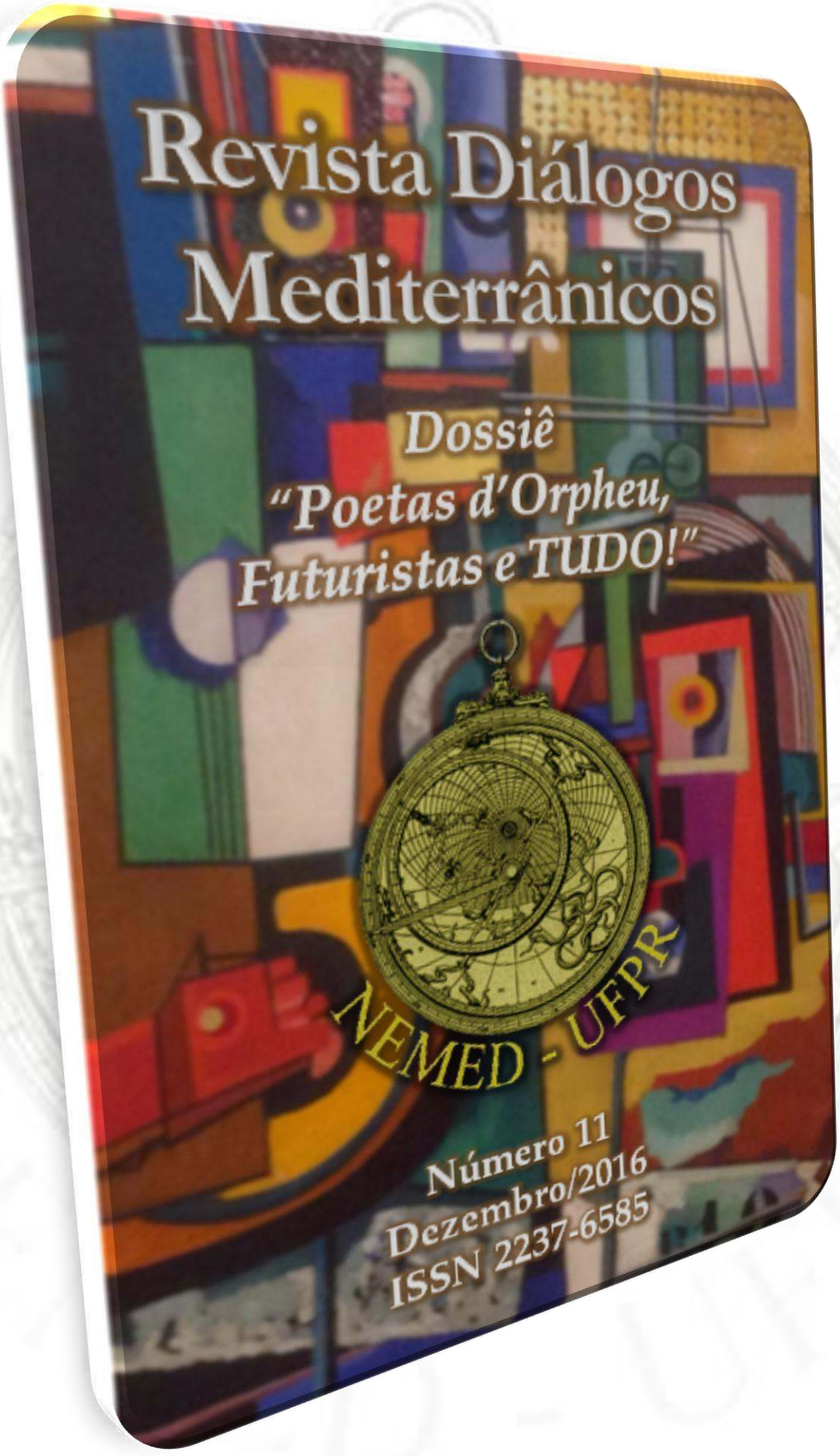

Revista Diálogos Mediterrânicos
Dossiê
"Poetas d'Orpheu, Futuristas e TUDO!"
NEMED - UFPR
Número 11
Dezembro/2016
ISSN 2237-6585

REVISTA DIÁLOGOS MEDITERRÂNICOS
EQUIPE EDITORIAL

EDITOR GERENTE

Prof. Dr. André Luiz Leme, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

EDITOR ADJUNTO

Profa. Dra. Marcella Lopes Guimarães, Universidade Federal do Paraná, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Dennison de Oliveira, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Profa. Dra. Marcella Lopes Guimarães, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Profa. Dra. Fátima Regina Fernandes, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Prof. Dr. Renan Frighetto, Universidade Federal do Paraná, Brasil

CONSELHO CONSULTIVO

Prof. Dr. Hans-Werner Goetz, Universität Hamburg, Alemanha
Profa. Dra. Ana Belén Zaera García, Universidad de Salamanca, Espanha
Prof. Dr. Saul António Gomes, Universidade de Coimbra, Portugal
Profa. Dra. Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Profa. Dra. Aline Dias da Silveira, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Prof. Dr. Stéphane Boissellier, Université de Poitiers, França
Profa. Dra. Ana Teresa Marques Gonçalves, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Profa. Dra. Renata Cristina Nascimento, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Prof. Dr. Marcus Silva da Cruz, Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil
Prof. Dr. Gerardo Fabián Rodríguez, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina
Profa. Dra. Ana Paula Magalhães, Universidade de São Paulo, Brasil
Profa. Dra. Maria Filomena Pinto Da Costa Coelho, Universidade de Brasília, Brasil
Profa. Dra. Maria Cecilia Barreto Amorim Pilla, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Brasil
Prof. Dr. José Carlos Gimenez, Universidade Estadual de Maringá, Brasil
Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil
Profa. Dra. Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Prof. Dr. Leandro Duarte Rust, Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil
Prof. Dr. Marcos Luis Ehrhardt, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil
Prof. Dr. Gilvan Ventura da Silva, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Profa. Dra. Armênia Maria de Souza, Universidade Federal de Goiás, Brasil

FOCO E ESCOPO DA REVISTA

A **Revista Diálogos Mediterrânicos**, vinculada ao **Núcleo de Estudos Mediterrânicos** da Universidade Federal do Paraná, tem como principal missão à difusão do conhecimento historiográfico relativo a realidade do mundo mediterrânico na diacronia histórica, desde a Antiguidade até a contemporaneidade. Tal iniciativa é amparada por objetivos definidos, como o de incentivar a produção acadêmica – científica qualificada e, conseqüentemente, incrementar o debate e o intercâmbio entre especialistas nas áreas das Ciências Humanas que tenham como motor de suas investigações a História do mundo mediterrânico. Trata-se duma publicação vocacionada ao espaço científico, sendo destinada à divulgação de artigos e resenhas de mestrandos, mestres, doutorandos e doutores que devem ter como tema central a História na realidade mediterrânica.

Todos os trabalhos deverão ser encaminhados pela página web http://www.dialogosmediterranicos.com.br, através do sistema Open Journal Systems que favorece a ocorrência duma avaliação criteriosa e séria por parte dos pareceristas e dos autores de artigos e resenhas. Para tanto é essencial que cada autor realize seu cadastro no sistema, seguindo os passos informados. Os trabalhos serão enviados para sessões específicas – Dossiê; Artigos Isolados; Resenhas; Entrevistas – e sua publicação será realizada conforme a avaliação dos pareceristas.

CONTATO PRINCIPAL

Núcleo de Estudos Mediterrânicos
Universidade Federal do Paraná

Endereço: Rua Gal. Carneiro, 460.
Prédio D. Pedro I, 7º andar, sala 715.
Centro - Curitiba - Paraná – Brasil
CEP 80060-150

Telefone: 55 (41) 3360-5416 / 3360-5417

E-mail:
revistadialogosmediterranicos@hotmail.com
nemedufpr@hotmail.com

SUMÁRIO

EDITORIAL

Editorial da Revista *Diálogos Mediterrânicos 11* **8**
André Luiz Leme

DOSSIÊ

"POETAS D'ORPHEU, FUTURISTAS E TUDO!"

Apresentação ao Dossiê "Poetas d'Orpheu, Futuristas e TUDO!" **10**
Patrícia Cardoso, Antonio Augusto Nery e Marcelo Sandmann

O vazio feminino do *Orpheu*: Violante, Cecília, Maria José, Judith, Florbela, e Ophélia **13**
Maria Lúcia Dal Farra

Uma poesia descentrada ou os pais de Álvaro de Campos **35**
Silvio Cesar dos Santos Alves

A par de *Orpheu*: a poesia da *presença* e os seus influxos sobre a cinematografia de Manoel de Oliveira **50**
Renata Soares Junqueira

António Vieira e Fernando Pessoa: A palavra como ação **60**
Saulo Gomes Thimoteo

"Uma Consequência de Estar Mal Disposto": A polissemia da metafísica em *A máquina de fazer espanhóis* **78**
Marcelo Franz

Eça de Queirós por Fidelino de Figueiredo: sobre o "verdadeiro Eça" e outras controvérsias **91**
Antonio Augusto Nery

Eça/Fradique e a Crítica Literária **104**
Rosana Apolonia Harmuch

Quem paga a conta? Questões de família segundo Fialho de Almeida e Maria Amália Vaz de Carvalho **116**
Elisabeth Fernandes Martini

Cecília Meireles em periódicos portugueses: diálogos transatlânticos na revista *Lusíada* **131**
Karla Renata Mendes

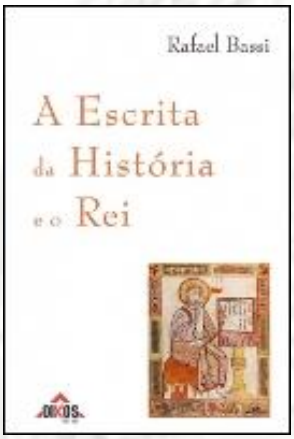
A prosa literária dos anos 1920 ***153***
Milena Ribeiro Martins

ARTIGOS

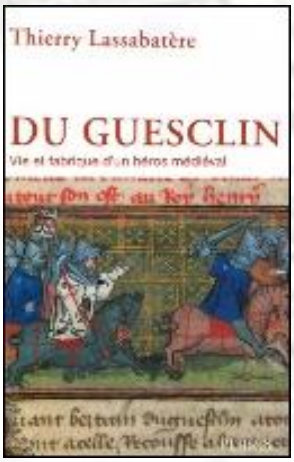
A importância do estudo das supostas periferias: a contribuição da Irlanda para a medievalística brasileira ***177***
Dominique Santos e Elaine Pereira Farrell

A guarda da esposa e a obediência ao marido: a reciprocidade dos deveres conjugais masculinos e femininos nos tratados do rei D. Duarte e de Christine de Pisan (séc. XV) ***194***
Mariana Bonat Trevisan

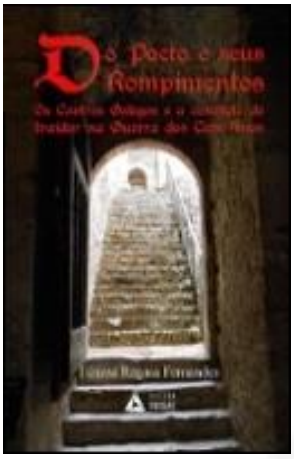
RESENHAS



BASSI, Rafael. *A escrita da História e o rei: um estudo sobre os quatro livros de história de Richer de Reims e os cinco livros de história de Raoul Glaber (séculos X-XI).* São Leopoldo: Oikos, 2014, 147p. ***216***
Ana Luiza Mendes



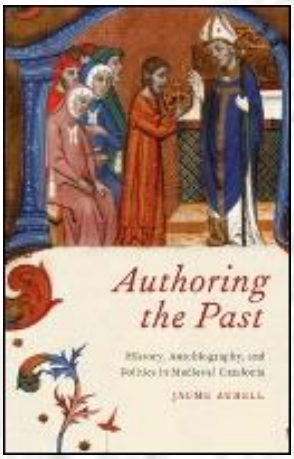
LASSABATÈRE, Thierry. *Du Guesclin* – Vie et fabrique d'un héros médiéval. Paris: Perrin, 2015, 542 p. ***219***
Carmem Lúcia Druciak



FERNANDES, Fátima Regina. *Do pacto e seus rompimentos*: os Castro Galegos e a condição de traidor na Guerra dos Cem Anos. Curitiba: Editora Prismas, 2016, 203 p.

Elaine Cristina Senko

224



AURELL, Jaume. *Authoring the Past. History, Autobiography and Politcs in Medieval Catalonia.* Chicago and London: The University of Chicago Press, 2012, 315 p.

Luciano José Vianna

228



SAES, Alexandre Macchione; MARTINS, Marcos Lobato. (Orgs.). *Sul de Minas em transição: a formação do Capitalismo na passagem para o século 20*. Bauru, SP: Edusc, 2012, 368 p.

Natânia Silva Ferreira

234

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

241

EDITORIAL

Editorial da Revista *Diálogos Mediterrânicos 11*

André Luiz Leme[1]
Universidade Estadual do Oeste do Paraná

É com grande satisfação que lançamos a edição de número 11 da revista Diálogos Mediterrânicos, contemplando novamente a missão de oferecer ao público trabalhos acadêmicos de grande qualidade, com variados temas e perspectivas de análise. No dossiê "Poetas d'Orpheu, Futuristas e TUDO!", organizado pelos professores Patrícia Cardoso, Antonio Augusto Nery e Marcelo Sandmann, todos da Universidade Federal do Paraná, recebemos a contribuição de diversos autores, participantes, em 2015, de um colóquio organizado pelo Centro de Estudos Portugueses da UFPR. Os artigos se concentram especialmente no debate e na análise da literatura portuguesa.

Na seção de artigos livres, contamos inicialmente com o texto de Dominique Santos e Elaine Pereira Farrell, "A importância do estudo das supostas periferias: a contribuição da Irlanda para a medievalística brasileira". Em um contexto marcado pelo crescimento dos estudos medievais no ambiente acadêmico brasileiro, os autores destacam a contribuição cada vez mais relevante e desmistificadora dos estudos relacionados à história da Irlanda e à historiografia irlandesa.

Mantendo os nossos olhares no medievo, Mariana Bonat Trevisan apresenta "A guarda da esposa e a obediência ao marido: a reciprocidade dos deveres conjugais masculinos e femininos nos tratados do rei D. Duarte e de Christine de Pisan (séc. XV)". Trabalhando com as relações entre os textos de D. Duarte e Christine de Pisan, a autora investiga as principais características dos modelos de casamento e relação conjugal para o século XV, dentro do contexto português, época na qual a dinastia de Avis buscava por legitimação política.

Nesta edição dispomos ainda das resenhas escritas por Ana Luiza Mendes, Carmem Lúcia Druciak, Elaine Cristina Senko, Luciano J. Vianna e Natânia Silva Ferreira.

Novamente, agradecemos a contribuição de todos os autores, sempre muito atenciosos em relação aos textos. Com votos de boa leitura a todos!

[1] Professor Adjunto de História Antiga e Medieval na Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Membro do Núcleo de Estudos Mediterrânicos, da Universidade Federal do Paraná. Membro do grupo de pesquisa Estudos em História Intelectual, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Email: andreluizleme@yahoo.com.br

DOSSIÊ

POETAS D'ORPHEU, FUTURISTAS E TUDO!

Apresentação ao Dossiê "Poetas d'Orpheu, Futuristas e TUDO!"

Patrícia Cardoso [*]
Universidade Federal do Paraná

Antonio Augusto Nery [**]
Universidade Federal do Paraná

Marcelo Sandmann[***]
Universidade Federal do Paraná

O presente dossiê reúne trabalhos apresentados no Colóquio "Poetas d'Orpheu, Futuristas e TUDO!", promovido pelo Centro de Estudos Portugueses da Universidade Federal do Paraná nos dias 01, 02 e 03 de dezembro de 2015. Trata-se do quarto colóquio realizado e que teve, desta vez, como ponto de partida, as comemorações do centenário de publicação dos dois números da revista *Orpheu*, periódico fundamental na renovação da Literatura em Portugal no início do século XX.

Tal evocação, entretanto, não configurou um fechamento do tema em torno do periódico, antes serviu de baliza ao movimento de inclusão, no Colóquio, dos mais diversos temas e enfoques. Como se tratava de evento comemorativo, diferentemente do que orientou as edições anteriores, nas quais definiu-se um eixo temático específico, a proposta principal do evento foi a de dar visibilidade às pesquisas em desenvolvimento, ou recentemente concluídas, que estejam relacionadas diretamente com a Literatura Portuguesa ou com ela dialoguem, contribuindo para estreitar os laços acadêmicos entre os estudiosos. Participaram do evento pesquisadores de diferentes instituições do país.

---

[*] Graduou-se em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (1988), onde também fez Mestrado (1994) e Doutorado (2002), ambos defendidos na área de Teoria e História Literária. Desde 1997 é professora da Universidade Federal do Paraná.

[**] Professor adjunto de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Paraná. E-mail: gutonery@hotmail.com

[***] Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Paraná (1989), mestrado em Letras pela Universidade Federal do Paraná (1992), com a dissertação "A Poesia de José Paulo Paes", e doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2004), com a tese "Aquém-Além-Mar: Presenças Portuguesas em Machado de Assis". Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal do Paraná.

Os artigos aqui reunidos, portanto, envolvem variados enfoques e diferentes temas vinculados ao universo da Literatura Portuguesa ou com ela relacionados.

Em "O vazio feminino do *Orpheu*: Violante, Cecília, Judith, Florbela, Maria José e Ophélia", Maria Lúcia Dal Farra procura investigar a ausência de escritoras no periódico e o tipo de representação que o feminino nele recebe. Chama a atenção, porém, para a presença de algumas figuras femininas, ainda que nos bastidores da revista, vozes de indiscutível importância e que mantinham proximidade entre si.

Silvio Cesar do Santos Alves, em "Uma poesia descentrada ou os pais de Álvaro de Campos", partindo de formulações do crítico Eduardo Lourenço, aborda a poesia de Carlos Fradique Mendes, personagem-autor fictício criado coletivamente, em 1869, pelos escritores Antero de Quental, Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis, e que configuraria já uma experiência heteronímica, antecipatória do que Fernando Pessoa, nome central de Orpheu, iria realizar posteriormente na criação dos seus heterônimos, entre eles Álvaro de Campos, o mais explicitamente modernista.

Em "A par de *Orpheu*: a poesia da *Presença* e os seus influxos sobre a cinematografia de Manoel de Oliveira", Renata Soares Junqueira aborda alguns dos primeiros filmes deste grande cineasta português, filmes de caráter experimental e reveladores de uma relativa euforia diante das transformações do mundo moderno, entre eles seu primeiro curta, *Douro, faina fluvial* (1931). Ressalta ainda influência que a recepção crítica e a literatura de autores como José Régio e Casais Monteiro, da segunda geração modernista portuguesa, a da revista *Presença*, tiveram sobre o cineasta. Além dos filmes "futuristas" de Oliveira, trata ainda do filme *Júlio* (1967), em que se fazem presentes José Régio e os quadros de seu irmão, o artista e poeta Júlio dos Reis Pereira.

Saulo Gomes Thimoteo, com "António Vieira e Fernando Pessoa: a palavra como ação", investiga a presença de Vieira, o grande orador do barroco luso-brasileiro, e o seu mito do Quinto Império na obra *Mensagem*, de Pessoa. Trata-se de dois autores que propõem, a partir do referido mito, um lugar de destaque para Portugal como agente regenerador dos homens e do mundo, ação a ser propiciada justamente pela palavra, retórica ou poética.

Em "'Uma consequência de estar mal disposto': a polissemia da metafísica em *A máquina de fazer espanhóis*", Marcelo Franz analisa o diálogo deste romance de Valter Hugo Mãe, publicado em 2010, com o poema "Tabacaria", de Fernando Pessoa.

Antonio Augusto Nery, em "Eça de Queirós por Fidelino de Figueiredo: sobre o "verdadeiro Eça" e outras controvérsias", aborda os sete artigos dedicados pelo crítico ao

grande romancista português, reunidos no volume *Um pobre homem da Póvoa de Varzim*, publicado em 1945, por ocasião das comemorações do centenário de Eça de Queirós.

"Eça/Fradique e a crítica literária", de Rosana Harmuch, procura refletir sobre o exercício de crítica literária presente nas obras ficcionais de Eça de Queirós, com destaque para *A correspondência inédita de Fradique Mendes*, em que o fazer literário revela-se também um dos protagonistas.

Elisabeth Fernandes Martini, em "Quem paga a conta? Questões de família segundo Fialho de Almeida e Maria Amália Vaz de Carvalho", analisa os contos "Roberto", do primeiro, e "A morta de Berta", da segunda, destacando a temática do adultério e sua importância relativamente ao valores da burguesia oitocentista europeia e portuguesa.

Em "Cecília Meireles em periódicos portugueses: diálogos transatlânticos na revista Lusíada", Karla Renata Mendes aborda as relações da poeta brasileira com o universo da Literatura Portuguesa, com destaque para suas colaborações na revista Lusíada – Revista Ilustrada de Cultura, Arte, Literatura, História e Crítica, publicada na cidade do Porto, entre os anos de 1952 e 1960.

E, finalmente, já no âmbito da Literatura Brasileiro em exclusivo, Milena Ribeiro Martins, em "A Prosa Literária dos Anos 1920", apresenta seu novo projeto de pesquisa, no qual propõe realizar uma leitura dos romances e contos publicados no Brasil na década de 1920, integrando à análise dos textos discussões sobre a edição e circulação desses livros à época.

O vazio feminino do *Orpheu*: Violante, Cecília, Maria José, Judith, Florbela e Ophélia

Le vide femelle chez l´*Orpheu* : Violante, Cecília, Maria José, Judith, Florbela et Ophélia

Maria Lúcia Dal Farra *
Universidade Federal de Sergipe

Resumo

Orpheu contou apenas, dentre o rol dos seus colaboradores, com uma poetisa: Violante de Cysneiros, na verdade, não uma mulher, mas um "fingimento poético". Nessas publicações, o lugar da mulher praticamente inexiste e, a crer nas obras de seus integrantes, muito embora fossem estes os mais insignes representantes da vanguarda literária portuguesa de então, as questões relativas ao feminino acabaram ficando acantoadas nos mesmos lugares canônicos que antes ocupavam. Todavia, algumas mulheres do tempo estiveram, de algum modo, concernidas ao *Orpheu* – ainda que nos seus bastidores. É sobre a proximidade entre elas (Violante de Cysneiros, Cecília Meireles, Judith Teixeira, Florbela Espanca, Maria José e Ophélia Queiroz) e aqueles do *Orpheu,* que este artigo se debruça.

Palavras-chave: literatura comparada; Orpheu; escrita de mulheres.

Résumé

Il s´agit d`approcher certaines femmes (Cecilia Meireles, Judith Teixeira, Florbela Espanca - qui, d´ailleurs, n´ont pas eu lieu comme colaboratrices dans l`*Orpheu*), avec les auteurs du Modernisme Portugais. Et de connaître un peu plus la soi-disante "femme" Violante de Cysneiros, les voix femelles de Pessoa (y comprise Maria José) et la presence de Ophélia de Queiroz chez son fiancé

Mots-clés : littérature comparée ; Orpheu ; écritures de femmes.

● **Enviado em: 01/08/2016**
● **Aprovado em: 08/12/2016**

* Maria Lúcia Dal Farra é pesquisadora do CNPq e aposentada como titular da UFS. Foi professora na Usp, na Unicamp (onde pertenceu à equipe de Antonio Candido, fundadora do Depto de Teoria Literária e do Instituto de Estudos da Linguagem), em Berkeley. Tem diversos livros publicados sobre Florbela Espanca, além de outro sobre Vergílio Ferreira e sobre Herberto Helder. É prêmio Jabuti de Poesia (2012).

Para Patrício Cardoso, com carinho.

Nos bastidores da revista *Orpheu*, emblemática do Modernismo Português e seu órgão fundador, há muito a especular, sobretudo no que concerne ao não-lugar das mulheres. Nas páginas dessa revista-movimento, a única escritora a ali comparecer não passa de uma mulher-fake, de um simulacro de poetisa, nascida da pena de um dos colaboradores da revista – o açoriano Armando Cortes-Rodrigues, aliás, grande amigo de Cecília Meireles. Refiro-me à "poetisa" Violante de Cysneiros[1]. Por isso mesmo, torna-se curioso que, dentre os epítetos malévolos com que *Orpheu* foi achacado pelos críticos e leitores da época, haja um deles que diga respeito a esse mesmo universo aqui ausente. *Orpheu*, por ter sido considerado uma gozação, uma esculhambação, uma publicação carente de seriedade intelectual – foi dita uma... "revista de mulheres" [2].

No entanto, se nos atentarmos para o mito desse músico-poeta-cantor Orpheu, filho de Calíope, que nomeia, pois, esta revista só de rapazes (espécie de "Clube do Bolinha" *avant la lettre)*, logo nos daremos conta de que, no rol das tradições à volta desse grande herói grego, uma das razões de ele ter sido assassinado pelas mulheres da Trácia parece residir no menosprezo que a elas teria votado após o seu regresso da Pátria dos Mortos. Egresso do Inferno, do Reino de Perséfone, para onde teria se endereçado a fim de buscar trazer de volta a sua Eurídice, Orpheu demonstraria às mulheres um desprezo ostensivo, o que foi compreendido pelas Mênades como sinal tanto da sua fidelidade trans-universal à amada mulher, quanto da sua preferência pela companhia de mancebos. Os Mistérios de Orpheu, os Mistérios Órficos, oriundos dessa experiência por tais andanças pelo mundo ctônico, eram vedados às mulheres. Para transmiti-los, Orpheu se reunia à noite com os mancebos, numa morada fechada, em que as armas que portavam eram deixadas diante da entrada da casa. Capturadas pelas bacantes, estas mesmas armas exterminariam a Orpheu e a seus fiéis, num golpe de extrema loucura e ardor da parte das exorbitadas bacantes[3].

No caso desta revista portuguesa fundada por Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, teria esta versão, dentre todas as variantes do mito de Orpheu, alguma razão de ser?![4]

---

1 KLOBUCKA, Ana – "A mulher que nunca foi...: para um retrato bio-biográfico de Violante de Cysneiros". *Colóquio/Letras 117/118*. Lisboa: FCG, set. 1990, pp. 103-113.

2 PESSOA, Fernando – *Sensacionismo e outr*os Ismos (ed. de Jerónimo Pizarro). Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2009, p. 61.

3 BRANDÃO, Junito - *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: Vozes, 1991, 2º. vol. pp.196-204.

4 Esta é uma questão que ocupa, aliás, o cerne do artigo (que sigo) de AMADO, Nuno – "Orpheu... e Eurídice". *Revista Estranhar Pessoa n. 2.* Lisboa: Universidade de Lisboa, outubro de 2015, pp. 57-70.

Para não tentar responder a tal questão mas sim dilatá-la, tentarei passar em revista algumas das mulheres do tempo que estiveram, de algum modo, concernidas ao *Orpheu.* Falo de Violante de Cysneiros, de Cecília Meireles, de Maria José, de Judith Teixeira, de Florbela Espanca e de Ophélia Queiroz.

1. VIOLANTE DE CYSNEIROS

Como referi, Violante de Cysneiros é o pseudônimo oculto do poeta açoriano Armando Côrtes-Rodrigues, e permanece sendo a mais viva figuração do "não-lugar da mulher" no Modernismo Português. Violante se inaugura no *Orpheu 2,* apresentando 9 composições poemáticas em redondilha maior, sendo que, destas, 6 são sonetos, produções dedicadas ao "Sr. Álvaro de Campos, o Mestre", ao "Sr. Alfredo Pedro Guisado", ao "Sr. Mário de Sá-Carneiro", ao "Sr. Armando Cortes-Rodrigues" e "A mim própria de há dois anos". Os poemas foram introduzidos no *Orpheu* por meio de uma carta dita do próprio punho da "poetisa", datada de 5 de junho de 1915, dirigida a Pessoa, mas tendo como destinatário final a Álvaro de Campos, a quem Violante solicita a possibilidade de que os seus versos, uma vez considerados favoráveis por Campos, pudessem comparecer nas páginas dessa revista.

Como depois se descobrirá, Violante não passou de uma estratégia de publicação do jovem Cortes-Rodrigues, então na universidade, e que, temendo as possíveis represálias acadêmicas do Professor Adolfo Coelho, ferrenho crítico das "bobagens" do *Orpheu*, teria apenas se disfarçado com esse nome feminino para ali introduzir suas composições. Quarenta anos depois, o poeta açoriano nos assegura que tanto o nome da "poetisa" quanto a sua concepção lhe foram sugeridos pelo amigo Fernando Pessoa, que sempre o aconselhara a experimentar a tática poética do "outrar-se"[5].

Violante é, para que se saiba, o nome de uma das primeiras mulheres poetisas portuguesas – Violante do Céu (o que, aliás, digo em surdida, é, ao pé da letra, indicativo de uma transgressão feminina que está na raiz da cultura cristã – a de violação do céu pelo pecado original...). Trata-se de uma freira, de uma Sóror setecentista e sonetista barroca longeva (que viveu 92 anos, entre 1601 e 1693), e que glosou o amor como um exercício de espírito segundo as normas do raciocínio conceptista. Cito-a: "Amor, se uma mudança imaginada/ é já, com tal razão, minha homicida,/ que será se passar de ter temida/ a ser, como temida, averiguada?"

[5] "Diálogo com o Poeta Armando Cortes-Rodrigues". *O Primeiro de Janeiro*. 28 de Outubro de 1953, p. 3

O curioso é que o som deste nome ("Violante do Céu") parece ecoar no som do nome desta "poetisa" órfica (Violante de Cysneiros) – o que de certo insinua um Pessoa atento à literatura feminina portuguesa.

Num ensaio sobre tal "escritora", Ana Klobucka examina a concernência de cada uma de suas peças à postura poética de cada um dos destinatários de suas dedicatórias. A interlocução travada entre os poemas e seus destinatários acaba por sublinhar, na digital literária de Violante de Cysneiros, uma "filiação" com estes senhores, objetos das *dédicaces*, que, assim, resultam eleitos como os seus "mestres" – fato que, por certo, lembra uma postura culturalmente feminina, o da mulher constituir-se como um "anexo" masculino.

Os escritores a quem as peças são dirigidas parecem erigir, portanto, uma espécie de panteão masculino de ídolos: são, digamos assim, os tutores da tal "poetisa", seus iniciadores, o que, afinal, resulta muito ao gosto da propalada submissão feminina. De maneira que a prerrogativa básica do *Orpheu*, aquela da prática da "duplicação de personalidade", fica, nos poemas de Violante, acionada entre ela, a "poetisa", e os seus "mentores". Mas mesmo diante de si mesma, no poema "A mim própria de há dois anos", a conclusão é ainda a da duplicação e de intervalo:

> *Mas os meus dedos em i*
> *Dizem a longa distância*
> *Que vai de Mim para Ti.* [6]

2. CECÍLIA MEIRELES

Armando Côrtes-Rodrigues fora amigo de Cecília Meireles e um de seus interlocutores mais assíduos, ambos unidos pela afinidade açoriana que a nossa poetisa conservava como apaixonada linhagem familiar e cultural recebida da avó materna. Cartearam cerca de 246 peças durante 28 anos, e Cecília chegou a dedicar-lhe a sua obra *Panorama Folclórico dos Açores*, que ela publicou em 1958[7]. Todavia, muito mais cedo, em 1934, o amigo será o responsável por marcar um encontro entre ela e Fernando Pessoa, que, aliás, nunca chegou a ocorrer.

Cecília tornara-se leitora de Pessoa há muitos anos, pelo menos desde o início do seu relacionamento com o artista plástico português Fernando Correia Dias, com quem, em 1921, haveria de se casar, e que agora, um ano antes do suicídio dele, a acompanhava nessa viagem.

6 CYSNEIROS, Violante – "Poemas dum anónimo ou anónima que diz chamar-se Violante de Cysneiros". *Orpheu 2*. Lisboa: Ática, 1979, pp. 121-127

7 SACHET, Celestino – *A lição do poema. Cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues*. Ponta Delgada: Instituto Cultural, 1998.

Correia Dias fora o ilustrador e capista da revista *A Águia*, e conhecia pessoalmente Pessoa pelo menos desde 1913, desde antes do *Orpheu*, sendo também amigo de Ronald Carvalho, nada mais nada menos que o representante brasileiro do *Orpheu*[8]. E, de fato, em 1929, quando vem a lume a tese de Cecília Meireles, cujo título é *O espírito vitorioso*, veremos que a poetisa transcreve ali excertos da "Ode Triunfal" de Álvaro de Campos, o que demonstra uma intimidade de leitura da obra do modernista português.

Portanto, estando em 1934 em Lisboa, Cecília aproveita para marcar o tal encontro com Pessoa, mediada por Cortes-Rodrigues. O fato é que, depois de duas incômodas horas de aguardo na Brasileira do Chiado, esperando debalde e em vão por Pessoa, Cecília, de volta ao hotel, vai ser recompensada com um recado do poeta, que tentava justificar a sua ausência ao café. A razão invocada pelo nosso órfico Pessoa resvalava à ordem transcendental, porque ele imputava a culpa pelo não cumprimento do compromisso ao... horóscopo! Segundo Pessoa, o seu mapa astral, consultado pela manhã, o desaconselhara vivamente a conhecer nesse dia a poetisa brasileira; em troca, ele lhe oferecia o seu livro recém-impresso, que ficara depositado por ele na portaria do hotel onde o casal estava hospedado. Tratava-se, claro está, de *Mensagem*, a sua única obra publicada em vida, recém-saída, e a data do autógrafo prova que o volume é um dos primeiros a terem sido distribuídos pelo poeta.

A dedicatória traz a notação de "10 de dezembro de 1934" (dia, coincidência! em que Clarice Lispector completava 14 anos...), a mesma data que consta dos exemplares de Pessoa oferecidos à namorada Ofélia Queiroz e a Carlos Queiroz, sobrinho dela e poeta seu amigo[9]. Tal fato me autoriza a crer que Cecília Meireles tenha sido, no Brasil, o primeiro leitor dessa tão rara composição – aproximada, por alguns críticos, ao seu futuro *Romanceiro da Inconfidência*. Esta obra de Cecília Meireles virá ao prelo em 1953, pela "Editora Livros de Portugal", cuja coleção de autores portugueses Jaime Cortesão (pai de Maria da Saudade Cortesão que, em 1947, casara-se com o nosso poeta Murilo Mendes) organizava e dirigia então no Rio de Janeiro.

Reparo que o mesmo teor, misto de história e mito, anima tanto a *Mensagem* quanto o *Romanceiro*, num projeto literário de dimensão nacional, melhor dizendo, de delineação de uma nacionalidade supra-temporal que busca legitimar, de ambos os lados, mas em posições

8 PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966, pp. 56-57. Pessoa registra que, "vindo pela Brasileira, fui apresentado pelo Lúcio de Araújo, que ali estava, ao Albino de Meneses e ao Correia Dias, que estavam na exposição do Almada (2 de abril de 1913)".

9 CUNHA, Teresa Sobral e SOUSA, João Rui de (org.). *Fernando Pessoa, o último ano*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1985, pp. 35-36.

polares, Portugal e Brasil. Por isso mesmo, as composições diferenciam-se muito quanto à voz e quanto à índole narrativa.

A peculiaríssima forma épica de *Mensagem* contracena com o lirismo do *Cancioneiro* de Cecília. Gêneros que talvez expliquem a diferença plausível entre, de um lado, o tom próprio de uma ex-potência que escava na memória a sua solene e mítica redenção, na busca de reocupar um espaço proeminente na história dos povos, e, por outro, de um malfadado levante de uma insurreição nativa, arrasada pelo colonizador que, por sinal, é justo aquele cantado por Pessoa. Enquanto Pessoa revisita os seus clássicos Camões e Vieira, com a vista voltada para o Quinto Império (numa linguagem que os reatualiza e os recoloca no patamar dos mitos), Cecília passeia (liricamente e a pé) pelos campos de Minas, com Marília e Dirceu. E ela chora conosco a inexorável derrota dos justos, dos nossos árcades martirizados, numa escrita libertária que Cecília descobre nos inconfidentes, graças à "estranha potência" das palavras. Diz ela:

Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência a vossa!
Ai, palavras, ai palavras,
sois de vento, ides no vento,
no vento que não retorna,
e, em tão rápida existência,
tudo se forma e transforma.

Sois de vento, ides no vento,
e quedais, com sorte nova!
(...)
Ai palavras, ai, palavras,
que estranha potência a vossa!
Éreis um sopro na aragem...
- sois um homem que se enforca! (pp.879-881)[10]

Se Pessoa defende um modelo de Império encabeçado por Portugal, Cecília defende a luta (frustrada) contra um dos braços desse mesmo Império. Mas os sulcos de uma interlocução com Pessoa também transparecem naquilo que a poesia dela ostenta à maneira de uma dissociação de personalidade que, sendo pessoana, também pode ser percebida em Florbela e em Judith Teixeira – para referir duas contemporâneas que, como Cecília, também se acham ausentes do *Orpheu*.

[10] As referências às páginas dos poemas citados são retiradas da obra em dois volumes de *Poesia Completa de Cecília Meireles*, organizada por Miguel Sanches Neto, e publicada em 2001 pela Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro. Endereço, em seguida, o leitor, para a tese de doutorado de Ana Maria D. de Oliveira, *De caravelas, mares e forcas: um estudo de Mensagem e Romanceiro da Inconfidência,* apresentada à USP (São Paulo, FFLCH) em 1994.

São da lavra de Cecília versos que indagam sobre a face perdida e em que espelho, versos que se multiplicam em tópicas de desmembramento, de transfiguração, de desdobramento de rostos, que desembocam na emblemática condição feminina. Todavia, em Cecília, as muitas pessoas (que encenam essa convivência com a multiplicidade, numa assembléia de inúmeras outras em si) também visitam seres inanimados, habitando-os, a ponto de sua poesia enveredar, por essa rota, num misticismo que beira à metempsicose e ao orfismo, muito teluricamente, aliás.

De um lado, como ocorre no seu "Auto-retrato", ao contemplar-se, ela vê-se tantas, que não sabe mais quem é. Mas é nessa fragmentação que reside o seu "perfeito acabamento", visto que

Múltipla, venço
este momento
do mundo eterno
que em mim carrego:
e, veja, contemplo
o jogo inquieto
em que padeço (p.458)

Por outro lado, o poema "Compromisso", representante de outra ala de perquirições, parece aliar uma simultânea compreensão pessoana que abarca tanto o ortônimo místico quanto o paganismo de Alberto Caeiro. Ouçam dele um trechinho:

Esta sou eu – a inúmera.
Que tem de ser pagã como as árvores
e, como um druida, mística.
Com a vocação do mar, e com seus símbolos.
Com o entendimento tácito,
instintivo,
das raízes, das nuvens,
dos bichos e dos arroios caminheiros" (p.462)

O estar entre, a experiência do intervalo e do descompasso também avultam como marca própria na sua poesia. "Inscrição" nos assegura que a poetisa se encontra entre flor e nuvem, entre estrela e mar, já que ela não se contém em ser unicamente humana. E assim prossegue:

Não encontro caminhos
fáceis de andar.
Meu rosto vário desorienta as firmes pedras
que não sabem de água e de ar.

E por isso levito.
É bom deixar

um pouco de ternura e encanto indiferente
de herança, em cada lugar.

Rastro de flor e estrela,
nuvem e mar.
Meu destino é mais longe e meu passo mais rápido:
a sombra é que vai devagar. (pp.543-544)

É provável que poemas de tal natureza tenham convencido o crítico brasileiro Agripino Grieco a asseverar, numa de suas "ruindades" (como a própria Cecília ressentida comenta em uma carta a Armando Cortes-Rodrigues), que ela passara a imitar "simiescamente" a Fernando Pessoa[11]. Entretanto, sobre a contiguidade entre a sua poesia e a de Pessoa, ela mesma não se escusa de cogitar que talvez a origem comum, a ascendência familiar de açorianos, a insularidade e o mergulho precoce na língua inglesa possam esclarecer melhor essa afinidade. E também assevera que tanto ele quanto ela se aproximaram de "investigações místicas e mágicas do mundo. Ele chegou mesmo a ser astrólogo de renome, segundo ouvi dizer. Eu, apenas fiquei pasmada diante das feitiçarias do mundo."[12]

O interesse de Cecília pela poesia de Pessoa pode também ser evidenciado na organização de uma importante e reveladora antologia, publicada por ela em 1944, dentro da coleção que Jaime Cortesão dirigia na referida casa editoral carioca, onde, em meio a amostras da obra de 36 poetas, Pessoa pontifica com a maioria dos textos. Trata-se da antologia *Poetas Novos de Portugal*, aquela que, segundo Antonio Candido, vem compensar um hiato, um nosso "valo de ignorância" acerca da literatura do modernismo português[13]. Dado curioso é que o nosso Poeta tinha tudo para – muito antes da antologia de Cecília – ter-se tornado conhecido no Brasil e ter sido divulgado entre os leitores nativos. Porque era de se esperar que Ronald de Carvalho, pela sua posição estratégica de direção brasileira do primeiro número da revista de Pessoa, tivesse se incumbido desta tarefa – coisa que não ocorreu[14].

Mas retorno à data do encontro frustrado entre Cecília e Pessoa. Ela vinha para proferir, na Universidade de Lisboa e de Coimbra, conferências sobre a Literatura Brasileira, a convite do Secretariado de Propaganda Nacional. António Ferro, o editor do *Orpheu 2* (abril-maio-junho de 1915), era então responsável por essa pasta salazarista, e fora ele quem a

11 A lição do poema. Cartas de Cecília Meireles a Armando Cortes-Rodrigues. *Opus Cit*. Trata-se da carta de 18 de março de 1947.

12 Carta ao ator Ruy Affonso, 17 de setembro de 1946.

13 Antonio Candido, no testemunho que ofereceu no VI Congresso Internacional da AIL, realizado no Rio de Janeiro em agosto de 1999 (depois publicado no segundo volume dos anais, pela *Revista Veredas n. 3*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, pp. 483-491, com o título "Livros e pessoas de Portugal"), dá conta da receptividade dos meios brasileiros aos portugueses, escritores e intelectuais e artistas, desde o princípio do século XX.

14 Remeto o leitor para o trabalho intitulado "Cecília e Ronald: conversas transversas com Pessoa*". Revista Navegações* (PUC/RGSul e Universidade de Lisboa).

convidara. Ferro, também fora membro do júri do prêmio "Antero de Quental" que, aliás, atribuíra a honra ao inglório *Romaria*, de Vasco Reis, desbancando para a "segunda categoria" o *Mensagem* de Pessoa. Ele desempenhava desde 1933 as funções de diretor do Secretariado, depois de ter sido Secretário da Instrução Pública logo aquando do Estado Novo salazarista.

Só para tecer marginalmente um mapa das relações intelectuais mais insuspeitáveis da época, trata-se do mesmo António Ferro, marido da poetisa Fernanda de Castro - desta, que foi amiga de Cecília e de Florbela (e a quem Florbela teria ligado antes de matar-se). Ferro é pai de António Quadros (futuro e ilustre estudioso de Pessoa). Ao lado de Alfredo Pedro Guisado, também do *Orpheu* (e, como se viu, um dos "mestres" a quem Violante de Cysneiros dedica um poema), Ferro fora contemporâneo da Faculdade de Direito de Florbela Espanca. Ele também fora próximo da poetisa e dramaturga Virgínia Victorino e da importante pintora Ophélia Marques. Ferro fora, aliás, a derradeira pessoa com quem a pintora se avistara antes do seu suicídio.

Em 24 de fevereiro de 1931, no *Diário de Notícias* que dirigia então, Ferro consagrara à desconhecida e recém-desaparecida Florbela (e, portanto, sua ex-colega de Direito), um elogioso editorial, denominando-a de uma (sic) "poetisa-poeta" - o masculino era necessário para provar a superioridade de Florbela... Ali, ele também invectava a seus leitores que aderissem à campanha de elevação do busto da poetisa no Jardim Público de Évora. Todavia, já em seguida, depois de ascender ao dito posto do Secretariado, o próprio António Ferro iria se incumbir de desarmar a campanha, gerando assim uma viva polêmica em torno da vida e da obra de Florbela, que se estenderia por mais de trinta anos, e para a qual contribuiriam em muito, e contra Ferro, as interferências públicas de José Régio, Jorge de Sena e Vitorino Nemésio.

Constata-se, assim, por ínvios caminhos, que Florbela e Pessoa conheciam alguém em comum, o que deita alguma luz àqueles versos localizados por Teresa Sobral Cunha no espólio de Pessoa, que apodam a Florbela de "alma sonhadora", "Irmã gêmea da minha!"[15].

