendo que «A frívola dissipa-se na inconstância da sua insaciabilidade...»⁷. Parece, desta forma, evidenciar o caráter aparentemente supérfluo do eu diarístico, reforçando traços que lhe são indissociáveis – a volubilidade e a avidez.

Com efeito, este prólogo veio dar um importante contributo à desmitificação da imagem projetada por Espanca, quer no diário quer nos versos. Como sugere Correia, Florbela era uma personagem sedenta de infinito, inundada por uma ânsia desenfreada de amar, «amar perdidamente», de «não amar ninguém», de se entender e ser entendida pelos outros, de ser

⁵ Paula Morão, *op. cit.*, p. 111.

⁶ Natália Correia, «A diva», prefácio, Florbela Espanca, in *Diário do Último Ano*, Lisboa, Bertrand, p 10.

⁷ Florbela Espanca, *op. cit.*, p. 10.

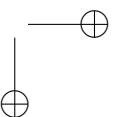
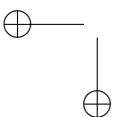




amada e idolatrada. Aliás, existe em Florbela o desejo de projeção através do outro, o desejo de fusão no outro, desde que este reflita uma imagem especular do *eu*.

Assim, e retomando as palavras de Natália Correia, a autora detém um «requisito bicéfalo da vigência mítica de que Florbela é sujeito dramático», no sentido em que a poeta assume uma feição intermitente, oscilando entre pólos extremos e inclusive paradoxais. Revela, não raras vezes, um ser em drama e, concomitantemente, um ser que veicula múltiplas imagens que oscilam entre o encantamento, a dor e a desilusão, e que se desdobra, se projeta num outro, encetando processos de construção da identidade, nos quais, como refere Seabra Pereira, «Florbela/autor empírico e a Florbela/sujeito lírico» se confundem⁸.

⁸ Seabra Pereira, «A intransmissível presença». in: PAIVA, J. R. (org.), *Estudos sobre Florbela Espanca*, Recife, Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995, p. 28.







**Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT –
Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. no âmbito do Projecto
“UID/ELT/00077/2013”**