Muito embora tal poema seja (hoje é possível afirmar) da lavra de Elieser Kamenezky e figure no seu livro *Alma Errante* (que é de 1932), a peça prova que o nosso poeta órfico tomou contato com Florbela, pelo menos por meio desse poema, uma vez que foi Pessoa quem prefaciou a dita obra de Kamenezky. Eis o referido poema, intitulado "À memória de Florbela Espanca":

[15] Este poema (identificado com a cota BNP/E3, 66A-39 da Biblioteca Nacional de Portugal) foi publicado como epígrafe de *Florbela Espanca, Trocando Olhares* Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994, p.7.

Dorme, dorme, alma sonhadora,
Irmã gêmea da minha!
Tua alma, assim como a minha,
Rasgando as nuvens pairava
Por cima dos astros,
À procura de mundos novos,
Mais belos, mais perfeitos, mais felizes.

Criatura estranha, espírito irrequieto,
Cheio de ansiedade,
Assim como eu criavas mundos novos,
Lindos como os teus sonhos,
E vivias neles, vivias sonhando, como eu.
Dorme, dorme, alma sonhadora,
Irmã gêmea da minha!
Já que em vida não tinhas descanso,
Se existe a paz na sepultura:
A paz seja contigo!

Mas, antes disto, em 1922, Ferro proferira duas conferências no Brasil, uma intitulada "A arte de bem-morrer" e a outra "A idade do jazz-band". Recolho de ambas umas inacreditáveis pérolas acerca das mulheres: "não há nada mais parecido com um móvel, com todos os móveis, do que uma mulher…"; "há as mulheres-secretárias, as mulheres que nos ajudam, que nos arrumam os sentidos e os papéis"; há também "as mulheres-cofres, as mulheres onde guardamos as nossas confidências, os nossos segredos, mulheres que, consoante o seu sexo fraco, não podem, de modo algum, ser cofres-fortes…". Há, também, as tais e "muitas mulheres-guarda-jóias…"; há "mulheres-pianos que vibram melodias ao contacto dos nossos dedos…; também há "as mulheres-toilettes – que [aliás] são quase todas as mulheres". E Ferro prossegue com seu florilégio na conferência sobre o jazz: para ele, a mulher "é, antes de mais nada, o lar do Homem, o lar donde ela o vê a caminhar na vida, debruçado da janela dos seus olhos"; a mulher é "uma casa onde todos nós, poetas, pomos escritos". Quanto às relações entre dançar e pensar, eixo da derradeira conferência, Ferro crê que a dança é a "idéia fixa da Mulher, é a idéia fixa do seu corpo"; "quando a Mulher dança, sai fora de si, sai fora de si a passear": "as mulheres dançam para não pensar, para que os corpos sejam inteligentes em seu lugar…"[16]

O fato é que, segundo um estudo de Dionísio de Vila Maior sobre o Modernismo Português e a Mulher[17], os rapazes do *Orpheu* se mostram, de uma maneira geral, um tanto machistas. Vila Maior sublinha como Almada-Negreiros se aplica em focar o aviltamento das

16 FERRO, António – *Obras. Intervenção Modernista*. Lisboa: Verbo, 1987, pp. 182 e 210 e 213.

17 MAIOR, Dionísio Vila – "O Modernismo, a Mulher e o apelo ao Destino para questionar a Verdade". *Actas do Colóquio "Literatura e História". Comunicações Relações teóricas e metodológicas.* Lisboa, Universidade Aberta, 2002, pp. 127-136.

relações entre o homem e a mulher a partir de uma concepção preconceituosa do feminino, tanto em *Nome de Guerra*, quanto na *Engomadeira*, ou em *Saltimbancos* ou em *A Cena do Ódio.* E como o mesmo ocorre, afinal, até em Sá-Carneiro, sobretudo em *O Incesto*. Mas ele considera que a grande exceção seja de fato o próprio Pessoa.

3. MARIA JOSÉ

Ao fim e ao cabo, feitas quase todas as devidas contas para conhecer, afinal, quantos seres se encontram dentro da célebre "arca" de Pessoa, chegou-se à conclusão recentemente de que há ali pelo menos 72 pessoas[18]. Dentre elas existe até de um brasileiro, um tal de Eduardo Lança, nascido na Bahia e autor de *Impressões de um viajante em Portugal*. Todavia, no meio dessa população toda, há inesperadamente uma mulher, uma dita "Maria José", que é a autora de *A Carta da Corcunda ao Serralheiro*[19].

Única peça a ela atribuída, a *Carta* não possui data e não nos permite fazer quaisquer inferências a respeito. Todavia, põe em cena a situação deprimente de uma mulher que apresenta uma deformação física (Maria José é corcunda), que vive num isolamento de rejeitada pelos olhares alheios, ilhada na sua casa. Da sua janela observa o Senhor António, o serralheiro que ela ama, e a quem escreve, sem nunca nutrir a menor esperança de um dia lhe fazer chegar às mãos os seus sentimentos. Eis um trecho da escrita desta "mulher":

> *O senhor que anda de um lado para o outro não sabe qual é o peso de a gente não ser ninguém. Eu estou à janela todo o dia e vejo toda a gente passar de um lado para o outro e ter um modo de vida e gozar e falar a esta e àquela, e parece que sou um vaso com uma planta murcha que ficou aqui à janela por tirar de lá*.

Maria José encarna, assim, uma espécie de Mariana Alcoforado, presa numa cela (não só na sua casa, mas no seu corpo, na sua anomalia), sem nenhum atrativo. Encerrada num convento de si mesma, ela não tem voz que não seja a própria escrita, aliás, baldada, porque não encontra destinatário.

Temos aqui num só texto os vários sentidos de uma "lettre en soufrance", como o diria Derrida[20], de uma carta em instância, de uma carta em suspensão, para sempre depositada na posta-restante dos correios da vida e do tempo, e, para além disso, de uma carta de extremo

---

18 LOPES, Teresa Rita. "Biografar Pessoa". *Pessoa. Revista de Idéias, s/v. s/n*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, 2010, pp.92-10.

19 LOPES, Teresa Rita - *Pessoa por conhecer – Textos para um novo mapa.* Lisboa: Editorial Estampa, 1990, vol. II.

20 DERRIDA, Jacques - *O cartão-postal. De Sócrates a Freud e além.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, trad. Ana Valéria Lessa e Simone Perelson, p.12.

sofrimento, porque silenciosa, porque interdita, porque sem interlocução alguma – a escrita de uma pária.

E não expressaria esta Carta, afinal, a própria e histórica condição feminina? Escreve Maria José: "O senhor nunca há-de ver esta carta (...) mas eu quero escrever-lhe ainda que o senhor o não saiba". Maria José encarna o aceno no vazio, o gesto sem esperança, a certeza da não correspondência, e quem sabe a alternativa de que apenas o valor intelectual pode ser o passe, a senha que lhe dá consistência para qualquer tipo de interlocução de gênero.

Outra importante manifestação pessoana sobre o feminino comparece num de seus contos, recentemente descobertos, sobretudo neste que se intitula "Maridos", que Pessoa escreveu todo à mão no verso de envelopes. Trata-se da voz de uma mulher revoltada, que matou o seu próprio marido, e o conto consiste naquilo que seria o seu depoimento num tribunal[21]. E ela conclui, considerando que custa muito às mulheres aturar os homens, engolir o nojo, fazer todos os dias, na mesma cama, as mesmas coisas, com a mesma pessoa. De maneira que, confessa ela,

> *eu, senhor juiz, não tinha outro remédio senão matá-lo para estar bem com a minha consciência e com a Igreja.*
> *Foi por isto, senhor juiz e senhores jurados que matei o meu marido.*

Segundo Ana Maria Freias, tanto este quanto o outro conto, "A carta da Argentina", que inverte a situação exibindo a escrita confessional de um homem que matou a mulher, são "análises de alma" a partir do assassinato, mas opostos nas suas razões. Também os três fragmentos de "Conselhos às mal-casadas" encontrados em *O Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares, são redigidos pela voz masculina que, neste casos, ensina às mulheres tirarem proveito da situação penosa de estarem atadas a "um animal macho" pela "Igreja" ou pelo "Estado"[22].

Um dos conselhos é de que "toda a libertação, está em submeter o espírito o menos possível, deixando ao corpo, que se submeta à vontade". Que todo o "prazer é do cérebro, todos os crimes, que se dão, é só em sonhos que se cometem!" (p.425). Que "a essência do prazer é o desdobramento. Abram a porta da janela ao Felino em vós." (p.426) E conclui que o "homem superior não tem necessidade de nenhuma mulher. Não precisa de posse sexual para a sua volúpia", o que não ocorre com a mulher, visto que ela, mesmo sendo superior, "é essencialmente sexual" (p.427).

---

21 Fernando Pessoa, *O mendigo e outros contos* (ed. e apres. de Ana Maria Freias). Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

22 PESSOA, Fernando – *Livro do Desassossego*. São Paulo, Cia das Letras, 1999, ed. de Richard Zenith, p. 427.

4. JUDITH TEIXEIRA

Se Pessoa, na intimidade da sua escrita, sabia mostrar-se tocado pela patética condição feminina, não se pode dizer o mesmo quanto à sua posição oficial de escritor e de notável crítico, diante de uma poetisa que, pelo que tudo indica, necessitava urgentemente da sua voz e da sua defesa – que não houve. Refiro-me ao atroz episódio da história intelectual portuguesa intitulado "Literatura de Sodoma", que envolveu António Botto, Raul Leal e Judith Teixeira.

Judith, nascida em Viseu, a 25 de janeiro de 1880, e falecida em Lisboa, em 17 maio de 1959, era, portanto, oito anos mais velha que Pessoa. O seu livro de poemas *Decadência* foi, em 1923, recolhido das livrarias e queimado em praça pública, juntamente com o volume de *Canções,* de António Botto e o de *Sodoma Divinizada,* de Raul Leal, num triste espetáculo protagonizado pelos universitários da Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa. Estes, brandindo "o ferro em brasa que cicatriza as chagas", exigiam, da parte do Governador Civil de Lisboa, tal ato inquisitorial[23]. Pessoa, no entanto, logo se põe em campo para tomar o partido de seus dois amigos, mas sequer toca no nome de Judith, que fica abandonada à própria sorte, à qual ela nem se conforma e muito menos se verga.

Bravamente, ainda em 1923, ela se empenha tanto em publicar um novo livro de poemas, o *Castelo de Sombras*, quanto em reimprimir o volume retirado do mercado. Dois anos depois, encontra-se na direção dos três únicos números da luxuosa revista *Europa*, que publica (dentre outros) modernistas como Almada Negreiros e Amadeo de Sousa Cardoso, assim como também Florbela, Américo Durão, Milly Possoz, Ferreira de Castro, por exemplo, e está pronta a lançar, em 1926, outro ousado volume de poemas: *Nua. Poemas de Bizâncio*.

Molestada pela imprensa, vilipendiada, baixamente caricaturizada e exposta a todos os ridículos, ela, mesmo assim, não desiste. Há uma nojenta ilustração de Amarelle, de *O Sempre Fixe*, que mostra Judith suando, gordamente desfeita, e apresentando o seu livro *Nua, Poemas de Bizâncio*, que traz a seguinte legenda: "Viande de paraître". Observe-se que o desenhista, usando maldosamente a fórmula francesa de lançamento de livro – "vient de paraître" – faz um jogo de palavras para querer significar que a Judith é a "carne" fresca exposta no mercado da hora: a "viande de paraître"!

Fazendo frente a seus detratores, Judith ainda os revida com uma espécie de resposta-manifesto-estético, pontual e modernista, intitulada *De Mim. Conferência em que se explicam*

[23] Cit. em "Scriptorium". TEIXEIRA, Judith – *Poemas. Decadência, Castelo de Sombras, Nua, Conferência De Mim* (pesquisa, org. e tábua bibl. de Maria Jorge, L.M.G). Lisboa, & etc, 1996, p. 234.

as minhas razões sobre a Vida, sobre a Estética, sobre a Moral. Ali, ela invoca o *Manifesto Futurista da Luxúria, de* Valéntine de Saint-Point, datado de 1913 e divulgado por Almada em Portugal, que o publicara no único número do *Portugal Futurista,* em novembro de 1917, depois de o ler em voz alta na "1ª. Conferência Futurista", realizada no Teatro da República em abril do mesmo ano.

Em 1927, Judith nos dá a conhecer, então, o seu canto do cisne, o volume de novelas intitulado *Satânia*. Porque ela vai, mais e mais, se tornando efetivamente vítima do contexto político-intelectual em trânsito para o Estado Novo Português e para o Salazarismo, já que visada como um dos alvos do jornal *Revolução Nacional*, que o representava. Na recém fundada revista *Ordem Nova*, porta-voz do movimento, o jovem Marcelo Caetano a denigre, apodando-a de "desavergonhada" e de outros tantos nomes pouco lisonjeiros, de maneira que ela encerra, por fim, a sua atividade literária, migrando para um país e destino desconhecidos, retornando à pátria apenas às vésperas de falecer, sozinha, em seu apartamento de Lisboa, em 1959.

Judith desempenha, no curso da sua vida literária, a própria encenação de um suicídio em vida, visto que os títulos anunciados de suas obras futuras permanecem ainda hoje em silencioso desaparecimento. Aliás, há quase vinte anos é que se iniciou a proeza de recuperação dessa mulher, esquecida por mais de meio século dos meios culturais, pelos vistos castigada pela ousadia, transgressão e impertinência devidas (hoje é possível admitir) à responsabilidade de ter inaugurado, no seio da literatura portuguesa, uma poética feminina de cariz homossexual. Daí que se compreendam os maus tratos padecidos em vida por ela e o ter sido (precoce e gradativamente) expurgada dos ambientes intelectuais lusitanos, e amalgamada ao dito escândalo da "Literatura de Sodoma".

Pessoa, que nunca se referiu a Florbela, a Judith refere duas vezes. De uma feita, apenas para indicar o paradeiro de um amigo. Em carta para o espanhol Adriano Del Valle, em 1923-1924, quando menciona que o Botto teria encontrado Lasso de la Vega na casa de Judith. E outra vez, numa carta de 23 de abril de 1924, em que atesta que Judith Teixeira "não tem lugar, abstrata e absolutamente falando"[24] no cenário literário de então. E, de outra parte, em 1927, já sentenciando o necrológio da poetisa, José Régio há de proferir, no número inaugural da *Presença*, que "todos os livros de Judith Teixeira não valem uma canção escolhida de A.Botto"...

[24] DELGADO, António Saez – *Órficos y Ultraístas: Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literárias (1915-1925)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1999, p. 442.

Para além de uma "poética do boudoir" [25], ficam disseminados, na obra de Judith, vários índices que podem ser ditos órficos: nomeio uma dubiedade (que também é de sexo e de gênero), uma dispersão de pessoa que se multiplica difusamente, como ocorre, por exemplo, em "A Outra", em que Judith aponta em si uma estranha, confessando que "A Outra, a tarada,/aquela que vive em mim,/que ninguém viu, nem conhece,/e que enloirece/à hora linda do poente/pálida e desgrenhada//vem contar-me muitas vezes" que... etc (p. 66) [26]. Há também um interesse seu que reside mais na imagem, no simulacro e na máscara, que no original – antes no esbatido ambíguo da visão filtrada pelos espelhos e pelos vitrais. Trago, como exemplo, o seu soneto intitulado "O Palhaço":

Anda-se a rir, a rir dentro de mim,
com as lívidas faces desbotadas,
um estranho palhaço de cetim,
rasgando em dor meu peito às gargalhadas!

Sobe aos meus olhos sempre a rir assim... –
espreitando as figuras malsinadas
que se não vestem nunca de arlequim
mas que andam pela vida disfarçadas.

Na sombra dos meus cílios, emboscado,
ri, no meu olhar frio e desolado,
escondendo-se atônito e surpreso...

E quando desce à trsite moradia,
vem mais louco e soberbo de ironia
na irrisão dum sarcástico desprezo! (p.121)

Essa multiplicação de pessoas e coisas também se estende pela manipulação metonímica dos objetos e acessórios, pela delegação do prazer às ferramentas da intimidade (colcha, cochim, almofadas, vestidos), de maneira a desembocarem na metáfora mitológica da Hidra de muitas cabeças, a qual, aliás, a poetisa não consegue tirar do peito para matar: "Ficou-me o peito a sangrar,/da chaga onde me 27oia,/a Hidra, que eu não podia, desprender, para esmagar!..." – como se lê em "Ruínas" (p.68).

Num texto em que Florbela rediviva se dirige a Pessoa, por meu intermédio, ela reclama os maus tratos que ele acabou por impingir à Judith. E Florbela protesta, dirigindo-se diretamente a Fernando Pessoa, nos seguintes termos:

---

25 Tal termo deve-se a "Uma poética do boudoir: Judith Teixeira", texto apresentado como encerramento do *Colóquio Internacional Judith Teixeira,* realizado em Lisboa, pela Universidade de Lisboa, em 29 de outubro de 2015.

26 *Judith Teixeira. Poesia e Prosa* (organização e notas introdutórias de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva). Lisboa: Dom Quixote, março de 2015.

E agora que te vejo e que te falo
não sei se te alcancei
se te perdi.
É que guardo
antiga zanga contra ti, Fernando. Deploro o que não fizeste por Judith
e por sua troupe *de toda a* Europa
- gente que, afinal, ficou sem eira nem Teixeira*!*

Quem incinerou-lhe os versos só lhe viu
a carne Nua *que* viande de paraître
e tosquiou-a verrinamente em esfinge. Mas era também
De Mim *que ela falava, de todas nós, as outras:*
do nosso direito à vida, à ética, à arte – à luxúria!
E pensar que tu, Pessoa
(honra da Literatura de Sodoma*!)*
só foste leal ao Raul e ao Botto (o invejoso):
Judith jamais te existiu!
Seria a tua célebre fobia a... trovoadas?

Noto que uma ignota linguagem fala em nós, Álvaro!
Sempre conheceste, afinal,
alguém que tivesse levado porrada!

Mas hoje que a tarde é calma e o céu tranqüilo:
- cadê o teu decadentismo?
Teus Poemas *também são* de Bizâncio*, caro* Íbis*,*
e (talvez por isso)
foste embirrar com a única mulher modernista!

Deveras. O dia deu em chuvoso.

5. FLORBELA ESPANCA

O fato é que a mesma multiplicação de pessoas percorre as produções de Florbela, seja em prosa, seja em verso.

Num conto seu intitulado "À margem dum soneto", a imagem da "Hidra" também tem figuração, e de uma maneira exemplar, visto que designa a condição feminina de uma escritora "brasileira" que se torna um enigma monstruoso para o seu marido: ele não sabe mais quem ela é e, por isso, enlouquece. Tal ocorre em virtude da leitura das várias investiduras que essa escritora toma em cada um de seus romances, passando de uma imagem a outra de toda uma galeria feminina: pela casta, imaterial, intocada mulher; pela cortesã, voluptuosa e ardente; pela céptica, irônica; pela desencantada da vida; pela ambiciosa, pela assassina, pela ninfomaníaca, e assim por diante. De modo que o marido conclui que ela se transformara numa "hidra de mil cabeças, de mil corpos, de mil almas" [27].

[27] DAL FARRA, Maria Lúcia – *Florbela Espanca. Afinado Desconcerto. Contos, cartas, diário*. São Paulo: Iluminuras, 2012 (ed. atualizada), p. 102.

O soneto, que é o eixo deste conto, se localiza na obra poética de Florbela Espanca, em *Reliquiae*, e ganha, nesse livro, o título de "Loucura". A fim de implicitar a sua vertente de duplificação de pessoas e despersonalização, tão cara aos do *Orpheu*, exibo-o aqui:

Tudo cai. Tudo tomba! Derrocada
Pavorosa! Não sei onde era dentas
Meu solar, meus palácios, meus mirantes!
Não sei de nada, Deus, não sei de nada!

Passa em tropel febril a cavalgada
Das paixões e loucuras triunfantes!
Rasgam-se as sedas, quebram-se os diamantes!
Não tenho nada, Deus, não tenho nada!

Pesadelos de insônia ébrios de anseio!
Loucura a esboçar-se, a anoitecer
Cada vez mais as trevas do meu seio!

Ó pavoroso mal de ser sozinha!
Ó pavoroso e atroz mal de trazer
Tantas almas a rir dentro da minha!... (p.105)

A tópica do eu dividido ou multiplicado está por toda a parte tanto em Pessoa quanto em Cecília Meireles, Judith Teixeira e Florbela Espanca, como já adiantei. Em Florbela, a dispersão ou a presença de muita gente dentro de si encarna uma questão que remete às fantasmagorias do feminino, aos desdobramentos culturais da mulher. Florbela é imparavelmente uma e outra e outra: é a irmã, a sedutora, a impossuível, a voluptuosa, a panteísta, a amiga, a sóror, a pária, a Princesa Desalento, a deusa, a Infanta do Oriente, a Castelã da Tristeza, a Princesa Encantada. Ela sofre, como se identifica no dito soneto, de um "pavoroso e atroz mal de ser sozinha": o de trazer "tantas almas" a rir dentro da sua.

Para Pessoa, esta constante se põe de outra maneira (e também como um topos da modernidade), visto que há uma determinação de ser muitos para sentir tudo de todas as maneiras, como estamos fartos de saber, aliás.

6. OPHÉLIA QUEIROZ

Quatro anos após o *Orpheu*, em 8 de outubro de 1919, dá-se o encontro entre Fernando Pessoa e Ophélia Queiroz. Ela surge no escritório da Rua da Assunção, onde Pessoa é redator de cartas em inglês e francês. Trata-se do escritório de Félix, Valadas & Freitas Ltda, e Ophélia, que respondia ao anúncio para o encontro de uma secretária, e Ophélia é então admitida.

No dia anterior falecera, na África do Sul, o padrasto de Pessoa, o cônsul português em Pretória, e o poeta está trajando luto. Mas diante de tal acontecimento, Pessoa, que mora

sozinho em Lisboa, haverá de se mudar, de Benfica para a Estrela, para uma casa maior que acolha a mãe e a família que vão chegar do Transval para viverem definitivamente nessa cidade a partir de 30 de março do ano seguinte. Assim, não muito distante do dia em que travou conhecimento com Ophélia, Pessoa há de se pôr em campo para encontrar a nova morada, esta que é hoje conhecida como a "Casa Fernando Pessoa", situada na Rua Coelho da Rocha, aberta à visitação de todos nós.

Fernando Pessoa nascera no dia 13 de junho, dia de Santo António, e Ophélia no dia seguinte, dia 14. Ele é de 1888 e ela de 1900; Ophélia é, pois, 12 anos mais jovem que ele. Na ocasião em que se conhecem, ela já completara 19 anos e Pessoa 31. E esta poderia ser uma história de amor banal e comum de época, se não fosse pela presença de Pessoa como um dos componentes do casal. Porque sua existência aí traz consigo um pacote completo, um kit de outros: parte de sua família heteronímica mais próxima.

Se para Freud todo o ato de amor é "um processo que acontec(ia)e entre quatro indivíduos" [28], no caso de amor de Pessoa são consabidamente muitas mais as pessoas a coexistirem ali, visto que não se trata, para o caso, apenas de um espelhamento de dois seres, de um casal, mas de uma relação de uma mulher, Ophélia, com quatro homens que se dizem distintos: o titular Pessoa ortônimo, com quem ela pretende se casar; o A.A. Crosse, o charadista, que se proclama amigo do casal e tenta providenciar fundos para que o casório ocorra; o Álvaro de Campos, que vive num viés entre o casal, espécie de desmancha-prazer completo, ora censor do casal, ora tutor do Pessoa, mas sempre pronto a minar o relacionamento amoroso; o Ricardo Reis, que surge por último como recadeiro do Pessoa, dando mensagens pelo telefone; além de um outro, chamado "Íbis", e que, na verdade, como um hermafrodita, nomeia tanto Pessoa quanto Ophélia figurando-se como uma espécie de emblemática do casal. Alberto Caeiro, o mestre de todos os heterônimos, não comparece nessa intimidade porque, nessa altura, já estava morto, muito embora tenha composto depois, uma vez ressuscitado entre 1929-1930, seis dos poemas de "O Pastor Amoroso".

Esse caso de amor tão extraordinário ocorre em dois tempos. O primeiro com a duração quase exata de um ano, vai de novembro de 1919 a dezembro de 1920. O segundo, após um interregno de nove anos (em que ambos nunca se perderam de vista), vai de setembro de 1929 a junho de 1931, período de quase dois anos; todavia, o casal se conservará amigo até o falecimento de Pessoa em 30 de novembro de 1935, nunca deixando de um telegrafar para o outro na ocasião dos respectivos aniversários. Assim, é de se notar que, dos

[28] FREUD, Sigmund - "Carta 113" (01/08/1899). *Correspondência Completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Rio de Janeiro, Imago, 1986, p. 365.

47 dos anos vividos pelo nosso simultâneo Pessoa, 16 deles (um terço da sua existência) puderam contar, nos seus múltiplos horizontes, com esta presença amorosa.

A última edição desta correspondência apareceu em 2013, no Brasil, no Rio de Janeiro, graças aos esforços de Bia e Pedro Corrêa do Lago, que adquiriram todas as peças da epistolografia, introduzindo ao rol já existente das cartas de ambos, publicadas, um montante de 156 inéditos. De maneira que conhecem-se hoje 59 cartas e bilhetes de Pessoa para Ophélia, e 289 peças de Ophélia para ele[29], nessa publicação organizada por Richard Zenith com apresentação de Eduardo Lourenço. O teor das cartas é sempre muito fogoso, e, sobretudo por meio das abundantes notícias de Ophélia, pode-se vislumbrar a temperatura dos encontros do casal, as pitadas eróticas de parte a parte, a linguagem cifrada da excitação sexual, o namoro íntimo que percorria léguas de elétrico, comboio ou carro.

Comprovam tal sofreguidão também o investimento pessoano nas pernadas maratonistas da primeira e movimentadíssima quadra com Ophélia, quando esta (que morava com a irmã e se deslocava semanalmente para a casa dos pais) se transfere de um para outro emprego por quatro vezes, em tempos de greve de transportes e de correio. Para fazer render ainda mais o trajeto a pé, Pessoa estuda até um mapa no sentido de desbravar um percurso mais longo, e isso sem referir as incontáveis peregrinações que executa, em inquietação peripatética, sob a janela dela, apenas para enviar-lhe beijinhos ou fazer caretas.

Ele lhe dirige piropos sensuais, e tais termos vão acumulando novas gradações significativas ou rememorando outras matizes semânticas antigas. Por exemplo: o termo "boca doce", que ele faz penetrar na correspondência, remete ao termo "bombom", constante de umas quadras que Pessoa enviara a Ophélia no início do namoro, e aos beijos (também ditos "baisers", beijinhos e "jinhos" - estes extremamente praticados!), sem nomear o longo beijo emblemático da dita cena hamletiana entre ambos – na verdade, na cena a inaugural do casal. Será preciso ler a explicação que, a respeito, nos dá Ophélia, pois que Pessoa se heteronomiza em Hamlet, ajoelhando-se diante dela, e desempenhando, em tradução livre e num arroubo onomástico, o texto de Shakespeare. Cito o testemunho de Ophélia.

No escritório, à noite, quando a eletricidade faltou, Pessoa

[29] Quanto à edição integral, refiro-me àquela organizada por Richard Zenith, com prefácio de Eduardo Lourenço, e *intitulada Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz – Correspondência Amorosa Completa (1919-1935)*. Rio de Janeiro: Capivara, 2013. Quando citar páginas, elas dizem respeito a tal publicação.
Cf. também as primeiras edições dessa correspondência: PESSOA, Fernando. *Cartas de amor de Fernando Pessoa*. Organização, introdução e notas de David Mourão-Ferreira. Preâmbulo e estabelecimento de texto de Maria da Graça Queiroz. Lisboa: Editora Ática; Rio de Janeiro: Livraria Camões, 1978; e também *Cartas de amor de Ofélia a Fernando Pessoa*. Organização de Manuel Nogueira e Maria da Conceição Azevedo. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

> *pousou o candeeiro que trazia na mão e, virado para mim, começou de repente a declarar-se, como Hamlet se declarou a Ophélia: "Oh, querida Ofélia! Meço mal os meus versos; careço de arte para medir os meus suspiros; mas amo-te em extremo. Oh! até do último extremo, acredita!" (pp.21-22)*[30]

No transcorrer da relação amorosa, a criatura mais perigosa é, sem dúvida, Álvaro de Campos, cuja presença Ophélia teme, perguntando sempre "quando é que esse senhor" vai favorecê-la "com a sua partida" (p.324). Ele surge, geralmente, quanto Pessoa está (digamos) "tocado" pelo vinho ou pela aguardante, o que a leva a conjugar o Álvaro de Campos, o "Senhor Engenheiro", com o Abel Pereira da Fonseca, o nome da taberna freqüentada assiduamente por Pessoa na baixa lisboeta e lugar onde ele será fotografado depois em "flagrante *delitro*".

Campos se insinua entre o casal, fazendo um trabalho de sapa, desempenhando-se como uma espécie de íncubo denegridor de ambos. Ele passa a vida detratando o Pessoa, deitando-lhe nomes como "meliante", "estafermo", ser "abjeto e miserável", entidade "fingidamente humana", cujo estado mental o impede de comunicar-se até mesmo "com uma ervilha seca"!

Dou apenas uma pequena amostra das maldades de Álvaro de Campos: os nomes com que ele maltrata o pobre do Pessoa. Ele o desanca o tempo todo, chamando-o de "cevado", de "javardo", de "doido de nascença", de sujeito "com expressão geral" de não estar aqui, mas "na pia da casa ao lado", de tipo "com ventas de contador de gás", de indivíduo com "corda de automóvel velho" partida na cabeça, de "sombra bêbada", de "cara de roda de carro", de sujeito "fechado numa gaveta", de um ser "disfarçado de mão de vaca", com cara "de vendedor de cautelas", com cara "de carroça por consertar" - e daí por diante.

A ousadia de Campos é estarrecedora: ele chega mesmo a proibir Pessoa de se encontrar com Ophélia, chega a tomar-lhe a caneta, os papéis e as aparas para evitar que ele lhe escreva. O fato é que será, supostamente, sobre a influência de Campos, que Pessoa resolverá se encerrar em definitivo num quarto de Cascais para cumprir a sua obra, o que vai arrematar de vez o caso amoroso com Ophélia. E de fato. Na sua derradeira carta, Pessoa assegura a Ophélia que "o meu destino pertence a outra Lei, de cuja existência a Ophelinha nem sabe, e está subordinado cada vez mais à obediência a Mestres que não permitem nem perdoam". Não levar em conta sua necessidade seria, da parte dela, "tratar-me como se eu fosse outra pessoa", "exigir-me que tenha olhos azuis e cabelo louro". Aliás, entre 1914 e 1916, o ortônimo Pessoa havia escrito, num dos poemas dos "Passos da Cruz":

---

30 "Relato da Exma. Senhora Dona Ophélia Queiroz, destinatária das *Cartas de Fernando Pessoa",* recolhidas e estruturadas por sua sobrinha-neta Maria da Graça Queiroz. In PESSOA, Fernando. *Cartas de Fernando Pessoa.* Organização, posfácio e notas de David Mourão-Ferreira. Preâmbulo e estabelecimento de texto de Maria da Graça Queiroz. Lisboa: Editora Ática; Rio de Janeiro: Livraria Camões, 1978, p.11-44.

Emissário de um rei desconhecido,
Eu cumpro informes instruções do além[31].

Esta (digamos) comovente tragédia da inteligência explica, já nos últimos tempos, a magrém de Ophélia, a insônia, as rezas e promessas, os maus pressentimentos, os devaneios do inacessível lar, as táticas de enlaçar Pessoa no carinho, os sobressaltos sobre a saúde dele, a "quase sentença de morte" e (sobretudo) as suas derradeiras alucinações nervosas. A partir de um certo momento, em escura solidão, Ophélia passa a brincar desvairadamente *de casinha* com um Pessoa-menino (o da foto de quarenta anos atrás), pondo-o a dormir, velando-o no bercinho, sentando-o na "cadeirinha", agasalhando-o do frio! Diversamente do primeiro rompimento, quando ela o acusara de machismo e de impostura, já agora, Ophélia aceita até que o amado a carregue para alguma casa, sem mesmo passar pela igreja – contanto que fiquem juntos!

Dentre os sonhos, dois são muito impressionantes. O de 6 de março de 1930, que ela narra com riqueza de detalhes e é muito alongado, consiste numa troca simbólica de "vinho" pelos [beij]"jinhos". Num anterior, de 31 de outubro de 1929, ela está vestida de noiva e se dirige para a igreja quando, de súbito, se dá conta de que esquecera de comprar as luvas; e daí que fique aguardando que alguém lhe vá comprá-las e trazê-las. Também, numa carta de 1 de novembro de 1929, há uma cena que comove: de madrugada, sem dormir, ela fica, da janela da sua casa, assistindo uma a uma as chamas de um incêndio, durante toda a madrugada, como se estivesse contemplando, como uma autômata, à destruição da sua própria vida.

O golpe de misericórdia será dado, então, por Ricardo Reis em 19 de fevereiro de 1931, quando liga para Ophélia para participar que "o Nininho estava preso e incomunicável e que só apareceria no princípio de março" (p.339). Mas é o Senhor Engenheiro Álvaro de Campos quem vem lhe dizer, em seguida, no domingo, dia 24 de fevereiro, "que ia ver se tirava a procuração do Senhor Ricardo Reis e que me telefonava, mas até hoje ainda não me telefonou, e eu tinha ficado tão contente com ele!" (p.340). E Ophélia, muito perspicaz quanto aos vários desmembramentos do Pessoa, e conhecedora da língua francesa, havia lhe dirigido uma carta em cujo envelope escrevera a destinação: a um certo "Monsieur Ferdinand PERSONNE"...

De resto, Fernando Pessoa havia produzido, no dia 27 de agosto de 1930, um poema que se conservou inédito até 1990, e que talvez explique melhor o que venho tentando narrar. Enquanto Ophélia, na carta anterior, do dia 15 de agosto, devaneia prendê-lo com "uma linha

31 Trata-se do XIII poema dos "Passos da Cruz", pertencente ao *Cancioneiro*. PESSOA, *Obra poética: volume único* (org. Maria Aliete Galhoz). Rio de Janeiro: Aguilar, 1998, p. 128.

ao meu pulso", propondo que ele alugue uma casinha qualquer para onde a leve, visto que a partir de então o seu "Nininho" será definitivamente dela, "para sempre", Pessoa, num gesto antagônico de alforria da noiva, escreve o poema a que me refiro:

Minha mulher, a solidão,
consegue que eu não seja triste.
Ah, que bom é ao coração
Ter este bem que não existe.

Recolho a não ouvir ninguém,
Não sofro o insulto de um carinho,
E falo alto sem que haja alguém:
Nascem-me os versos do caminho.

Senhor, se há bem que o céu conceda
Submisso à opressão do Fado
Dá-me eu ser só – veste de seda -,
E fala só – leque animado.[32]

Com estes versos creio estar autorizada a sugerir, por fim, que o vazio feminino do *Orpheu* (e que poderia ter sido preenchido pelos exemplos de escritoras que, contemporâneas, traziam como emblemática da sua poética a mesma divisão interna apregoada pela revista) não dizia apenas respeito a esse órgão modernista, mas também ao seu mais expressivo representante e fundador. A crer no poema, Fernando Pessoa (que também foi Maria José e as vozes femininas sobre as quais me detive) só pôde ter como mulher a sua própria solidão – o que, aliás, lhe rendeu uma proficuidade incomparável.

32 PESSOA, Fernando - *Poesias Inéditas (1919-1930), 1956*. Lisboa: Ática, 1990, p. 231.

Uma poesia descentrada ou os pais de Álvaro de Campos

A decentered poetry or the parents of Álvaro de Campos

Silvio Cesar dos Santos Alves *
Universidade Estadual de Londrina

Resumo

Num texto de 1966, intitulado "Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos", Eduardo Lourenço aponta os ficcionistas portugueses emergentes entre as décadas de 50 e 60 como os legítimos descendentes do mais modernista dos heterônimos pessoanos, na medida em que se afastavam de certo compromisso com a ética e com a ideologia, desvalorizando o discurso logocêntrico e as grandes narrativas. Partindo dos pressupostos laurentinos, pretendemos demonstrar em que sentido a poesia de Carlos Fradique Mendes, criado em 1869, a partir de uma experiência heteronímica coletiva levada a termo por Antero de Quental, Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis, pode ser vista como antecipatória das inovações estéticas que Eduardo Lourenço afirma terem sido trazidas à poesia portuguesa pelo heterônimo futurista de Pessoa e retomadas pelos autores da "Nova Literatura". Logo, em vez dos "filhos", trataremos daqueles que, seguindo o mesmo raciocínio traçado por Lourenço, podem ser vistos como os "pais" geracionais ou intelectuais de Álvaro de Campos.

Palavras-chave: Modernidade; Modernismo; Tradição.

Abstract

In a text from 1966, entitled "A untrammeled literature or the children of Álvaro de Campos," Eduardo Lourenço points out the emerging portuguese novelists between the 50's and 60's as the legitimate descendants of the most modernist of Pessoa's heteronyms, while they walked away from a certain commitment to the ethics and ideology, devaluing the logocentric discourse and the grand narratives. Starting from the laurentinos assumptions, we intend to show in what sense the poetry of Carlos Fradique Mendes, created in 1869, from a collective heteronomy experience carried to term by Antero de Quental, Eça de Queirós and Jaime Batalha Reis, can be seen as anticipatory of the aesthetic innovations that Eduardo Lourenço says they were brought to Portuguese poetry by futuristic heteronym of Pessoa and retaken by the authors of the "New Literature". So, instead of "children", we will deal with those who, following the same reasoning outlined by Lourenço, can be seen as the generational or intellectual "parents" of Álvaro de Campos.

Keywords: Modernity; Modernism; Tradition.

● **Enviado em: 03/11/2016**
● **Aprovado em: 21/11/2016**

* Professor Adjunto de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Doutor em Literatura Comparada (2013) e Mestre em Literatura Portuguesa (2008) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Membro do Grupo de Pesquisa Eça (USP).

Num texto de 1966, intitulado "Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos", Eduardo Lourenço aponta os ficcionistas portugueses emergentes entre as décadas de 50 e 60 como os legítimos descendentes do mais modernista dos heterônimos de Pessoa, na medida em que se afastavam de certo compromisso com a ética e com a ideologia, dando como exemplo Augustina Bessa Luis, Almeida Faria, Fernanda Botelho, Portela Filho, Cardoso Pires, Abelaira, Herberto Helder, Rubem A., Natália Correia, Maria Judite de Carvalho, entre outros.

Admitindo não haver uma coesão geracional, Lourenço usa como parâmetro para a sua tese do aparecimento de uma "Nova Literatura" "o tempo de aparecimento e da gestação das obras"[1]. O período por ele demarcado está compreendido entre os anos de 1953 e 1963, que correspondem, aproximada e respectivamente, às publicações de *Sibila* (1954) e *Rumor Branco* (1962). Segundo Lourenço, nesse período, "sucedem-se de facto não só um número considerável de obras particularmente brilhantes, [...] mas obras de *um tom* e de uma estrutura afins"[2].

Em meio às várias transformações de ordem cultural e tecnológica que caracterizam o início da segunda metade do século XX, Eduardo Lourenço atribui como característica principal da "Nova Literatura" a "des-leitura" ou mesmo a "não-leitura" de todos esses fenômenos, aos quais limitar-se-ia a descrever. Assim, segundo Lourenço, ter-se-ia chegado a uma "solução positiva" entre o "lá-fora" e o "cá-dentro", por meio do "ajustamento entre a expressão literária e o que realmente [aconteceu aos portugueses] entre 1953 e 1963"[3]. Segundo o autor, haveria

> uma *saúde* literária, uma seiva, um gosto, um "optimismo" linguístico na nossa Nova Literatura que não são de época em nenhuma das grandes literaturas contemporâneas cujo grande tema é a desmontagem e a contestação ao nível mais radical o da linguagem mesma – do que a literatura foi ou quis ser[4].

Ante as "estruturas fascinantes, as velocidades, os ritmos" que "a envolvem, a subordinam, a maravilham", a "mesma alma arcaica teve de súbito de organizar a sua percepção para sobreviver", recorrendo, assim, à "simples *descrição*", que situava a "Nova Literatura" "no *universal* com uma evidência que as gerações anteriores não podiam

1 LOURENÇO, Eduardo. "Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos". In: *O Tempo e o Modo*, Lisboa, Outubro de 1966, nº 42, p. 923.
2 Ibidem, p. 924.
3 Ibidem, p. 925.
4 Ibidem, p. 925.

conhecer". Nesse processo, seria possível contemplar, na "perfeita desenvoltura com que seus heróis evoluem num mundo que só 'por fora' nasceu das suas mãos", aquilo que, para Eduardo Lourenço, seria "*a grande ausência de nós a nós mesmos*"[5]. Assim,

> Descrevendo-a tal qual é, essa Literatura cola à realidade portuguesa e a ela só, com uma propriedade e uma força a que não estávamos habituados. Sem contestação possível somos nós quem fala nesses livros, quem aí vive. Eles são um só *nós*, exprimindo positivamente, num luxo de detalhes raro, *a não-inserção* num projecto colectivo, a fuga estelar da realidade portuguesa, o seu fantástico e satisfeito irrealismo social, a convicção subterrânea e já triunfante de que não vamos nem estamos indo para lado algum que mereça o fervor e a pena da caminhada e de que é bem assim, o consumo de um presente subitamente pleno de "gadgets" e de aventuras eróticas compensando de sobra a ausência de uma aventura anímica comum. O mérito desses autores é que eles se limitam *a mostrar* e o que não dizem eleva o que mostram à altura de um símbolo[6].

Chamando a atenção para aquele "terremoto espiritual em contínua expansão que se chamou Álvaro de Campos", no qual "teve lugar a contestação radical [...] dos comportamentos viscerais da alma portuguesa, dos seus tabus milenares, do seu medo de si mesma", Eduardo Lourenço afirma que a poesia vai agindo "em profundidade, sem pressa", chegando a parecer "ineficaz", até "que subverte tudo e já não há lugar para outra palavra viva senão a sua". O resultado desta "infernal e salutar badalada insepulta", que repercutira em "tudo o que de grande se ouve na poesia portuguesa" da primeira metade do século XX, teria sido, segundo ele:

> Esta prevista-imprevista torrente de *prosa nova*, sem frio nos olhos, livre até da obsessão da liberdade, supremamente desenvolta, através da qual não se contesta *isto* ou *aquilo*, apenas, mas um comportamento orgânico que sob os nossos olhos se desarticula, a falsa sublimidade de uma Ética que era uma máscara e nessas páginas recentes nos aparece como o que é: puro caos de valores cobrindo a custo a nudez implacável dos "interesses criados" e a desordem profunda da ordem sacrossanta[7].

Predominaria, portanto nessa "Nova Literatura", "a descrição da desordem sentimental, da crueldade das 'relações humanas', da visão demoníaca do dinheiro", tudo mostrado mais do que pensado, com um "visceral 'amoralismo'", num verdadeiro "corte com

5 LOURENÇO, Eduardo. "Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos". In: *O Tempo e o Modo*, Lisboa, Outubro de 1966, nº 42, p. 926.
6 Ibidem, p. 927.
7 Ibidem, p. 928.

toda a [...] tradição literária conventual" portuguesa[8]. Assim, segundo Lourenço, "a vigência pública da Ética como referência suprema", bem como "o reinado da ideologia como ética mascarada e 'deus ex-machina'", teriam chegado ao fim na Literatura Portuguesa[9]. Na "Nova Literatura", "é o que se 'dá a ver' que 'critica' ou antes [...], é a própria *descrição* que relega o *existente* para o informe, o grotesco o anacrónico, o vazio, sobretudo"[10]. A "'ordem moral' quase já nem aparece", ao contrário do que ocorria no neorrealismo, em que a "presença" e o "peso" dessa "ordem moral" acabavam desempenhando um "papel capital"[11].

Segundo Eduardo Lourenço, e aqui me parece estar a tese principal do ensaio, a "*nova maneira de ser, de agir, de julgar, de falar, de existir*" que "irrompe nessa Literatura" apresentaria "um comportamento amoroso e sexual" não só "despido de *preocupação ética*", como, também, "alheio à óptica masculina", colocando-se em franco "contraste" com o romance neorrealista, "extremamente pudico, ou sóbrio, no capítulo do amor, e mais sóbrio ainda no das relações sexuais". Nesse sentido, o neorrealismo apenas teria dado continuidade à "história da expressão erótica nacional que enquanto expressa *em prosa* é particularmente pudica". A "Nova Literatura", ao contrário, terminava "(ao menos idealmente) uma longa história erótica", vivida "no círculo de fogo do 'pecado carnal' e mais, profundamente, à sombra do Pecado Original"[12]. Tudo isso com "uma *neutralidade ética* inegável, ou antes, *Indiferença ética* profunda, espécie de desconhecimento ou surdez elementar diante dos chamados *valores* que informam a [...] efectiva e ainda actuante mitologia espiritual portuguesa"[13].

Num importante tópico do ensaio de Eduardo Lourenço, ao qual, de propósito, somente agora chegamos, o autor afirma que o tipo de "*contestação*" configurada pela "Nova Literatura", sua "mola real", é "de forma bem diversa" daquela que "toma consciência de si em Antero e Eça", por exemplo, dando-se "fora do tradicional império da 'crítica'", embora prevalecendo nela "ainda o *negativo*"[14]. É que na "Nova Literatura" a "implícita denúncia não menos funda da Cultura que a revela" se dá, antes, "por *ausência*, uma vez que a sua ineficácia, irrealismo e anacronismo outra coisa não podiam oferecer"[15].

8 LOURENÇO, Eduardo. "Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos". In: *O Tempo e o Modo*, Lisboa, Outubro de 1966, nº 42, p. 928.
9 Ibidem, p. 928-929.
10 Ibidem, p.930.
11 Ibidem, p. 931.
12 Ibidem, p. 931.
13 Ibidem, p. 934.
14 Ibidem, p. 930.
15 Ibidem, p. 934.

Nesse artigo, Eduardo Lourenço estabelece uma relação de filiação entre a prosa portuguesa produzida no período que vai de 1953 a 1963 e o heterônimo pessoano Álvaro de Campos (1890-1935). Essa relação teria a ver, sobretudo, com a condição de "anonimato" dos heróis da "Nova Literatura", ou seja, com o fato de estarem ausentes de si mesmos. Essa ausência, por sua vez, pode ser entendida como consequência do fim das grandes narrativas do Ocidente, sobretudo do processo de descristianização iniciado com a Modernidade. Trata-se, portanto, do despontar de uma nova visão de mundo, relacionada à crise de valores que se seguiu a esse processo e cuja principal característica seria, segundo Lourenço, a "ausência", o "negativo", o "vazio". Teríamos, assim, um reatar desses novos autores com uma tradição de modernidade surgida mesmo antes de Campos, que a radicalizara, mas com a qual o neorrealismo havia rompido. Se há um "anacronismo" em causa, como propõe Lourenço, este fora da parte dos neorrealistas, em sua presunção de restaurar as grandes narrativas, sobretudo ao basearem sua estética na ideologia e na moral.

Partindo do pressuposto de que o engenheiro se encontra na posição meridiana da modernidade estética portuguesa, que tem no aparecimento da "Nova Literatura" o início de uma espécie de crepúsculo sem fim, no qual nem de longe se pode vislumbrar o raiar de um novo dia, a proposta deste artigo é apontar para a sua aurora, para o seu "canto do galo". Se Eduardo Lourenço nos falara dos "filhos de Álvaro de Campos", falaremos dos seus possíveis ou prováveis "pais". Para isso, vejamos este fragmento de outro heterônimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares:

> Quando nasceu a geração, a que pertenço, encontrou o mundo desprovido de apoios para quem tivesse cérebro, e ao mesmo tempo coração. O trabalho destrutivo das gerações anteriores fizera que o mundo, para o qual nascemos, não tivesse segurança que nos dar na ordem religiosa, esteio que nos dar na ordem moral, tranquilidade que nos dar na ordem política. Nascemos já em plena angústia metafísica, em plena angústia moral, em pleno desassossego político. Ébrias das fórmulas externas, dos meros processos da razão e da ciência, as gerações, que nos precederam, aluíram todos os fundamentos da fé cristã, porque a sua crítica bíblica, subindo de crítica dos textos a crítica mitológica, reduziu os evangelhos e a anterior hierografia dos judeus a um amontoado incerto de mitos, de legendas e de mera literatura; e a sua crítica científica gradualmente apontou os erros, as ingenuidades selvagens da «ciência» primitiva dos evangelhos; e, ao mesmo tempo, a liberdade de discussão, que pôs em praça todos os problemas metafísicos, arrastou com eles os problemas religiosos onde fossem da metafísica. Ébrias de uma coisa incerta, a que chamaram «positividade», essas gerações criticaram toda a moral, esquadrinharam todas as regras de viver, e, de tal choque de doutrinas, só ficou a certeza nenhuma, e a dor de não haver essa certeza. Uma sociedade assim indisciplinada nos seus fundamentos culturais não podia, evidentemente ser senão vítima, na política, dessa indisciplina; e assim foi que

> acordámos para um mundo ávido de novidades sociais, e [que] com alegria ia à conquista de uma liberdade que não sabia o que era, de um progresso que nunca definira.
> Mas o criticismo fruste dos nossos pais, se nos legou a impossibilidade de ser cristão, não nos legou o contentamento com que [...] tivéssemos; se nos legou a descrença nas fórmulas morais estabelecidas, não nos legou a indiferença à moral e às regras de viver humanamente; se deixou incerto o problema político, não deixou indiferente o nosso espírito a como esse problema se resolvesse. Nossos pais destruíram contentemente, porque viviam numa época que tinha ainda reflexos da solidez do passado. Era aquilo mesmo que eles destruíam que dava força à sociedade para que pudessem destruir sem sentir edifício rachar-se. Nós herdámos a destruição e os seus resultados.
> Na vida de hoje, o mundo só pertence aos estúpidos, aos insensíveis e aos agitados. O direito a viver e a triunfar conquista-se hoje quase pelos mesmos processos por que se conquista o internamento num manicómio: a incapacidade de pensar, a amoralidade e a hiperexcitação[16].

Nesse fragmento do *Livro do Desassossego*, Bernardo Soares, "que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos"[17], relata a transformação do mundo empreendida por seus "pais", pertencentes àquelas gerações "Ébrias de uma coisa incerta, a que chamaram «positividade»," e que, em nome dessa incerta coisa, "criticaram toda a moral" e "esquadrinharam todas as regras de viver". Em Portugal, a geração que foi contemporânea da ascensão do Positivismo e responsável por "tal choque de doutrinas" ficou conhecida como a "Geração de 70". Se, cronologicamente, a paternidade natural seria cabível, intelectualmente, Antero de Quental (1844-1891) e Eça de Queirós (1845-1900), dois dos principais representantes daquela geração, podem ser vistos não apenas como pais geracionais de Bernardo Soares e dos outros heterônimos, incluindo Campos, mas, também, do próprio Fernando Pessoa.

O autor do *Livro do Desassossego* menciona três alvos que teriam sofrido o impacto do "trabalho destrutivo das gerações" imediatamente precedentes à sua: a "ordem religiosa", a "ordem moral" e a "ordem política". Apesar de considerarmos as três indissociáveis, parece-nos que a "ordem moral" está numa zona de interseção entre a religiosa e a política. Eduardo Lourenço dá à questão moral uma posição de centralidade em seu ensaio. Em sua visão, a "Nova Literatura" punha em cena os "filhos de Álvaro de Campos" justamente em virtude da "desenvoltura" destes relativamente a uma "ordem moral" em crise. E quais seriam, no contexto da "Geração de 70", os precedentes daquela crise moral radicalizada por Álvaro de Campos e retomada pelos seus "filhos"? Acreditamos que a mistificação coletiva que deu origem ao proto-heterônimo Carlos Fradique Mendes tenha algo a nos dizer nesse sentido.

16 PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego por Bernardo Soares*. Mem Martins: Europa-América, 1986. vol 1, p. 194.
17 Ibidem, p. 199.

Essa precursora experiência heteronímica teve como consequência a publicação de oito poemas. Os quatro primeiros[18] apareceram num folhetim anônimo, em 29 de agosto de 1869, n'*A Revolução de Setembro*, de Lisboa. Os quatro últimos[19] saíram no portuense *O Primeiro de Janeiro*, de 5 de dezembro do mesmo ano. Em *Anos de Lisboa (Algumas lembranças)*, texto que faz parte do *In Memoriam de Antero de Quental* (1896), Jaime Batalha Reis, que também tivera parte importante nesse processo, nos dá o seguinte relato do surgimento de Fradique:

> Um dia, pensando na riqueza imensa do moderno movimento de ideias, cuja existência parecia ser tão absolutamente desconhecida em Portugal, pensando na apatia chinesa dos lisboetas, imobilizados, durante anos, na contemplação e no cinzelar de meia ideia, velha, indecisa, em segunda mão e mau uso, – pensamos em suprir uma das muitas lacunas lamentáveis criando, ao menos, um poeta satânico. Foi assim que apareceu Carlos Fradique Mendes[20].

Na sequência, Batalha Reis nos revela o "plano" dos três para que tal objetivo fosse alcançado:

> O nosso plano era considerável e terrível: tratava-se de criar uma filosofia cujos ideais fossem diametralmente opostos aos ideais geralmente aceites, deduzindo, com implacável e impassível lógica, todas as consequências sistemáticas dos pontos de partida, por monstruosas que elas parecessem. Dessa filosofia saía naturalmente uma poesia, toda uma literatura especial, que o Antero de Quental, o Eça de Queirós e eu, nos propúnhamos construir a frio, aplicando os processos revelados pelas análises da Crítica moderna, desmontando e armando a emoção e o sentimento, como se fossem máquinas materiais conhecidas e reproduzíveis[21].

No artigo *Cesário entre Fradique e Sá-Carneiro*, Cleonice Berardinelli define a existência de Fradique da seguinte maneira:

> Fradique é feito da mesma substância de que se fizeram Alberto Caeiro, Álvaro de Campos ou Ricardo Reis; é, ele também, produto da imaginação, heteronímico, como afirma Pedro da Silveira. A diferença mais visível entre eles está em que um único Fernando Pessoa "deu à luz" vários autores, enquanto que foram pelo menos três – Eça, Antero e Batalha Reis – os criadores de só um Fradique[22].

---

18 Trata-se dos poemas: "Soneto", "Serenata de Satã às estrelas", "A velhinha" e "Fragmento da guitarra de Satã".

19 Trata-se dos poemas: "A Carlos Baudelaire", "Intimidade", "As flores do asfalto" e "Noites de primavera no boulevard".

20 REIS, Jaime Batalha. Anos de Lisboa – Algumas lembranças. In: *Anthero de Quental/In Memoriam*. Porto: Mathieu Lugan, 1896, p. 460.

21 Ibidem, p. 460-461.

22 BERARDINELLI, Cleonice. "Cesário entre Fradique e Sá-Carneiro". In: *Boletim do SEPESP*. Rio de Janeiro, 1988, p. 12.

Em *O primeiro Fradique Mendes*, Joel Serrão afirma que o satanismo fradiquiano fora sintomático dos esforços de Antero, Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis para a criação de "uma nova mundividência na qual o homem, assumindo-se como responsável pelas mitologias vigentes e em crise", aceitava, também, "os riscos implícitos do seu próprio endeusamento, pois que ele era, afinal, a matriz das suas próprias aspirações ao divino, depois coisificadas"[23]. Nesse contexto, "embora também moribundo", o próprio

> Satã adquiria uma dignidade nova da qual, até então, havia sido despojado. E, nesta perspectiva, evocá-lo implicava, a um mesmo tempo, duas consequências interdependentes: consagrar a morte do Deus tradicional e anunciar o novo Deus, afinal, o Homem na plenitude das suas virtualidades readquiridas[24].

No texto de apresentação aos poemas publicados no Porto, de provável autoria de Antero de Quental, afirmava-se que a "escola" a que pertencia o "sr. Mendes" era aquela que, "por toda a Europa", viera "substituir em parte, e em parte opor-se à escola romântica". Essa escola teria "uma estética", "uma poética", "tudo enfim quanto caracteriza um verdadeiro *movimento*, no mundo do espírito". À sua frente, como poeta e legislador, Baudelaire punha em "obra as doutrinas da nova *plêiade*". O "*satanismo*", portanto, era apresentado como "um facto literário europeu, um grande movimento"[25]:

> O *satanismo* pode dizer-se que é o *realismo* no mundo da poesia. É a consciência moderna (a turva e agitada consciência do homem contemporâneo!) revendo-se no espectáculo das suas próprias misérias e abaixamentos, e extraindo dessa observação uma psicologia sinistra, toda de mal, contradição e frio desespero. É o coração do homem torturado e desmoralizado, erigindo o seu estado em lei do Universo...
> É a poesia cantando, sobre as ruínas da consciência moderna, um *réquiem* e um *dies irae* fatal e desolador![26].

Rainer Hess, em *Os inícios da lírica moderna em Portugal (1865-1890)*, afirma que os dois últimos poemas da segunda aparição de Fradique, ou seja, "As flores do asfalto" e "Noites de primavera no boulevard", "contêm, pela primeira vez na poesia portuguesa, aquilo que verdadeiramente constitui a modernidade de Baudelaire: o universo da grande cidade, de

23 SERRÃO, Joel. *O primeiro Fradique Mendes*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, p. 203.
24 Ibidem, p. 204.
25 Ibidem, p. 265-6.
26 Ibidem, p. 266.

cujos fenómenos negativos ele extrai estímulos poéticos, um mundo de fascinação"[27]. Ainda segundo esse autor, é em "*Noites de Primavera no Boulevard*, o mais extenso e último dos seus oito poemas", que Fradique Mendes nos dá "um quadro mais concreto da fascinação exercida pelo mal"[28]. Vejamos o poema:

Quando em tarde de Abril, à luz crepuscular,
Saio de casa e vou buscando um pouco de ar,
Que tumulto na rua! e que inferno de gente,
Que levam mil paixões, confusa, douda, ardente!
É um mundo que sai, parece, das visões
De Dante ou São João, ruindo entre baldões
De um círculo infernal para outro mais profundo.
E outro, e dez, e mil, buscando sempre o fundo!
E, em volta, a luz vibrante e vivida do gás
Inunda a multidão, inimiga da paz!
Sai desta confusão uma horrível poesia,
Uma volúpia atroz, uma estranha magia,
Que irrita, acende e faz os sentidos arder.
Exalação magnética, aromas de mulher,
O contacto que excita, um fluido de desejos,
E como que no ar um trocar-se de beijos,
Sem destino e sem dono, ardentes e cruéis...
É o povo, outra vez, das antigas Babéis,
É Gomorra, outra vez, e o lago de Sodoma,
E as Bacantes febris da desgrenhada Roma,
Com mais força somente, e essa nova paixão
Que sai do foco a arder da Civilização!
Sim, há paixão ali, e vida, intensa vida,
Por mil caminhos vãos espalhada e perdida,
Mas magnética, activa e enchendo todo o ar
De um fluido de delírio, em vórtice a girar...
Em volta da cidade é como uma cintura
De loucura e de amor, sobre a extensão escura...
É outro o mundo ali! outra ideia! outro ser!
O Bem, o Mal, não têm o aspecto que usam ter...
O vício é formosura – o vício é poesia –,
Parece a criação ter por lei a folia.
E sentidos, e alma, e tudo, em confusão
Bradam: – «O Universo é filho da paixão!
«Amai, vivei, clamai! Rugi, se nos rugidos
«Há uma força mais, que levante sentidos!
«Se o vício não bastar, no Crime pode haver
«Magia e atracção e fonte de prazer!
«Em nós habita Deus! – o mais, matéria morta!
«Que o mundo caia em volta e se abra, que importa?
... ...
... ...

27 HESS, Rainer. *Os inícios da lírica moderna em Portugal (1865-1890)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 135.
28 Ibidem, p. 135.

E lá de cima o céu, imenso e fundo, está
Olhando, com olhar de estrelas, para cá...
Mas o mais triste, ó céu! ó astros! é que o abismo,
Que tenho em torno a mim, é no que penso e cismo!
A vertigem também minha alma me tomou...
Sinto o terrível fluido... e vou, e vou, e vou...
E desejo e estremeço... e o delírio parece
Que me enche o coração, e a vida me endoidece!
Sim! a paixão governa e o Prazer é rei!
O mundo é artifício! – e, incerto, nem já sei
Se estes bicos de gás são realmente estrelas,
Ou só bicos de gás essas esferas belas!
Paris: Abril de 1867.[29]

Nesse poema de versos alexandrinos, cujo real autor é Antero de Quental, o eu-poético sai de casa numa "tarde de abril, à luz crepuscular", e vai "buscando um pouco de ar"... Mas, o que ele encontra "na rua", é um "inferno de gente", levada por "mil paixões, confusa, douda, ardente!". A impressão que tem do mundo é apocalíptica, lembrando-lhe os sonhos de São João e os círculos infernais de Dante. A "horrível poesia" que exala daquela "confusão" vista à "luz vibrante e vivida do gás", a "volúpia atroz", a "estranha magia/Que irrita, acende e faz os sentidos arder", principalmente quando ele sente "os aromas de mulher", envolve esse sujeito como "um fluido de delírio, em vórtice a girar..." e "buscando sempre o fundo".

Em seu delírio, o eu-poético percebe que "é outro o mundo ali!, outra ideia! Outro ser!". O véu do "Bem" e do "Mal" foi suspenso, e estes já "não têm o aspecto que usam ter...". Ali, "O vício é formosura – o vício é poesia". A "lei" é a "folia" e a "confusão". Numa tal atmosfera, esse sujeito conclui que se "o vício não bastar" para excitar-lhe os "sentidos", "no Crime pode haver/Magia e atracção e fonte de prazer!". Apanhado pelo giro voluptuoso e centrípeto do delirante vórtice, sentindo-se, também, um "filho da paixão", esse sujeito, num ato de histrionismo, lança o portentoso brado: "Em nós habita Deus! – o mais, matéria morta!/Que o mundo caia e volta e se abra, que importa?". Após o silêncio que se segue – indicado pelas reticências –, sentindo, do "céu, imenso e fundo", o "olhar de estrelas", ele contempla, como espectador, o naufrágio dos próprios valores, da própria razão: "o delírio parece/Que me enche o coração, e vida me endoidece!"; e, sem fazer juízo de valor, apenas reconhece a inversão que nesse sentido ocorrera: "Sim! a paixão governa e o Prazer é rei!".

Há nesse poema uma clara inversão de valores, conseguida com a realização do "plano" mistificador relatado por Jaime Batalha Reis: criar, "no mais íntimo e fantástico absurdo, no mais contraditório, nas regiões mais irracionais e insensatas do espírito", "uma filosofia cujos

[29] MENDES, Carlos Fradique. *Versos de Carlos Fradique Mendes*. Lisboa: Ed. 70, 1973, p. 38-39.

ideais fossem diametralmente opostos aos ideais geralmente aceites". Entre o "Bem" e o "Mal" não há senão um "fluido" que põe "sentidos, e alma, e tudo, em confusão". Deus, se não está morto, está no interior do próprio homem. E não se pode confundi-lo com o que Antero a esse respeito dissera na epígrafe da "Parte Primeira" das *Odes Modernas* de 1865, ou seja, que "L'Idée... c'est Dieu!"[30]. Esse Deus das "Noites de primavera no boulevard" é aquele que se infere quando o eu-poético afirma que "O Universo é filho da paixão!". A obra demiúrgica é atribuída à mesma "paixão" que faz surgir "no ar um trocar-se de beijos/Sem destino e sem dono, ardentes e cruéis...". E após a exaltação da loucura e do vício, o "Crime" também acaba sendo encarado como atitude legítima dentro daquela ordem de coisas.

Num soneto mais antigo de Antero, intitulado "Amor vivo", publicado em 1886, entre os *Sonetos* escritos de 1862 a 1866, também há uma alusão a beijos dados no ar. O eu-poético aí não trata de um amor qualquer, como "tímidos arpejos" ou "só delírios e desejos/Duma doida cabeça escandecida...", "mas dum amor que tenha vida...". Esse ideal de "Amor" é contraposto, justamente, a "beijos/Dados no ar – delírios e desejos"[31]. Assim, se no plano idealizado os beijos dados ou trocados no ar recebem uma conotação estritamente negativa, no plano satânico que configura o poema atribuído a Fradique os beijos dados no ar, além de serem "sem destino e sem dono", também são, ao mesmo tempo, "ardentes e cruéis". A contraditória adjetivação anula toda e qualquer tentativa de interpretação valorativa, sobretudo porque, logo em seguida, o eu-lírico afirma: "há paixão ali, e vida, intensa vida", uma vida "magnética, activa", que enche "todo o ar", indo "por mil caminhos", "espalhada e perdida".

Em "Ultimatum", Álvaro de Campos também valorizará a contradição. Segundo o engenheiro, "a personalidade de cada um de nós é composta [...] do cruzamento social com 'as personalidades' dos outros"[32]. Por isso, ele prega a "abolição do preconceito da individualidade" e afirma que "o homem mais perfeito é o mais incoherente consigo proprio"[33]. Em "Noites de primavera no boulevard", temos um sujeito que vai perdendo a sua individualidade na medida em que se expõe à força centrípeta de um turbilhão de excitações externas, que ele descreve como "Uma volúpia atroz, uma estranha magia,/ Que irrita, acende e faz os sentidos arder./ Exalação magnética, aromas de mulher".

Na "Carta dirigida à Revista Contemporânea", Álvaro de Campos também vê a "sexualidade" como "preferências provavelmente de origem magnética", pois, segundo ele,

30 QUENTAL, Antero de. *Odes Modernas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865, p. 6.
31 Idem, *Poesia completa: 1842-1891*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001, p. 235.
32 PESSOA, Fernando. *Prosa de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 2012, p. 156.
33 Ibidem, p. 158.

"em toda a obra humana, ou não humana, procuramos só duas coisas, força e equilíbrio de força – energia e harmonia"[34]. Seguindo essa lógica, chegar-se-ia à "immoralidade absoluta, despida de duvidas". A sua ideia de "harmonia" pressupõe mesmo "não admitir condições a essa immoralidade" e, consequentemente, "uma energia tenaz para todo o immoral", de onde a "força" seria "uma não-hypocrisia, uma não-complicação", que "não dá desculpas" para a sua imoralidade, ou melhor, que "dá à sua immoralidade razões puramente immoraes, porque não lhe dá nenhumas"[35].

Talvez possamos interpretar a energia vital que atrai magneticamente o sujeito de "Noites de primavera no boulevard" como irradiações daquele "*foco emissor abstracto sensível*" de que Álvaro de Campos nos fala em "Apontamentos para uma estética não-aristotélica". Nesse texto, o engenheiro afirma que o artista deve tornar-se um "foco dynamogeneo", de modo que "force os outros, queiram elles ou não, a sentir o que elle sentiu"[36]. No poema de Fradique, pode dizer-se que esse "foco dinamogéneo" está em cada uma das personalidades alheias que circulam pelo boulevard e fazem dele um lugar onde "o Bem, o Mal, não têm o aspecto que usam ter...", onde "o vício é formosura – o vício é poesia". Como afirma Campos, no citado artigo, essa "força vital é dupla, de integração e de desintegração"[37]. Portanto, o que assistimos nesse poema é a desintegração de uma personalidade burguesa e moralista e a sua respectiva integração na "folia" da "criação" de um Deus interior, onde estão "sentidos, e alma, e tudo, em confusão", o que o leva a reconhecer que "o Universo é filho da paixão". O boulevard surge, assim, como uma dimensão de conotações fantásticas capaz de tomar a alma desse indivíduo, desintegrar sua personalidade, seus valores morais (veja-se as referências iniciais aos signos de um mundo ainda divinamente ordenado) e integrar seus "sentidos, e alma", ou seja, sua sensibilidade, num todo que a tudo atrai naquele jogo de "força e equilíbrio de força", configurando um exemplo da atitude artística pregada por Campos em seus "Apontamentos...": "tornar a sensibilidade centrífuga em vez de centrípeta"[38].

Como o eu-lírico de "O descalabro a ócio e estrelas...", que, acompanhando "o horror súbito do enterro que passa", se perde a si mesmo: "Ali, sob um pano cru acro e horroroso como uma abóbada de cárcere/ Ali, ali, ali... E eu?"[39]; ou, como o da "Ode Marítima", que, após acentuar-se, em seu interior, "o giro vivo do volante", deseja, "seja como for, seja por onde for,

34 PESSOA, Fernando. *Prosa de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 2012, p. 263.
35 Ibidem, p. 264.
36 Ibidem, p. 205.
37 Ibidem, p. 193.
38 Ibidem, p. 195.
39 Idem, *Poemas de Álvaro de Campos*. São Paulo: Z Edições, 2014, p. 118.

partir!": "ir, ir, ir, ir de vez!"; e que, já próximo ao momento em que o volante abrandará, dentro dele, o seu giro, dirá, referindo-se à "velha voz do marinheiro inglês Jim Barns": "Chama por mim, chama por mim, chama por mim..."[40]; o sujeito poético das "Noites de primavera no boulevard", pensando e cismando no "abismo" nadificante e desintegrador que tinha a sua volta, confessará: "A vertigem também minha alma me tomou.../ Sinto o terrível fluido... e vou, e vou, e vou...". A imoralidade desse movimento centrífugo é absoluta, porque tal movimento é imposto por "uma energia tenaz para todo o imoral", sem hipocrisia, sem complicação, sem desculpas, sem explicação, apenas constatação, como prescreve Campos. E "tudo está certo, porque não passa do corpo de quem se diverte"[41], afirma o engenheiro em "Aviso por causa da moral".

Em "Lisbon Revisited (1923)", o eu-lírico diz: "Não me falem em moral". Porém, em seguida, num estado de exceção, de inimputabilidade, que parece resultar meramente do seu livre arbítrio, completa: "Sou doido, com todo o direito a sê-lo"[42]. Entregue ao "fluido de delírio" do boulevard, girando no seu "vórtice" "de loucura e de amor", o sujeito poético das "Noites de primavera..." conclui que a lei da "criação" é a "folia", talvez pensando em *folie*, talvez pensando em loucura. Nos citados "Apontamentos para uma estética não-aristotélica", Álvaro de Campos afirma que "só a sensibilidade verdadeiramente cria, porque verdadeiramente *emitte*"[43]. E o êxito criativo da sensibilidade, segundo ele, seria diretamente proporcional à desintegração da personalidade do sujeito, assim como à sua consequente integração num cruzamento esquizofrênico de identidades alheias, para além de toda a moral e de qualquer racionalidade autocentrada.

Em "Noites de primavera no boulevard", experimentando essa impossibilidade da razão em meio a múltiplos focos de hiperexcitação e tomado pela "vertigem", o eu lírico parece nos querer falar da lógica da modernidade: "O mundo é artifício! – e, incerto, nem já sei/Se estes bicos de gás são realmente estrelas,/Ou só bicos de gás essas esferas belas!". A lógica é o artifício, o efeito, a astúcia para fazer valer o falso num mundo esvaziado de verdades. A lógica é a descoberta de que a necessidade de verdade pode alimentar-se de falsidade. A lógica é, ainda, a abertura para outras faculdades alternativas à razão. Em "Ultimatum", Álvaro de Campos parece ter herdado de Fradique essa nova lógica, ao propor a "abolição total da Verdade como conceito philosofico" em favor de "theorias interessantes"[44].

---

40 PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. São Paulo: Z Edições, 2014, p. 149.
41 Idem, *Prosa de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 2012, p. 181.
42 Idem, *Poemas de Álvaro de Campos*. São Paulo: Z Edições, 2014, p. 95.
43 Idem, *Prosa de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 2012, p. 207.
44 Ibidem, p. 158.

Nem verdadeiras, nem falsas. Apenas "interessantes". As duas primeiras estrofes de "Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir," parecem condensar tudo o quanto até aqui temos apontado a respeito desta "estética" que, na verdade, não deixa de ser, também, uma lógica não aristotélica, uma nova lógica:

> Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir.
> Sentir tudo ele todas as maneiras.
> Sentir tudo excessivamente
> Porque todas as coisas são, em verdade excessivas
> E toda a realidade é um excesso, uma violência,
> Uma alucinação extraordinariamente nítida
> Que vivemos todos em comum com a fúria das almas,
> O centro para onde tendem as estranhas forças centrífugas
> Que são as psiques humanas no seu acordo de sentidos.
>
> Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas,
> Quanto mais personalidades eu tiver,
> Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,
> Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas,
> Quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente atento,
> Estiver, sentir, viver, for,
> Mais possuirei a existência total do universo,
> Mais completo serei pelo espaço inteiro fora,
> Mais análogo serei a Deus, seja ele quem for,
> Porque, seja ele quem for, com certeza que é Tudo,
> E fora d'EIe há só EIe, e Tudo para Ele é pouco[45].

"A melhor maneira de viajar é sentir"... "Sentir tudo" e de "todas as maneiras", "como várias pessoas", "com todas elas", "simultaneamente" e "num acordo de sentidos", é o que tenta fazer o sujeito poético de "Noites de primavera no boulevard". É sentindo este "excesso" de "todas as coisas" que ele contempla a dispersão de sua estranha força centrífuga, sua própria personalidade. Nesse processo alucinatório e ao mesmo tempo extraordinariamente nítido, a magnética atração da "fúria das almas" alheias proporciona-lhe uma complexa percepção, ou melhor, sensação do real, porque sentido "unificadamente diverso, dispersadamente atento", porque completo. Essa completude pode torná-lo análogo a Deus, "porque, seja ele quem for, com certeza que é Tudo". E, se "fora d'Ele há só Ele", somente esse sujeito a Ele análogo pode bradar: "Em nós habita Deus! – o mais, matéria morta!".

Bernardo Soares dizia que, "na vida de hoje, o mundo só pertence aos estúpidos, aos insensíveis e aos agitados" e que "o direito a viver e a triunfar" conquistava-se "quase pelos mesmos processos por que se conquista o internato num manicómio: a incapacidade de

45 PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. São Paulo: Z Edições, 2014, p. 34.

pensar, a amoralidade e a hiperexcitação"[46]. Na perspectiva de Álvaro de Campos, a coisa se dava justamente às avessas. Os capazes de sentir, embora fossem agitados, não tinham nada de estupidez, pois somente sentindo é que poderiam dispersar-se em direção ao excesso de todas as coisas excitantes, os "foco[s] dynamogeneo[s]", num processo de desintegração das próprias personalidades e de consequente integração total ao universo, movidos por "uma energia tenaz para todo o imoral", cujo resultado seria uma criação análoga à Divina, um novo logos. Não se tratava, portanto, de "incapacidade de pensar", mas da exigência de aptidão para uma nova forma de pensamento, para além da "ordem moral", porque concebida fora de seus limites, porque alheia à razão, porque não aristotélica. Tudo isso, que explodiria ao longo do século XX, disseminando-se pelas vanguardas artísticas, pelos desdobramentos da arte pós-modernista, e mesmo pelas teses dos principais expoentes do paradigma epistemológico emergente já estava presente, ainda que de forma germinal, na escassa poesia de Carlos Fradique Mendes e, de forma mais esparsa, na obra de seus criadores, sobretudo Antero de Quental e Eça de Queirós.

Como tentamos apontar, a partir da tese proposta por Eduardo Lourenço de que os autores da "Nova Literatura" poderiam ser vistos como "filhos de Álvaro de Campos", sobretudo no que diz respeito à "desenvoltura" que representam relativamente à antiga "ordem moral", Fradique, e também seus criadores, são os legítimos "pais" do mais modernista dos heterônimos pessoanos. Se essa paternidade seria cabível do ponto de vista cronológico, o nosso objetivo foi demonstrá-la por meio de uma relação de ascendência cultural ou de influência geracional. Assim, o poeta satânico Carlos Fradique Mendes estaria na aurora da modernidade estética, que teria o seu ponto mais alto em Álvaro de Campos, e o início de seu declínio nos autores da "Nova Literatura". Como já afirmamos, a partir destes entramos numa espécie de crepúsculo sem fim, que é a modernidade agônica, esta mesma em que nos encontramos. Trata-se de uma época de transição que vai de nenhum lugar para lugar algum, lusco-fusco de todas as tendências, eterno retorno do mesmo. Como sugere o título deste texto, a nossa tese é a de que à desenvoltura da "Nova Literatura" precedeu o descentramento de Fradique e de seus criadores. Foi somente após a abolição do seu antigo centro orientador que o homem moderno pôde assumir tal postura desenvolta relativamente aos valores que giravam na órbita do mundo divinamente ordenado. Foi preciso transformar o centro em uma impostura. E esse é o mérito de Fradique enquanto precursor da modernidade estética em Portugal.

---

46 PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego por Bernardo Soares*. Mem Martins: Europa-América, 1986. vol 1, p. 194.

A par de *Orpheu*: a poesia da *presença* e os seus influxos sobre a cinematografia de Manoel de Oliveira

Beside of *Orpheu*: the poetry of *presença* and its influence on Manoel de Oliveira's cinematography

Renata Soares Junqueira *
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Resumo

A inserção do cinema de Manoel de Oliveira no meio intelectual e artístico português teve o seu primeiro grande impulso nas páginas críticas da revista *presença*, em artigos assinados por José Régio, que ali manifestava a sua admiração pela modernidade de *Douro, faina fluvial*, o documentário com que o longevo realizador iniciara, em 1931, a sua profícua carreira cinematográfica. O bom acolhimento dos presencistas e a forte relação de amizade que então teve início (sobretudo com Régio e Casais Monteiro) parecem ter impelido o cineasta a trilhar os caminhos mais vanguardistas do cinema, os quais conduziriam aos seus filmes mais arrojados, estreados na década de 1980 (*Le soulier de satin*; *O meu caso*; *Os canibais*), mas que também marcaram os seus primeiros pequenos filmes posteriores ao *Douro*, todos partidários de uma certa euforia – relativa, como veremos – perante o progresso científico e tecnológico do mundo moderno: *Hulha branca* (1932), *Portugal já faz automóveis* (1938), *Famalicão* (1940), *O coração* (1958) e *O pão* (1959). É destes filmes "futuristas" de Manoel de Oliveira que aqui falaremos até chegar a *As pinturas do meu irmão Julio* (1967), película em que entram José Régio e os quadros do seu irmão, Júlio dos Reis Pereira, grande pintor modernista que como poeta usava o pseudônimo Saúl Dias.

Palavras-chave: Manoel de Oliveira; presença; futurismo.

Abstract

The insertion of Manoel de Oliveira's cinematography in intellectual and artistic Portuguese circles had its first major boost in critical pages of the *presença* magazine in articles signed by Jose Regio, that there expressed his admiration for modernity of *Douro, fluvial drudgery*, the documentary that launched in 1931 the prolific career of the long-lived filmmaker. The good reception of the magazine's directors and the strong friendship that then began (especially with Régio and Casais Monteiro) appear to have compelled the filmmaker to tread the most avant-garde cinema's paths which would lead to his boldest films, premiered in the late 1980 (*Le soulier de satin*; *Mon cas*; *The cannibals*), but that also marked his short films maked after *Douro*, all supporters of a certain euphoria – relative, as we shall see – to the scientific and technological progress of the modern world: *White coal* (1932), *Portugal already makes cars* (1938), *Famalicão* (1940), *The heart* (1958) and *The bread* (1959). It's about these "futuristic" films of Manoel de Oliveira that here we will be talking, including *The paintings of my brother Julio* (1967), film in which enter José Régio and the pictures of his brother, Julio dos Reis Pereira, great modernist painter that as poet used the pseudonym Saúl Dias.

Keywords: Manoel de Oliveira; presença; futurism

● **Enviado em: 15/10/2016**
● **Aprovado em: 21/11/2016**

* Livre-docente em Literatura Portuguesa pela UNESP, *campus* de Araraquara (SP). Organizou, dentre outras coletâneas de ensaios, *Manoel de Oliveira: uma presença* (São Paulo: Perspectiva, 2010), e *Teatro, cinema e literatura: confluências* (São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014). Bolsista do CNPq na modalidade "Produtividade em Pesquisa", apoiada também pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) com Auxílio à Pesquisa.

As comemorações que em 2015 lembraram o centenário da revista *Orpheu* trouxeram à berlinda Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada-Negreiros e outros modernistas portugueses de primeira geração. Todavia, convém não esquecer a importância que tiveram também os presencistas na modernização da literatura portuguesa, não só através do incentivo à produção de obras originais – obras "vivas", para usar o termo caro a José Régio –, sintonizadas com o que de mais moderno se ia então produzindo na Europa e no mundo, mas também pela valorização do exercício do ensaio crítico concebido como modalidade de escrita especialmente propícia à obtenção de conhecimento e à superação de preconceitos mais ou menos cristalizados. A *presença*[1] foi, com efeito, um lugar privilegiado – até por ter sido bem mais duradoura que *Orpheu* – de congregação de artistas e críticos da modernidade, bem como um vigoroso potencializador dos estudos interdisciplinares, hoje tão em voga nos meios acadêmicos. Não foi, pois, por acaso que o cinema de Manoel de Oliveira teve ali a sua primeira recepção crítica. Relembremos.

No segundo volume do nº 33 da revista coimbrã, José Régio saudava o filme inaugural do cineasta, o documentário *Douro, faina fluvial* (1931), com palavras bastante estimulantes para quem, como neófito, acenava, timidamente e com poucos recursos, com a intenção de se introduzir no campo da realização cinematográfica:

> Secundado pela admirável fotografia de António Mendes, Manuel de Oliveira conseguiu qualquer coisa de absolutamente novo em Portugal: o seu documentário é, sim, um documentário: da ponte à foz, toda a vida do Douro aí se *documenta*. Mas além disso, é uma poderosa visão de poeta. O espectador não assiste, impassível ou simplesmente divertido, ao desenrolar do filme. Isso que pretenderam alguns pintores futuristas – *colocar o espectador no próprio centro do quadro* – consegue-o Manuel de Oliveira com o seu filme.[2]

O bom acolhimento de Régio e a consequente inserção do estreante cineasta no círculo dos presencistas parecem ter sido fatores decisivos na carreira de Oliveira, marcada desde os primeiros passos por um espírito vanguardista que afinal conduziria aos seus grandes filmes arrojados da década de 1980 (*Francisca*, *Le soulier de satin*, *O meu caso* e *Os canibais*), mas que antes já se revelava nos seus pequenos filmes posteriores a *Douro*, *faina fluvial*, todos partidários de uma certa euforia – relativa, como veremos – perante o progresso científico e

1 Adoto aqui a grafia original do nome da revista, com o "p" minúsculo.

2 RÉGIO, José. Cinema português. *A Severa*, fonofilme de Leitão de Barros; *Douro, faina fluvial,* direcção de Manuel de Oliveira, fotografia de António Mendes. In: _____. *Páginas de doutrina e crítica da "presença".* Prefácio e notas de João Gaspar Simões. Porto: Brasília Ed., 1977, p. 163-167. Cito a p. 167.

tecnológico do mundo moderno: *Hulha branca* (1932, 8 minutos), *Portugal já faz automóveis* (1938, 9 minutos), *Famalicão* (1940, 24 minutos), e *O pão* (versão curta, de 1966, com 29 minutos).[3] É destes filmes "futuristas" de Manoel de Oliveira que aqui falaremos até chegar a *As pinturas do meu irmão Julio* (1967), película em que entram José Régio[4] e o seu irmão Julio, talentoso pintor modernista.

Comecemos por *Douro, faina fluvial*, película que adere à série internacional dos modernos filmes urbanos do final da década de 1920. Ali são evidentes, com efeito, os influxos de *Berlim: sinfonia de uma metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, e de *O homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov. Salienta-se entretanto, no documentário de Oliveira, um humanismo que só muito timidamente se faz notar nos seus congêneres europeus e que afinal nos estimula a investigar com especial cuidado uma efetiva *dimensão política* da cinematografia oliveiriana, posto que perpassa, mais ou menos incisivamente, todos os seus filmes aparentemente futuristas, de celebração da modernidade tecnológica ou de culto ostensivo da montagem cinematográfica como produto, ela mesma, de moderna tecnologia. Vejamos.

A câmera de Manoel de Oliveira focaliza, ao longo de um dia de labuta, os desvalidos, os trabalhadores descalços do cais na foz do Douro – pescadores, varinas, estivadores, carregadores e carregadoras de carvão. Há um constraste de planos imagéticos que claramente situam de um lado a força artificial das máquinas e das estruturas mais modernas, potencialmente benéficas à humanidade – a ponte D. Luiz, um navio mercante, guindastes, altos mastros, uma locomotiva, camionetes, automóveis, um avião, uma lancha em alta velocidade nas águas do rio –, e de outro lado aqueles que ainda precisam fazer muita força física para ganhar o pão/ração de cada dia – os que indistintamente trabalham, homens e mulheres pobres, ao lado dos bois, todos irmanados no seu esforço hercúleo a serviço de um progresso e de um comércio que mal lhes servem porque a modernidade ainda não é tal que possa libertar os animais da canga, nem a distribuição da renda é suficientemente justa para garantir ao simples trabalhador o dinheiro que pague, sem a humilhação do regateio, o peixe fresco que a varina ali mesmo, no cais, apregoa. Daí que as imagens que mais impressionam o

[3] A primeira versão de *O pão*, com quase uma hora de duração, é de 1959 mas não chegou a estrear comercialmente. Somente a versão mais curta estreou em Portugal a 19 de abril de 1966.

[4] Régio foi dileto colaborador de Manoel de Oliveira desde o princípio da carreira do cineasta, primeiramente como crítico encorajador, como já notamos, mas logo como um reverenciado mestre de artes. Não só as suas obras inspiraram filmes como *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), *O meu caso* (1986), *A divina comédia* (1991) e *O Quinto Império* (2004), como também foi ele uma espécie de consultor literário que levou Oliveira a conhecer, dentre outros, textos de Rodrigues de Freitas, Álvaro do Carvalhal e Helder Prista Monteiro, autores que estiveram na origem de películas como *Aniki-Bóbó* (1942), *Os canibais* (1988), *A caixa* (1994) e *Inquietude* (1998), respectivamente.

espectador desse filme não sejam propriamente as do progresso tecnológico mas antes as que denunciam o drama humano da pobreza no centro nevrálgico da película: a da varina impaciente, que chega a atirar o peixe ao chão porque o possível freguês não se encoraja a aproximar-se para comprar, uma vez que tem no bolso apenas duas moedas que, afinal, serão lançadas sobre a banca de peixes sem que se veja, em contrapartida, o peixe ir para as mãos do comprador; ou a das crianças pequeninas que, no intervalo de almoço, sentadas no chão do cais acompanham os pais trabalhadores (e um pequerrucho encarrega-se de dar a mamadeira a um bebê de colo); ou as dos homens que, numa azáfama que parece não ter fim, carregam sobre os ombros, para lá e para cá, pesadas sacas de produtos enquanto os bois, por sua vez, quase vergam sob o peso excessivo da carga que são forçados a puxar nos carros rústicos; ou as do casario pobre na zona ribeirinha, com roupas lavadas estendidas defronte às janelas dos sobrados; ou ainda a do trabalhador que é atropelado por um boi depois de o motorista de um caminhão, distraído com um aeroplano que sobrevoa o cais, deixar o seu veículo descair de encontro ao carro a que estava preso o animal, que assustado se põe a correr, sem controle, até pisotear o homem, que depois disso é socorrido pelos companheiros e ameaça agredir o boi com um pedaço de pau, atitude repreendida pelo policial que entra em cena para restabelecer a ordem. Especialmente nesta sequência de planos relacionados ao atropelamento, a montagem sugere com clareza uma disputa pretensamente civilizatória entre a força da maquinaria – o avião que sobrevoa o cais e chama a atenção de todos os que estão no solo; o caminhão que se choca contra o carro de boi – e a força bruta da natureza – as ondas do mar, que ameaçam invadir o cais; o boi espicaçado pelo impacto dos carros; e o homem pisoteado, que reage agressivamente. Com efeito, Manoel de Oliveira monta as sequências de planos em blocos eficientemente contrastantes: à imagem do aeroplano sobrevoando o cais sucedem instantaneamente a de uma lancha que cruza a foz em alta velocidade, a de uma locomotiva em movimento e a de um automóvel; em seguida a população ribeirinha começa a olhar para o céu, atraída pelo avião, e então o motorista do caminhão, também extasiado a olhar para cima, esquece de pisar no freio do veículo e deixa-o chocar-se com a traseira do carro de boi, provocando assim, em cadeia, a reação da natureza: o boi que desembesta na direção do trabalhador que, em fuga, tropeça, cai, é atropelado e depois de socorrido quer vingar-se do animal. As forças naturais voltam ao seu estado de equilíbrio – as ondas do mar refluem, os trabalhadores retomam os seus afazeres e o rapaz atropelado reconcilia-se com o boi que o pisou, beijando-lhe o focinho e ganhando do animal, em troca, uma lambidela no rosto – mas somente depois da intervenção do policial, cujo rosto, em *close-up*, constitui um plano ao qual se agregam imediatamente o do grande navio Nereide

e o de um comboio da C.P. Assim é que a autoridade policial, que restabelece a ordem no cais, aparece integrada às forças mantenedoras do *status quo* – exatamente como aconteceria, em 1942, em *Aniki-Bóbó*, filme em que um policial entra em cena para repreender os protagonistas, que são meninos pobres da zona ribeirinha do Porto – e, como tal, representa um poder do qual está alijada a grande massa dos trabalhadores pobres, que só mesmo enquanto massa de manobra participa da engrenagem que o filme se esmera em revelar – sempre por contrastes, como aliás se insinua desde o princípio da película quando ao plano portentoso da moderna Ponte D. Luiz se contrapõe o da gravura *As alminhas da ponte* (1897), baixo-relevo do artista Teixeira Lopes que presta homenagem aos populares que morreram ao tentar fugir dos invasores franceses, em 1809, pela velha ponte que então unia as duas margens do rio Douro e que não resistiu ao peso excessivo da população em fuga.



O pregão do peixe (*Douro, faina fluvial*)



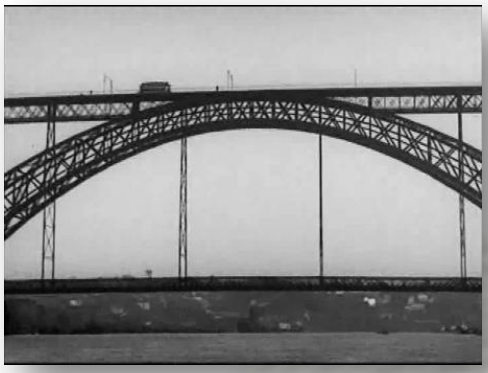
As moedas do freguês são poucas (*Douro, faina fluvial*)



O rapaz atropelado (*Douro, faina fluvial*)



Trabalhadoras do Douro (*Douro, faina fluvial*)



A imponente ponte D. Luiz. (*Douro, faina fluvial*)



As alminhas da ponte (1897), baixo-relevo em bronze do escultor Teixeira Lopes



A invasão dos franceses, em março de 1809, em pintura oitocentista de autor desconhecido, a qual se encontra hoje na Capela das Taipas, no Porto.

Fica claro, ao fim e ao cabo, que se agora a população não morre mais afogada – porque a ponte agora é outra, com imponente estrutura em ferro e aço –, continua padecendo, todavia, da escassez de recursos. Afinal, os meios de produção – as modernas máquinas! – não pertencem ainda aos que os manipulam – os trabalhadores. Pela temática e pela forma – a da montagem contrastiva, ou disjuntiva –, o *Douro* de Oliveira parece assim estar em sintonia com a vanguarda do cinema soviético, nomeadamente – em que pese uma aparente

proximidade de Dziga Vertov – com *A linha geral* (1929), o filme da revolução agrícola de Eisenstein.

Depois de *Douro, faina fluvial* vieram os curtas-metragens *Hulha branca* – documentário da inauguração da usina hidroelétrica construída no Rio Ave, em janeiro de 1932, pelo pai de Manoel de Oliveira, um bem-sucedido industrial – e *Portugal já faz automóveis* – registro da montagem mecânica de automóveis pela indústria portuguesa –, ambos encomiásticos da modernidade industrial; mas também vieram *Famalicão*, no qual se alternam imagens do progresso maquinal com cenas da vida rústica na poética vila nortenha onde vivera e morrera Camilo Castelo Branco, e *O pão*, película empenhada em mostrar a produção do pão desde a semeadura do trigo até à distribuição e ao consumo do produto, na qual se exibem contrastes significativos de pobres e ricos, gente do campo e gente da cidade, tradição e modernidade. Finalmente, no curta *As pinturas do meu irmão Julio*, que estreou em 1967, vemos o poeta José Régio guiando a câmera de Manoel de Oliveira pelas rua de Vila do Conde até chegarem ao ateliê do pintor Julio – irmão de Régio, aqui apresentado como poeta-pintor –, cujos quadros serão protagonistas – quadros "moventes" – a denunciar, com traços expressionistas, a pobreza e a sua exploração pelos mais abastados – vejam-se, por exemplo, as diversas cabeças de mulheres amarguradas (jovens prostituídas? meninas molestadas? crianças abandonadas?), sempre caracterizadas por enormes olheiras pretas ou vermelhas, e a criança com a trombeta, no quadro que encerra o filme, anunciando talvez a redenção dos oprimidos…

Integrando o mesmo painel de crônicas da vida moderna há ainda *O pintor e a cidade* (1956), o primeiro filme colorido do cineasta. Ali a perspectiva parece mais conforme ao elogio da modernidade que podemos ver nas chamadas "sinfonias urbanas" do cinema. Manoel de Oliveira dá continuidade à sua crônica da vida no Porto, desta feita com o pretexto de acompanhar o aguarelista António Cruz (1907-1983) – o pintor da vida moderna na grande cidade nortenha – na sua perambulação urbana ao longo de um dia inteiro, deixando a Ponte D. Luiz e a zona ribeirinha para penetrar, já agora, no centro da cidade e depois voltar à zona ribeirinha e chegar mesmo à mais pobre periferia. A montagem é também feita de contrastes, mas agora com a intenção de contrapor o Porto do passado, retratado em diversas gravuras do século XIX às quais a câmera de Oliveira dá vida, aplicando-lhes efeitos cinematográficos especiais, e o Porto do presente tal como o vêem António Cruz e Manoel de Oliveira no século XX. De novo a imagem da ponte D. Luiz contrasta com a da velha ponte das alminhas que padecem perseguidas por invasores franceses, agora vista não só no baixo-relevo de Teixeira Lopes, na Ribeira, mas também, mais detalhadamente, em pinturas coloridas do século XIX.

Fica-se com a impressão de que aqui o que mais importa a Oliveira é mesmo registrar os avanços da modernidade urbana em várias ruas e avenidas do Porto, nos meios de transporte – agora ganham destaque os automóveis, os autocarros e os elétricos, além do comboio, dos veleiros e de um grande navio que, na foz do Douro, o pintor tenta reproduzir na sua tela –, na arquitetura dos modernos edifícios – que se contrapõem às antigas igrejas e aos monumentos históricos da cidade –, nos semáforos, novamente na portentosa estrutura de ferro e aço da Ponte D. Luiz, num estádio de futebol repleto de adeptos em dia de jogo, nas grandes chaminés das fábricas e no *néon* das casas comerciais que, ao anoitecer, enchem a cidade de luz e cor.



A modernidade em *O pintor e a cidade* (1956)



Ainda a modernidade (*O pintor e a cidade*)



O centro do Porto na década de 1950 (*O pintor e a cidade*)



E... a periferia da cidade (*O pintor e a cidade*)

Contudo, paira sobre essa moderna cidade uma atmosfera nostálgica sugerida não somente pelas igrejas e pelos vários monumentos históricos mas, sobretudo, pela música composta pelo Padre Luiz Rodrigues para ser executada pelo coro de madrigalistas do Orfeão do Porto, banda sonora que, conferindo à cidade uma aura religiosa e um quê de intemporalidade, parece protegê-la dos efeitos nefastos da voracidade do tempo nos modernos centros urbanos. Daí que a câmera de Manoel de Oliveira se demore algum tempo na focalização do casario pobre com as fachadas cheias de roupas estendidas defronte às janelas, das ruelas escuras e sujas, das crianças pobres que ainda brincam na zona da Ribeira e, finalmente, das figuras humanas que vivem, na periferia da cidade, em pequenos barracos feitos de tábuas.

E para fechar o ciclo urbano do cineasta-cronista deveríamos ainda comentar o filme *Porto da minha infância* (2001), que articula Portugal, Europa, cultura e novamente uma crítica humanista que procura resgatar os esquecidos, os despossuídos, os excluídos deste moderníssimo mundo tecnocrata que, sem prescindir ainda completamente da força bruta do seu trabalho – afinal, o mundo de hoje ainda necessita de pedreiros, estivadores, vindimadores, lavradores em geral e outros tantos trabalhadores braçais –, ardilosamente não lhes proporciona o conforto material que eles entretanto ajudam a construir. Mas ficará forçosamente para outra ocasião uma análise mais pormenorizada desse filme de 2001.

Encerra-se este artigo com a observação de que o discurso cinematográfico que podemos perceber nos primeiros documentários de Manoel de Oliveira e, sobretudo, no seu *Douro, faina fluvial* é um discurso humanístico que, até hoje, passados já 85 anos, não perdeu vigor nem deixou de ser atual (uma vez que se inspira em valores humanos perenes como dignidade, solidariedade, comunidade). Já naqueles idos anos de 1930, com efeito, era de acessibilidade e de inclusão social – expressões muito caras hoje em dia – que Oliveira falava com o seu cinema crítico, arrojadamente disjuntivo e antiilusionista – como um filme de Eisenstein ou uma peça de teatro de Brecht. Esse humanismo o velho cineasta hauriu provavelmente das obras de Régio, Julio, Casais e outros seus confrades presencistas. Viva o modernismo humanista!



Portugal já faz automóveis (1938)



O pão (1959)



Portugal já faz automóveis



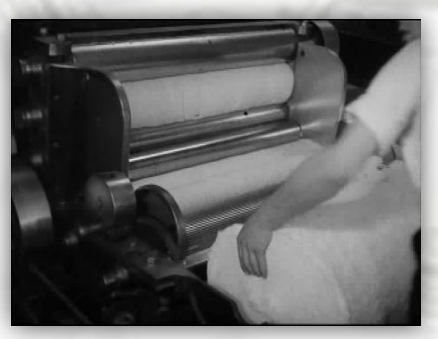
O pão



Famalicão (1940)



As pinturas do meu irmão Julio (1967)



Famalicão



As pinturas do meu irmão Julio

António Vieira e Fernando Pessoa: A palavra como ação

António Vieira and Fernando Pessoa: The word as action

Saulo Gomes Thimóteo *
Universidade Federal da Fronteira Sul

Resumo

Na obra do padre António Vieira, há um contínuo chamado à ação por meio da palavra, uma vez que sua obra se compõe de peças de persuasão, construídas de modo arquitetônico em torno de um argumento. No texto *História do futuro*, por exemplo, a sua profecia do Quinto Império português recorre à Bíblia e a personalidades históricas, buscando convencer o leitor do grandioso destino de Portugal. Fernando Pessoa, por sua vez, evocando a efígie vieiriana, em *Mensagem*, constrói-se como intérprete dos símbolos portugueses, que revelam o valor do passado histórico e a força futura em gérmen. Com isso, ambos os autores se tornam criadores de mundos de palavras, com poder de agir sobre os leitores e sobre o próprio mundo.

Palavras-chave: Quinto Império; *História do Futuro*; *Mensagem.*

Abstract

In the father António Vieira work, there is a permanent call to action through the word, once that is compounded by persuasion pieces built in an architectonical manner around an argument. In *History of the future*, for instance, his Portuguese Fifth Empire prophecy resorts to the Bible and to historical personalities, seeking to convince the reader of the Portugal's mighty destiny. Fernando Pessoa, by his turn, evoking the Vieirian effigy, in *Message*, stablishes himself as an interpreter of the Portuguese symbols, with reveal the historical past value and the future force in germ. Therefore, both authors became the creators of worlds made of words, with power to act upon the readers and upon the world itself.

Keywords: Fifth Empire; *History of the Future; Message*

● **Enviado em: 22/08/2016**
● **Aprovado em: 21/11/2016**

* Professor adjunto da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) – campus Realeza/PR. Coordenador do projeto de pesquisa "A lógica arquitetônica nos sermões do padre António Vieira", desenvolvido ao longo de 2015.

"Todos os caminhos vão dar à ponte quando o rio não tem nenhuma."
(Fernando Pessoa – *Portugal entre passado e futuro*)

O jogo dos tempos, no plano da literatura, é algo que se pode desenvolver em direções opostas. Pode-se cantar as tradições passadas, rememorando o que já foi e evocando as mensagens que daí advêm. Pode-se, também, projetar os caminhos futuros, vislumbrando ações a serem feitas e convocando o leitor a tomar parte no que se pretende realizar. Por certo que uma opção monológica por uma dessas vias é algo difícil de se realizar, pois o autor entretece o passado e o futuro no presente que sua obra emana, e constrói cenários, situações e personagens que não mais dizem respeito unicamente ao seu momento histórico de produção, mas também se reportam a um "tempo atemporal".

Na língua hebraica, existem duas palavras que, munidas de um sentido altamente simbólico, ilustram o jogo acima mencionado. A primeira, *Zachor*, pode ser traduzida como o imperativo "lembre-se!". Reside aqui a ideia de que cada indivíduo deve se conectar intimamente à memória das gerações anteriores e, especialmente, dos sofrimentos e lutas por que passaram para que se chegasse ao momento presente. A segunda, *Kadima*, significa "andar para frente", e propõe um avanço constante e progressivo. Na associação entre elas, pode-se observar que há um poder propulsor da palavra que intenta trazer consigo o passado e avançar para o futuro.

Logicamente que todas as literaturas se desenvolvem nesse duplo movimento – tão certo quanto o próprio ser humano dividir-se entre a nostalgia e a projeção –, mas um dos povos que mais atrela os seus tempos a uma espécie de vocação lírica e evocatória é o povo português. As palavras postas em hebraico encontram correspondentes na língua portuguesa: no primeiro caso, a espécie de palavra-síntese portuguesa que é "Saudade"; no segundo, a prospecção do "Destino", em sua face eternamente por cumprir. Contudo, nessa correspondência, perde-se algo da força-motriz inerente ao sujeito, perceptível nas palavras hebraicas, transparecendo uma espera imóvel nas palavras portuguesas, com a saudade ansiando um tempo outro e o destino como uma entidade que virá por si mesma. Em "Portugal como Destino", Eduardo Lourenço aponta: "Só numa cultura intrinsecamente mística que coloca na ressurreição e, por conseguinte, no futuro o tempo que, resumindo todos os tempos, lhe dá sentido é que uma espera messiânica, real ou simbólica, como a que o sebastianismo encarnou em Portugal, é compreensível."[1]. E se o sebastianismo se torna, desde

[1] LOURENÇO, Eduardo. "Portugal como Destino". In: *Portugal como destino seguido de Mitologia da Saudade.* Lisboa, Gradiva, 1999, p. 20.

o século XVII, o braço salvador a resgatar Portugal – percebendo que, nessa inclinação messiânica, a redenção do povo está num elemento externo –, dois autores que, cada qual a seu termo, utilizam-se de uma força mista de resgate passado e busca futuro são o padre António Vieira (1608-1697) e o poeta Fernando Pessoa (1888-1935). O primeiro, não somente em seus sermões, mas também em sua obra profética, assegurara, à época, que era chegado o tempo de Portugal cumprir seu fado e que era necessário buscá-lo ativamente. O segundo, distante do primeiro por quase três séculos, percebe que tal chamado retórico não se concretizou, mas ainda vislumbra possibilidades de uma redenção portuguesa.

Assim, tanto nos volteios proféticos da *História do futuro* vieriana, quanto na proposta simbólica da *Mensagem* pessoana, o que se pode depreender de ambos é um reiterado *call to arms* de seu leitor, no sentido peremptório da palavra tornar-se ato. Conforme comparação dos dois autores, a professora Luísa Medeiros, no verbete "António Vieira" do *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*, aponta:

> Em ambos encontramos a conciliação entre o idealista utópico e o homem de acção, o fervor patriótico de homens comprometidos com a pátria, o virtuosismo da expressão, a primazia da razão, a fluidez de fronteiras entre o puro jogo de raciocínio e a convicção profunda, o interesse pela profecia e a "certeza" de Portugal ter uma missão a cumprir.[2]

Por certo que se deve levar em conta a distância temporal e contextual entre os séculos XVII e XX, da mesma forma que as motivações do jesuíta para buscar a ascensão portuguesa à condição de Quinto Império não possuem a mesma intensidade e *raison d'être* do simbólico Quinto Império pessoano. Mas o que se sobressai, com relação à construção textual, é a admiração de Fernando Pessoa pela escrita vieiriana. Isso se pode perceber, inclusive, em texto não datado, em que o poeta afirma: "António Vieira é de fato o maior prosador – direi mais, é o maior artista – da língua portuguesa."[3]. Vale apontar que tal conexão se constrói a partir de um elemento especial: uma vez que Pessoa, como leitor e evocador constante da tradição cultural portuguesa, não se poderia irmanar a Luís de Camões (pois como associar-se à figura que se queria suplantar?), a alternativa, tão valorosa quanto, foi o padre António Vieira, possuidor de uma arquitetura retórica, de uma amplidão alegórica e das mais elevadas estratégias argumentativas de persuasão. No presente artigo, portanto, busca-se observar o

[2] MEDEIROS, Luísa. "Padre António Vieira". In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português.* São Paulo, Leya, 2010, p. 895.

[3] PESSOA, Fernando. *Obra em prosa.* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995, p. 343.

jogo simbólico efetuado por Vieira em *História do futuro* e como isso reverbera no pensamento de Pessoa e como elemento evocativo em *Mensagem*.

1. António Vieira: dedução e indução dos sinais

A *História do futuro* é uma obra que, a rigor, são três: 1) é uma espécie de "ampliação" do texto *Esperanças de Portugal*, dirigido ao Bispo do Japão, D. André Fernandes, em que se pretende associar o rei, já falecido, D. João IV à figura sebastianista do Encoberto, usando como recurso as trovas com cunho profético feitas por um sapateiro no século XVI[4]; 2) embora incompleta e só sendo publicada postumamente (para além do "Livro anteprimeiro", somente duas das sete partes de que constam no projeto vieiriano para o livro foram mais amplamente desenvolvidas), a *História do futuro* ampara-se, preponderantemente, nas profecias bíblicas de Daniel, de Isaías e de São João, bem como nas trovas do Bandarra, para revelar que o Quinto Império (o último e maior) será o Império Português; 3) após o término de seu processo junto à Inquisição, Vieira utiliza-se de elementos da *História do futuro* para dedicar-se a um novo (e derradeiro) projeto, intitulado *Clavis prophetarum*, e que, além de pretender-se a "chave dos profetas", buscava atingir o Mundo todo, sendo, por isso, redigida em latim.

Como essa síntese aponta, a obra profética de António Vieira era algo em que o padre muito se esmerou, chegando a menosprezar os próprios sermões, conforme carta datada de 1696: "Estando eu em Lisboa todo aplicado à obra [*Clavis prophetarum*], a força de Castela e Portugal ma tiraram das mãos, querendo que, em lugar de palácios altíssimos, me ocupasse em fazer choupanas, que são os discursos vulgares que até agora se imprimiram"[5]. No que toca à *História do futuro*, tal empenho se percebe na busca por desenvolver um pensamento lógico e associativo que atrele as profecias aos fatos que se desenvolveram em Portugal e que, *a priori*, desenvolver-se-iam no "futuro". Da mesma forma, pode-se perceber que as circunvoluções argumentativas que se desenvolvem na *História* intentam-se muito mais profundas, trabalhadas e alicerçadas num raciocínio lógico do que as desenvolvidas em seus sermões (embora também aqui contem com grande profundidade).

[4] O sapateiro é Gonçalo Anes, por alcunha o Bandarra, semianalfabeto, mas hábil compositor, que, por volta de 1540, constrói trovas sobre o futuro destino de Portugal. Ao que o padre António Vieira postula, no início de *Esperanças de Portugal*, um silogismo a ser provado: "O Bandarra é verdadeiro profeta; O Bandarra profetizou que el-Rei D. João o 4º há-de obrar muitas cousas que ainda não obrou, nem pode obrar senão ressuscitando; Logo, el-Rei D. João o 4º há-de ressuscitar". Em BESSELAAR, José van den. *António Vieira***:** profecia e polêmica. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2002, p. 49.

[5] VIEIRA, António. *Obra completa:* Cartas de Lisboa: Cartas da Baía. São Paulo, Edições Loyola, 2014, t. I Epistolografia, vol. IV, p. 516.

O plano vieiriano para o livro principia com o chamado "Livro anteprimeiro", que funciona como uma espécie de anúncio e autodefesa. Nele, explicam-se as utilidades e as virtudes que tal livro traz, da mesma forma que antecipa e responde a possíveis argumentações contrárias. Levando-se em conta toda uma série de exercícios proféticos que a humanidade desenvolveu (Oráculos, astrologia, nigromancia), Vieira aponta a necessidade que o ser humano tem de conhecer "a notícia dos tempos e sucessos futuros"[6], sendo que tal busca acontece, inclusive, no próprio corpo. Com relação à quiromancia, o autor analisa:

> Em um mapa tão pequeno, tão plano e tão liso como a palma da mão de um homem, inventaram os quiromantes não só linhas e caracteres distintos, senão montes levantados e divididos, e ali descrita a ordem e sucessão da vida e casos dela, os anos, as doenças, os perigos, os casamentos, as guerras, as dignidades e todos os outros futuros prósperos ou adversos: arte certamente merecedora de ser verdadeira, pois punha a nossa fortuna nas nossas mãos.[7]

No sentido ambivalente proposto na conclusão, reside a tônica defendida por António Vieira: o destino pode estar delimitado (previsto), mas é necessário ir até ele; não basta ter ciência, é preciso agir[8]. E como método de que tal ação sobre a palavra se prove e realize, o jesuíta entretece ao seu discurso, como forma de fortificar seus argumentos, citações provenientes de todos os livros da Bíblia – podendo conciliar o verso de um Salmo com um trecho do Apocalipse e com um pensamento de Cristo nos Evangelhos –, a filosofia platônica e aristotélica, obras literárias como *Os Lusíadas* e as crônicas medievais, enfim, toda uma gama de discursos outros que confluem na sua torrente.

Dessa forma, o raciocínio de António Vieira pretende, a partir dos signos e das palavras colhidas de toda fonte, transmitir a vida neles presente. Segundo Eduardo Lourenço, "na lógica profética de António Vieira importa tanto a temporalidade sincrónica dos acontecimentos como a capacidade de os usar para fins, na lógica ordinária, inconciliáveis"[9], ou seja, o seu método argumentativo produz tal enredamento que se torna uma espécie de indução dedutiva, por via da força persuasiva. No método indutivo, busca-se discernir, com base em experiências e exemplos passados, uma previsão, mesmo especulativa. E Vieira, ao

6 IDEM. *Obra completa:* História do futuro. São Paulo, Edições Loyola, 2015, t. III Profética, vol. I, p. 63.

7 IDEM. *Ibid,* p. 65, sublinhados nossos.

8 A título de exemplo, pode-se apontar o *Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda,* em que se produz o exercício de chamar a Deus para que defenda os portugueses, com o intuito de insuflar o próprio povo a defender-se. Ou ainda a distinção feita entre a palavra e a ação, no *Sermão da Sexagésima*: "Para falar ao vento, bastam palavras; para falar ao coração, são necessárias obras.". Em VIEIRA, António. *Obra completa:* Sermão da Sexagésima e Sermões da Quaresma. São Paulo, Edições Loyola, 2015, t. II Parenética, vol. II, p. 54.

9 LOURENÇO, Eduardo. "Portugal como Destino". In: *Portugal como destino seguido de Mitologia da Saudade.* Lisboa, Gradiva, 1999, p. 22.

usar das profecias bíblicas, ao usar de personalidades históricas, o faz de modo tão concatenado que se mascara a indução em dedução, elaborando "provas" antigas a confirmar as profecias futuras.

Em meio à panóplia de exemplos existentes na *História do futuro*, dois aqui se apresentam como de alto poder persuasivo, não somente em sua significação simbólica, mas também no seu modo de arquitetura textual: a associação entre Alexandre Magno e D. Afonso Henriques; e a primeira profecia de Daniel, aplicada ao contexto português.

Na apresentação do primeiro exemplo, enaltecendo a figura de Alexandre, o Grande, António Vieira o faz de modo escalonado e grandioso: "(...) era o maior capitão que criou a natureza, formou o valor, aperfeiçoou a arte e acompanhou a fortuna; mas, se não fora ajudado da profecia, nem ele se atrevera ao que se atreveu, nem obrara e levara ao cabo o que obrou."[10]. Além da prestidigitação frasal aqui proposta – com o hipérbato invertendo os sujeitos e os verbos na primeira parte da citação –, deve-se observar a ênfase na questão do auxílio que as profecias garantiriam ao conquistador. Para Vieira, a concretização das profecias reside, principalmente, na certeza de que elas se realizarão. É como se o indivíduo (ou povo), com o futuro nas mãos previsto, praticasse as ações que o confirmariam, tornando-se o futuro nas mãos feito. Dessa forma, o valor das profecias reside, concomitantemente, ao elemento propulsor e ao desfecho conquistado. Conforme o próprio jesuíta aponta sobre o rei da Macedônia, nessa perspectiva, o conquistador tinha a vida e suas ações "(...) firmadas por uma escritura de Deus, e ao mesmo Deus por fiador de sua palavra e promessas, fé era e não audácia, confiança e não temeridade, empenhar-se Alexandre nos perigos para conseguir as empresas, e dar exemplo de desprezo da vida a seus soldados para os animar às vitórias."[11]. António Vieira intenta mostrar, com a cena, um exemplo histórico (embora com ares míticos) de como a confiança, ou melhor, a fé torna-se fundamento para que se conquiste aquilo que já estaria escrito.

Na sequência, por meio de uma comparação ilustrativa, passa-se a D. Afonso Henriques e à Batalha de Ourique (ocorrido na vitória "milagrosa" contra cinco reis mouros, em 1139). Mas, como a *História do futuro* é escrita para atestar que Portugal será o maior dos Impérios do Mundo, tal episódio torna-se mais importante e elevado que os de Alexandre, o Grande. O primeiro ponto apresenta-se quando, ao invés de ser um sacerdote quem interpreta as profecias de Daniel para o rei macedônico, é o próprio Cristo quem aparece ao futuro rei

10 VIEIRA, António. *Obra completa:* História do futuro. São Paulo, Edições Loyola, 2015, t. III Profética, vol. I, p. 95.

11 IDEM. *Ibidem*, p. 98.

português dizendo: "*Vinces, Alphonse, et non vinceris*"[12]. Sob tal influência, António Vieira constrói um discurso grandiloquente:

> Socorrido o animoso capitão e fortalecido o pequeno exército com esta promessa do Céu, sem reparar em que era tão desigual o partido, que para cada lança cristã havia no campo cem mouros, resolveu intrepidamente de dar e presentar a batalha. Na manhã pois da mesma noite em que tinha recebido a profecia, acomete de fronte a fronte o inimigo, sustenta quatro vezes o peso imenso de todo o seu poder, rompe os esquadrões, desbarata o exército; mata, cativa, rende, despoja, triunfa; e alcançada na mesma hora a vitória e libertada a pátria, pisa glorioso as cinco coroas mauritanas e põe na cabeça (já rei) a portuguesa[13].

A expressividade simbólica arquitetada pelo padre Vieira evoca tanto o valor épico, cantado por Camões, quanto o valor narrativo, relatado nas crônicas de Fernão Lopes, e intenta funcionar como resgate do passado de glórias (*Zachor*) e como energia potencial do futuro de vitórias (*Kadima*). Com isso, observa-se que "o engendramento do discurso de António Vieira não obedece a uma ordem transitiva de causa a consequência, mas a uma ordenação estelar, em que a palavra se apresenta como o centro de uma constelação donde irradiam correspondências e conexões, segundo um raciocínio analógico."[14]. Como os florões presentes nas igrejas barrocas, em que de um ponto central se vão desdobrando múltiplos desenhos em equilíbrio geométrico, a *História do futuro* parte da premissa de Portugal como Quinto Império e principia a adornar de exemplos e argumentos. O episódio supracitado de D. Afonso Henriques encerra-se com a enumeração (também comumente elaboradas em seus sermões) de uma série de questionamentos cujo intuito é demonstrar como os portugueses, em análise histórica, conquistaram e estenderam seu Império mais do que Alexandre: "Que perigos não desprezaram? (...) Que trabalhos, que vigias, que fomes, que sedes, que frios, que calores, que doenças, que mortes não sofreram e suportaram, sem ceder, sem parar, sem tornar atrás, insistindo sempre e indo avante mais com pertinácia que com constância?"[15]. Reside nesse estilo vieiriano uma fusão do jogo retórico da elocução, principalmente da ornamentação do discurso com os tropos e as figuras de linguagem, com o jogo narrativo-

12 "Vencerás, Afonso, e não serás vencido". A frase em latim foi criada pelo próprio António Vieira, para dar mais dramaticidade à história. Mas o milagre do campo de Ourique fazia parte do imaginário popular desde o final do século XII, pois ali seria "fundado" o reino português e aclamado o seu primeiro rei. Luís de Camões retrata a aparição de Cristo a D. Afonso Henriques na estrofe 45 do canto Terceiro de *Os Lusíadas*.

13 IDEM. *Ibidem,* p. 99.

14 MEDEIROS, Luísa. "Padre António Vieira". In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português.* São Paulo, Leya, 2010, p. 895.

15 VIEIRA, António. *Obra completa:* História do futuro. São Paulo, Edições Loyola, 2015, t. III Profética, vol. I, p. 100.

descritivo da exemplificação (similar ao *dulce* horaciano), buscando persuadir o leitor da validade e da vivacidade de seus argumentos. Nesse caso, o fato de que o reino português foi incitado diretamente por Cristo e estendeu-se mais do que todos os impérios precedentes funciona como "prova" de que as profecias bíblicas se alinham com a premissa apresentada.

O segundo exemplo apontado – da profecia de Daniel, aplicada ao contexto português – é o argumento-chave no qual todo o livro acaba por se basear, tanto que o primeiro capítulo do "Livro Primeiro" da *História do futuro* intitula-se: "Mostra-se a Quinta Monarquia com a primeira profecia de Daniel". Tal associação será estabelecida por Vieira e obedece à conjunção dos tempos já mencionada – o que antes se profetizou, agora se revela e depois se cumprirá –, e o caminho encontrado é o da interpretação. Conforme Eduardo Lourenço observa, "o tempo da profecia não se regula pelos imperativos da temporalidade humana. Tudo nele são sinais e indícios. Portugal não é para ele uma nação como outra qualquer. É uma nação literalmente *eleita*."[16]. E tal eleição, que acompanha Portugal desde o milagre de Ourique, será confirmada na análise vieiriana do livro de Daniel, principalmente da primeira profecia, a partir do sonho de Nabucodonosor:

> O senhor teve uma visão na qual viu uma estátua enorme, de pé, bem na sua frente. A estátua era brilhante, mas metia medo. A cabeça era de ouro puro, o peito e os braços eram de prata, a barriga e os quadris eram de bronze, as pernas eram de ferro, e os pés eram metade de ferro e metade de barro. Enquanto o senhor estava olhando, uma pedra se soltou de uma montanha, sem que ninguém a tivesse empurrado. A pedra caiu em cima dos pés da estátua e os despedaçou. Imediatamente, o ferro, o barro, o bronze, a prata e o ouro viraram pó (...). Mas a pedra cresceu e se tornou uma grande montanha, que cobriu o mundo inteiro. [Dn 2, 31-35][17]

A descrição é altamente simbólica, e António Vieira articula no seu discurso tanto a explicação que Daniel dá ao sonho, quanto a indução necessária para que se anteveja o raciocínio para se chegar a Portugal. Razão essa pela qual, à ideia de que a estátua representa a sucessão do império do mundo, nas diferentes eras, o jesuíta efetua a seguinte conexão: 1) A cabeça de ouro é o Império dos Assírios, chefiados pelo próprio Nabucodonosor, o império da época de Daniel; 2) A prata do peito e dos braços representa o Império dos Persas, liderados por Ciro; 3) O ventre e os quadris de bronze associam-se ao Império dos Gregos, unificado por Alexandre, o Grande; 4) As pernas de ferro constituem-se como o Império dos Romanos, o império que Vieira estabelece como da sua época. Como estratégia de dar validade ao seu

16 LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade.* Lisboa, Gradiva, 1999, p. 20.

17 DANIEL. In: BÍBLIA Sagrada. Barueri, Sociedade Bíblica do Brasil, 2000, p. 889.

discurso, encerra atestando: "Este é o verdadeiro, certo e indubitável sentido da interpretação de *Daniel*, recebido, aprovado e seguido por todos os Padres e expositores deste lugar, em que não há discrepância nem dúvida alguma."[18].

É interessante notar que Vieira utiliza-se de outros dois expoentes para a associação das pernas e pés da estátua com o Império Romano, e cria uma ilustração prática para eles. O primeiro diz respeito às pernas da estátua que, para além de sustentar todo o peso e grandeza dos impérios precedentes, ainda se dividiram em duas partes iguais (Roma e Constantinopla). O segundo refere-se aos pés e dedos da estátua, que na profecia aponta-se como feitos de uma mistura de ferro e barro, justamente por conservar algo do "valor" ancestral, mas possuindo também uma debilidade e fraqueza. Mais do que isso, valendo-se de leituras de autores como Benedicto Perério, Vieira acrescenta que os dez dedos da estátua se referem aos dez reinos em que se divide o Império Romano[19], sendo alguns maiores e outros menores, uns mais fortes, outros mais fracos.

Ao final, reproduzindo a interpretação do profeta Daniel para a pedra que derruba e destrói a estátua, porém acrescentando termos para que melhor confirmem sua argumentação, surge a menção bíblica desse "novo e quinto império que o Deus do Céu há de levantar no mundo nos últimos dias dos outros quatro."[20]. As palavras em destaque não constam nas Escrituras, mas acabam por funcionar como uma mensagem subliminar de que Vieira continuamente insere, para que o leitor seja guiado na interpretação e no raciocínio pretendido e projetado. Assim, nesse encadeamento lógico, António Vieira se estabelece como artífice da palavra, que move mundos, personalidades e impérios como engrenagens que compõem a máquina da sua própria profecia do Quinto Império. Como se aponta no texto supracitado "Portugal como destino":

> Não há na cultura portuguesa discurso mais alucinatório e sublime que o de António Vieira. É a síntese arrebatada, mas simbolicamente coerente, de cinco séculos de vida colectiva vividos com a convicção arreigada – mas também culturalmente cultivada – de que a própria existência de Portugal é da ordem não só do *milagre*, como da *profecia.*[21]

---

18 VIEIRA, António. *Obra completa:* História do futuro. São Paulo, Edições Loyola, 2015, t. III Profética, vol. I, p. 442.

19 Os dez reinos mencionados são: Portugal, Castela, França, Inglaterra, Suécia, Dinamarca, Moscóvia, Polónia e Estado ou império do Turco, Alemanha e Itália.

20 IDEM. *Ibidem,* p. 447, sublinhados nossos.

21 LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade.* Lisboa, Gradiva, 1999, p. 21.

Eduardo Lourenço efetua a conexão do milagre de Ourique (ato fundador de Portugal) com a visão vieiriana desse Império do porvir. Assim se percebe que, munindo-se do sebastianismo, António Vieira articula a figura do "rei libertador" para D. João IV, depois para D. Teodósio, depois para D. Afonso VI, depois para D. Pedro II, ou seja, o malabarismo verbal e argumentativo vai adaptando o destinatário da sua profecia, mas o elemento constante e imutável é a certeza de que o reino português se cumprirá no futuro, não apenas como reino reconquistado do poder espanhol, mas como Quinto Império do Mundo. É o que assevera o próprio jesuíta, ao final de sua análise da profecia de Daniel:

> Depois dos três impérios dos assírios, persas e gregos, que já passaram, e depois do quarto, que ainda hoje dura, que é o romano, há de haver um novo e melhor império que há < de > ser o quinto e o último. Esta proposição é de fé, porque assim a lemos nas Escrituras; é de experiência, porque assim o mostrou o sucesso dos tempos; e é de razão, porque assim se infere por bom discurso.[22]

A partir dos alicerces da Fé, da História e, em especial, do seu Discurso, o padre António Vieira pretende persuadir o leitor (o rei e os nobres) da validade dos argumentos bíblicos e históricos arrolados por ele, o que, em essência, funciona como meio de incitar a chama de acreditar – ou voltar a acreditar – num destino grandioso para o povo português.

2. Fernando Pessoa: condução simbólica

Dois séculos após a *História do futuro*, Portugal ainda não se havia cumprido como Quinto Império. Ao contrário, durante o século XVIII as ideias iluministas viriam para suplantar a força dos jesuítas e mesmo a leitura de António Vieira, principalmente na figura de Luís António Verney e seu *Verdadeiro método de estudar*, que vincula o atraso português ao ensino religioso e jesuítico. No século XIX, acontece tanto a tentativa de refundar Portugal, e Almeida Garrett e Alexandre Herculano seriam dois dos intelectuais que buscavam uma espécie de historiografia cultural portuguesa, de resgate da tradição, quanto a crítica contumaz à "pasmaceira" e à nostalgia infrutífera, produzida por nomes como Ramalho Ortigão e Eça de Queirós. No século XX, por fim, com a instauração da República em 1910, observa-se que a aura do sebastianismo ainda figura no imaginário popular, resultando em governantes como o "Presidente-Rei" Sidónio Pais (a ser cantado por Fernando Pessoa),

[22] VIEIRA, António. *Obra completa:* História do futuro. São Paulo, Edições Loyola, 2015, t. III Profética, vol. I, p. 448, sublinhados nossos.

morto em 1918, e António de Oliveira Salazar, que instaura o Estado Novo em Portugal em 1933, perdurando por quarenta anos.

Fernando Pessoa, enquanto intelectual e artista, problematiza a questão do destino português em diversos textos, especialmente na esfera ortônima. No campo da prosa, podem-se observar os textos jornalísticos publicados na imprensa portuguesa entre 1916 e 1923, que se integram sob o título de *Portugal entre passado e futuro*. Na poesia, aponta-se o único livro em português publicado em vida, *Mensagem*. Por certo que são dois universos distintos, de um ponto de vista composicional e estrutural, mas ambos provêm do mesmo gérmen: de que história Portugal vem? E para qual destino vai?

O jogo de *Zachor* e *Kadima* novamente se insinua, mas se desloca para uma outra esfera: a da literatura e do símbolo. Se em Vieira os símbolos proféticos se desdobram em florões que buscam atingir a totalidade do destino português, em Pessoa o destino português está em reencontrar um símbolo, não necessariamente profético, mas de contínua expansão e imaterialidade. É isso que *Mensagem* estabelece, não apenas em seu título cifrado[23], mas nas próprias partes que a compõem: 1) o "Brasão" português, em que cada elemento possui um poema correspondente (os castelos, as quinas, a coroa e o timbre), remetendo a diversas personalidades histórico-mitológica inseridas na formação e consolidação de Portugal; 2) o "Mar português", com seus doze poemas (inclusive remetendo aos signos do zodíaco), consagra a *possessio maris*, e as conquistas portuguesas; 3) e "O Encoberto", que é, na superfície, D. Sebastião ressurgido, e na amplitude, a proposta de um novo sebastianismo, não mais arraigado numa nostalgia imobilizadora, mas sim na força movente que emana do poder do símbolo.

Segundo Yvette Centeno, no texto "Filosofia hermética na obra de Pessoa", "a divisão e interpretação que [a obra] nos sugere é de estrutura hermética, alquímica. E profética, pois na *Mensagem* o que se coloca é o mito do destino pátrio relido e actualizado em novas coordenadas: não as do mundo, como outrora, mas as da alma."[24]. Isso se denota em todos os poemas, principiando com a antropomorfização da Europa num ser feminino, com "O rosto com que fita é Portugal", e findando com o enaltecimento da necessidade de agir, em "Ó

[23] Para além do sentido explícito de ser uma comunicação, nota-se, com base em anotações do espólio pessoano, que há um processo altamente laborado nas significações desse título: se anteriormente o título seria "Portugal", Pessoa passou a "Mensagem" por possuir o mesmo número de letras (8), número da harmonia e representando a sua ligação com os Templários e a cruz templária, com oito pontas; dividindo a palavra e associando a expressões latinas, pode-se encontrar *mea gens* (minha gente), *ens gemma* (a origem do ser) ou, ainda, a altamente significativa, *"mens agitat molem"* (a mente movimenta a matéria), extraída de um verso da *Eneida*, de Virgílio. (cf. HIPÓLITO, 2014, p. 15).

[24] CENTENO, Yvette *apud* HIPÓLITO, Nuno. *As mensagens da Mensagem*. Lisboa, Parceria A M Pereira, 2014, p. 106.

Portugal, hoje és nevoeiro... / É a Hora!". É a grandiosidade da alma lusitana que Fernando Pessoa busca e é nela que intenta fundar o Quinto Império.

No texto *Portugal entre passado e futuro*, tal associação se estabelece na projeção da totalidade, apontando-se que o Quinto Império, o futuro da raça portuguesa,

> (...) é sermos tudo. Quem, que seja português, pode viver a estreiteza de uma só personalidade, de uma só nação, de uma só fé? (...) Conquistamos já o Mar: resta que conquistemos o Céu, ficando a terra para os Outros, os eternamente Outros, os Outros de nascença, os europeus que não são europeus porque não são portugueses. Ser tudo, de todas as maneiras, porque a verdade não pode estar em faltar ainda alguma cousa![25].

Assim, como justificativa teórica sobre o próprio processo de heteronímia, ampliado para todo o *modus vivendi*, o poeta modernista postula sobre o indivíduo múltiplo, que no coletivo gerará uma nação múltipla. E da mesma forma que Vieira se propunha a estimular a força e a coragem portuguesas, por meio de exemplos, volteios argumentativos e associações bíblicas, Pessoa postula uma ressurreição, não de um rei Esperado, mas do próprio Povo que se deve resgatar do marasmo em que se encontra. É nesse sentido que o poema "O Quinto Império" (o segundo poema da sessão "Os símbolos", integrando a terceira parte de *Mensagem*) incita à ação, uma vez que é no desassossego que ocorre a criação: "Triste de quem é feliz! / Vive porque a vida dura. / Nada na alma lhe diz / Mais que a lição da raiz – / Ter por vida a sepultura. // (...) Ser descontente é ser homem."[26]. Nesse sentido, Ulisses constitui-se como o mito fundador de Lisboa, Diogo Cão marca com seu padrão os avanços nas conquistas marítimas portuguesas e D. Sebastião é alçado a mito, tornando sua "loucura" na batalha de Alcácer-Quibir a necessidade de vencer-se aos seus próprios limites. São esses exemplos que ilustram os caminhos já trilhados. E, como contraponto, o pensamento pessoano vê Portugal num ponto de ruptura, na iminência de uma renovação espiritual:

> Estamos tão desnacionalizados que devemos estar renascendo. Para os outros povos, na sua totalidade eles-próprios, o desnacionalizar-se é o perder-se. Para nós, que não somos nacionais, o desnacionalizar-se é o encontrar-se. (...) Chegamos ao ponto em que coletivamente estamos fartos de tudo e individualmente fartos de estar fartos.[27]

O nacionalismo de Pessoa almeja-se como uma contínua busca, que atinge um tempo imaterial e inefável, não sendo o futuro propriamente, mas sim uma ação de caminhar à frente

25 PESSOA, Fernando. *Obra em prosa.* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995, p. 334.
26 IDEM. *Obra poética.* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1973, p. 18.
27 IDEM. *Obra em prosa.* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995, p. 330.

com todas as gerações no sangue. Como Eduardo Lourenço observa, "o Portugal de Pessoa, como história, política e cultura, (...) deixou de estar num tempo digno desse nome, mas, como o Holandês Voador, continua a percorrer os mares e os tempos que foram seus para atingir uma *outra margem* de que a história foi apenas antevisão, 'esgar e assombro'"[28]. Fernando Pessoa encerra sua *Mensagem* com um chamado, "É a Hora!", bem como a expressão maçônica "*Valete, Fratres!*" – significando "despeço-me, irmãos" –, evidenciando que o término do livro é o início da ação do leitor.

Assim, a energia potencial gerada em *Mensagem* é transferida ao leitor como energia cinética, de movimento, no sentido de não mais ficar prostrado, vivendo de um passado glorioso irretornável e de um rei que não virá. Para Pessoa, o Quinto Império preconizado por Vieira não está nas mãos de um imperador, mas sim no conjunto formado pela soma de todos os indivíduos, como se nota, inclusive, num outro poema também intitulado *Quinto Império*: "Para a obra que há que prometer / Ao nosso esforço alado em si, / Convoco todos sem saber / (É a Hora!) aqui! // (...) Aqui! Aqui! Todos que são / O Portugal que é tudo em si, / Venham do abismo ou da ilusão, / Todos aqui!"[29]. A "convocação" pessoana mantém-se atuante na *Mensagem* num sentido muito mais alegórico do que de combustão, pois os poemas (nenhum excedendo cinco estrofes) pretendem-se como insígnias simbólicas sob as quais o leitor deve agir.

Diante do fato de que cada um dos quarenta e quatro poemas de *Mensagem* carrega consigo essa dinâmica, apontam-se dois deles que exemplificam não somente essa exaltação de uma figura como caminho possível ao símbolo transformador, mas também traçam a linha de invocação-condução do pensamento profético: os dois últimos poemas de "Os avisos", segunda sessão da terceira parte. A terceira parte, denominada "O Encoberto", divide-se em três sessões: "Os símbolos", como evocação do antes; "Os avisos", como suspensão do agora; e "Os tempos", como prenúncio do depois. Tanto a primeira, quanto a terceira possuem cinco poemas cada, a segunda, por sua vez, possui três, sendo que o poema central de toda essa terceira parte denomina-se "Segundo / António Vieira". Com isso, essa terceira parte surge como uma pirâmide, cujo topo é o pensador que mais fortemente luziu a chama do Quinto Império português e que também é descrito num aspecto de ascensão:

> O céu estrela o azul e tem grandeza.
> Este, que teve a fama e à glória tem,

[28] LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade.* Lisboa, Gradiva, 1999, p. 76.

[29] PESSOA, Fernando. *Obra poética.* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1973, pp. 31-32.

Imperador da língua portuguesa,
Foi-nos um céu também.

No imenso espaço seu de meditar,
Constelado de forma e de visão,
Surge, prenúncio claro do luar,
El-Rei D. Sebastião.

Mas não, não é luar: é luz do etéreo.
É um dia; e, no céu amplo de desejo,
A madrugada irreal do Quinto Império
Doura as margens do Tejo[30].

As estrofes dispõem-se numa progressiva revelação, tanto da luminosidade, quanto do espaço que a contém ou da qual parte. Inicialmente, ao céu visível e infinito, Pessoa equipara a própria égide de António Vieira, elevando o jesuíta à categoria de Imperador, não do Quinto Império, mas da língua portuguesa. Nota-se que o espaço e o elemento luminoso reportam-se à mesma entidade, o próprio Vieira. No *Livro do desassossego*, Bernardo Soares/Fernando Pessoa postula que "Minha pátria é a língua portuguesa", contudo o que antecede tal axioma é o alto valor que o autor dá não a questões sociais ou políticas, mas sim à situação pessoal vivida, porque lembrada, da leitura de um texto de António Vieira, em que se deslumbra diante "[daquele] movimento hierático da nossa clara língua majestosa, [daquele] exprimir das ideias nas palavras inevitáveis, correr de água porque há declive, [daquele] assombro vocálico em que os sons são cores ideais"[31]. Por tudo isso, esse poema-homenagem se faz como coroação do real construtor desse império simbólico, até então somente antevisto, ou "avisado".

Na sequência ao céu vieiriano disposto na primeira estrofe, Pessoa acrescenta um novo elemento simbólico. Estabelece-se, então, um novo plano, pois António Vieira não é somente um firmamento metafórico, mas um espaço imenso de meditação, disposto como uma "ordenação estelar", para novamente usar a expressão de Luísa Medeiros. E nele surge, como "prenúncio" de todo o pensamento vieiriano, a figura-síntese da própria *Mensagem*: El-Rei D. Sebastião, o Desejado, por ser o último herdeiro português de D. João III; o Esperado ou o Adormecido, por seu desaparecimento na batalha de Alcácer-Quibir; e o Encoberto, pelo mito atribuído, em seu regresso na hipotética manhã de nevoeiro. Conforme Luísa Medeiros aponta, "esse tal Encoberto que levaria Portugal a constituir-se como Quinto Império, Pessoa não o via como Vieira na figura de D. Sebastião redivivo, "senão [na] substância que essa pessoa e o seu nome simbolizam", nem tão-pouco encarnado nesse tão esperado Messias (D.

30 IDEM. *Ibidem*, p. 20.
31 IDEM. *Livro do desassossego.* São Paulo, Companhia das Letras, 2006, p. 260.

João IV, para Vieira)."[32]. Assim, o elemento luminoso da segunda estrofe efetua o jogo simbólico a ser proposto por Fernando Pessoa, pois é um "prenúncio claro de luar", como uma impressão inicial, a ser revista na terceira estrofe.

Ao invés do luar, a origem da luz surge de lugar mais alto e mais sublime: do Etéreo. Produz-se, então, uma conexão entre esse campo mítico e as "águas do Tejo", tendo como força imanente a vontade vieiriana, manifesta no "céu amplo de desejo". Há, em todo esse cenário excelso proposto, a aspiração que provém desse aviso: "É um dia", a ser concretizado no futuro, quanto se tornar "É a Hora!". Ou seja, o poema se formula num devir, funcionando como a revisitação das esperanças de António Vieira para o Quinto Império.

Como complementação ao jesuíta, há outros dois avisos que Pessoa institui: "Primeiro / O Bandarra", em que a figura já mencionada por Vieira se torna a protoprofecia do espiritual império português; e "Terceiro", único poema não nomeado em toda a *Mensagem*, e que funciona como uma espécie de autoinsinuação, como se Fernando Pessoa se inserisse como terceiro aviso dentro do neossebastianismo proposto:

> Escrevo meu livro à beira-mágoa.
> Meu coração não tem que ter.
> Tenho meus olhos quentes de água.
> Só tu, Senhor, me dás viver.
>
> Só te sentir e te pensar
> Meus dias vácuos enche e doura.
> Mas quando quererás voltar?
> Quando é o Rei? Quando é a Hora?
>
> Quando virás a ser o Cristo
> De a quem morreu o falso Deus,
> E a despertar do mal que existo
> A Nova Terra e os Novos Céus?
>
> Quando virás, ó Encoberto,
> Sonho das eras português,
> Tornar-me mais que o sopro incerto
> De um grande anseio que Deus fez?
>
> Ah, quando quererás, voltando,
> Fazer minha esperança amor?
> Da névoa e da saudade quando?
> Quando, meu Sonho e meu Senhor?[33]

[32] MEDEIROS, Luísa. "Padre António Vieira". In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português.* São Paulo, Leya, 2010, p. 894.

[33] PESSOA, Fernando. *Obra poética.* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1973, pp. 20-21.

O direcionamento do poema anterior estabelece-se de António Vieira pata atingir todo o espaço entre o Tejo (material) e o Etéreo (espiritual). Nesse, por sua vez, escrito em primeira pessoa, o interlocutor pretendido é o próprio mito que Pessoa constrói – o Encoberto, o Senhor, o Sonho. E o lance dramático formulado dispõe-se em duas etapas: a primeira de introspecção, de constatações íntimas; e a segunda de interpelação, de questionamentos.

Percebe-se, na segunda estrofe, uma equiparação do "eu" desse poema com o *modus faciendi* de Vieira, pois o jesuíta faz surgir, no seu "espaço de meditar", a figura de D. Sebastião, ao passo que Pessoa enche e doura os seus dias a "sentir" e "pensar" a figura de seu Senhor. Numa aproximação das duas faces da estética pessoana, a emoção e a razão, o poema se apresenta como projeção a um não tempo, problematizando o seu desejo de esperança. Conforme Luísa Medeiros observa, a partir de apontamentos do poeta:

> Pessoa interpreta a vinda desse Desejado "no seu alto sentido simbólico", isto é, esse Vindouro não seria o esperado portador da mensagem do Além, nem a pessoa carnal do rei D. Sebastião, mas, sim, "qualquer coisa que ele representa". Talvez um guia, esse tal génio "prenúncio do estado futuro da humanidade" cuja mensagem figuraria o beijo ressuscitador das almas adormecidas e cuja voz as guiaria no caminho até ao sonhado Quinto Império ou Império Espiritual.[34]

A ressurreição de tal entidade como caminho para a ressurreição portuguesa dá-se, na visão alquímica de Fernando Pessoa, como um moto-contínuo, pois o poeta sonha e impulsiona o Encoberto que, por sua vez, resgata e anima o poeta, e assim a força se vai alternando e movendo. No caso do poema, as perguntas destinadas a esse tempo futuro ("Quando?") são pontuadas por elementos que denotam essa busca por uma sublimação que, embora destinada a toda a humanidade (como se propunha o Quinto Império), principia pela vontade de elevação do eu poético. Nas 3ª e 4ª estrofes, por exemplo, o interlocutor é adjetivado como aquele que se tornaria o "Cristo" verdadeiro, que despertaria "A Nova Terra e os Novos Céus" e que seria o "sonho das eras português", e cujas ações se dirigiriam ao próprio eu poético, afastando-o "do mal que existo" e tornando-o mais que "o sopro incerto / de um grande anseio que Deus fez".

Esse terceiro aviso, portanto, formula-se como revelação do poder demiúrgico do verbo e da vontade, pois a voz pessoana se mostra como uma invocação simbólica que busca criar o próprio salvador. Dessa forma, há uma alternância de movimentos, partindo de uma

[34] MEDEIROS, Luísa. "Padre António Vieira". In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português.* São Paulo, Leya, 2010, p. 894.

ação interna emitida (Sonho) e retornando, apenas como intenção, como ação externa recebida (Senhor, o Encoberto), e essa perspectiva espraia-se por toda a *Mensagem*, com o símbolo mítico almejado se fundamenta como mola propulsora do futuro português. Pode-se dizer, então, que Fernando Pessoa se vai unindo ao Encoberto, num processo de ascensão, procurando esquivar-se de um sebastianismo oco e de imobilidade, como Eduardo Lourenço observa no texto "Sebastianismo: imagens e miragens":

> Esse D. Sebastião-Pessoa não anuncia mais que um império cultural sem imperialismo de culturas nem de verdades, mero espaço da absoluta liberdade de cultuar as múltiplas e inconciliáveis "verdades", que, na ausência definitiva de Deus, nos servem de simulacros plausíveis e implausíveis do verdadeiro. Assim, o que começou com um sonho de um império redivivo termina com Pessoa em império de sonho[35].

Na "profecia" desse império cultural, Pessoa irmana-se a António Vieira, mas, enquanto o jesuíta atrela-se às questões religiosas e políticas da época visando a defender o império português e sua ampliação para o Brasil, o poeta encontra na valoração do indivíduo e na vivência do passado a melhor forma de defender e elevar a Nação no futuro. Segundo Lourenço, *Mensagem* propõe-se a dispor "(...) a mitologia portuguesa no seu conjunto (...) que deve despertar da sua 'falsa morte', abandonar a sua pequena casa lusitana e fundir-se (...) num império que não possa morrer, o da 'guerra sem guerra', onde conheceremos, por fim, o nosso verdadeiro nome."[36]. Por essa razão que o nome inicial da obra seria *Portugal*, como forma de revelar o país e sua constituição para si mesmo – sob que alicerces se fundou, que forças o ampliaram e que sinais o impulsionarão.

Considerações finais

Após o percurso de ir e voltar que tanto António Vieira quanto Fernando Pessoa empreendem, um abarcando a Bíblia como espaço profético das concretizações portuguesas, outro vislumbrando na própria história de Portugal os símbolos encobertos sob os quais venceriam, é necessário apontar a convergência possível entre tão labirínticas obras como são *História do futuro* e *Mensagem.*

---

35 LOURENÇO, Eduardo. "Sebastianismo: imagens e miragens". In: *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade.* Lisboa, Gradiva, 1999, p. 142.

36 IDEM. "Portugal como Destino". In: *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade.* Lisboa, Gradiva, 1999, p. 142.

No discurso profético empreendido, da investigação indutiva arquitetada por Vieira e das alegorias em suspensão sugeridas por Pessoa, evidencia-se o labor contínuo para que o símbolo pretendido fosse apresentado e defendido como motivação final. A profecia, tendo de lidar com a contínua desconfiança de quem lê, deve amparar-se na persuasão e numa construção retórica sólida, pois, como aponta Maria Leonor Carvalhão Buescu, "profetizar não é (...) adivinhar. Provém da revelação e da interpretação correcta e 'iluminada' dos sinais"[37]. Por isso, Vieira se constitui como cartógrafo do destino português, que se ampara nos sinais (bíblicos, históricos e do Bandarra) para traçar a rota paradoxal da certeza na esperança. Da mesma forma, Pessoa intenta evocar, de múltiplos símbolos, a quintessência do mito português, compondo uma sinfonia de vozes (de Ulisses e Viriato a Nuno Álvares Pereira, do Infante ao Mostrengo, da antemanhã ao nevoeiro) que ilustra a origem e o destino de Portugal.

Com a fusão de *Zachor* e *Kadima*, os autores propõem, no nível do conteúdo, esse desprendimento de uma temporalidade linear e sucessiva, recorrendo à estratégia de unir todas as eras e almejar um além tempo. No nível da forma, eles se podem aproximar, conforme aponta Luísa Medeiros, porque ambos trazem na escrita preocupações "(...) com a exactidão e concisão da palavra; com o rigor e propriedade do vocabulário; com a exploração dos possíveis da língua; com o equilíbrio arquitectónico do discurso e, sobretudo, com o fazer da sua obra não o simulacro deste mundo, mas um mundo possível emanado do poder do seu verbo."[38]. Ou seja, tanto Vieira, quanto Pessoa tornam-se homens de ação pela palavra, em que se equivalem os verbos "dizer" e "fazer". Os mundos projetados em seus discursos adquirem tamanha significação que se constituem, praticamente, em entidades autônomas. O mundo vieiriano, caudaloso e em catedral, exerce a influência de montar as bases do Quinto Império, ao passo que a projeção pessoana, firmada em pedras de sonho, é um contínuo incentivo de que "falta cumprir-se Portugal!". E a ação de ambos reside precisamente na reverberação desses avisos ao leitor, de modo que a palavra produzida carregue consigo a compreensão, a força e o desejo de ampliar-se para além de si mesmo.

37 BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. "Introdução". In: VIEIRA, António. *História do futuro*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 19.

38 MEDEIROS, Luísa. "Padre António Vieira". In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português.* São Paulo, Leya, 2010, p. 896.

"Uma Consequência de Estar Mal Disposto": A polissemia da metafísica em *A Máquina de Fazer Espanhóis*

"A Consequence of Being ill-disposed": The polysemy of metaphysics in *A Máquina de Fazer Espanhóis*

Marcelo Franz *
Universidade Federal Tecnológica do Paraná

Resumo

Analisa-se neste estudo o diálogo do romance *A Máquina de Fazer Espanhóis* (2012), de Valter Hugo Mãe, com o poema *Tabacaria*, do heterônimo pessoano Álvaro de Campo, nome de destaque no contexto de Orpheu. Trata-se de um interessante caso de intertextualidade ancorado, nos termos de Tiphaine Samoyault, no conceito de memória da literatura, entendida como atitude de ressignificação dos textos do passado pelos do presente. Imbuído de um intento de revisão do poema, o romance de Mãe propõe, por meio do personagem Esteves (o "sem metafísica") e de sua interação com outros internos do asilo "Feliz Idade" um debate sobre a identidade cultural portuguesa e os desastres da história do país no século XX, nomeadamente a permanência do legado do Salazarismo na mentalidade média do povo português até a contemporaneidade. Pretende-se debater a polissemia do conceito de metafísica a no modo como o livro de Mãe o retoma a partir da sugestão de *Tabacaria.*

Palavras-chave: metafísica; Tabacaria; Valter Hugo Mãe.

Abstract

This article analyses the the dialogue between the Valter Hugo Mãe's novel *A Máquina de Fazer Espanhois* (2012) and the poem *Tabacaria*, written by Fernando Pessoa with heteronym Alvaro de Campos, a prominent name in the context of Orpheu magazine. It is an interesting case of intertextuality that could be classified in terms of Tiphaine Samoyault as a review of "memory literature". This concept is defined as a reframing act of the past by the present texts. In his novel, Valter Hugo Mãe reviews the Pessoa's poem through Esteves character (the "without metaphysics") and its interaction with other internal of the asylum "Feliz Idade". The romance proposes a debate on the Portuguese cultural identity and disasters of the country's history in the twentieth century, including the permanence of the legacy of Salazarism mentality of the Portuguese people to the contemporary. We study on the polysemy of the concept of metaphysics from the way the book Mother of the relay in Fernando Pessoa's poem.

Keywords: metaphysics; Tabacaria; Valter Hugo Mãe.

● **Enviado em: 28/08/2016**
● **Aprovado em: 21/11/2016**

* Professor de Literaturas de Língua Portuguesa e Teoria da Literatura do curso de Letras da UTFPR – Campus Curitiba.

A memória dos textos

Em sentido amplo, entendida como proposição de um intercâmbio de formas e sentidos entre dois textos, a intertextualidade é mais que tudo uma experiência leitora. Entendemos leitura como uma atividade semiótica que abarca variados signos – verbais e não verbais – e, como tal, está relacionada a diferentes formas de comunicação. O que se pode cogitar é que a relação dos indivíduos com os objetos lidos (verbais ou não, mas, sobretudo os que são compostos, no âmbito dos usos da palavra, com uma finalidade estética) é sempre uma construção dos sentidos, o que configura um caráter plural ao objeto lido.

Segundo Julia Kristeva, "todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto"[1]. Isso permite a inferência de que, mais do que uma escolha sujeita ao estilo do autor, mais do que o resultado de uma "influência" assumida por ele, a intertextualidade é inerente a todo ato de criação. É provável que seja redundante, a esta altura da evolução dos estudos literários, reiterar que a literatura depende e se nutre da intertextualidade, seja pela remissão direta, consciente e assumida de um texto a outros seja pela aproximação entre eles proposta pela ação leitora do receptor e suas virtualidades constituintes de significação. O certo é que todo ler é uma espiral de leituras coligadas. A intertextualidade é sempre uma iniciativa criativa que, ainda que não se assuma como tal, parte, no plano da criação, da revisão responsiva a leituras feitas pelo autor e se concretiza, no plano da recepção, como convite a leituras associadas – justapostas ou sobrepostas – pelo leitor. Trata-se, em essência, de um complexo de experiências a que chamaremos aqui de "memorialísticas" com base na sugestão de Tiphaine Samoyault em *A Intertextualidade* (2008)[2]. Por meio do intertexto, para o autor e para o leitor, são recuperadas e atualizadas vivências de interpretação de textos anteriores, ressituados semanticamente pela leitura do presente, que não deixa de ser um ato de lembrar que aciona um acervo de leituras prévias.

O romance *A Máquina de Fazer Espanhóis* (2012), de Valter Hugo Mãe[3], que aqui analisamos deixa entrevistos os rastros da rememoração do poema *Tabacaria*, do heterônimo pessoano Álvaro de Campo, nome de destaque no contexto de *Orpheu*, Opera-se no texto um interessante caso de intertextualidade que se dá em paralelo à representação de uma vivência leitora assumida pelo protagonista, o Sr. Silva. Desse modo, num registro contemporâneo, revisita-se um modo tradicional de representação literária do leitor, aquele em que se

1 KRISTEVA, Julia Apud SAMOYAULT, Tiphaine. *A Intertextualidade.* Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: 2008. p. 15.
2 SAMOYAULT, Tiphaine. *A Intertextualidade.* Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: 2008.
3 MÃE, Valter Hugo. *A Máquina de Fazer Espanhóis*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

procede a ficcionalização, no enredo do romance, de um ato de leitura, sendo o personagem caracterizado, entre outras coisas, mas com grande destaque, como alguém que lê e tem sua vida marcada por isso.

A referência ao poema de Campos pelo romance de Mãe rediscute seus sentidos e os adapta a uma leitura complexa tanto da tradição literária de Portugal como da interação desta com a vida nacional em sentido amplo. Por meio do personagem Esteves (o "sem metafísica") – transplantado do universo poético de Álvaro de Campos para *A Máquina de Fazer Espanhóis* - e de sua interação com outros internos do asilo "Feliz Idade", faz-se um debate sobre a identidade cultural portuguesa e os desastres da história do país no século XX, nomeadamente a permanência do legado do Salazarismo na mentalidade média do povo português até a contemporaneidade. Debateremos a polissemia do conceito de metafísica lendo o modo como o livro de Mãe o retoma a partir dos significados que atribui a *Tabacaria*.

A *Tabacaria* de Valter Hugo Mãe

Lançado em Portugal em 2010 (com a edição brasileira saindo dois anos depois), *A Máquina de Fazer Espanhóis* é o livro que fecha a tetralogia de que fazem parte também *O Nosso Reino* (2012), *O Remorso de Baltazar Serapião* (2010) e *O Apocalipse dos Trabalhadores* (2013)[4]. Embora autônomos e distintos em suas temáticas, os quatro romances se aproximam por uma proposta redacional (ou, sobretudo gráfica) bastante original: o uso exclusivo de letras minúsculas e de uma pontuação que não divide, no discurso direto, as falas dos interlocutores nem diferencia as interrogações das afirmações.

Essa ousadia formal atende ao interesse de alongar, na experiência da leitura, a percepção de um desconforto que, poeticamente, leva-nos, de modo impositivo, a perceber a materialização do texto, o que, obviamente, é funcional para revelar a dramaticidade do que é narrado. O senso de provocação se ancora num experimentalismo narrativo que por vezes nos transtorna, mas que potencializa a experiência de leitura de uma prosa poética.

No plano dos conteúdos, a tetralogia parece se pautar também pela intenção de descortinar uma panorâmica das quatro idades da vida. *O Nosso Reino*, primeiro da série, tem como protagonista uma criança; em *O Remorso de Baltazar Serapião* o protagonismo é assumido por um adolescente, e também jovens são os que com ele se relacionam; *O*

[4] MÃE, Valter Hugo. *A Máquina de Fazer Espanhóis*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
MÃE, Valter Hugo. *O Nosso Reino.* São Paulo: Editora 34, 2012.
MÃE, Valter Hugo. *O Remorso de Baltazar Serapião.* São Paulo: Ed. 34, 2010.
MÃE, Valter Hugo. *O Apocalipse dos Trabalhadores.* São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Apocalipse Dos Trabalhadores é protagonizado por Maria da Graça, que representa a idade adulta; a velhice é o assunto de *A Máquina de Fazer Espanhóis*, seja na representação do velho António Silva, o protagonista, seja na dos outros utentes de um lar de idosos.

Com efeito, *A Máquina de Fazer Espanhóis* tematiza centralmente as experiências da perda, da solidão e da velhice, a par de uma análise reflexiva sobre a identidade do povo português e de Portugal. Não é sem sentido a escolha de um asilo como espaço da ação, o que remete o leitor a uma associação desse lugar ao que se pondera no texto a respeito do país, sua história recente e seus descaminhos atuais. Destaca-se na intriga e nas reflexões memorialísticas do Sr. Silva a revisão de uma série de figuras míticas e históricas da portugalidade no século XX: Fátima, Salazar, Eusébio, Amália Rodrigues, etc. A par disso, faz-se uma imersão crítica em assuntos da realidade atual (a Europa e seus efeitos sobre a identidade e a soberania cultural e econômica dos países "admitidos", na sua tensa relação com os membros fundadores da Comunidade Europeia, aspiração maior do Portugal redemocratizado), além da progressiva degradação do corpo do velho país, aludida metaforicamente na degradação física dos velhos que moram no asilo.

O que nos interessa na análise que aqui propomos é a retomada no texto de Mãe, junto de outros, do mito de Fernando Pessoa e de seu heterônimo Álvaro de Campos, por meio da referência, de forte simbologia, ao poema *Tabacaria*. Não é isolada ou ocasional na obra de Mãe a incursão pelo universo da poesia, que parece ser mais do que uma paixão da fase inicial de sua trajetória artística (já que ele começa como poeta) ou a preparação para os seus romances, com os prêmios que vêm obtendo e o reconhecimento que têm merecido. Em certo sentido a poesia é o motor de sua ficção. Além da já mencionada carga lírica da linguagem do livro, em *A Máquina de Fazer Espanhóis* são feitas várias referências a poetas portugueses como Camões, Eugénio de Andrade, Vitorino Nemésio. O próprio protagonista António Silva, hábil com a as palavras – embora tenha sempre trabalhado como barbeiro - apresenta-se como um potencial poeta, sendo incentivado por um colega a escrever um livro, uma forma de "praticar a cidadania"[5] . (Porém, mais que tudo, Silva é leitor de poesia, apreciador da arte de Fernando Pessoa, como se vê neste trecho:

> e eu fiquei só a ver aquele rosto, o rosto de um homem com mais quinze anos do que eu, sorridente, aberto, limpo ao mesmo sol que nos cobria, e era como se o próprio maravilhoso genial lindo fernando pessoa ressuscitasse à minha frente, era como dar pele a um poema e trazê-lo à luz do dia, a tocar-me no quotidiano afinal mágico que nos é dado levar, era como se alice viesse do país

[5] MÃE, op. cit. p. 186-187.

> da fantasia para nos contar como vivem os coelhos falantes e as aventuras de faz-de- conta.[6]

A referência acima, além de revelar a familiaridade de Silva com a tradição poética portuguesa e com a arte da poesia, percebida e vivenciada de modo intenso e afetuoso, introduz na ação do romance um personagem secundário que, em sua complexa relação com o protagonista, suscita na reflexão deste uma série de questionamentos sobre si mesmo, sua memória pessoal e social. É como se a experiência de leitura de poesia proporcionasse a Silva um profundo mergulho introspectivo de fortes conseqüências para o modo como lê a si mesmo e ao país. Ocorre no livro a "atualização" humanizada e historicizada da própria poesia na figura do centenário Sr. Esteves, um interno do lar Feliz Idade assim apresentado pelo narrador Silva:

> também no lar da feliz idade havia mitologia viva e pronta a abrir bocarras de espanto. o esteves. o elegante e eterno esteves sem metafísica que vivia ainda, falando e contando as suas aventuras, como se os livros aumentassem. como se a tabacaria e o álvaro de campos e o fernando pessoa tivessem uma continuação.[7]

Talvez coubesse uma contextualização do poema pessoano no modo como o lê - extasiado pela sua "concretização" no colega de asilo – o narrador do livro de Mãe, em sua evocação de uma das memórias literárias mais emblemáticas do modernismo português. *Tabacaria* foi escrito em 1928 e é tido como um dos textos mais significativos de toda a produção de Fernando Pessoa, merecendo, há décadas, alentados estudos de importantes autores[8]. Vale lembrar que, quando o poema foi composto, a identidade literária de Álvaro de Campos já era relativamente conhecida no circuito das muitas revistas literárias surgidas em Portugal na voga do movimento modernista. Basta dizer que o autor da *Tabacaria* já havia figurado, em 1915, no primeiro número de *Orpheu* com a *Ode Triunfal* e o *Opiário* e, no segundo número, com a *Ode Marítima*, o que o torna um dos artífices da poesia moderna no país em seu momento inaugural, já carregado, como no resto de suas criações, das marcas de uma inquietação vanguardista de matiz existencial que o definem artisticamente.

---

6 Ibidem, p. 101.

7 Ibidem, p. 113.

8 No verbete Tabacaria, do *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (organizado por Fernando Cabral Martins), o crítico Abel Barros Batista lembra que, para Eduardo Lourenço - em *Pessoa revisitado* - "Todo o Álvaro de Campos nele se concentra". Batista acrescenta que "Na imensa bibliografia, há mesmo pelo menos um livro inteiramente consagrado ao poema. Carlos Filipe e Moisés, em *O Poema e as Máscaras*, tenta demonstrar que a Tabacaria é uma síntese da problemática pessoana em geral" (BATISTA, Abel Barros in MARTINS, Fernando Cabral (Org.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008, p. 835).

Tabacaria é um longo poema narrativo – típico da prolixidade de Álvaro de Campos – que narra uma cena quase imóvel e descreve, mais que tudo, a introspecção reflexiva de um eu lírico diante da fragmentação meio caleidoscópica de um cenário urbano visto da janela de uma mansarda. Esse sujeito observa os movimentos da rua, carros , passeios, cachorros e os passantes, em geral anônimos, que entram e saem das lojas, das confeitarias e da tabacaria. Às vezes sai da janela, volta e se senta numa cadeira e se pergunta: "em que hei de pensar?", tomando o pensar como uma atividade que lhe é vital, ao mesmo tempo obrigação e jugo. Mas, como seria de se esperar da personalidade de Campos, trata-se de um pensar irregular, que se vai arquitetando na cadência da irregularidade vislumbrada de seu ponto de vista à janela. Seu comportamento é o de um voyeur da modernidade, que vivencia uma espécie de "flânerie" imóvel em seu turbilhão de idéias sugeridas pela fragmentação dos poucos metros quadrados do que lhe é possível ver. O pensar se mistura, sempre de modo conflituoso, ao sentir, sendo os limites desses atos um tanto esbatidos. Ao mesmo tempo em que se dá a um esforço racionalizante, organizador dos sentidos da realidade apreciada de seu mirante, o sujeito lírico foge buscando a sensibilização meramente física, "sensacionista". Fuma, valorizando o momento em que olha a fumaça e se sente liberto de todas as especulações filosóficas. Levanta-se e pega um papel para escrever um poema e vai de novo até a janela e vê o dono da tabacaria e o homem que sai.

O texto de Campos tem, por certo, uma galeria de "poemas irmãos", oriundos, da tradição baudelairiana edificada pelas *Flores do Mal* ou o *Spleen de Paris*. Trata-se de textos tocados pela mesma junção desconjuntada de um desconforto diante do mundo excitante observado e a introspecção que, sem alcançar isso plenamente, põe o sujeito observador diante da ponderação sobre os significados do mundo visto, usando para isso de uma linguagem que traduza – em um dizer poético de muitas "faces" além das sete sugeridas pelo poema de Drummond (um dos muitos dessa linhagem) a fragmentação desconsolada do poeta. Em *Tabacaria*, A relativa banalidade da cena é o pano de fundo e a sugestão para as intensas reflexões filosóficas do poema. Uma negação o introduz e uma afirmação o fecha. E é esta oscilação (o vai-e-vem entre negações e afirmações) que percorre suas linhas. São os contrastes que o marcam. Diz o poema:

> Não sou nada / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada; / À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo (...) / Falhei em tudo. / Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada (...). Conquistamos todo o mundo

> antes de nos levantar da cama; / Mas acordamos e ele é opaco, / Levantamo-nos e ele é alheio[9]

O eu poético vivencia em seu transe filosófico uma contradição dilacerante: o apelo da indagação introspectiva – embalada pelas sensações - em confronto com a realidade materialmente situada na rua vista. Ante o redemoinho de pensamentos, conjecturas e incertezas, uma certeza parece tomar vulto: a realidade se impõe ou se adianta, sobrepujando o empenho metafísico, entendido como fator de sofrimento, "uma consequência de estar mal disposto".

A fumaça o liberta dos pensamentos e especulações, como se fossem realmente uma prisão da qual ele busca se desvencilhar. Algumas figuras vistas nos flagrantes apreendidos da janela se lhe põem como contrastes em relação ao que ele pensa de si, com sua triste "obrigação" de pensar. Da mesma forma que a menina que come chocolate, o homem que entra e sai da tabacaria lhe ilumina o pensamento: "Ah, conheço-o: é o Esteves sem metafísica"[10]. São figuras que supostamente se libertaram do fardo de dissociar, hierarquizando, o pensar do sentir e que, ausentes de metafísica, se dão à gratuidade de sentir, seja o gosto do chocolate, seja a banalidade de uma compra qualquer no comércio em frente.

O poema se fecha com uma expressão que constitui o corolário de um confuso percurso de pensamento, condizente com a experiência existencial moderna de "desavença" (ou, como diria Drummond, de falta de "rima") do eu com o mundo. Vê-se no verso final que o universo "Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu". A falta de ideal e de esperança (e a falta de segurança na hipótese de alcançá-las num mundo sem sentido, por mais que se o pense) é talvez a tradução de uma vivência do homem do século XX, sobretudo o homem de ideias que busca em vão, com uma lógica falida – a do pensamento cartesiano – forjar um nexo de explicação para o mundo que a própria história desse tempo, com suas guerras, genocídios e a maquinização do humano, parece já não ter. Mais do que a recusa geral à metafísica em si, a inveja do sorriso ingênuo do dono da tabacaria e a saudação ao homem "sem metafísica" apontam para a incongruência de qualquer discurso ou retórica organizadores da realidade vista do mirante desse observador.

---

9 PESSOA. Fernando. PESSOA, F. *Poesia completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 52.

10 PESSOA. Fernando. PESSOA, F. *Poesia completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 54

Os sem metafísica

No livro de Valter Hugo Mãe, as reações que Esteves provoca em Silva são inicialmente de dúvida, seguidas pelo encantamento. O certo é que, no plano factual, é improvável que aquele velho seja realmente o inspirador do personagem de Campos, o que é presumido por Silva e vivenciado como uma forma de processar, pelo imaginário que envolve o contato com o amigo uma série de ponderações sobre a sua própria vida. Isso dá ao romance uma dimensão alegórica, e ao personagem Esteves – definido, no dizer um tanto irônico do narrador, como "um eusébio da nossa poesia, a nossa senhora de fátima dos versos"[11] – uma carga simbólica, (potencializada pela comparação com outros ícones da portugalidade) que convém analisarmos.

A complexidade maior da relação de Silva com seu colega é o modo como se processam, em sua leitura de *Tabacaria*, os sentidos da tal "metafísica" de que o Esteves seria desprovido. Segundo Nicola Abbagnano, a metafísica se define como

> Ciência *primeira,* por ter como objeto o objeto de todas as outras ciências, e como princípio um princípio que condiciona a validade de todos os outros. Por essa pretensão de prioridade (que a define), a M. pressupõe uma situação cultural determinada, em que o saber já se organizou e dividiu em diversas ciências, relativamente independentes e capazes de exigir a determinação de suas inter-relações e sua integração com base num fundamento comum.[12]

Uma das recorrências que configuram a relativa coerência do pensar do poeta Fernando Pessoa expresso na variada criação artística de seus heterônimos é a problematização do alcance universal da metafísica, à qual as identidades poéticas criadas opõem o primado das sensações, ou do saber jungido na experiência direta do mundo, algo de que o homem moderno se veria desprovido. Por um lado, o avanço do pensar racionalizante, de tradição cartesiana, proporciona ao homem moderno, com a potência do que a ciência constrói, a noção de progresso. Por outro lado, o compromisso com a manutenção e a renovação constante desse progresso – aí incluído o progresso do pensar - retira do sujeito a possibilidade de percepção do mundo para além dessa demanda, que é vista como limitadora ou desumanizadora. A recusa ao pensar tem, assim, uma dimensão algo libertadora, ainda que isso seja vivido de modo conflituoso ou meramente idealizado pelos eus líricos dos heterônimos. Em seu estudo sobre a filosofia na obra de Pessoa, Gabriel Cid observa:

---

11 MÃE, op. cit. p. 113.

12 ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução Alfredo Bosi. – 4ª. ed. - São Paulo : Martins Fontes, 2000. p. 660

> Fernando Pessoa e seus heterônimos salientam as patologias das quais sofre a civilização ocidental contemporânea, especificamente a partir do Modernismo, com o questionamento dos valores herdados de uma tradição dogmática metafísica. É notável, a partir da segunda metade do século XX, uma profusão de correntes filosóficas que criticam, cada uma a seu modo, o ideal ocidental de progresso decorrente de interpretações tradicionais do pensamento metafísico.[13]

Num dos seus textos de autoanálise, Pessoa propõe, de modo esquemático, o fundamento de sua objeção à metafísica meramente especulativa compreendendo a conveniência de uma aliança entre o especulativo e o "sensacionista". Segundo ele:

> Toda a metafísica é a procura da verdade, entendendo por Verdade, a verdade absoluta. Ora a Verdade, seja ela o que for, e admitindo que seja qualquer coisa, se existe existe ou dentro das minhas sensações, ou fora delas ou tanto dentro como fora delas. Se existe fora das minhas sensações, é uma coisa de que eu nunca posso estar certo, não existe para mim portanto, é, para mim, não só o contrário da certeza, porque só das minhas sensações estou certo, mas o contrário de ser porque a única coisa que existe para mim são as minhas sensações. De modo que, a existir fora das minhas sensações, a Verdade é para mim igual à Incerteza e não-ser – não existe e não é verdade, portanto.[14]

Em *A Máquina de Fazer Espanhóis*, a interação de Silva com Esteves, sujeito que, em tese, realiza o anseio pessoano de uma experiência livre das amarras da metafísica, ganha na proposta ficcional de Mãe uma dimensão complexa na medida em que enseja a reflexão sobre variados ângulos do termo metafísica a ponto de, em certo sentido, se contrapor ao que norteia o pensamento do poeta. Cumpre dizer que esse traço atribuído ao Esteves – não ter metafísica – é sentido inicialmente pelo leitor Silva como algo positivo para depois ser progressivamente relativizado na medida em que os muitos sentidos dessa "carência" são nomeados. De todo modo, por haver no livro um narrador personagem, o Esteves que nos aparece é resultado da percepção de Silva e da atribuição de sentido conferida por seu ato leitor. Se é verdade, como sugere a *Autopsicografia* pessoana, que "os que leem o que (o poeta) escreve na dor lida sentem bem não as (dores) que este teve, mas só a que eles não têm", procede-se na leitura de Silva uma recriação do Esteves que é, ao fim, uma leitura do próprio ser que lê.

---

13 CID, Gabriel. *Fernando Pessoa e o Drama Do Pensamento: Heteronímia e Retoricidade.* http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num5/dossie/26_Palimpsesto05_dossie07.pdf [consultado em 27-08-2016]

14 PESSOA, Fernando. *Obra em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 564

Mas quem é o Sr. Silva em seu ato leitor? É um homem de 84 anos, conduzido pela filha a um asilo depois da morte da esposa. O flagelo da percepção da própria inutilidade e da degradação de suas forças, associado a uma visão retrospectiva desfavorável do recorte de história que lhe calhou ter vivido – um sobrevivente do século XX em Portugal – dão ao pensar e ao agir de Silva uma tonalidade revoltada, mas sempre assombrada pela contradição: classificado de modo irônico por um colega homônimo mais jovem (o Silva da Europa) como um exemplo de adepto do "fascismo dos homens bons", António Silva é, a despeito disso, no plano consciente, uma voz crítica ao mundo histórico que testemunhou (e ao qual, como toda a nação, se submeteu por alienação durante os muitos anos de ditadura salazarista). Ocorre que, em lapsos de inconsciência (flagrados em seus momentos de delírio ou pesadelo, que se ampliam na medida da sua recusa de estar aprisionado, suspeitando que ocorram mortes provocadas dos internos do Feliz Idade), Silva exprime uma violência latente que o leva, em seu sonambulismo, a atos de agressão a outros internos, especialmente Dona Marta.

Essa violência residual, associada à culpa mal resolvida por um ato de colaboracionismo explicito ao sistema obscurantista do estado novo (na delação de um jovem militante da resistência, que seria depois morto pela PIDE) mostram o perfil psico/ideológico particular do protagonista, alusivo, por certo, a uma leitura do que se passa com o próprio país ante as contradições da reestruturação da democracia e a insegurança econômica do presente, o que acentua uma decepção com o que se pôs finda a ditadura, junto ao perigo de ela estar no horizonte (ainda que inconsciente) das idealizações dos portugueses de hoje.

O velho Silva diz-se um homem sem qualquer crença na transcendência e a isso associa a possível falta de metafísica vista positivamente no Esteves por ele lido na *Tabacaria* de Campos. Em suma, se a metafísica pode ser entendida como uma disposição ao pensar sobre realidades impalpáveis construídas pelo logos, a idéia de Deus é uma experiência metafísica. Identificando-se como materialista, Silva, encontra (no que lê) em Esteves uma força confirmadora de sua razão. Mas a recusa dessa dimensão da metafísica se espraia para a leitura crítica que faz da forma como, no contexto histórico em que viveu grande parte de sua vida, o discurso religioso se prestou à manutenção da tirania de que todo o povo português seria vítima. De fato, um dos pontos do seu manifesto repúdio aos efeitos do "câncer" do salazarismo que se alastrou pela mentalidade média dos portugueses por tanto tempo é a associação do discurso obscurantista do sistema a um apelo religioso alienante. Declarar-se ateu é seu modo de proclamar-se livre, (ao menos no plano consciente), de um dos aguilhões da ideologia do estado novo.

Mas as muitas faces da "herança" do fascismo na história de vida pessoal do protagonista associam a ausência de metafísica a algo de mais grave. Segundo declaração de Valter Hugo Mãe em uma entrevista, dada em 2011, o Esteves sem metafísica é talvez o "símbolo destes portugueses a quem os sucessivos governos vão roubando a metafísica, portugueses que ficam muito afadistados, cheios de fado, cheios de dor e que tentam, de algum modo, anestesiar-se".[15] Assim, não ter metafísica é como viver alheado, é o retrato de um povo desmobilizado.

Essa situação é especialmente visível nas lembranças que Silva guarda do tempo do Salazarismo, como a que se vê neste trecho:

> e foi assim que nos casámos, cheios de vivacidade e entrega ao futuro num país que se punha de orgulhos e valentias. quando as crianças daquele tempo estudavam lá la ri lá lá ela ele eles elas alto altar altura lusitos lusitas viva salazar viva salazar, toda a gente achava que se estudava assim por bem, e rezava-se na escola para que deus e a nossa senhora e aquele séquito de santinhos e santinhas pairassem sobre a cabeça de uma cidadania temente e tão bem comportada, assim se aguentava a pobreza com uma paciência endurecida, porque éramos todos muito robustos, na verdade, que povo robusto o nosso, a atravessar aquele deserto de liberdade que nunca mais acabava mas que também não saberíamos ainda contestar, havia uma decência, com um tanto de massacre, sem dúvida, mas uma decência que criava um porreirismo fiável que incutia em todos um respeito inegável pelo colectivo, porque estávamos comprometidos em sociedade, por todos os lados cercados pela ideia de sacrifício, pela crença de que o sacrifício nos levaria à candura e de que a pureza era possível.[16]

É sempre ambígua a forma como Silva se comporta no diálogo com a presença de Esteves em sua vida. Por um lado, exalta a possibilidade de encantamento com a sua existência. Por outro, encara a certeza de que ele não era (e não poderia ser) o personagem de Fernando Pessoa. É o que se lê nos trechos que citamos:

> aquele homem é alguns dos melhores versos do fernando pessoa. aquele homem é a nossa poesia problematizada. e a longevidade dele foi uma demorada marcha contra a derrota (...) quem não acharia que eu enlouquecera, se nenhum livro comprovara a existência de tal homem. como se provaria isso que para nós estava provado pela espontaneidade e vivacidade do seu discurso.[17]

---

15 MACHADO, A. Entrevista no Programa *Começando o Dia*, CMais, de 12-07-2011, retirado de http://culturafm.cmais.com.br/comecando/1207-valter-hugo-mae [consultado em 29-05-2012]

16 MÃE, op. cit. p. 79

17 Ibidem p. 167, 168.

> o esteves foi um delírio, doutor bernardo, que estupidez a minha a de acreditar que fora personagem do pessoa, uma personagem tão fictícia quanto possível. era uma fantasia e eu caí nela porque queria tanto encontrar algo que me sustentasse diante do sol.[18]

Esse dualismo espelha a relação de Silva com os conceitos de metafísica – ou, mais precisamente, a ausência desta. Não ter metafísica é sentido como uma evasão ou libertação do fardo de explicar a vida (que no seu caso é uma sobrevida diante da degradação de si mesmo e do país), sendo que nada se explica de modo algum. Mas, em outra acepção, não ter metafísica é viver a inconsciência seja como ignorância seja como cinismo. Nesse ponto, de modo agônico, ainda que tardiamente – e assumindo-se responsável pelos descaminhos de sua vida de cidadão, vítima consentida do "fascismo dos homens bons", Silva pondera que o sistema que o formou e deformou é na verdade uma "máquina de tirar a metafísica às pessoas". A percepção reumanizadora dessa realidade o leva concluir pouco antes do seu fim:

> precisava de dizer que me arrependia, que não queria acabar sem metafísica, que me enterrassem com a metafísica e português. arrependia-me do fascismo e de ter sido cordeiro tão perto da consciência, sabendo tão bem o que era o melhor valor, mas sempre o ignorando, preferindo a segurança das hipocrisias instaladas. eu precisava de gritar dizendo que queria morrer português, queria ser português, com a menoridade que isso tivesse de implicar…[19]

Sem orgulho ou vergonha, no demasiado humano de sua trajetória de agente, testemunha e vítima de seu tempo, Silva encarna as contradições de sua nação. A memória do literário, na retomada da *Tabacaria*, opera como um reforço simbólico que exprime a busca de sentidos para a degradação e a projeção de possíveis esperanças de resistência ao obscurantismo que teima em se fazer perceber.

Ler, lembrar, ressignificar

A exitosa trajetória literária do ficcionista Valter Hugo Mãe alcança com o romance *A Máquina de Fazer Espanhóis*, um alto nível de elaboração formal. Complexos são também os debates que a obra propõe acerca das questões nacionais relativas ao trauma do Salazarismo, ainda candentes no Portugal redemocratizado. Nesse sentido, pode-se tomar o texto que aqui analisamos como uma refinada narrativa ficcional memorialística na medida em que a ação presente vivenciada pelo narrador-personagem é conduzida por um mergulho reflexivo sobre

[18] Ibidem, p. 208.
[19] Ibidem, p. 285-286.

seu passado, sendo o lembrar – seja o das suas ações íntimas, seja o da sua trajetória de cidadão – um modo de compreender-se e construir-se no presente, marcado pela degradação. Isso faz alusão tanto ao seu estado na velhice abandonada, utente de um asilo, como ao do país, abalado por longa crise econômica e à busca de ajuste ao que dispõe e impõe a Comunidade Europeia aos países "periféricos" do bloco.

Mas o memorialismo experimentado pelo Sr. Silva ganha no romance uma densidade de fortes consequências estéticas – aberta pelo diálogo intertextual que disso resulta – com a tematização paralela e complementar do ato leitor assumido por ele. Memória vivida e memória lida se intercambiam na vivência do contato com um amigo – conhecido do Feliz Idade – que se apresenta como improvável inspirador de um dos poemas mais importantes de Fernando Pessoa (na pele de Álvaro de Campos) e um dos preferidos de Silva. Ao mesmo tempo em que propicia o tenso mergulho de Silva em suas memórias, permitindo que reveja, como pano de fundo do lembrado, a história do país em que viveu grande parte de seus dias, a interação de Silva com Esteves (o da *Tabacaria*, o "sem metafísica") traz à tona, na ação criadora de Valter Hugo Mãe, a evidência do que Tiphaine Samoyault nomeia como memória da literatura[20], entendida como a motivação subjacente a qualquer ato intertextual, consciente ou não, o qual é indissociável de qualquer experiência literária.

Cumpre observar que não se trata (como acontece com todo lembrar) de uma mera recapitulação do conteúdo literário anterior "rememorado". Como vimos, os sentidos do ser "sem metafísica" são redimensionados e tensionados na polissemia que o romance de mãe atribui a eles expandindo-os até o ponto de representarem uma complexa explicação tanto para Silva (que se lê no que lê) como para os portugueses e seus dilemas face às memórias do que, nos desastres históricos do século XX, os formou. Evidencia-se, desse modo, a força da associação entre a leitura do literário e a leitura do mundo histórico.

20 SAMOYAULT, Tiphaine. *A Intertextualidade.* Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: 2008.

Eça de Queirós por Fidelino de Figueiredo: sobre o "verdadeiro Eça" e outras controvérsias

Eça de Queirós by Fidelino de Figueiredo: about the "real Eça" and other controversies

Antonio Augusto Nery *
Universidade Federal do Paraná

Resumo

Ao longo de sua atividade intelectual, Fidelino de Figueiredo (1888-1967) dedicou-se inúmeras vezes a analisar a obra de Eça de Queirós (1845-1900) sob diversas perspectivas. As reflexões críticas mais conhecidas sem dúvidas são as contidas em uma de suas obras de historiografia literária, *História da literatura realista* (1914). Meu interesse nesta reflexão, entretanto, é investigar uma coletânea de textos críticos publicada em 1945, por ocasião do Centenário de nascimento de Eça de Queirós, intitulada *"um pobre homem da Póvoa de Varzim..."*. Trata-se de um volume que congrega sete artigos escritos por Fidelino de Figueiredo, entre 1927 e 1939, publicados em jornais e livros no decorrer desse período. O objetivo deste trabalho é analisar a crítica veiculada nesses textos, buscando averiguar a maneira como Fidelino compreendeu a obra de Eça de Queirós, sobretudo a famigerada "diferença" crítica presente nos últimos textos do escritor quando comparados às produções ditas "tipicamente Realistas", como *O crime do Padre Amaro* (1875) e *O primo Basílio* (1878). Mesmo que as proposições de Fidelino possam ser consideradas controversas, elas são interessantes para pensarmos sobre o modo como alguns ensaístas leram a obra do romancista português de forma polarizada.

Palavras-chave: Eça de Queirós, Fidelino de Figueiredo, *"um pobre homem da Póvoa de Varzim..."*.

Abstract

Throughout his intellectual activity, Fidelino de Figueiredo (1888-1967) devoted himself numerous times to review the work of Eça de Queirós (1845-1900) from different perspectives. The best-known critical reflections are the ones contained in one of his works of literary history, *História da literatura realista* (1914). My interest in this reflection, however, is to analyse a collection of critical articles published in 1945, on the occasion of Eça de Queirós' Birth Centenary. It is the book "*um pobre homem da Póvoa de Varzim..."*, that brings together seven articles written by Fidelino de Figueiredo, between 1927 and 1939 and published in newspapers and books during this period. The aim of this study is to understand the critical conveyed in these texts, seeking to ascertain how Fidelino understood the work of Eça de Queirós, especially the supposed "difference" between the criticism present in the last writer's texts when compared to ones recognized as typically Realist, such as *O crime do Padre Amaro* (1875) e *O primo Basílio* (1878). Even being considered controversial, Fidelino´s propositions are interesting to think about how some essayists read the work of Eça de Queirós in polarized way.

Keywords: Eca de Queiros, Fidelino de Figueiredo, *"um pobre homem da Póvoa de Varzim..."*

● **Enviado em: 31/08/2016**
● **Aprovado em: 21/11/2016**

* Professor adjunto de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Paraná. E-mail: gutonery@hotmail.com

Dentre as várias leituras críticas feitas à obra de Eça Queirós (1845-1900), Fidelino de Figueiredo (1888-1967) publicou em 1945, por ocasião do centenário de nascimento de Eça, o volume *"...um pobre homem da Póvoa de Varzim..."*. Trata-se de uma coletânea de sete artigos, escritos e publicados pelo crítico em jornais e livros[1] entre 1927 e 1939.

O primeiro, o mais longo do volume, escrito em janeiro de 1939, intitula-se "A arte é estilo" (exemplo: Eça de Queirós), e é dividido em 5 partes (I - Heranças Nacionais, II - A conquista do estilo, III - A evolução do estilo, IV - Que é estilo e um Apêndice - Arte e realidade). Na sequência temos textos menores que se dedicam a um texto ou questão específica da obra queirosiana: "Eça de Queirós Inédito" (1927), sobre a publicação de manuscritos inéditos feita pelos herdeiros de Eça; "A Batalha do Caia" (1944), sobre o plano de trabalho da ficção homônima e sua relação com o conto "A Catástrofe"; "A americanofobia de Eça de Queirós" (1927), sobre (pré) conceitos do escritor português referentes aos Estados Unidos; "Eça de Queirós e Guilherme II" (1939), sobre uma crônica "profética" de Eça acerca do mandatário alemão; "Retratos de família" (1940), sobre a influência da obra de Fradique Mendes na geração de Fidelino e, por fim, "Portuguesismo do romancista" (1939), sobre a relação de Eça com Portugal e com a América.

O autor deixa claro que somente dois textos inéditos integram o volume, o artigo sobre o manuscrito de "A Batalha do Caia" e o próprio "Prólogo" (1944).

Diferente de um paratexto pontual, somente de apresentação dos textos que estavam por vir, percebe-se no Prólogo que Fidelino não se furta em deixar clara a verve crítica com que pretende analisar a obra completa de Eça de Queirós.

Um exemplo pode ser constatado quando o autor explicita que alguns de seus textos foram direcionados exclusivamente para o público brasileiro:

> Algumas dessas páginas foram escritas para o público irmão, do outro hemisfério da língua portuguesa – onde Eça é tão amado como neste nosso, amado sem reserva nem recalques. Eça de Queirós é que não estimou nem compreendeu a América. Era muito latino e muito afrancesado ou parisiense para abrir o seu espírito para o deslumbramento da civilização americana.[2]

---

1 No final do volume temos a seguinte explicação: "Nesta recopilação contêm-se alguns ensaios publicados antes em livros e organizações jornalísticas das seguintes firmas editoriais: A noite, S.A., Rio de Janeiro; Livraria Clássica Editora, Lisboa; Weisflog Irmãos, São Paulo; Diários Associados, Rio de Janeiro, São Paulo; Editorial Nobel, Lda., Coimbra. A todos, o autor e a Portugália Editora, Lda., apresentam os seus rendidos agradecimentos."

2 FIGUEIREDO, Fidelino. "...um pobre homem da Póvoa de Varzim...". Lisboa, Portugália Editora, 19--, p. 22.

Ou quando, ainda considerando a relação de Eça e a América, no ensaio "A americanofobia de Eça de Queirós", explicita que o escritor teria transportado para Fradique Mendes seus (pré) conceitos: "Eça de Queirós desadorava a América e teria transportado para o seu retratado essa antipatia constitucional"[3]. E é justamente com esse tipo de argumentação direta que, ainda no prólogo, Fidelino sintetiza o objetivo que tem com a coletânea, calcado nas duas principais ideias difundidas nos textos. Trata-se da análise da ficção queirosiana a partir da ideia de estilo e, *pari passu*, a defesa de que os textos de Eça não são retratos fiéis da realidade representada nas obras:

> De tudo que neste livro se recopila, desejaria que o leitor guardasse, principalmente, duas idéias capitais: a noção psicológica de estilo e a negação do carácter histórico da obra de Eça ou da sua função de espelho fiel da realidade portuguesa sua contemporânea.[4]

As duas ideias podem ser vislumbradas muito nitidamente no primeiro e maior texto do livro. Comecemos pela nítida intenção de Fidelino em desmitificar a concepção de que, por conta das descrições realistas, Eça seria uma espécie de testemunha fiel dos acontecimentos à sua volta. Na verdade, é constante ao longo de todos os textos, a reiteração de que a obra de um escritor, assim como de qualquer artista, não pode ser consumida sem a noção de representação: "Ler plenamente é impossível, tão impossível como viver a vida de outrem"[5]. Cabe mencionar, contudo, o não interesse de Fidelino em aprofundar conceitos como mimese e representação para tanto.

As diversas proposições acerca da negação da obra de Eça como espelho fiel da realidade, torna-se uma espécie de exemplificação da concepção de estilo, defendida por Fidelino no último subcapítulo do primeiro artigo e em seu apêndice "Arte e realidade:

> Um estilo é isto: uma visão simplificadora e deformadora do mundo e da vida. Um estilo literário é a expressão dum estilo de vida ou duma visão interpretativa. [...] Era assim que eu quisera que os leitores de sentido crítico se aproximassem da obra do escritor: não para a considerarem documento histórico duma sociedade, mas para a considerarem um valor estético, uma atitude de espírito, uma constituição artística, uma obra que nasceu da realidade, mas logo dela se desprendeu para formar uma supra-realidade autónoma.[6]

---

3 Ibidem, p. 158.
4 Ibidem, p. 24.
5 Ibidem, p. 25.
6 Ibidem, p. 59;70.

E fora justamente a maneira própria, singular e oscilante de lidar com a realidade e a fantasia, um "rodeio" nas palavras de Fidelino, que teriam tornado Eça profundamente português: "Este largo rodeio é que o torna profundamente português. Tôda a grande vida de um português de espírito universal é uma aventura para longe do rectangulosito pátrio, muito longe, mas com um retorno ansioso ao rectangulosito pátrio."[7].

Nesse sentido, ao longo da argumentação presente nos outros artigos e, especialmente, no último texto da coletânea, "Portuguesismo do romancista", há diversas assertivas que ponderam a ligação com a França e a literatura francesa como importantes elementos complicadores da maneira como o escritor leu não somente a realidade portuguesa, mas também a americana: "[...] Eça chegou aonde não chegou Flaubert: à interpretação do drama de um povo. Depois do caminho percorrido pelos seus mestres, achou o seu caminho português. Eça, era, contudo, mesmo passado esta fase de formação, um espírito muito afrancesado."[8]. No ensaio mencionado, as ponderações críticas vão mesmo no sentido de propor as ligações estreitas com a França como o motivo fundamental dos supostos preconceitos que Eça teria com Portugal e com a América

> Nas páginas que dedicou à morte de Flaubert, há uma emoção filial de reconhecimento. Mas isso foi também um mal, porque o impediu de ver para além da compreensão do espírito francês. Deve ser essa a origem da sua americanofobia. Os franceses ainda hoje não percebem a América; afigura-se-lhes uma refutação triunfal, demasiado triunfal do seu espírito. [...] Eça é dos poucos autores que podem deixar ao leitor a grata convicção de haver lido integralmente um texto, embora quem está dentro deste drama da arte literária muito bem saiba que êle não lera, antes, integralmente a realidade portuguesa, só tomara dela o que lhe cabia na sensibilidade limitada pelo arame farpado da sátira e de um racionalismo geométrico do tipo francês. Esta eloquência expressiva e esta simplicidade idiomática são bem do gôsto americano [9]

Como se lê na última frase da citação, a realidade lida e traduzida, representada a partir de uma mentalidade "francesa", seria a responsável pela boa recepção crítica da obra queirosiana em território americano, isso porque 4 elementos básicos presentes da ficção dialogariam exemplarmente com os interesses do público: "1º - O mesmo francesismo de mediana burguesia; 2º - A posição de sátira hiper-crítica ante a pátria; 3º - A simplicidade

7 Ibidem, p. 66.
8 Ibidem, p. 173.
9 Ibidem, p. 173; 180.

expressiva da sua linguagem literária; 4º - A peculiar forma portuguesa do espírito da universalidade"[10].

Para Fidelino, além do francesismo, da linguagem prosaica e da verve crítica de Eça ante a realidade, o público também se identificava com certo universalismo português presente na obra queirosiana. Esse universalismo é definido pelo crítico como "1º - A revelação, seguida de descontentamento e partida; 2º - A peregrinação da lama desquitada, através dos cenários exóticos ou pelo mundo das idéias ou pelos azedumes da irrequietação hiper-crítica; 3º A volta e a reconciliação"[11]. Assim, claro está que Fidelino de Figueiredo filia-se a diversas perspectivas críticas que dividem a obra de Eça entre o antes e o depois da reconciliação com Portugal, ou o antes e depois de obras como *A cidade e as serras* e *A ilustre casa de Ramires*. O trecho mais emblemático em que isso fica evidente pode ser encontrado nos parágrafos posteriores à citação acima, nos quais o autor traça algumas conclusões sobre o percurso literário de Eça, inferindo, inclusive, que nas obras "finais" há até mesmo a "superação" do francesismo:

> E partiu e andou por longas terras e por altas fantasias, e voltou um dia, depois de liquidadas as suas contas com a pátria, voltou em espírito pela emoção reconciliadora de *A cidade e as serras*, de muitas páginas da *Ilustre Casa de Ramires*, que subitamente se converte num retrato de Portugal, e no seu ensaio de repúdio do francesismo ou da galomania[12]

Tal perspectiva ficará ainda mais clara adiante, quando averiguaremos as visadas sobre as obras derradeiras do escritor.

E não é nesse ponto da coletânea que se percebe a tentativa de valorizar Portugal para além da crítica ácida e ferina destilada em grande parte da obra queirosiana. Já no final do apêndice do primeiro ensaio, vislumbramos a seguinte assertiva, após a consideração de que Eça distanciou-se, mas retornou ao "rectangulosito pátrio", citada anteriormente:

> Para fora da obra só poderemos concluir, a respeito do país, que muito era o seu nível mental, muito forte ainda a sua capacidade engendradora de "elites", porque ao mesmo tempo desentranhou em tão grandes escritores como Eça e os seus gloriosos companheiros.[13]

10 Ibidem, p. 176.
11 Ibidem, p. 185.
12 Ibidem, p. 188-189.
13 Ibidem, p. 75.

Mesmo que em algumas passagens da coletânea, percebamos a concordância do autor com os questionamentos de Eça dirigidos à realidade portuguesa, as proposições nunca são desenvolvidas sem alguma ressalva, sobretudo no que se refere ao modo como Eça lia a real situação do país. É assim que ao comentar o plano do enredo de "A Batalha do Caia", em artigo homônimo, Fidelino explicita que embora o projeto da ficção tenha sido motivado pela ideia de sacudir a realidade portuguesa[14], o plano do romance padeceria de um elemento negativo, que seria justamente a " [...] observação do ambiente, exagerado pelo artista na sua quietude marasmada e na sua pobreza"[15].

Ainda com relação ao plano de trabalho d'*A batalha do Caia*, vale a pena mencionarmos os motivos aventados por Fidelino para a não publicação do romance, pois, as hipóteses apresentadas deixam bastante evidente as concepções críticas tanto sobre a Geração de 70 quanto sobre a dependência econômica de Eça:

> *A Batalha do Caia* foi uma grande obra que viveu um momento intensamente no espírito de Eça e logo desabou por duas causas: o impudor hipercrítico dessa geração que não hesitava em tudo dizer e aventurar acerca da pátria; e o medo que se derivou da consciência dêsse mesmo excesso. Se êle tivesse sido homem de plena independência económica e do arcaboiço de um Antero ou de um Ramalho, a obra teria aparecido.[16]

É lembrando o quanto as questões econômicas nortearam a produção e, sobretudo, a publicação de alguns dos textos de Eça, que Fidelino, ao recorrer à resposta de Eça em carta aberta enviada a Pinheiro Chagas em 1880, avalia negativamente a "franqueza confundida com modéstia"[17]do escritor e retira o título de sua coletânea de textos: "Você é um poeta, um orador, um lutador – e eu sou apenas um pobre homem da Póvoa de Varzim". A citação do trecho da carta aparece em nota de rodapé, juntamente com outros trechos epistolares reunidos por Fidelino para exemplificar a "franqueza confundida com modéstia" de Eça, sem considerar o teor altamente irônico que perpassa as diversas epístolas, especialmente a missiva pública direcionada a Chagas[18].

---

14 "Era necessário acordar com traumatismo impiedoso esse povo em letargo. E surgiu-lhe no espírito a ideia central do livro que havia de ser o instrumento do choque, e desenhou-se-lhe na imaginação todo o seu argumento, episódio a episódio, desde esse choque até o resgate da reacção" (Ibidem, p. 114.)

15 Ibidem, p. 122.

16 Ibidem, p. 125.

17 Ibidem, p. 129

18 O texto foi uma resposta de Eça a um artigo de Pinheiro Chagas publicado no jornal *O Atlântico*, em 14 de dezembro de 1880, no qual Chagas acusa o escritor de desancar Portugal ante o Brasil em texto jornalístico publicado na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro. A "resposta" de Eça a Pinheiro Chagas continuou a ser desenvolvida em outra carta publicada no próprio *O Atlântico*, em 28 de janeiro de 1881.

Voltando às reflexões que compõem a primeira parte do volume e que tratam especialmente das características do estilo queirosiano, Fidelino tenta deixar claro que entende a produção de Eça como tributária de valores românticos, provenientes de autores como Alexandre Herculano (1810-1877) e Almeida Garret (1799-1854), no que concerne à veiculação de questões políticas, e Júlio Dinis (1839-1871), no que se refere à crítica voltada a aspectos burgueses da sociedade. A ideia geral é de que o Romantismo português criou alguns valores que se perpetuaram na geração posterior, a qual Eça pertenceu[19], entre eles, a grande estima pelo gênero romance, a discussão de temas nacionais, e a crítica voltada à historiografia portuguesa e à influência de algumas instituições, como a Igreja Católica, na vida pública do país.

Logo na sequência dessas ponderações, temos a ideia básica sobre a produção do escritor que perpassa todos os outros artigos do livro, e que, de fato, constitui algo singular e bastante considerável na análise crítica de Fidelino de Figueiredo, quando pensamos nas proposições que se cristalizaram em torno da produção completa de Eça de Queirós neste contexto do centenário, presentes, por exemplo, no *Livro do Centenário de Eça de Queirós*, organizado por Lucia Miguel Pereira. Para ele, Eça não teria atingido a plenitude estilística em obras como *O crime do Padre Amaro* (1875) ou *O primo Basílio* (1878), mas nas obras da denominada última fase de escrita:

> [...] a carreira literária de Eça de Queirós e a procura ansiosa de um estilo, até culminar em obras primas como *José Matias* e *Suave Milagre* no conto, *A Ilustre Casa de Ramires*, no romance, *Um génio que era um santo* no ensaio crítico repassado de emoção e as *Lendas de santos*, nessa hagiografia de intenção ainda meio misteriosa. [...] Trinta e três anos que não foram mais do que a conquista de um estilo, de uma pessoal maneira de exprimir com relevo o que a sua fina sensibilidade percebia e o seu penetrante dom de observação plástica conseguia ver e desdobrar nos seus <<quadros principais>>[20]

E talvez tal conclusão se dê porque o interesse de Fidelino parece não residir sobre as obras tidas como magistrais no trato com a realidade por veicularem uma crítica social arguta ou, nas palavras do crítico, que eram uma "reprodução perfeita e duradoura da superfície"[21], mas sim sobre os escritos que aparentemente detinham certa "profundidade da análise"[22] pela qual Eça não seria seduzido.

---

19 Ibidem, p. 34.
20 Ibidem, p. 43.
21 Ibidem, p. 43.
22 Ibidem, p. 43.

Assim, mesmo ponderando que o escritor teria a "máxima simplicidade em resultado, em laborioso resultado, com a máxima expressão"[23], Fidelino faz a seguinte ponderação na conclusão das reflexões contidas no trecho maior citado anteriormente:

> Digo <<quadros principais>> e não tôdas as peças>>, porque Eça não é génio de análise. Analisar é decompor a realidade nos seus elementos constitutivos: o que Eça faz é um desdobramento da realidade para nos mostrar a sua íntegra superfície, não a sua rica profundidade.[24]

Para o crítico, o princípio norteador que guiou Eça na sua produção foi uma concepção estética muito objetiva: "a arte é a luta pela expressão"[25] e tal concepção poderia ser constatada em um crescendo, tendo como apogeu as já mencionadas derradeiras obras, principalmente os contos, que seriam exemplo maior desse princípio norteador:

> A acção de Eça de Queirós na nossa história literária é principalmente a reforma da língua portuguesa como instrumento de expressão e o haver erguido uma sólida obra sobre essa fundamental concepção estética: a arte é a luta pela expressão. Foi o que fêz desde as *Prosas bárbaras*, momento de confusão criadora, até às *Lendas de santos*, que são já o exagero e o declínio dessa maneira artística, havendo passado pelos *Contos*, que são por certo o seu apogeu.[26]

E já em uma clara opção por algumas obras produzidas na última década da vida do escritor, Fidelino propõe que as obras consagradoras de Eça não podem ser tidas como representativas do "verdadeiro Eça", justamente porque são típicas de um "levita da arte realista"[27] que, em obras vindouras, compensaria a observação realista por uma

> [...] elevação do ponto de vista. E esta elevação vai amortecendo os pormenores, desconcretizando o campo dessa observação; já que se não identificam os lugares, já se não datam os acontecimentos, os entrechos sobem em significado humano e esbatem-se em vaguidade. Em breve a sua arte é quási inespacial e intemporal. Na *Relíquia* ergue-se a Paixão; na *Ilustre Casa de Ramires*, no *Mandarim*, nos episódios implícitos na *Correspondência de Fradique Mendes* e nos incomparáveis *Contos*, o escritor sacrifica a uma beleza ideal, sem preocupações de fidelidade

23 Ibidem, p. 42.
24 Ibidem, p. 42.
25 Ibidem, p. 46.
26 Ibidem, p. 46.
27 Ibidem, p. 50.

> até cair nas *Lendas de santos*, aerides suspensas, que são o exagero mortífero da sua maneira.[28]

Lembrando que nessa gradação não temos mencionado *Os maias* (1888), justamente a obra que poderia complicar a classificação escolhida pelo crítico, sobretudo no que se refere à ideia de arte inespacial e intemporal produzida no período. E considerando ainda essa perspectiva, não há qualquer análise mais profunda das obras explicitadas para defender as proposições, aprofundamento que também poderia problematizar a argumentação. Cito como exemplos rápidos de desenvolvimento espacial e temporal em algumas das narrativas citadas, o contexto da vida de Teodorico Raposo, antes e após do sonho, em *A relíquia* (1887), e as peripécias do amanuense e depois rico Teodoro na sociedade hipócrita lisboeta em *O Mandarim* (1880). Enfim, Fidelino de Figueiredo muito argutamente não investe nos problemas evidentes que poderia arranjar para si e expõe rapidamente o seguinte corolário:

> É que o verdadeiro Eça não era o romancista de emoção violenta do *Crime do Padre Amaro* e do *Primo Basílio*, era o artista refinado da expressão perfeita e da emoção subtil, que deixa na alma uma vibração duradoura e promotora de serenidade e compreensão. O verdadeiro Eça, na hora da sua madurez, está íntegro no *José Mathias*, sátira profunda e comovente do idealismo extreme, erguido com indulgência a doença do carácter; e esta também no *Suave milagre*, obra prima da visão piedosa e de expressão, em que a prosa chega a ter espontâneos ritmos de poesia. Êste Eça, empapado de experiência em simpatia e de indulgência, senhor de um estilo verbal inexcedível no poder de transmitir uma visão e uma vibração, rico de vida profunda e universal, é que representa a plenitude do artista, que venceu as mordacidades do satírico, as facécias do boêmio e a cuscuvilhice das alcovas de acaso. Mas esse equilíbrio foi um momento, o momento dos contos e de alguns ensaios.[29]

Nessa perspectiva, os episódios do sonho d´*A relíquia* e do romance histórico de Gonçalo em *A ilustre casa de Ramires* (1900) seriam testemunhas de Eça "[...] cedendo a um invencível pendor do seu espírito para a literatura fantástica, para zonas em que podia soltar a sua obsessão da expressão perfeita e livre das limitações da observação"[30].

Tal pendor é bastante valorizado pelo crítico também quando reflete sobre certa tendência moral presente nos escritos queirosianos que transcenderia a mera crítica destrutiva. Para ele, seria como prever valores morais e éticos presentes em indivíduos cometedores de supostos "erros" de conduta. Isso é claro no artigo no qual Fidelino considera pertinente a publicação dos manuscritos inéditos de *A capital*, *O conde de Abranhos* e *Alves e*

28 Ibidem, p. 50-51.
29 Ibidem, p. 51;53-54.
30 Ibidem, p. 52.

Cia, levada à cabo pelos familiares de Eça, em 1925. Entre a defesa da publicação e o desacordo com o fato de os herdeiros terem feito alterações nos originais, há a demarcação da suposta "evolução literária"[31] constatada na obra queirosiana:

> Eça lembra-nos certas mulheres que caem e rolam de perdição em perdição, mas logram defender a castidade da sua alma, também o burlador do *Padre Amaro*, do *Primo Basílio*, dos *Maias*, da *Relíquia* conservou sempre, no convívio dessa multidão de medíocres e gafados, que são as personagens da sua obra, o respeito dos valores morais, a fé na virtude e no verdadeiro amor, no trabalho são e na felicidade simples, e a chama imorredoura do patriotismo construtivo de futuro não declamatório de passadismos. E tudo isso achamos agora de novo nalguns dos seus manuscritos.[32]

A citação acima, por mais controversa que soe, é muito simbólica para compreendermos a tentativa de Fidelino de Figueiredo em "depurar" a obra completa de Eça de Queirós. Ou seja, a intensão de nitidamente tentar desvelar um outro Eça, positivo, moral, ético, que valoriza tradições e o próprio país, a partir dos últimos textos. Tanto isso é verdade que ainda no artigo citado acima, considerando obras como *A cidade e as serras* e *A Ilustre casa de Ramires*, bem como o processo de "gloriosa ascensão" do "nobilíssimo espírito" de Eça, temos uma espécie de previsão acerca dos futuros textos do escritor, caso ele não tivesse morrido:

> É bem sabido que Eça não se confinou sempre nessa demolição pelo humorismo impiedoso. Quando morreu, o seu nobilíssimo espírito ia ainda em gloriosa ascensão. Transpusera as fronteiras de sua pequena pátria, à busca de nova paisagem e novos e mais humanos temas, reconhecera as belezas de superiores da inspiração religiosa, tornara-se apaixonado hagiógrafo e voltava os olhos já saudosos para a sua terra portuguesa nessa obra enternecida de *A cidade e as serras*. Em vez de só caricaturar, propunha soluções e alvitres, interpretava e discutia a mórbida vida portuguesa, defendia o trabalho construtivo com aquele Gonçalo Mendes Ramires da *Ilustre casa de Ramires*, que, um dia, num arranco, no fundo de si, descobre todo um opulento armazém de energias e sai dos <<mentideiros>> da vilória para a África, a lutar e vencer. Proclama que só nos é proveitoso e reparador o pão dia a dia ganho com o suor do nosso rosto, no *Mandarim*; cantava a terra e as suas fecundidades adormecidas, à espera do braço promotor dum Jacinto, entediado de urbanismo; sorria com indulgência para as próprias puerilidades do idealismo extreme, que satirizava. E Deus sabe que outros caminhos trilharia ainda![33]

31 Ibidem, p. 81.
32 Ibidem, p. 83.
33 Ibidem, p. 80-81

Ou seja, a morte seria como uma espécie de impedimento para a continuação do processo de ascensão e constituição do "verdadeiro Eça" proposto anteriormente e agora melhor caracterizado como virtuoso, propositivo, condescendente e outras características mais depreendidas das reflexões. Segundo Figueiredo, com os textos derradeiros, a obra do escritor demonstrava ter evoluído, inclusive no que se refere à representação da realidade: "O próprio Eça percorreu tão ascendente carreira desde as suas obras de crónica da vida lisboeta que estes seus romances são vozes antigas, que perderam muito do seu prestígio e desencantamento."[34]. Note-se que o crítico não faz nenhuma condescendência com relação à nenhuma obra que tenha como pano de fundo a vida social lisboeta. De tal maneira que alguns dos romances mais famosos do escritor, consagrados no contexto de publicação, na altura em que o ensaísta publica seu texto e hoje, são todos entendidos como "vozes antigas, que perderam muito do seu prestígio".

Ainda na análise dos inéditos publicados pelos familiares de Eça, vale a pena explicitar a deferência dada pelo crítico à correspondência do escritor, textos nos quais estariam conjugados diversos qualitativos que ele julga importantes para se entender a produção queirosiana. Os textos da *Correspondência* somente não seriam mais simbólicos do que a *Correspondência de Fradique Mendes*, obra na qual encontraríamos congregado de maneira exemplar o *idearium* de Eça:

> Quem quiser encontrar os mais comovedores sinais da sua delicadeza vibrátil, da sua nobre concepção de amizade como culto, do seu ansioso amor da acção útil, da sua graça alada e bondosa, do seu patriotismo e do seu sentido crítico, deve ler a *Correspondência* [...] As cartas não constituem o *idearium* de Eça, que está verdadeiramente diluído pela sua obra, principalmente condensado na *Correspondência de Fradique Mendes*, mas dão bom quinhão dos sentimentos do romancista.[35]

Ao conceber *idearium*, Fidelino dá grande importância aos sentimentos do escritor, e, ao final do artigo, eles são retomados na advertência feita ao leitor dos textos epistolares de Eça sobre o fato de que as cartas devem ser estimadas justamente pelo que têm de sentimentos e não pela crítica caustica à realidade portuguesa

> É bom que o leitor estime essa correspondência pelo que revela da alma delicada, serena, afectuosa e indulgente do romancista glorioso, mas

[34] Ibidem, p. 87.
[35] Ibidem, p. 99.

> necessário será também que se defenda desta má lição de passadismo nostálgico, especialmente perigosa por vir dum grande mestre.[36]

De fato, a partir de algumas proposições da coletânea, concluímos que os sentimentos, emoções e virtuosidades somente poderiam ser constatadas em obras específicas, particularmente aquelas, já mencionadas, escritas nas últimas décadas de vida de Eça. Quando elucubra sobre as possíveis causas de *A batalha do Caia* não ter vindo à lume, Fidelino explicita, inclusive, que fora justamente a adesão aos princípios da estética realista, percebidas em obras emblemáticas, o motivo para Eça não ter levado a cabo a conclusão do projeto e ter tolhido o romance. O enredo para *A batalha...*, somente poderia ser concluído se o escritor tivesse tido tempo de aprimorar o "estilo" demonstrado em obras como os contos ou os romances *A cidade e as serras* e *A ilustre casa de Ramires*. Assim, sem nenhuma dúvida, conclui-se que o "verdadeiro Eça" de Fidelino é aquele "maduro", das produções dos anos 80 e 90 do século XIX e, claramente, o das obras não escritas por conta da morte.

> A sua sensibilidade profunda podia adivinhar tudo aquilo [os acontecimentos previstos no projeto de enredo de *A batalha do Caia*], mas a sua arte não o saberia dizer, porque para uma tal obra requeriam-se outros meios de expressão, outro estilo – estilo na minha acepção – jamais o realismo fotográfico, a reportagem flagrante, localizada e datada. A concepção do projecto significa já uma fuga ou um protesto contra os cânones do realismo e uma afirmação de alto pensamento, daquele suave simbolismo das últimas obras, da época da plenitude espiritual, aquêle alto sonho de bondade e inteligência ao serviço do gênero humano, que Gonçalo Mendes Ramires sonha no alto da sua Tôrre, a ver os foguetes lucidar ao longe, na noite da sua fácil vitória política. Só o Eça do *Suave Milagre* e de *José Matias* poderia realizar tal obra, quando a sua ironia perdera violência e se adoçara pela piedade, como queria Anatole [...] só a elevação espiritual de um Eça cincoentenário, já senhor do seu estilo de vida, aquêle que expressou na *Ilustre casa de Ramires* e em *A cidade e as serras*, chegaria ao simbolismo de uma tal obra. E porque veio antes do tempo, perdeu-se uma grande obra que poderia ter sido uma bíblia guiadora dos nacionalismos, que vieram depois. [37]

Se considerarmos que o artigo do qual extraímos a citação acima, "A batalha do Caia", foi escrito em 1944, sendo o mais tardio dos textos presentes na coletânea[38], inferimos que ao menos entre o período de escrita dos textos presentes em *"...um pobre homem da Póvoa de Varzim..."*, 1927 a 1944, Fidelino não modifica seu posicionamento com relação à valorização dos últimos textos escritos por Eça em detrimento de outros.

---

36 Ibidem, p. 103
37 Ibidem, p. 131-133.
38 Lembrando que no final do último ensaio da coletânea "Portuguesismo do romancista", consta a informação de que o texto foi escrito em 1939 e revisto em 1945.

Cabe mencionar, no entanto, que nem todos os textos derradeiros de Eça são valorizados pelo crítico, pois, mesmo elegendo Eça como o "narrador incomparável das hagiografias"[39], as *Lendas de santos* representariam a perda do "lastro de realidade ou de pensamento"[40], constituindo-se uma "filigrana vazia, ainda que de precioso lavor"[41]. Ou seja, as histórias de Gil, Cristóvão e Onofre teriam problemas porque lidariam de modo exagerado com a matéria mística, de fantasia e de significado amplo, sendo pouco conectadas com a realidade observada e exprimida. Dessa forma, o exagero é o que se constitui o problema e faz com que a análise proposta por Fidelino para *As lendas de santos* se distancie de uma visada positiva sobre os textos, que, pelo visto, devia estar sendo muito veiculada no contexto de produção do ensaio: "Energúmenos da eçolatria têm até injuriado os que não partilham do entusiasmo deles, também um pouco bárbaro, por essas derradeiras páginas do romancista"[42].

À guisa de conclusão, afirmo: mesmo que as reflexões de Fidelino em *"...um pobre homem da Póvoa de Varzim..."* possam ser consideradas controversas por alguns, elas são interessantes para pensarmos sobre a problematização de assertivas apressadas e extremistas que não conseguem perceber as limitações e oscilações presentes na obra do romancista português e que, por isso mesmo - e não o contrário -, o fazem um dos maiores nomes das Literaturas em Língua portuguesa.

39 Ibidem, p. 131-133.
40 Ibidem, p. 39.
41 Ibidem, p. 56.
42 Ibidem, p. 55.

Eça/Fradique e a Crítica Literária

Eça/Fradique And Literary Criticism

Rosana Apolonia Harmuch *
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Resumo

Este trabalho objetiva refletir sobre o exercício de crítica literária presente nas obras ficcionais de Eça de Queirós, em especial, n'*A Correspondência inédita de Fradique Mendes*. A profusão de publicações, especialmente de romances, ao longo do século XIX, intensificou a discussão sobre literatura. Muitos foram os espaços ocupados por práticas discursivas em que essa discussão atendia a uma demanda do público em geral e também dos próprios escritores. Textos jornalísticos e paratextos são bons exemplos dessa presença, mas a ficção também se ocupou com ela mesma. As cartas que compõem a obra de Eça aqui selecionada são, portanto, lidas como textos que colaboram para o fortalecimento da crítica literária. Como é o caso de muitos romances do século XIX, *A Correspondência inédita de Fradique Mendes*, para além de um enredo e de um personagem sedutores, coloca o fazer literário como um dos protagonistas.

Palavras-chave: Eça de Queirós; Fradique Mendes; crítica literária.

Abstract

This paper proposes a reflection on the exercise of literary criticism present in the fictional writings of Eça de Queirós, especially in The Correspondence of Fradique Mendes. The profusion of publications, especially novels, in the 19th century, intensified the discussion about literature. Many spaces were occupied by discursive practices in which this discussion met the demands of the public in general, as well as those of the writers themselves. Newspaper texts and paratexts are good examples of this presence, but fiction also discussed its own content. The letters that compose Eça de Querós's work analyzed in this paper are read as texts that contributed to the development of literary criticism. As in many 19th century novels, The Correspondence of Fradique Mendes, much more than presenting a seductive plot and characters, places the writing of literature as one of the protagonists.

Keywords: Eça de Queirós, Fradique Mendes, literary criticism.

● **Enviado em: 31/08/2016**
● **Aprovado em: 08/12/2016**

* Possui Graduação em Letras Português Literatura pela Universidade Estadual do Centro-Oeste / Unicentro, Guarapuava, mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Paraná e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (2006). Atualmente é professora associada na Universidade Estadual de Ponta Grossa e atua principalmente nos seguintes temas: literatura portuguesa (séculos XIX, XX e XXI), Eça de Queirós, e ensino de literatura. É também docente no Programa de Pós-graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade, da mesma instituição.

Eça de Queirós ficou conhecido pelo rigor com que tratou os próprios textos, as constantes e famosas revisões atestam isso. Ainda assim, muitas das cartas enviadas aos amigos dão conta de que mesmo após a publicação havia uma perene insatisfação com o que produzia. Por outro lado, é plausível a hipótese de que as duras críticas a si mesmo fossem tentativas de gerar nos interlocutores uma condição confortável para garantir alguma sinceridade. Ou que o que se esperava era mesmo um conjunto de elogios que prontamente contrariassem o ponto de vista do autor. De todo modo, é sempre conveniente lembrar que as palavras dos criadores precisam ser relativizadas. Eles não são senhores absolutos do que produzem ou do que dizem sobre o que escrevem, o que vale também para nós, críticos, é claro, embora também seja preciso lembrar que a abordagem que o criador faz de suas próprias obras difere, logo de saída, da de um profissional, cujo olhar é, por natureza, mais distanciado. O que importa aqui destacar é que a força de uma produção depende, em grande medida, do seu poder gerador de novos discursos. No caso de Eça, a bagagem crítica é enorme. Se considerarmos, em especial, uma das definições de clássico de Ítalo Calvino, a de número oito, não há dúvida de que as obras de Eça pertencem a essa categoria. Segundo o crítico italiano, "Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos sobre si, mas continuamente as repele para longe"[1].

Mas os interesses de Eça em produzir discursos sobre suas próprias obras também foram permanentes nos textos elaborados para um público bem maior que o do círculo de amigos. Meu objetivo aqui se volta, em específico, para a constância com que Eça, nos textos ficcionais, inseriu reflexões sobre a literatura. Essa constância o coloca como um permanente inquieto, seja buscando formas de expressão ficcional, seja refletindo sobre elas. Carlos Reis se refere à obsessão de Eça em representar escritores como uma forma de pensar sobre a literatura como instituição: Artur, Alencar, Ernestinho e em especial Fradique Mendes são alguns exemplos. Mas, neste momento, me detenho nas seis cartas da *Correspondência inédita de Fradique Mendes*, publicada postumamente, na tentativa de confirmar a hipótese de que não apenas figurando escritores Eça esteve o tempo todo muito preocupado com os limites da representação. Isso faz dele, nessa minha leitura, um crítico literário de grande relevância.

Referindo-se diretamente a obras e autores, na *Correspondência inédita* [2] temos quatro das seis cartas que a compõem. Paul Vargette, Manuel (sobrinho de Fradique) e o próprio Eça de Queirós são os destinatários dessas reflexões fradiquianas.

---

1 CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Cia das letras, 1993, p.12.

2 Para evitar a excessiva repetição, refiro-me à obra *Correspondência inédita de Fradique Mendes* de maneira reduzida.

Na segunda carta, endereçada ao amigo Paul Vargette, o autor das *Lapidárias* tece suas impressões sobre o livro *Les pâles vêpres*, segunda publicação de autoria de Paul (a primeira fora *Les dolences*). Essa epístola tem um tom agressivo bastante parecido com o de outra, presente no romance inacabado de Eça, *A Capital!.* Artur, protagonista da narrativa e aspirante a escritor, quer encenar a peça de sua autoria, *Amores de poeta*, e para isso pede ajuda ao amigo Damião para encontrar um empresário. Na carta de Damião, temos algumas considerações de caráter estético, emitidas de forma, como dito, agressiva:

> Enquanto à 'intenção democrática da obra' dizia-lhe 'que essa democracia lírica, exalada em suspiros, com melancolias humanitárias, – era odiosa. E não era uma idéia: era uma sensibilidade. (...).
> Pelo que respeita a empresários dizem que os há, mas parece que vivem em castelos inacessíveis donde fazem fogo, e com razão, sobre os poetas românticos. (...). Devolvo a cena que me mandou para eu apreciar o estilo do drama: francamente, parece-me escrito como um libreto de ópera: há períodos que precisam urgentemente acompanhamento de flautim. (...) Amigo! Álvaros, poetas líricos, Duquesas sentimentais, cemitérios, interjeições, suspiros ao luar – tudo isso é doentio. Cure-se[3].

Na carta a Paul Vargette, há, inclusive, a sugestão de que o livro deveria ser queimado. Num raciocínio divertido e lógico, Fradique afirma "eu não sou hostil à Poética nova de que o seu livro procede (...) e que se chama – se desde hontem lhe não alteraram a alcunha fluctuante – Decadismo ou Symbolismo"[4], para cobrar do amigo a incoerência de publicar um segundo volume de versos, dado que essa estética "Primeiramente, impõe ao espirito o salutar horror do 'já-dito', do 'já-feito'"[5]. Assim, seria preciso buscar outra forma de realização estética e não repetir a fórmula já experimentada:

> Com carinhosa sinceridade lh'o asseguro – o meu querido Vargette, como Poeta que penetra na Poesia, deveria ter queimado esse gentil livro (...), desde que, em outro anterior (...) se exercitara já sufficientemente em ser innovador subtil e expressivo. Ficar o meu Vargette, com essa rica e formosa barba côr de milho, a fazer eternamente Decadismo – seria como ficar o homem d'acção, que já tem a barba e a edade da acção, teimosamente pendurado do trapezio[6].

3 QUEIROZ, Eça de. *Obra completa*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v.1/2., p. 711-712.
4 Idem, *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmãos, 1929, p. 9.
5 Ibidem, p. 11.
6 Ibidem, p. 12-13.

O livro de Paul é, portanto, pretexto para se colocar em discussão um conceito que naquele momento estava na ordem do dia de maneira muito ostensiva: o que significa ser original? Quais as implicações de se acreditar na possibilidade de existência de um 'novo' em absoluto? Eça já havia, em outra ocasião, apontado para uma possível resposta. A suposta recusa de Fradique[7] em escrever sua tão esperada obra o leva para a única alternativa possível diante de uma permanente expectativa de ser inovador: o silêncio.

Endereçada a Manuel, a quarta carta é uma resposta a um jovem que quer ser poeta e pergunta que temas deve escolher "do Amor, os da Natureza, os da Philosophia ou os da Historia?"[8]. A partir desse mote, Fradique constrói praticamente um tratado sobre a poesia. O aspirante a poeta poderia encontrar um caminho consultando as Poéticas clássicas, ou seja, obedecendo a critérios estabelecidos, mas é alertado para o cuidado em escolher temas excessivamente subjetivos. Para exemplificar, Fradique cita um amigo que fora um mau poeta, se tornara crítico e

> costumava sempre (...), aconselhar os poetas novos a que procurassem os temas e motivos dos seus Poemas fora do próprio e estreito coração e das duas ou três palpitações que n'ele monotonamente se repetem. Eu pertenço à escola deste homem sagaz – e para mim também, essa poesia chamada subjectiva, que vive aninhada nas saias de Elvira e que arrulha sem cessar, no jornal e no livro, as suas garrulas confidencias de amor (ou de namoro), necessita ser substituída por uma poesia mais forte, mais viril, mais humana, que se desaninhe das saias já enxovalhadas da sua eterna dama e lance vôo livre e largo através do mundo e da vida[9].

Posicionado em relação ao que entende que seja a poesia, Fradique segue – a carta é longa – apresentando argumentos para sua tese, sobretudo defendendo que o discurso poético deveria ser mais universal "a Poesia tendeu sempre, e tenderá constantemente, a resumir, nos conceitos mais puros, mais bellos e mais concisos, as idéas que estão interessando e conduzindo os homens"[10]. A carta coloca em questão o que é e para que serve a poesia e a arte de modo mais genérico. O texto defende o discurso artístico de algo que poderíamos chamar de arremedos do Romantismo, ou seja, da confusão que se estabeleceu

7 Na obra *A correspondência de Fradique Mendes* e também em *Memórias e notas* (espécie de biografia de Fradique) publicadas anteriormente, Eça coloca seu personagem como alguém que nega a escrita: "Porque o verbo humano, tal como o falamos, é ainda impotente para encarnar a menor impressão intelectual ou reproduzir a simples forma de um arbusto... Eu não sei escrever! Ninguém sabe escrever!"

8 QUEIRÓS, Eça de. *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmãos, 1929, p. 20.

9 Ibidem, p. 23.

10 Ibidem, p. 26.

entre liberdade criadora e simples derrame de sentimentos. Há no texto exemplos muito bem humorados dessa situação:

> Nem mesmo as mulheres lêem já hoje versos d'amor – que de resto não apreciaram em tempo algum, porque nunca uma mulher gostou de vêr outra coroada e idealisada! E além d'isso nem ellas, nem ninguem, por mais simples, acreditam na sinceridade dos poemas amorosos. Todos sabemos que elles são meros exercicios de litteratura, compostos pacientemente, friamente, de chinelos, com um diccionario de rimas.(...) Há desde logo um grave impudor em fazer assim do nosso coração uma tiragem de quinhentos volumes, para o vender, palpitante e sangrando, nos balcões das lojas. E ha ainda uma intoleravel impertinencia da parte do Sr. Fulano, em nos deter no nosso caminho apressado, para nos gritar, entre suspiros, que ella é formosa e que os seus beijos sabem a mel! – É formosa? Sabe a mel? Bom proveito para si, estimavel senhor![11].

A quinta e a sexta cartas são dirigidas a Eça de Queirós, embora o nome dele não apareça explicitamente. Na quinta temos, como indicativo, apenas 'A.....' e na seguinte 'A E...'. Apesar disso as referências ao longo dos dois textos não deixam dúvidas quanto ao destinatário.

No primeiro caso, Fradique comunica a Eça, de um modo muito incisivo, que não concorda com a ideia de realização de um romance histórico que teria como fundo a Babilônia[12], dado que o autor não conhecera tal época e lugar. O argumento central do missivista é portanto a postulação de que a arte só seria possível como fruto de uma rigorosa observação. Sabemos que esse foi um dos problemas enfrentados por Eça de Queirós, a ponto, inclusive, de obras como *O mandarim* e *A relíquia* terem sido chamadas, numa visão simplista, de *fantasistas* ou de fruto de uma crise gerada pelo fato de o autor ter passado muito tempo fora de Portugal.

Muito melhor que acompanhar a minha argumentação é ler a carta, em que a criatura se dirige ao seu criador, para desmontar o que, num primeiro momento, foi apresentado como objeção: a busca de uma rígida aproximação com aquilo que se supunha ser o real se sobrepõe à possibilidade de preencher as lacunas da História com a imaginação "Esteve você lá, alojado num pequeno casebre de tijolo, à sombra do templo de Belú, observando e tomando nota? Ressuscitou por acaso algum babilônio para lhe vir dar a representação dos sentimentos e das

---

11 QUEIRÓS, Eça de. *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmãos, 1929, p. 28-30.

12 Babilônia é uma tradução da variante grega da palavra Babilu, assíria, uma antiga cidade na mesopotâmia atualmente denominada Al Hillah, no Iraque. Foi fundada, aproximadamente, em 2300 a.C. e se tornou capital do império babilônico em 623 a.C. Na Bíblia, seu nome aparece como Babel, que se tornou, através da etimologia popular, um sinônimo para confusão. Ba-b-ilû significa, no entanto, "Portão de Deus", em sumério, nome devido ao fato de se tratar de uma cidade sagrada.

idéias de seu tempo? Como os pode você conhecer?"[13]. Para sustentar esse argumento, Fradique reconstitui um dia na vida de uma mulher portuguesa de "hoje" (p. 35) em Lisboa e, para comparar, faz o mesmo com uma mulher da Babilônia... Ou seja, imagina como seria o cotidiano feminino:

> Tome agora uma mulher de Babylonia. Ao romper do dia, acordou no harem, no logar onde só as mulheres dormem. Dormiu vestida, envolta na tunica de linho alvo que guarda quando se levanta – e a sua primeira occupação é todo um complicado ceremonial de orações e de invocações. Não tem que dar ordens aos escravos nem se preocupar com arranjos domesticos (...). Depois das orações, rapidamente, uma refeição simples, comida sobre o joelho – e vae para o banho e o toucado (...). Em seguida, são as longas horas no harem, encruzada, ou tecendo ou preguiçando pelos divans, ouvindo contar historias[14].

O trecho é longo, segue, detalhadamente, até o final do dia. Provocadoramente, Fradique se interessa pela intimidade da personagem e não por um possível envolvimento dela em eventos de grande monta, ou seja, por aquilo que seria ainda mais difícil de passar pelo crivo de uma possível verificação histórica.

Do ponto de vista teórico, Fradique discute, mais uma vez, uma concepção de arte. À primeira vista, Fradique parece estar defendendo uma forma artística que se aproximasse rigidamente do que pudesse ser entendido como real. Mas uma outra leitura é possível: a de que ele estava denunciando o artificialismo com que a literatura tem que lidar desde sempre, mesmo quando se trata de figurar situações ou lugares dos quais temos referentes até mesmo documentais. Não há nenhum simplismo nas considerações de Fradique e um bom argumento em favor disso é o fato de que a carta é encerrada com uma menção ao romance *Salammbô*, de Flaubert, justamente uma ficção histórica, publicada em 1862, cuja ação se dá no século terceiro a.C.:

> A isto V. responde: – e a *Salammbô*? Para fazer a *Salammbô*, com efeito, não basta o Dicionário, é necessário o gênio de Flaubert. E quando se tem esse gênio, e oito anos de vagares para o aplicar a esse monumento – falha-se o monumento, como ele o falhou, e diz-se, como ele, com infinita melancolia: – Peut-être, après tout, n'y a-t-il pas un mot de vrai lá-dedans![15].

---

13 QUEIRÓS, Eça de. *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmãos, 1929, p. 34.

14 QUEIRÓS, Eça de. *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmãos, 1929, p. 37.

15 Idem, *Obra completa*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v.2, p. 193.

Falhado é o monumento, no sentido de que não se trata de um retrato fiel do século terceiro a.C., é possível que não haja uma única palavra de verdade lá, mas isso pouco importa. A obra resiste como ficção e a discussão do conceito de literatura, justamente como algo que nada deve a não ser ao seu próprio universo. A carta de Fradique chama a atenção, portanto, para o artificialismo de classificações apressadas em relação à literatura. Se dar vazão à imaginação era um aspecto 'romântico' da literatura, se o apego ao contemporâneo e ao rigor da observação era um aspecto 'realista', não faria sentido a carta de Fradique se encerrar com essa citação de Flaubert sobre *Salambô* [16].

Esse mesmo assunto, a constituição de um romance histórico, havia sido tratado no *Memórias e notas*, quando se especula sobre o que haveria no cofre deixado por Fradique (a *vala comum*, segundo ele):

> Outros (como J. Teixeira de Azevedo) julgam que nesses papéis existe um romance de realismo épico, reconstruindo uma civilização extinta, como a *Salambô*. E deduzem essa suposição (desamorável) de uma carta a Oliveira Martins, de 1880, em que Fradique exclamava, com uma ironia misteriosa: 'Sinto-me resvalar, caro historiador, a práticas culpadas e vãs! Ai de mim, ai de mim, que me foge a pena para o mal! Que demônio malfazejo, coberto de pó das idades, e sobraçando *in-fólios* arqueológicos, me veio murmurar uma destas noites, noite de duro inverno e de erudição decorativa: Trabalha um romance! E no teu romance ressuscita a antigüidade asiática!? E as suas sugestões pareceram-me doces, amigo, de uma doçura letal!... Que dirá você, dileto Oliveira Martins, se um dia desprecavidamente no seu lar receber um tomo meu, impresso com solenidade, e começando por estas linhas: Era em Babilônia, no mês de Sivanu, depois da colheita do bálsamo?... Decerto, você (daqui o sinto) deixará pender a face aterrada entre as mãos trêmulas, murmurando: Justos céus! Aí vem sobre nós a descrição do Templo das Sete Esferas, com todos os seus terraços! A descrição da batalha de Halub, com todas as suas armas! A descrição do banquete de Sennacherib, com todas as suas iguarias!... Nem os bordados de uma só túnica, nem os relevos de um só vaso nos serão perdoados! E é isto um amigo íntimo![17].

O que Oliveira Martins poderia ter respondido a essa carta? Concordaria com a reação que o amigo acredita que lhe provocaria, justamente por não confiar que Fradique tivesse talento suficiente para usar a estratégia das descrições de modo funcional? Ou tentaria

16 *Salambô* (1862) é um romance de Gustave Flaubert que entrelaça personagens históricos e fictícios. A ação se desenvolve antes e durante a revolta mercenária contra Cartago, no terceiro século a.C. Uma das principais fontes de Flaubert foi o Livro I da História de Polybius. A sacerdotisa que dá título à obra é filha de Hamilcar Barca, um general cartaginês aristocrático. Ela se torna objeto da luxúria obsessiva de Matho, líder dos mercenários. Com a ajuda do escravo libertado Spendius, Matho rouba o véu sagrado de Cartago, o Zaimph, incitando Salambô a penetrar o acampamento dos mercenários em uma tentativa de recuperá-lo.

17 QUEIRÓS, Eça de. *Obra completa*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v.2, p. 97-98. Grifos no original.

convencê-lo de que essa não seria uma "prática culpada e vã"? E estimularia a feitura da obra como talvez Fradique desejasse, já que o aval de alguém como Oliveira Martins não permitiria questionamentos sobre a relevância da obra? A suposta carta também pode ser lida como uma continuidade do exercício posterior, realizado na epístola a Eça, em que se constrói mais uma parcela da Poética implícita nos discursos ecianos, ou seja, mostrar as contradições presentes nos posicionamentos de Fradique equivale a, de modo muito leve e sutil, revelar os problemas inerentes à profissão do escritor, neste caso específico, daquele que opta pelo romance histórico. Entre esses problemas, é possível ler a suposição de Fradique em relação ao temor de Oliveira Martins sobre o uso das descrições como uma ironia de Eça a si mesmo e às críticas que recebeu. A mais conhecida é a de Machado de Assis[18]. No texto 'O primo Basílio', publicado pelo autor de *Dom casmurro*, na revista O Cruzeiro, temos em tom de acusação a afirmação de que Eça seria um discípulo *"fiel e aspérrimo"*[19] de Emile Zola. Referindo-se a *O crime do padre Amaro*, diz Machado:

> A gente de gosto leu com prazer alguns quadros, excelentemente acabados, em que o Sr. Eça de Queirós esquecia por minutos as preocupações da escola; e, ainda nos quadros que lhe destoavam, achou mais de um rasgo feliz, mais de uma expressão verdadeira a maioria, porém, atirou-se ao inventário. Pois que havia de fazer a maioria, senão admirar a fidelidade de um autor, que não esquece nada, e não oculta nada? Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha[20].

Quando Eça escreve as cartas de Fradique, muito depois das primeiras experiências com a escrita, ser ou não ser um escritor de *inventário* é motivo não apenas de aguda consciência das escolhas estilísticas, mas também de salutar e até desdenhoso riso da crítica. Brincar com o temor de Oliveira Martins é um modo de reiterar as escolhas feitas e amadurecidas ao longo da carreira. Trata-se de um modo elegante de dizer que é diferente fazer algo por conta de uma reverência, de uma condição de discípulo e fazê-lo por opção. Emprestando a voz a Fradique, Eça nos diz que fazer crítica literária é uma e divertida maneira de enfrentar as críticas.

---

18 As críticas de Machado, como se sabe, não se limitam à utilização das descrições. Entre outras coisas, ele considera os finais de *O crime do padre Amaro* e de *O primo Basílio* excessivamente parecidos, critica duramente a construção da personagem Luísa, vê a chantagem de Juliana como uma espécie de remendo na narrativa.

19 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. O primo Basílio. In: *Obras completas de Machado de Assis.* Crítica literária. A semana (1895-1900). Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1970, p.154.

20 Ibidem, p. 155.

A segunda carta endereçada a Eça tem um tom mais íntimo e tenta não apenas consolá-lo, por conta das críticas que recebia em função de um suposto desleixo com a língua, mas também aconselhá-lo a tirar proveito disso. Para Fradique, havia nas críticas uma excelente oportunidade de aproveitar o que ele chama de Purista, ressuscitado pelas obras ecianas, e utilizá-lo como personagem:

> V. é o mais difícil de contentar dos homens que habitam a Terra. Pois consegue V. com os seus livros, ressuscitar esse tipo defunto o Purista, o Gramático, – e ainda se lastima! Como todas as cousas e os entes deliciosamente ridículos e pitorescos do século XVIII português que se afundaram, se sumiram no grande terremoto constitucional, que tudo nivelou e achatou tipos, costumes, e caracteres, sumira-se, mergulhara na treva, o Purista, o Gramático, o fiscal da Língua. (...) Talvez mesmo o único resultado sólido do seu livro foi reinventar o Purista![21].

Nas palavras da criatura, o criador responde àqueles que confundiam boa literatura com mero respeito às normas gramaticais. Mais uma vez, valor literário está em discussão. Das seis cartas que compõem *A Correspondência inédita* (destaco que em todas a literatura é o foco), esta é a mais longa. Fradique usa, portanto, sua verve para argumentar em defesa, repito, de um modo de se conceber a literatura. Para isso, ele afirma que há um subtipo de Purista mais incômodo para Eça, aquele que até aprecia

> a idéia, a análise, a intenção, a vida das personagens, como um crítico do seu tempo, e depois, a respeito da forma, de passagem, desculpando-se da caturrice, acrescenta que a construção é lamentavelmente francesa, o vocábulo pobre, o galicismo fervilhante, e que 'é uma pena que V. não saiba escrever a sua língua'[22].

Para Fradique, não há dúvidas de que esse Purista não deve ser considerado, não apenas pela fragilidade da argumentação, mas sobretudo pelo que ele vê como mérito na obra de Eça. Para explicar esse mérito, Fradique chama para a discussão outros autores, inclusive aquele considerado como dono de um poder de expressão que sempre se destacou: Camilo Castelo Branco.

> Mas à parte os críticos, resta o fato. Há razão para que V. se preocupe com a sua falta de vocábulo, a construção e os seus galicismos? Não homem, respire! Evidentemente que a sua língua não é rica – menos rica, decerto, bem menos, do que a de Oliveira Martins, ou do ramalhal amigo. Muito menos ainda do que

21 QUEIRÓS, Eça de. *Obra completa*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v.2, p. 193-194.

22 Ibidem, p. 195.

> a de Camilo, cujo verbo é prodigioso, acumulando tudo [o] que o gênio nacional inventou para se exprimir – e por isso é tanto mais doloroso ver, que ele não sabe usar essa imensa riqueza, e que, com um léxicon mais vasto que o de Ramalho ou de Oliveira Martins, não alcança nunca ter, como eles, o vigor, o relevo, a cor, a intensidade, a imagem, a vida (...). Camilo, com o verbo completo duma raça na ponta da língua, hesita, tataranha, amontoa, retorce, embaralha, e faz pastel confuso e baço, que nem o Diabo lhe pega, ele que pega em tudo![23].

As relações entre Eça e Camilo sempre renderam muito e por isso não me estendo nelas, embora garantam sempre um quinhão razoável de diversão[24]. Reitero aqui meu interesse em destacar a importância desses discursos ficcionais que preenchiam uma lacuna bastante exigente desde fins do século XVIII (em Portugal mais especificamente ao longo do XIX): a da crítica literária. A profusão de publicações, assim como a rápida assimilação, pelo que Eça chamou de *multidão azafamada e tosca*, de traduções, sobretudo do francês, e de produções que as imitavam causava um certo desconforto em alguns escritores. Mesmo aqueles que talvez por necessidades financeiras não se furtaram a produzir romances de enredos rocambolescos, como Camilo, por exemplo, não deixaram de inserir seus discursos teórico-críticos em outras obras. Trata-se de uma atmosfera que impõe a criação de uma ficção que em muitos momentos se indistingue. É fato que nem todo leitor perceberia o sentido dessas inserções reflexivas na época, como de resto mesmo hoje alguns podem não percebê-las, mas não se trata disso, até porque essa é a condição perene da literatura: muito do que é dito não alcança a todos.

Eça não esteve imune a essas condições. A chamada aqui da presença de Carlos Fradique Mendes foi uma tentativa de reafirmar o quanto a obra eciana pode ser lida como um discurso da teoria e da crítica literárias. Por consequência, o quanto a obra de Eça estava em consonância com as necessidades de seu tempo. A inquietude de Eça foi a inquietude de muitos, justamente por isso é também a nossa.

Mesmo se pensarmos nas duas cartas que não são dirigidas a escritores, a primeira, endereçada ao alfaiate A. E. Sturmm, e a terceira, à Madame de Jouarre, também temos a mesma estratégia. A diferença é que, no caso dessas duas, a tematização do fazer literário e suas implicações aparece metaforicamente. Dirigindo-se a Sturmm, Fradique compara as

---

23 QUEIRÓS, Eça de. *Obra completa*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v.2, p. 196.

24 Apenas para não perder mote tão sedutor, lembro a fala do personagem Zé Fernandes, de *A cidade e as serras*, que, ao se referir a D. Beatriz, uma possível candidata a esposa, diz o seguinte: "Essa é bonita... Mas, menino, que horrivelmente bem falante! Fala como as heroínas de Camilo". QUEIRÓS, Eça de. *Obra completa*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v.2.

roupas às palavras: aquelas cobrem os corpos, estas revestem ideias, o que equivale a dizer que não há significativas diferenças no modo como ambas cumprem seus deveres. Assim como uma casaca, uma palavra pode também ter ou não um bom caimento, ajustar-se ou não à situação necessária. O problema, para Fradique, reside sobretudo nas tentativas de fazer os tais ajustes

> Quando a idéa é chata ou trivial, alteia-se, revestindo-a de palavras gordas e apparatosas – como todas as que se usam em politica.
> Quando a idéa é grosseira ou bestial, embelleza-se e poetisa-se, recobrindo-a de palavras macias, affagantes, canoras – como todas as que se usam em amor.
> Por outro lado, escolhem-se palavras d'uma retumbancia especial para reforçar a vehemencia da idéa – como nos rasgos à Mirabeau – ou rebuscam-se as que pela estranheza plastica ajuntam uma sensação physica à emoção intellectual – como nos versos de Baudelaire[25].

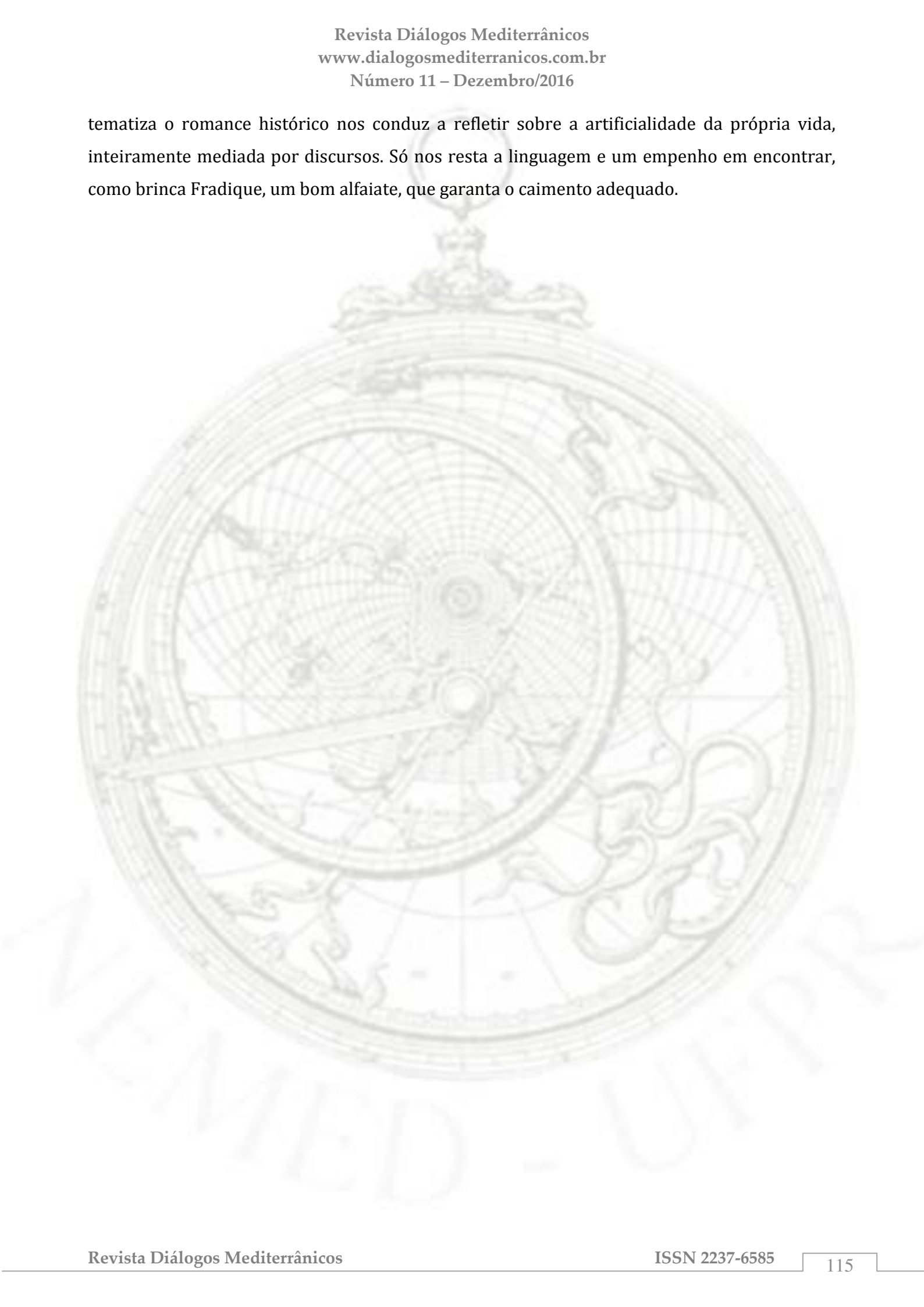
Em se tratando desses ajustes da palavra, Fradique citará, como seria de se esperar, o Conselheiro. E, embora não o chame de Acácio, o modo pejorativo como se refere a ele não deixa dúvidas.

A respeito da carta endereçada a Madame de Jouarre, que parece ser uma exceção em relação às outras, pois nela Fradique fala de amor, temos, na verdade, um empenho em refletir sobre a presença da ficção no nosso cotidiano. Fradique se revela encantado por Clara, mas reconhece o quanto seu próprio olhar sobre ela, sua imaginação são responsáveis pelo resultado final "Suponho mesmo que essa imagem que passa não é o reflexo de nenhuma realidade – mas uma criação própria da imaginação adormecida..."[26]. Ficcionalizamos o outro, a vida do outro (e mesmo a nossa) porque, nos limites da ficção, mais estreitos que os da vida real, é mais fácil nos sentirmos mais seguros, menos frágeis.

Se ampliamos essa leitura de que o cotidiano pode ser entendido como impregnado ou mesmo como sinônimo de ficção, o que Eça nos diz se refere ao próprio conceito de representação, por consequência, de literatura. A tradicional catalogação da obra de Eça como pertencente ao Realismo, mais uma vez, é questionada. A problematização do conceito de realidade, entendida como algo criado e não apenas dado, permite afirmar que Eça vai muito além da condição de criador de bons e divertidos enredos, assim como vai muito além da condição de esperançoso denunciador das mazelas sociais de seu tempo. Chamar a atenção para o artificialismo da literatura, tanto na carta cujo assunto é o amor quanto na que

25 QUEIRÓS, Eça de. *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmãos, 1929, p. 3.
26 Ibidem, p. 18.

tematiza o romance histórico nos conduz a refletir sobre a artificialidade da própria vida, inteiramente mediada por discursos. Só nos resta a linguagem e um empenho em encontrar, como brinca Fradique, um bom alfaiate, que garanta o caimento adequado.



Quem paga a conta? Questões de família segundo Fialho de Almeida e Maria Amália Vaz de Carvalho

Who pays the bill? Family's issues by Fialho de Almeida and Maria Amália Vaz de Carvalho

Elisabeth Fernandes Martini *
Polo de Pesquisa do Real Gabinete Português de Leitura / PPLB

Resumo

O século XIX vê alçar-se a burguesia a um patamar hegemônico, na sociedade europeia. No seu rastro, torna-se evidente a remodelação do espaço privado, passando a família a repositório moral da nação. No entanto, nas décadas finais dos oitocentos e, em meio às tentativas goradas de regenerar a nação portuguesa, a *intelligentsia* acusa a lenta degradação da família, a qual deve, segundo os pressupostos positivistas, apresentar-se impoluta para o gáudio da sociedade como um todo. Percebe-se o adultério como um germe insidioso a corromper os projetos unifamiliares e, por conseguinte, a combalir os intentos nacionais. Nesse sentido, cumpre voltar o olhar para as representações dos núcleos familiares e as corrupções decorrentes nos contos "Roberto" (*Lisboa Galante,* 1890) e "A morte de Berta" (*Contos e Fantasias*, 1880), de José Valentim Fialho de Almeida (1857-1911) e Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921), respectivamente. E vislumbrar, em meio a saldos e balanços, a quem endereçar as contas a pagar.

Palavras-chave: Família; Gênero; Século XIX.

Abstract

The nineteenth century saw lift up the bourgeoisie a hegemonic level in European society. In its wake, it became apparent remodeling of private space, passing the family moral repository of the nation. However, in the final decades of the eight hundred, among the attempts dashed to regenerate the Portuguese nation, the *intelligentsia* criticized the slow degradation of the family that should, according to the positivist assumptions, present themselves undefiled to the delight of society as a whole. It is realized adultery as an insidious germ corrupting the family's projects and, therefore, the patriotic's intents. In this sense, it is necessary to look again at the representations of family and the corruptions resulting in "Roberto" (*Lisboa Galante,* 1890) and "A morte de Berta" (*Contos e Fantasias,* 1880), written by José Valentim Fialho de Almeida (1857-1911) and Maria Amalia Vaz de Carvalho (1847-1921). And envision, amid the balances, who address the accounts payable.

Keywords: Family; Gender; Nineteenth Century.

● **Enviado em: 22/08/2016**
● **Aprovado em: 21/11/2016**

* Professora da Rede Municipal de Educação da Cidade do Rio de Janeiro, recentemente concluiu o doutoramento em Literatura Comparada, defendendo a tese "Entre quatro paredes: a família portuguesa na narrativa de ficção do fim do século XIX".

Nos decênios finais dos oitocentos, grassa a convicção de que vige no território europeu a civilização em seu último grau de evolução, com a família burguesa a sustentar o bastião da moralidade. Autoproclamando-se os representantes legítimos da virtude e austeridade, contrapõem-se os burgueses ao *Ancien Regime*, cujas ramificações familiares passam a ser vistas como pródigas, hipertrofiadas, corrompidas pelo vício e pela licenciosidade.

No entanto, à medida que avança o século, um temor generalizado frente às "classes perigosas" – em especial, o operariado nascente – faz com que as classes médias se entrincheirem em preconceitos de classe e normativas legais, para assegurar a hegemonia conquistada. E a família, enlaçada pelo contrato social, ganha algo mais do que as bênçãos da igreja e passa a funcionar, como a propriedade privada, sob o enquadramento jurídico.

Portugal, segundo Boaventura de Souza Santos, figura como uma nação semiperiférica no tabuleiro geopolítico e, ao perceber a tão almejada regeneração política e econômica cada vez mais distante, mira-se nos reflexos da cultura francesa e inglesa. Em um reino ainda norteado pelas ordenações monárquicas (a última, filipina, datada de 1603), juristas e notáveis compõem, a partir da segunda metade do século XIX, uma comissão para a redação do primeiro código civil português, cujo ataque e defesa em torno do casamento civil reverberam no imaginário popular.

Os mais conservadores primam por pintar um cenário apocalíptico para os que se dispusessem a casar diante do juiz, desprezando o sacramento. O circo dos horrores, com o fantasma do adultério a causticar a sociedade, ganha expressão, notadamente no direito civil e na literatura finissecular.

Apesar de o princípio civilizatório encontrar na família e no culto ao espaço privado as suas pedras angulares, o liberalismo consolida-se e estimula um individualismo crescente. Como, então, permanecer incólume diante dos novos comportamentos e mentalidades? Torna-se evidente a indisposição dos atores em cumprir *in perpetuum* os rígidos contratos impostos pelo corpo social.

Homens, predominantemente, e mulheres, de forma sub-reptícia, passam a se utilizar de expedientes vários para escapar das amarras conjugais. E descobrem que, em meio aos subterfúgios, é possível fruir as delícias do amor e do sexo passando ao largo da engessada estrutura familiar. É chegado o momento do blefe, ainda que iniciativas dessa natureza, uma vez desveladas, custem caro para os transgressores. No entanto, nem o seu alto custo afasta os mais curiosos, porque, como nos lembra Georges Bataille:

> Derrubar uma barreira é por si só algo atraente; a ação proibida adquire um sentido que não tinha antes que um terror, que dela nos afasta, a cercasse de um halo de glória. "Nada, escreve Sade, contém a libertinagem... a verdadeira maneira de estender e multiplicar seus desejos é querer impor-lhe limites"[1].

Salta à vista a distinção de gênero, porque a sociedade assente que os homens – a transitarem livremente nos espaços público e privado – recorram às "escapadelas", justificando-as como exercícios de virilidade. Firma-se, inclusive, uma estrutura eficiente para acobertar os desvios do público masculino, com um naipe de produtos disponíveis – mulheres que, na oferta de serviços sexuais, são chamadas as "toleradas" – no mercado da prostituição. Ainda Bataille:

> Em princípio, tanto um homem pode ser objeto do desejo de uma mulher, quanto uma mulher pode ser objeto do desejo de um homem. Entretanto, o procedimento inicial da vida sexual é o mais das vezes a procura de uma mulher por parte de um homem. Os homens tendo a iniciativa, as mulheres têm o poder de provocar o desejo dos homens. Seria injustificável dizer das mulheres que elas são mais belas, ou mesmo mais desejáveis que os homens. Mas, na sua atividade passiva, elas tentam obter, suscitando o desejo, a conjunção a que os homens chegam, perseguindo-as. Elas não são mais desejáveis, mas se propõem ao desejo. Elas se propõem como objetos ao desejo agressivo dos homens[2].

Diferentemente das *cocotes*, as mulheres de "boa família" preservam a reputação à custa do monitoramento dos genitores, quando solteiras, e dos maridos, quando casadas. Reconduzidas ao espaço privado, nos oitocentos, as mulheres veem reduzir-se os espaços de sociabilidade, o que pode até dificultar, mas não impossibilita de todo o envolvimento amoroso às margens do *establishment*.

Ilícito a mobilizar sobremaneira a sociedade burguesa, o adultério consta exaustivamente penalizado nos códigos civil e penal, e chega a ombrear, em termos de gravidade, com o estupro de vulnerável e a corrupção da donzela. Vê-se nas entrelinhas da legislação a feição da sociedade patriarcal, ao estender o conceito de propriedade à comunhão dos corpos.

Se o homem funciona como a cabeça do empreendimento familiar, os demais atores comparecem subalternizados nessa relação hierarquizada. As mulheres são consideradas criminosas em potencial e a alegada "fraqueza" da sua constituição passa a ser tomada como algo "natural". Esse argumento cientificista ganha um peso ideológico consoante com os que

1 BATAILLE, Georges. *O erotismo.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p.72.
2 Idem, pp. 154-155.

têm a coroa e cetro na mão. Uma vez desposadas, elas são reconduzidas à menoridade legal e só quando, por ventura, enviúvam readquirem o direito de gerir a própria vida.

A propensão ao dolo por parte das mulheres é uma imagética cara a autores finisseculares, como Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós que chegam a destacar, em algumas narrativas ficcionais, o "romanticismo mórbido" como a causa da perdição feminina.

Por sinal, em 1870, um episódio bem ao gosto dos folhetins irrompe de forma crua a vida real e comove a *intelligentsia* portuguesa e brasileira, o que só faz reforçar a tese em voga, que aponta o destempero romântico como a causa primeva dos males conjugais.

O protagonista do episódio que há de suscitar tanto mal-estar é um político em franca ascensão, reconhecido pelos pares. José Cardoso Vieira de Castro (1836-1872) é um causídico forjado na vivência estudantil e apreciado por seus discursos parlamentares e pela oratória vibrante. Tendo aportado no Brasil com o propósito de vender seus discursos, em 1867, consegue imiscuir-se na alta sociedade e toma como esposa a filha de um capitalista. Claudina Adelaide Guimarães (1852-1870) vem a tornar-se a Sr.ª Vieira de Castro, à época, com 15 anos de idade.

O casal se estabelece em Lisboa, na Rua das Flores, onde recebe uns poucos amigos em suas tertúlias literárias. No entanto, nos três anos em que transcorre o matrimônio, José Cardoso mostra-se um homem extremamente ciumento. Diz-se à boca pequena que a ninguém é permitido aproximar-se de Claudina, com exceção de um "quase-primo", por sinal, o sobrinho do autor de *Viagens na minha terra*, o que acaba por comprometer a jovem esposa.

Consta que, o marido teria surpreendido a mulher em meio à redação de uma missiva amorosa endereçada a José Maria de Almeida Garrett, o já mencionado amigo da casa. Inconformado com a evidência de traição e com a confissão de Claudina, José Cardoso espera que a mulher adormeça, para sufocá-la com clorofórmio e estrangulá-la, em seguida.

Consumado o crime passional, José Cardoso entrega-se às autoridades, sustentando que matara por amor e em defesa da honra. O feminicídio, portanto, se justificaria como forma de preservar a vítima, evitando assim que a sua reputação fenecesse, em meio à relação adulterina.

O julgamento mobiliza a opinião pública. Camilo Castelo Branco – que fora acolhido na casa do Ermo, de propriedade de José Cardoso, por ocasião do processo de adultério que enfrentaram ele e Ana Plácido, a qual, no final das contas, tornar-se-ia sua mulher – coloca-se de forma ambivalente em relação ao crime, mas mantém-se solidário ao amigo e primeiro biógrafo.

José Cardoso passa a ser apontado como o "mártir da loucura da honra", alcunha que lhe confere o advogado de defesa. A condenação, que segundo o Código Penal em recente aprovação (1852) corresponde à pena de morte, é atenuada. José Cardoso há de expiar a sua culpa em degredo na África, em princípio por dez anos; pena ampliada após recurso para quinze anos. O degredado, no entanto, vem a falecer em Luanda, em 1872, acometido por uma febre galopante, possivelmente ocasionada pela malária.

Assim termina a trágica história de um consórcio que, desde o início, tendera à implosão. Enquanto José Cardoso ganha uma aura romântica por cometer uma "loucura por amor", Claudina sofre uma condenação implícita da sociedade portuguesa, soterrada sob o silêncio dos contemporâneos.

Passadas décadas, o difícil percurso por que passaram os atores estaria enterrado em definitivo, não fosse o ressurgimento que a literatura oportuniza. Como Franco Moretti observa:

> [...] a literatura é aquele estranho universo em que todas as resoluções são perfeitamente preservadas – elas são, muito simplesmente, os textos que ainda lemos –, ao passo que as dissonâncias sumiram de vista discretamente: quanto mais levadas a fundo, mais bem-sucedidas as suas resoluções.
>
> Há algo de fantasmagórico nessa história em que as perguntas desaparecem e as respostas subsistem. Contudo, se aceitarmos a ideia da forma literária como fósseis remanescentes daquilo que certa vez foi um presente vivo e problemático e se recuarmos no tempo, submetendo a forma literária a uma "engenharia reversa" para compreender o problema que lhe coube resolver, então a análise formal pode descerrar (em princípio, ainda que nem sempre na prática) uma dimensão do passado que de outro modo permaneceria oculta. Eis a possível contribuição dela para o conhecimento histórico: [...] ingressamos em um reino de sombras onde o passado recobra a sua voz e ainda fala conosco[3].

O episódio de cunho romanesco, da gênese ao desfecho trágico, ultrapassa a comoção popular e inspira obras de gêneros os mais variegados: poesia, prosa e drama. A começar por Camilo Castelo Branco, que compõe o melodrama burguês *O Condenado*, ainda no calor dos acontecimentos (1870), com a primeira representação no Porto, em 1871. Deste drama em três atos e dois quadros, extraio um diálogo significativo:

> JORGE – No semblante angélico de V. Ex.ª reluz sinceridade. Não posso crer que a snrª D. Eugenia finja ignorância, mas também não posso perceber o ar de interesse com que me pergunta se eu conheci Marta de Vilasboas.

[3] MORETTI, Franco. *O burguês: entre a história e a literatura.* Tradução de Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014, p. 23.

> D. EUGENIA – Fui criada num recolhimento, onde muitas vezes ouvi contar a desventurada sorte dessa senhora.
> JORGE – Ah! Ficou-lhe na memória o nome, e no coração o dó da mulher que teve a infelicidade de ser amada do marido até ao extremo de ser morta por ele...
> EUGENIA – E ele amava-a!?
> JORGE – Que pergunta! Pois não vê que ele a matou por ciúmes!?
> EUGENIA *como aterrada* – Matar! que horror, meu Deus!
> JORGE – O horror não é matar; é sobreviver a esse cadáver que deixa uma herança de desonra eterne. Que horror é viver com o pesar desse cadáver, não sobre a consciência, mas sobre o coração esmagado para nunca mais ressurgir. Para que V. Ex.ª possa sem espavorir-se pôr os olhos de sua alma no homem que matou Marta, imagine-o esposo, amante e apaixonado ao quarto ano ainda noivo, cuidando que sua mulher a cada novo dia que vem sempre de carícias, sente a precisão de redobrar de ternura e gratidão. [...]
> EUGENIA, *com ímpeto* – Então V. Ex.ª conheceu-o?
> JORGE – Se conheci!... [...] Do homem que por espaço de quatro anos lhe beijara os pés, fez um desgraçado sem nome; mas a sociedade, precisando dar um nome a esse desamparado, chamou-lhe assassino. Ele matou-a, Srª. D. Eugénia; foi a si próprio que ele se matou. Era forçoso despedaçar a alma que se identificara ao corpo contaminado da mulher perdida. As robustas vidas, a do coração e a do pundonor. [...] Peço perdão se estou magoando a sua sensibilidade, minha senhora. V. Ex.ª está sofrendo, e eu disse palavras acerbas como se as estivesse dizendo em frente dos juízes que condenaram Jácome da Silveira. Chora! V. Ex.ª chora?! Porquê?[4]

Ainda que o uroxídio seja publicamente repudiado, o senso comum atribui à vítima o seu quinhão pelo desvario de outrem, como se estivesse a cavar a própria sepultura. O chamado *drama de atualidade* camiliano merece uma leitura atenta de Luiz Francisco Rebello:

> [...] neste *Condenado*, a realidade foi, para o autor, "hipótese, pretexto, enquadração". E a verdade é que o interesse do drama (mau grado as suas demasiadas retóricas, tributo pago ao gosto literário da época, e as longas descrições retrospectivas) subsiste independentemente do conhecimento que se tenha, ou não, dos factos reais que lhe são subjacentes. Interesse que, por outro lado, não apenas de ordem histórica ou documental – O Condenado é o último drama do teatro romântico português; um ano depois as Conferências Democráticas do Casino iriam promover o realismo como nova expressão literária – mas que radica nos seus valores estéticos e humanos, que brevemente procurámos surpreender[5].

4 BRANCO, Camilo Castelo. O Condenado (Frag.) *In:* REBELLO, Luiz Francisco. *O Teatro de Camilo.* Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/ Biblioteca Breve/ volume 120, 1991, pp. 180-182.

5 REBELLO, Luiz Francisco. *O Teatro de Camilo.* Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/ Biblioteca Breve/ volume 120, 1991, p. 83.

A infelicidade do "desterrado" presta-se também ao canto pungente da escritora Catarina Máxima de Figueiredo Feio de Abreu Castelo Branco (1829-1884)[6], que tece em sua deferência um soneto publicado no *Almanach de Lembranças Luso-brazileiro para o Anno de 1876.* O mesmo poema comparece, reeditado com correções, no *Almanach de Lembranças Luso-brazileiro para o Anno de 1877*:

O DESTERRADO

Lá sob o cajueiro, o desterrado *
dorido seio na saudade afunda!...
é ermo o exílio, a solidão profunda;
e ao longe quebra o mar seu longo brado!
Ai! Esse coração alanceado,
a fácil inteligência tão profunda,
lúgubre noite em luto imenso inunda,
desde o raiar de um dia malfadado!
Que o amor traído a gloria lhe invalida...
caras venturas lhe transforma em dores...
e a generosa mão em homicida?!...
Vergou o cedro ao desatar-se em flores!...
pode a pátria chorar-te a infausta vida!...
Ai! nobre desterrado!... Ó dissabores!...
*Vieira de Castro na Correspondência Epistolar, por C.C. Branco, p.122, tomo I[7]

Por fim, em 1890, José Valentim Fialho de Almeida (1857-1911) presta o seu contributo à figuração desta infeliz triangulação amorosa. Quando se propõe a aproximar a lupa de tipos e situações comuns, o polemista assumido, crítico temido e literato admirado por seu talento como contista, busca, segundo advoga o próprio, lancetar a pústula do organismo social e investir na sua reforma. No conto "Roberto", publicado em *Lisboa Galante* (1890), apresenta-nos um cenário bem ao gosto burguês:

> Com radiosas miragens, o pobre reconstruía o seu larzinho tépido e farto: Emília deliciosa num roupão de pelúcia azul com rendas brancas: o glu-glu da cafeteira fervendo na cozinha: toda a residência coberta de estofos de cores atenuadas, com bocadinhos de arte aqui e além, sobre as consoles e ternuras tenras, subindo em espirais exóticas e lânguidas, dos pequenos vasos de faiança francesa; a gata dormindo sobre um cochim do canapé – e por baixo

6 Cf. Nuno Catharino, "D. Catharina Máxima de Figueiredo Feio de Abreu Castelo Branco nasceu em Guiães (pequena aldeia do districto de Vila Real) [...]Apezar de D. Catharina Máxima de Figueiredo Feio só se dedicar à literatura, nos poucos momentos que as suas ocupações caseiras lhe deixavam livre, foi uma poetisa distincta. O que acabo de escrever faz-me pensar quantas Sevignès e Georges Sand Portugal poderia contar, se o nosso meio fosse propício à revelação e desenvolvimento de muitos talentos e vocações que, por certo, se teem definhado e perdido !" (CARDOSO, 1917, p. 93).

7 FIGUEIREDO, Catharina Máxima de. "Desterrado" *in: Novo Almanach Luso-Brasileiro de Lembranças Luso-brazileiro para o Anno de 1877*. Lisboa: Lallement Frères Typ. 1876, p. 398.

> das janelas, fundos do jardim adormecidos em esponjosos vapores, na penumbra daquela noite chuviscosa de novembro[8].

Como refere Franco Moretti, vemos o lar burguês "como a corporificação do conforto"[9]: uma salvaguarda ao frio, à chuva e à solidão a fixar-se no imaginário como um *locus amoenus*. No entanto, algumas notas dissonantes desfazem a "miragem", fruto da visão míope do protagonista.

Entre compadecido e sarcástico, o narrador desfere suas farpas. O tal "larzinho" transporta-nos para um espaço entre comezinho e restrito, onde encontramos a esposa, cujo viés ambíguo transita entre a imagem da santa e a mulher de má nota. E o "pobre" marido, destituído de heroísmo, não desperta qualquer admiração. No mesmo trecho, o narrador sugere uma "reconstrução" consoante com a miopia do marido, o que suscita no leitor a impressão de transitar em um cenário de novela.

Roberto é um homem entrado na meia idade e a "Emília, sua mulherzinha adorada – quinze anos mais nova infelizmente!"[10] dedica-se, com "jeitosinhos de macaca", a granjear as suas graças. Era, "uma doidivanas!" segundo o feliz marido. Mas, ao mesmo tempo, "um coraçãozinho de pomba, e incapaz de...Safa! – resumia ele, passando a mão pela careca de respeito."[11], ato esse que denuncia seus temores mal acobertados.

No retorno do trabalho, Roberto encontra um grande amigo seu, o Simões, que não goza de grande reputação entre os pares: "alguns o declaravam um canalha da espécie mais pitoresca: um pregador moralista, sem linha nítida de conduta; um pai de família sem colaboração comprovada na progênie; um militar sem disciplina, um cidadão sem carácter e um caloteiro sem crédito"[12]. Desesperado, ele confidencia a Roberto que a Elvira, esposa e mãe de seus quatro filhos, está a enganá-lo. De início, o militar custara a acreditar nas cartas anônimas,

> porque enfim, meu velho, eu ao contemplar o rostinho de Elvira, redondinho como o duma santa, ao fitar em cheio as pupilas cor de tabaco de Espanha da minha rica mulherzinha, via-a tão vaporosa e tão pura, rescendendo uma

8 ALMEIDA, Fialho de. *Lisboa Galante* – Episódios e Aspectos da Cidade. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992, p. 155.
9 MORETTI, Franco. *O burguês: entre a história e a literatura.* Tradução de Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014, p.53.
10 ALMEIDA, Fialho de. *Lisboa Galante* – Episódios e Aspectos da Cidade. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992, p. 149.
11 Idem, p. 150.
12 Idem p. 151.

> inocência por tal forma translúcida que dizia á noite comigo: Se esta rapariga tem vícios, em que corações se anicha então a pureza das castas esposas?[13]

Simões obtém, por fim, evidências concretas da traição. Acabara de comprar o veneno, com o firme propósito de matá-la e vingar a honra conspurcada. Roberto, no entanto, racionaliza a situação e pressente o desastre iminente. Diante do que considera um ato insano, obtempera:

> Tu, capitão Simões de Infantaria 7, à cova da moira, apontado assassino por toda a gente?!... Não, não pode ser, atende-me, escuta, desgraçado. É a costa da África, com algemas aos pés, um calor de rachar, e abcessos de fígado. Deita pra cá o clorofórmio, Simões, deita pra cá o clorofórmio!"[14]

Demovido da ideia funesta, o marido traído opta por renegar a esposa: "Sou um miserável! Vá dizer a essa mulher que não sustento perdidas"[15]. Segundo o Código Civil, a viger desde 1868, o primeiro motivo para consumar a separação do casal é o adultério da mulher, o que implica em perda de nome, posição e acesso aos filhos. Sem outra fonte de renda que não o soldo do marido, as saídas possíveis para Elvira tornam-se restritas, o que, no mais das vezes, arrasta as mulheres para serviços domésticos, trabalho nas fábricas ou anda para a prostituição.

Se a situação ocorresse às avessas, só se configuraria em ilícito — segundo o art. 404.º do Código Penal — em caso de a traição masculina ser notória e denunciada pela principal interessada, no caso a esposa do infiel. Ao adúltero pode até ser aplicada uma pena de três meses a três anos de prisão. As mulheres que acionam a lei, no entanto, ficam presas ao estigma por mais tempo, o que diminui em muito a aplicação da medida corretiva, mais usual em caso de injúrias ou sevícias graves.

Intimamente Roberto rejubila-se: "Não tinha a recear o adultério, ele! [...] Ai que beijo! Que grande beijo ela ia levar!"[16], comportamento esse motivado pelo temor de passar pelo mesmo desengano. Observe-se que o casal Simões, também de classe média, tem as suas similaridades com Roberto e sua consorte. Se bem que o capitão estivesse "sempre no Afra, à caça de rapariguitas."[17] e Roberto fosse probo e dedicado à família. Mas Elvira, mulher do primeiro, delineia-se como o duplo de Emília, esposa do segundo.

---

13 ALMEIDA, Fialho de. *Lisboa Galante* – Episódios e Aspectos da Cidade. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992, p. 153.
14 Idem, p. 154.
15 Idem, p.154.
16 Idem, p. 155.
17 Idem, p. 150.

Roberto chega em casa e a encontra às escuras. O coronel que reside no andar de baixo comenta que as mulheres saíram, e lhe oferece insistentemente uma xícara de chá, apesar da parca intimidade entre os pares. Emília mormente faz pouco caso dos vizinhos e manga do filho do casal, o Rui, por sinal "alto, com a soberba cinta dos ginastas, flexível, cintura fina, vigorosa, fechando um busto de *jongleur,* cujas musculaturas correctas tinham a suprema solidez."[18]

Entre a tosse convulsa dos vizinhos e um barulho surdo no interior da casa, lampeja em Roberto a história do Simões, "ganhando corpo, tragédia, intensidade. Via o adultério, a surpresa, o camarada a fugir, ela perdida."[19] É o que Roberto, após arrombar a porta, constata: corpos enlaçados e beijos enervantes. E tem às mãos o clorofórmio.

Fava contada desde o início do conto, o militar Simões obtém o seu duplo. Uma vez responsabilizado pelo assassinato de Emília, Roberto enfrenta o processo que projetara para o amigo, caso este incorresse no crime passional. Passando ao largo da "privação dos sentidos", a questão passa a ser dirimida pelo Código Penal, de 1852. Roberto não revela como conseguiu o veneno, o que sugere premeditação. Quanto ao flagrante de adultério, não houve, porque o ginasta se escafedeu sem ser notado e a criada nega os encontros amorosos e o desfecho mortal.

Para a vítima não resta palavra, ao contrário de Roberto, que, sócio do clube patriarcal, merece, da parte do narrador, uma lágrima, porque há de pagar por seus atos, sem perder a aura romântica que o crime passional inspira. Segundo o narrador, ele é um "homem cuja consciência estava pura, e cujo ideal de honra sobrelevava o dos mais imaculados"[20], o que, em última análise, reflete um movimento solidário àquele que destruíra duas vidas com um só golpe.

A sociedade oitocentista, apesar de gradativamente ver amainar os costumes, perdura aferrada a tais preceitos, enquanto reduto último da moralidade. O discurso tradicionalista leva o narrador a criticar a letra fria da lei que, ao apenar assassinos confessos, não leva em consideração os que têm a defesa da honra como atenuante para as suas faltas.

No entanto, não é essa a visão que a modernidade guarda do jornalista José Cardoso Vieira de Castro. Ao escrever a sua biografia e içá-lo do esquecimento, no início do século XXI, Vasco Pulido Valente define-o como "um dirigente acadêmico com alguma importância; um

18 ALMEIDA, Fialho de. *Lisboa Galante* – Episódios e Aspectos da Cidade. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992, pp. 156-157.
19 Idem, p. 158.
20 Ibidem.

jornalista menor; um escritor sem talento; um político sem poder; um criminoso e um degredado."[21]

Poucas linhas e entrelinhas jurídicas contemplam a mulher com normas protetivas, no decorrer do século XIX, e muito poucos percebem a criança enquanto um sujeito de direitos. A prova mais gritante é a exploração a que são submetidas mulheres e crianças das classes populares, em condições de trabalho as mais insalubres, como é a sua utilização massiva em minas de carvão, por exemplo. São utilizadas também em serviços domésticos nas casas dos mais abastados, chegando a 14 horas de função diária. Tudo isso porque, enquanto a precarização do trabalho não é verbalizada, permanecem os atores recobertos pelo manto da invisibilidade e expostos a toda sorte de desmandos.

No entanto, não são somente as crianças pobres que sofrem com abusos ou negligência. As crianças da classe média também são expostas a riscos, como Maria Amália Vaz de Carvalho não se cansa de alertar em seus artigos de opinião e textos ficcionais. No conto, "A morte de Berta", a referendada escritora traz um enfoque diferente sobre o tema do adultério, desta vez pelos olhos de uma criança.

O narrador elege uma leitora ideal, Naly, menina de quatro anos, a quem dedica o conto: "Venho contar-te esta história para tu a leres mais tarde [...] sentada numa cadeira, muito direita, um pouco revestida da elevada importância do teu cargo de ledora, repetirás alto à tua irmã pequenina este conto verdadeiro que em tua intenção aqui venho traçar hoje."[22]

Em seguida, apresenta-nos a Berta[23], uma criança vivaz como todas as outras, a morar com os pais "numa grande casa aristocrática, discreta, forrada, de colgaduras, de tapetes, de belos quadros antigos."[24]. A mãe "de uma delicada e frágil formosura, que despertava ao vê-la instintos de piedade e proteção [...] levemente cismadora, como quem tem cuidados que a preocupem, [...] punha na *toillete* da casa uns toques de aristocrática distinção."[25]

---

21 VALENTE, Vasco Pulido. *Glória: biografia de J. C. Vieira de Castro.* Lisboa: Gótica, 2009, s.p.

22 CARVALHO, Maria Amália Vaz de. *Contos e Fantasias.* Lisboa: Esfera do Caos, 2007, p. 154.

23 O antropônimo "Berta" remete à filha de Carlos e Emma Bovary, personagens da obra *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert (1821-1880). Sua figuração sugere uma criança negligenciada pela mãe, que está a lidar com suas próprias questões. Ao final da narrativa, a menina passa a ser criada pelo pai, de forma bastante precária. Este, médico de província, tem de enfrentar a própria ruína precipitada pela mulher e falecer precocemente. A menina passa a cuidado de terceiros, até crescer e ingressar como força de trabalho numa fábrica. Como o nome é de origem germânica e remete a algo brilhante ou glorioso, percebe-se a ironia que o autor imiscui na narrativa, ao jogar com a mobilidade social às avessas a comprometer o destino da personagem.

24 CARVALHO, Maria Amália Vaz de. *Contos e Fantasias.* Lisboa: Esfera do Caos, 2007, p. 155.

25 Idem, p. 157.

O pai, "esse era forte, robusto e sadio, mas tinha a virtude dos valentes: a bondade. [...]. Não estava muito em casa, tinha que fazer fora, andava ganhando a vida de elegâncias e confortos que viviam, inconscientes, inocentemente egoístas, os seus dois frágeis amores – a mulher e a filha."[26]

É, no entanto, na referência ao lar, no "aconchego tépido, uma alegria, uma benção de deus, repartida por três almas, e que parecia refletir-se nas coisas mudas que os cercavam, servindo-lhe de elegante e rendilhada moldura."[27] que a família se consolida, tornando mais uma vez ao conceito de conforto, tão caro à burguesia.

Quanto a Berta "tinha um defeito. Era um bocadinho egoísta. Um egoísmo de três, já se entende, porque ela não sabia separar a sua vida da vida dos seus pais."[28] Berta nutre certa repugnância de estranhos e mais hostil fica quando se achega um certo primo que passara a frequentar a casa ultimamente, sempre que o pai não está presente. "Ao aconchegar-se nas roupinhas do seu leito, sentia ainda uma estranha impressão de desconforto e de frio. Era o beijo distraído e formalista que lhe haviam imprimido na testa os lábios quentes, secos e febris de sua mãe."[29]

A figuração reforça o caráter excepcional do espaço privado, onde qualquer intrujice pode botar tudo a perder. O leitor aguarda por essa morte anunciada, que principia no aniversário de Berta, A menina, a brincar, arranca do seio da mãe "um papel cor de pérola, todo amarrotado"[30] e vai se aninhar sob as pernas do pai, a quem confia o troféu:

> Ele e ela, a mãe e o pai, olharam-se. Tu nunca viste um olhar assim, Naly, nem eu, e Deus nos defenda de o vermos nunca. Foi mudo, foi longo, foi sinistro! Um poema de agonias silenciosas! Depois, o pai de Berta, afastando a criança com um gesto lento, desdobrou o papel e leu.[31]

O que se vê, então, é a abundância tornada penúria. O tal "primo" sai da narrativa como entrara: à francesa. O mal está feito e Berta passa a epicentro do terremoto doméstico:

> O pai repelia-a de si sempre que ela lhe estendia os bracinhos, empurrava-a quando ela queria beijá-lo! [...] E a mãe? ... A mãe definhava sozinha, mas naquela tristeza desolada não admitia os beijos da sua Berta de outro tempo. Um dia dissera-lhe asperamente, com um brilho seco no olhar: Vai-te daqui! És

26 CARVALHO, Maria Amália Vaz de. *Contos e Fantasias.* Lisboa: Esfera do Caos, 2007, p. 157.
27 Idem, p.158.
28 Ibidem.
29 Idem, p. 160.
30 Idem, p. 161.
31 Idem, p. 162.

> a causa da minha desgraça toda! Berta não percebeu o que aquelas palavras significavam, mas percebeu o ar com que foram ditas![32]

A criança passa a se esgueirar pelos cantos da casa, tal e qual um animal selvagem. Resta-lhe finar-se, como as heroínas românticas, para remir os pecados de seus pais: "Parecia-lhe a ela que estava na vida como uma intrusa. O que viera ela cá fazer? Por que se não ia embora?".[33] A morte configura-se como a arte do reencontro. O pai e a mãe, até ali reduzidos a espectros, ao chorarem a filha morte, "miraram-se curiosamente como para sondarem os grandes abismos que os separavam dos dias de outrora."[34]

Ao inserir a criança na dinâmica familiar, partilhando, inclusive, o maior temor da burguesia, Maria Amália busca, intencionalmente, passar uma mensagem aos adultos, que são os principais responsáveis pelo cultivo dos relacionamentos. A família, apesar da tão alardeada eternidade dos laços maritais e consanguíneos, é estrutura frágil e todos os seus membros são sujeitos, devendo ter a sua expressão devidamente considerada no espaço doméstico.

O primeiro código civil luso mostra-se, como vimos, rigoroso no que tange às mulheres e brando em relação ao público masculino. Apesar de bastante avançado em relação ao que até então vigera, assegura tão somente a guarda das crianças pela parte ofendida e a partilha da herança em caso de morte do *pather familias*, o que contribui para distinguir o filho legítimo e estigmatizar o filho natural.

Como nos anos 70 e 80, do século XIX, inexistem instrumentos legais específicos para o direito da infância, Maria Amália inova ao eleger uma criança – a Naly, a quem dedica o conto – como sua leitora ideal. E, ao inserir uma outra criança – a Berta – como protagonista do imbróglio, investe-a enquanto sujeito de sua própria história. De quebra, alerta para as cicatrizes que os responsáveis deixam, ainda que inadvertidamente, na prole.

Apesar do perfil reformador que, tal e qual Fialho de Almeida, não oculta, a autora abre janelas para pensar, sob novos prismas, os agregados familiares e cria, em meio à delicada tessitura doméstica, um sofisticado desenho do abandono afetivo. Percebe-se uma nova concepção de infância em curso. É o que nos diz Michelle Perrot:

> (...) a criança vai assumindo rosto e voz. Sua linguagem, seus afetos, sua sexualidade, suas brincadeiras são objeto de anotações que dissipam os estereótipos, em favor dos casos concretos e desconcertantes. A infância, a partir de então, é vista como um momento privilegiado da vida. Toda

32 CARVALHO, Maria Amália Vaz de. *Contos e Fantasias.* Lisboa: Esfera do Caos, 2007, p. 163.
33 Ibidem.
34 Idem, p. 164.

> autobiografia começa e se demora nela, enquanto o romance "de formação" descreve a infância e a juventude do herói. Para tudo e contra tudo, a infância se torna a idade fundadora da vida, e a criança vira uma pessoa[35].

Diferentemente da criança burguesa, as crianças campesinas e proletárias perduram por mais tempo tratadas como adultos em miniatura e ingressam a partir dos sete anos no universo do trabalho ou são introduzidas por agenciadores nos arriscados empreendimentos migratórios, com a promessa de um futuro melhor para as famílias.

Mesmo assim, está dada a largada para a "descoberta da infância", que no século vindouro, há de transbordar para todos os estratos sociais. Ela é alavancada pelas artes, seja na representação iconográfica das crianças e dos signos da infância, seja na representação literária, onde escritores e escritoras passam a expressar pela boca de meninos e meninas ideias e sentimentos consoantes com o desenvolvimento infantil. Até o final dos oitocentos uma literatura especificamente voltada para crianças[36] daria os primeiros frutos.

Por fim, em 1911, Portugal coloca-se em posição de vanguarda, ao homologar a Lei de Proteção da Infância, principiando, a partir desse marco legal, a estruturação de um sistema judicial voltado para crianças e jovens, e desencadeando uma série de medidas que os salvaguardem, ainda que em princípio de forma precária ou ainda com uma boa dose de assistencialismo[37].

Sob o olhar implacável das classes médias, as mulheres de ambos os contos precipitam a sua derrocada, quando optam por fruir os prazeres carnais, o que os autores finisseculares –

---

35 PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história.* Tradução Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005, p. 148.

36 Cf. José António Gomes: "Com a gradual implantação do liberalismo, a educação sofre profundas modificações e o número de leitores infantis e juvenis aumenta. Ambos os factos se revestiram de importância no processo de desenvolvimento de uma literatura para a infância. Com efeito, segundo alguns autores, esta literatura nasce e conquista progressiva autonomia em Portugal no século XIX - um ponto de vista que encontra fundamento no crescendo de publicações destinadas à infância ao longo destes cem anos. [...] Numa época em que a literatura para crianças era considerada como "uma espécie de cruzada na qual se honravam de participar os espíritos mais graves e mais cultos" (LEMOS, 1972: 18), traduz-se e adapta-se Perrault, os Grimm, Andersen e a Condessa de Ségur e destacam-se, apesar de tudo, certos poemas (ou versões de textos estrangeiros) de João de Deus, os *Contos para a Infância* (1877) de Guerra Junqueiro, os *Contos para os Nossos Filhos* (1882) de Maria Amália Vaz de Carvalho e Gonçalves Crespo, os *Contos Nacionais para Crianças* (1882) e os *Jogos e Rimas Infantis* (1883) do folclorista e etnólogo Francisco Adolfo Coelho, bem como a antologia de poesia publicada por Antero de Quental com o título de *Tesouro Poético da Infância* (1883) e a *História de Jesus para as Criancinhas* Lerem (1883) de Gomes Leal, além de prólogos vários e artigos (de Eça de Queiroz, por exemplo) onde se discorre sobre a necessidade de leituras adequadas ao público infantil e sobre as características que tais textos deveriam possuir". (GOMES, 1998, pp. 331-332).

37 Cf. Marisa Candeias e Helder Henriques: (...) A Lei de Proteção à Infância – LPI constituiu um contributo assinalável no contexto nacional e europeu. [...] será já no interior do Portugal democrático, enquadrado por princípios europeus, que a criança alcança um reconhecimento social e legal que outrora dificilmente a sociedade assumiria. Quer isto dizer que a evolução social e legal se encontra na dependência do tempo e das condições sociais, económicas e políticas em que foram construídas", e que a literatura não cansa de vocalizar. (CANDEIAS; HENRIQUES, 2012, s.p.)

também eles oriundos da burguesia – procuram retratar à perfeição. Essa preocupação reformadora reafirma:

> [...] a pedra angular da existência burguesa. Para além da compostura ética e da compenetração profissional do especialista, a seriedade surge aí como uma espécie de honestidade comercial engrandecida [...], estendida para a vida como um todo: confiabilidade, método, exatidão, "ordem e clareza", *realismo*. No sentido mesmo do princípio de realidade, em que aceitar a realidade passa a ser, mais do que uma necessidade constante, um "princípio", um valor. Conter desejos não é apenas repressão: é *cultura*[38].

No entanto, outras leituras brotam em meio às fissuras da sociedade burguesa, que até então pensara em se demarcar da aristocracia por sua austeridade e virtude e que, no entanto, há de necessariamente se defrontar com as próprias idiossincrasias.

Mesmo que paguem um preço alto pela transgressão, essas mulheres acabam por se mostrar seres desejantes. E, como tal, depõem gradualmente as máscaras de donas de casa e mães de família, entre assépticas e dessexualizadas. Ainda que a mensagem das narrativas tenha um cunho pedagógico e chame a atenção para os perigos das paixões, soçobra a tese moralizante porque, independente do gênero, somos todos demasiadamente humanos. Conclui Georges Bataille:

> Se alguém me perguntasse o que nós somos, eu de qualquer modo, lhe responderia: essa abertura a todo possível, essa expectativa que nenhuma satisfação material poderá apaziguar e que o jogo da linguagem não poderia enganar! Estamos à procura de um ápice. Cada um, se lhe agrada, pode negligenciar a procura. Mas a humanidade em seu conjunto aspira a esse ápice, que só ele a define, que só ele é sua justificação e seu sentido. [...] A linguagem não desapareceu de modo algum. O ápice seria acessível se o discurso não tivesse revelado os acessos a ele?[39]

Tudo o que lemos permite-nos crer que a literatura pode, e sempre, seguir para mais longe, mesmo quando os escritores – homens e mulheres do seu tempo – e o seu público leitor sequer desconfiam das revoluções que estão a desencadear. Como diria Maria Amália, a partir da nossa leitura de mundo, estaremos aptos a decifrar: "o que significam estas linhas escuras, alinhadas simetricamente na brancura do papel [...]."[40]

---

38 MORETTI, Franco. *O burguês: entre a história e a literatura.* Tradução de Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014, p.93.

39 BATAILLE, Georges. *O erotismo.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, pp. 300-301.

40 CARVALHO, Maria Amália Vaz de. *Contos e Fantasias.* Lisboa: Esfera do Caos, 2007, p. 154.

Cecília Meireles em periódicos portugueses: diálogos transatlânticos na revista *Lusíada*

Cecilia Meireles in Portuguese journals: transatlantic dialogues in the magazine *Lusíada*

Karla Renata Mendes *

Resumo

Cecília Meireles, um dos principais nomes da poesia brasileira, também foi figura de destaque no meio literário português. Sua ligação ao país se evidencia de inúmeras formas, tanto na relação pessoal com escritores e personalidades lusitanas, como em sua intensa atividade literária exemplificada, por exemplo, através de sua atuação em revistas entre as décadas de 30 e 60. Assim, identificam-se, pelo menos nove publicações em que, com maior ou menor intensidade, Cecília se fez presente, o que ajuda a reconstruir sua atuação em Portugal, fornecendo indícios também de seu diálogo com o Modernismo português. Nesse contexto, a presente pesquisa aborda uma dessas publicações, a *Lusíada - Revista Ilustrada de Cultura, Arte, Literatura, História e Crítica*, publicada no Porto, entre os anos de 1952 e 1960, e que conta com a presença da autora em dois de seus números. Embora não figure dentre os periódicos mais populares de sua época, a *Lusíada* merece destaque pela proposta gráfica luxuosa e pouco usual, além das diretrizes ideológicas que parecem ter agradado à autora brasileira. Dessa forma, espera-se avaliar a participação de Cecília Meireles nesse periódico, sua interação à linha editorial, além de aspectos relevantes da própria publicação.

Palavras-chave: Cecília Meireles; Portugal; revistas literárias.

Abstract

Cecilia Meireles, one of the Brazilian poetry central names, was also a main figure in the Portuguese literary entourage. Her connection with the country is evidenced in countless forms, both in the personal relationship with Portuguese writers and personalities and in her intense literary activity exemplified through her publications in magazines between the 1930' and 1960'. Thus, at least nine magazines can be identified with Cecilia's contributions. This helps to rebuild her action in Portugal, also providing evidences of her dialogue with the Portuguese Modernism. At this context, the present research approaches one of these publications, the *Lusíada – Illustrate Magazine of Culture, Art, Literature, History and Critic,* published in Oporto, between the years 1952 and 1960, and the two numbers wherein the author contribute. Although it did not figure among the most popular journals of its time, *Lusíada* deserves highlight by its exuberant and unusual graphic proposal, besides the ideological guidelines that appears to please the Brazilian author. In this way, we expect to evaluate Cecilia Meireles' participation in this magazine, her interaction with its editorial line, besides the relevant aspects of the journal itself.

Keywords: Cecília Meireles; Portugal; literary magazines.

● **Enviado em: 22/08/2016**
● **Aprovado em: 21/11/2016**

* Doutora em Letras pela UFPR com a tese intitulada "Navegando em mares lusitanos: diálogos transatlânticos entre Cecília Meireles e Portugal".

Publicada no Porto, entre os anos de 1952 e 1960, a *Lusíada - Revista Ilustrada de Cultura, Arte, Literatura, História e Crítica* não figura dentre os periódicos mais populares desse período, sendo raramente mencionada em estudos acerca das revistas lusitanas. Embora, atualmente, relegada a certo esquecimento, a publicação teve grandes aspirações à sua época. Uma espécie de anúncio publicitário divulgado ao final do periódico definia-a como "uma publicação de seleccionada colaboração e luxuoso aparato gráfico como há muitos anos se não [realizava] em Portugal"[1], oferecendo uma dimensão do projeto que a envolveu. Sem dúvida, o primeiro elemento a se distinguir na *Lusíada* é, como destacava a propaganda, seu luxuoso aparato gráfico, isso porque, desde o início, a revista propunha-se a falar da arte, em suas mais variadas manifestações, e, ao fazê-lo, utilizava-se de um forte apelo visual. A cada página, o leitor se deparava com um grande número de ilustrações, quadros e imagens (coloridas e em preto e branco), utilizadas para se falar de um movimento artístico, de um pintor, um escultor, de arquitetura, da cultura portuguesa ou, simplesmente, acompanhando um poema ou texto em prosa.

De pretensa publicação trimestral e dirigida por Carlos de Passos, definido, na mesma propaganda, como "historiador e crítico de arte, eminente personalidade das letras pátrias, já consagrada por uma obra notabilíssima"[2], a revista cumpria normas rigorosas de publicação anunciadas na contracapa do periódico: cada edição deveria conter obrigatoriamente um mínimo de sessenta e quatro páginas, sendo a colaboração solicitada e reservando-se à direção o direito de orientar a sua ilustração artística. Além disso, afora a circulação de números individuais, a revista foi lançada em volumes encadernados em brochura com quatro edições.

Mantendo esse esquema organizacional ao longo de seus oito anos, a *Lusíada* encerrou-se totalizando um volume pequeno de edições: doze números publicados em três tomos. É de se supor que o parco índice de publicação e a irregularidade (na prática, a revista não era lançada trimestralmente, chegando, em certos casos, a ser lançado apenas um número por semestre), deveu-se especialmente ao alto custo de edição de cada exemplar, já que a publicação, como se anunciava, seria

> realizada por modernos processos de composição e ilustração, [devendo] constituir um grado êxito e valer, no género, como um empreendimento nacional dos mais arrojados nestes últimos anos. (...) [Impressa] em óptimos papéis (couché e off-set) e largamente ilustrada a preto e a cores por alguns

1 *Lusíada - Revista Ilustrada de Cultura, Arte, Literatura, História e Crítica*, 1952, vol.1, s/p.
2 Idem, ibidem.

> dos nossos melhores ilustradores do género, [incluiria] a reprodução, nos coloridos originais, de pinturas de artistas portugueses e estrangeiros.[3]

Como se percebe, a revista nasceu de um projeto ambicioso, preocupada, principalmente, em diferenciar-se pelo aspecto gráfico e tencionando ocupar um lugar de relevo entre os periódicos portugueses devido, justamente, a essa edição de alta qualidade. Além de todo o apelo visual e o esmero editorial, o periódico, segundo seus idealizadores, colocava-se "ao serviço da cultura pátria", sendo atrativo pela beleza e também pelo seu conteúdo, uma vez que em suas páginas, "críticos e ensaístas nacionais e estrangeiros [informariam] o leitor dos problemas e dos conhecimentos actuais de Belas Artes (nobres e menores), da História e das Artes Decorativas, e brilhantes prosadores e poetas [subscreveriam] a parte literária."[4] Tudo indicava que a revista seria o resultado final de um longo e cuidadoso processo de seleção, organização e edição de textos e imagens.

Tal linha de atuação se deveu, em grande parte, à ação de seu diretor, Carlos de Passos. Embora as informações a seu respeito sejam escassas, a própria revista o definia como um uma personalidade ligada à arte, sendo ele, à época, autor de respeitáveis obras sobre a história portuguesa, seus monumentos e artistas, além de algumas contribuições, como prefácios e introduções a obras literárias.[5] Seu interesse pelas artes direcionou a *Lusíada* a centrar-se, com especial atenção, nessa área, transformando-a em uma revista voltada a manifestações diversas como pintura, arquitetura, urbanismo, escultura e, em menor número, permeada por poemas, contos e críticas a livros e autores.

Acima de qualquer assunto específico, a revista, segundo seu diretor, devotava-se à cultura de forma geral, preocupada em elevar o espírito da população. Esse ponto de vista foi manifestado por Carlos de Passos, no texto que abre a primeira edição do periódico:

> Anelos vivos da *Lusíada* são os de valer como órgão da cultura portuguesa, em prol do avigoramento e realce intelectivos da pátria, como factor representativo da consciência mental do povo luso, não alheio às inquietações morais e artísticas da actualidade.[6]

---

3 Idem, ibidem.
4 Idem, ibidem.
5 É possível encontrar entre seus títulos obras como *A espada de Afonso Henriques*, *Relações históricas luso-italianas*, *Navegação portuguesa dos séculos XVI e XVII*, *Monumentos de Portugal*, *Vieira Portuense* (acerca da vida e obra do pintor lusitano Francisco Vieira Júnior); além de prefácios e notas a uma edição, publicada no Porto, de *Viagens na minha terra* e prefácios a obras do escritor Arnaldo Gama.
6 PASSOS, Carlos de. "Lusíada" In: *Lusíada - Revista Ilustrada de Cultura, Arte, Literatura, História e Crítica*, 1952, nº1, p. 1.

Utilizando-se de um discurso floreado e eloquente, o autor procurava evidenciar o desejo de que a *Lusíada* se tornasse uma publicação elevada, um "órgão da cultura portuguesa" e um estímulo intelectual ao povo luso. Declarando o interesse de apenas "servir o espírito da grei", Carlos de Passos frisava o caráter independente da publicação, voltada apenas a interesses culturais e intelectuais. Segundo ele, a revista era uma "empresa de plena autonomia", tanto espiritual quanto material e não estava "sujeita a compreensões de quaisquer ideologias (morais, político-sociais, literárias e artísticas)", ou "curvada a interesses individuais ou sectários."[7] Tal postura, assumida em um contexto político em que o Estado Novo ainda figurava, procurava desassociar o periódico de qualquer ligação a fatores externos que não a própria arte, tentando garantir ao leitor a imparcialidade da revista.

Defendendo o desenvolvimento e aprimoramento intelectual do povo português, o artigo assinalava que a "cultura mental" seria o maior e mais benéfico elemento criado pela atividade humana para "embelezar e engrandecer a vida", libertando o espírito do materialismo e do cientificismo[8]. Assim, adotava-se um discurso em que a tônica recaía sobre o poder transformador atribuído à cultura e manifestado através do trabalho artístico, procurando evidenciar a revista como uma propagadora da instrução e do saber tão necessários ao homem. Todavia, se fazia questão de salientar que tal saber não se encontrava sob o domínio das ciências, combatendo-se uma ideologia cientificista e tecnicista em prol de uma vertente mais humanista:

> Na verdade, justamente garantiu Alexis Carrel, as ciências mecânicas, físicas e químicas, não concorrem para o fulgor da civilização, para o bem da humanidade, antes, mercê de inibirem o correctivo dos valores da inteligência, fecundam o degradamento da pessoa humana, por meio do imperialismo da mecanização, do automatismo, da uniformização. Quando os direitos da Inteligência, do Espírito, forem suplantados pela força bruta, pelos do racionalismo puro e do industrialismo colectivo e global das sociedades, reboará a trágica hora do perdimento da civilização e as trevas do Mal cobrirão a agonia dos homens, a agonia da obra de Deus.[9]

Ainda que inserido em um Portugal pós-guerra e de avanços sociais e tecnológicos, Carlos de Passos adotava uma postura contrária ao avanço desenfreado das ciências e o culto ao progresso. Receoso do império da mecanização, do "automatismo" e da "uniformização", em detrimento de valores universais como a "Inteligência" e o "Espírito", o autor citava Alexis

7 Idem, ibidem.
8 cf. idem, ibidem.
9 Idem, p. 2.

Carrel, médico francês, ganhador do Prêmio Nobel, em 1912, mas que também cultivava ideias místicas e filosóficas, para validar ainda mais sua tese contra um império do positivismo e defender uma possível harmonia entre as esferas material e espiritual. Situando o fim último da *Lusíada* como o de engradecer o homem em sua humanidade, reabilitando a importância da arte em um mundo cada vez mais prático e objetivo, Carlos de Passos chegava a assumir um tom quase apocalíptico, maldizendo a hora em que a sociedade se deixaria dominar pelo culto ao progresso.

Após defender a cultura como antídoto para evitar "a trágica hora do perdimento da civilização", o autor passava, então, a defini-la, associando-a com aquilo que de mais genuíno e autêntico um povo possui em sua história:

> A cultura, porém, não é um acto de geração espontânea. Só reverbera e se expande na vida da tradição. (...) Promana da formação histórica de um povo e representa a fé estuante e vigorosa do mesmo na glória do seu destino, na superior finalidade da sua existência e na obra civilizadora do mundo. Eis a lídima tradição, que vale como sangue ardente das nações. [10]

Como se percebe, a cultura aparece vinculada aos conceitos de "tradição", "nação" e "obra civilizadora", fazendo com que o editorial fosse perpassado por um discurso nacionalista e de exaltação a Portugal como o país que cumpriu o papel de espalhar, pelo mundo, a civilização, e, consequentemente, a cultura herdada. Evocando os "tempos gloriosos de quatrocentos e quinhentos" como aqueles em que o nacionalismo português mais aflorou em um sentimento de "colaboração civilizadora", Carlos de Passos defendia que, naquela época, Portugal pôde cumprir sua missão porque os "lusos puderam gerar uma cultura e uma literatura próprias", sem que isso lhes privasse do sentimento da sua "irmandade entre os povos do mundo"[11]. O passado grandioso e a incumbência de elevar os espíritos ecoando o brado civilizatório pelo mundo já haviam sido atribuídos a Portugal em outros editoriais de periódicos como o da *Ocidente* e da *Atlântico*. Tal ponto leva a associar também a *Lusíada*, ainda que de forma menos explícita e sem intenções políticas declaradas, à propagação de um discurso ideológico de exaltação nacionalista, preocupado em enaltecer e louvar o país por sua história imponente.

Todavia, ainda que visasse à unificação com outros povos, numa espécie de "comunhão cultural universal", o autor salienta que Portugal jamais suprimiu sua "fidelidade à terra, à língua, à veneração dos seus maiores poetas, cronistas, guerreiros, navegadores e

10 Idem, ibidem.
11 cf. idem, pp. 2-3.

conquistadores daquém e dalém-mar"[12], exaltando, portanto, um patriotismo inerente. Porém, ecoando o discurso de que esses áureos tempos já não mais eram visíveis em sua época, o autor defendia que chegava o momento de se reavivar e revigorar o que ele chamava de antigo "brio ancestral", recuperando a "compreensão das realidades actuais e de outrora" e reinstaurando o tempo de uma "nova glória".[13] Justamente aí, segundo Carlos de Passos, residia a missão da nova revista: servir de veículo e meio para a propagação desses ideais.

Contudo, o editorial fazia questão de assegurar que o único e verdadeiro objetivo perseguido pela publicação era o de servir à cultura, reiterando, novamente, a não associação a qualquer outro tipo de mensagem e conteúdo ideológico ou pessoal:

> Na Lusíada há lugar, justamente, para escritores, artistas e críticos de boa vontade, da que se afervora em bem servir a cultura e não da que, tredamente, planeia utilizá-la como biombo de malas-artes, como expediente para rebuçados evacuamentos de ideologias e paixões de estilo mais ou menos louco e nefasto.[14]

Restringindo a ligação da *Lusíada* àqueles que a buscassem com uma finalidade elevada e intelectual, o autor decretava a autonomia da revista e de seus colaboradores:

> É independente a *Lusíada* e viverá fora de escolas e partidos – recursos da impotência criadora, da benéfica actividade dos homens: por isso, requer a independência mental dos seus colaboradores, tanto na obra de criação tanto na crítica.[15]

O discurso manifestado pela publicação quanto ao papel da arte, "fora de escolas e partidos", procura evidenciar que não se aceitaria nenhuma forma de tolhimento e distorção da verdadeira expressão artística. Além disso, compactuar com uma escola ou ligar-se a alguma ideologia específica opunha-se ao principal objetivo perseguido pela publicação, o de "cooperar na obra de revivificação universalista do país"[16], projeto que faria com que o povo português voltasse a valorizar Portugal e compartilhasse tal orgulho com o resto do mundo, como outrora já o fizera.

Para tanto, a revista não poderia, como se afirma, comover-se com o "hieratismo das múmias" nem compactuar "com os desregramentos de mau gosto e os delírios da astenia

12 Idem, p. 3.
13 cf. idem, ibidem.
14 Idem, ibidem.
15 Idem, p. 4.
16 Idem, ibidem.

criadora" (idem, ibidem), deixando claro não se prender ao passado e nem louvar uma arte vanguardista. Pendendo para uma concepção de arte mais clássica, universal e atemporal, o texto encerrava-se com uma espécie de apelo para que os ideais da *Lusíada* fossem bem compreendidos e que, em especial, seus colaboradores e os próprios leitores respondessem à altura daquilo que se esperava: "Que ao empenho que nos aferventa e guia de bem servir a cultura e a nação, de realizar obra de beleza, saibam corresponder nobre e pertinentemente, com afectivo desvelo, os nossos colaboradores e todos os que amam as letras e as artes"[17]. Tal rogo era feito levando em consideração o fato de que a revista buscava o "bem do espírito e aumento de Portugal,", mas, além disso, "a bem do imarcescível espírito da Latinidade, cepa vertebral e radiante da civilização do mundo." Dessa forma, encerrar o texto de abertura da revista mencionando o desejo de alimentar o "espírito da Latinidade" evocava outras pretensões grandiosas como a da *Ocidente*, que buscava disseminar uma "cultura ocidental". Portanto, a revista já antecipava que se dedicaria, com especial relevo, a essa matriz clássica, fato que se concretizou nas páginas destinadas, por exemplo, às pinturas de Leonardo da Vinci, à arte renascentista, à escultura italiana ou ao anúncio de descobertas arqueológicas de cidades romanas.

De forma geral, as seções que compunham o periódico destinavam-se a tratar de seis temas principais: *Arquitetura*, focando-se, principalmente em igrejas e monumentos portugueses; *Artes Plásticas*, com a exploração de obras de artistas como Goya, Bosch, Cézanne e de portugueses como Carlos Botelho, Marques de Oliveira, Medina e Rafael Bordalo Pinheiro; *Escultura*, com ênfase nas esculturas religiosas; *Cinema*, com críticas a filmes recém-lançados e reflexões sobre o desenvolvimento desse nicho; *Literatura*, com poemas e contos, em sua maioria de autores portugueses como Alberto de Monsaroz, Amélia Vilar, Américo Durão, Agustina Bessa Luís e textos críticos sobre autores consagrados como Fernando Pessoa ou períodos literários como o medieval; *Cultura e Etnografia* portuguesa, com estudos sobre a fiança portuguesa, os trajes, os coches, os brocados e cálices, por exemplo. Além disso, havia seções fixas destinadas, ao final da revista, a divulgar eventos de arte, música e teatro, em Lisboa e no Porto, e a seção "Novos Livros" ou "Bibliografia" que, como de praxe, divulgava as recém-lançadas publicações enviadas à revista.

O primeiro número, apresentado na primavera de 1952, trouxe aos leitores, conforme prometido, uma edição luxuosa, composta por inúmeras ilustrações (cite-se como exemplo um texto sobre o pintor Carlos Botelho, que, ocupando nove páginas, apresentava onze

17 Idem, ibidem.

reproduções de quadros), textos sobre assuntos tão variados como "O naturalismo na escultura italiana da renascença" ou "Leques e ventarolas", além da colaboração literária do brasileiro Ribeiro Couto e de portugueses como Teixeira de Pascoaes e Cabral do Nascimento. Todavia, embora o projeto de publicação se concretizasse e o resultado fosse o surgimento de uma revista realmente diferenciada em termos gráficos e estéticos, a permanência da *Lusíada* no mercado, tendo em vista seu alto custo de edição, era algo que preocupava seus idealizadores. Por isso, em seu número 5, lançado em julho de 1954, quando a revista já se via atingida por certa irregularidade na publicação, trazia um texto assinado pela "Direcção", em que se apelava aos amantes da cultura e da arte para que aderissem à assinatura do periódico, o que garantiria a sua manutenção.

Lamentando o fato de poucas terem sido as revistas capazes de reabilitarem as letras nacionais, destacando, por exemplo, a *Atlântico* e a própria *Lusíada* como aquelas que surgiram com uma proposta elevada de publicação, o texto (que tudo indica ser de Carlos de Passos) retratava com uma franqueza pouco vista nesse cenário as mazelas econômicas que assolavam a edição do periódico desde o seu lançamento:

> O bom êxito do nº 1 e o louvor geral animaram-nos a prosseguir, embora a compensação material ficasse muito distante da despesa. Contudo, decidimos porfiar no empreendimento (...) Não diminuiu, é um facto, o interesse geral pelos três números posteriores. No entanto, só com excessivo e molesto sacrifício foi possível manter a publicação da Lusíada, tal a magnitude dos encargos económicos da mesma, imposta pelos altos preços da indústria gráfica. Decerto há limites para todos os sacrifícios, para as melhores vontades de bem servir, quando não justa e devidamente apoiadas.[18]

Ainda que fosse de conhecimento geral o fato de que a questão financeira era um dos maiores problemas enfrentados para se manter a publicação dos periódicos, a direção da *Lusíada* assumia uma postura inusitada ao expor isso de forma muito direta e sincera aos seus leitores. Queixando-se de uma possível falta de apoio, traduzida no pouco número de aquisições da revista, o texto tinha uma intenção declarada: esclarecer a situação difícil e solicitar uma maior colaboração para a sobrevivência daquele empreendimento que pretendia servir "à cultura, à inteligência e à nação portuguesa."[19] Por isso, Carlos de Passos apelava "às pessoas votadas à vida espiritual", que elas "[acudissem] com o seu auxílio, que [ajudassem] com a sua assinatura", contribuindo para a expansão da revista e consolidação do

[18] *Lusíada - Revista Ilustrada de Cultura, Arte, Literatura, História e Crítica*, 1954, nº5, p. 4.
[19] Idem, ibidem.

empreendimento que era marcado por um "flagrante desinteresse económico."[20] Mais além, afirmava-se ainda, que os louvores acerca do valor da *Lusíada* se confortavam moralmente, não atenuavam aquilo que se define como "sacrifício editorial", para o qual a única solução seria "a da assinatura".

Trata-se, portanto, de um apelo inédito dentre as revistas até aqui mencionadas, haja vista que em nenhuma outra se estabeleceu essa espécie de publicidade tão explícita. Sua veia propagandística já ficara evidente antes mesmo da publicação de seu primeiro número, quando se investia na divulgação de sua qualidade superior, das técnicas de impressão e do material utilizado naquela que seria uma verdadeira revolução editorial. Mas tal publicidade se tornou ainda mais necessária diante da inviabilidade de se manter ativa a edição de seus exemplares. O diálogo com o leitor precisava se efetivar com urgência, e nada melhor do que as próprias páginas da revista para transmitir a mensagem de que o único tipo de apoio esperado naquele momento era o aumento do número de assinaturas. De toda forma, a súplica parece ter surtido efeito, uma vez que a revista se manteve no mercado, ainda que de forma esparsa, por mais seis anos.

Ao longo de sua existência, a *Lusíada* não contou com a colaboração de muitos escritores brasileiros, talvez pela dificuldade em divulgar e fazer chegar ao Brasil os exemplares que eram publicados no Porto, ou mesmo pelo alto custo de cada edição, o que não deveria atrair muitos leitores, a exemplo do que ocorria em solo português. A título de comparação, cada exemplar da revista *Ocidente*, na década de 50, por exemplo, era comercializado no Brasil pelo equivalente a dezessete escudos, enquanto a *Lusíada* custava quarenta. Dessa forma, é possível destacar em oito de seus doze números, apenas a participação brasileira do já mencionado Ribeiro Couto, de Cecília Meireles e do crítico Antônio Soares Amora. Ao que tudo indica, o próprio Carlos de Passos, encarregado de convidar os autores a participar da revista, se ressentiu da ausência de escritores brasileiros na publicação. Diante de uma possível queixa, Cecília minimizou a suposta indiferença de seus pares, encontrando uma explicação mais amena, como sugere carta enviada em maio de 1952: "Lamento que os meus colegas brasileiros não tenham atendido com mais interesse à sua solicitação. Talvez haja nisso alguma culpa do correio, que nem sempre é tão pontual quanto se deseja."[21] Além da morosidade do correio, como tenta justificar Cecília, outra possível explicação para o desinteresse brasileiro é que a revista, voltada com muito mais ênfase para

[20] cf. Idem, ibidem.

[21] Carta de Cecília Meireles a Carlos de Passos, datada de 18 de junho de 1952, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

a arte em geral do que para a literatura, propriamente dita, encontrou alguma dificuldade em angariar autores de destaque no cenário literário, contando com poucos nomes de peso, portugueses ou estrangeiros, em suas edições.

No caso de Cecília Meireles, a aproximação de Carlos de Passos pode ter sido facilitada por Diogo de Macedo e José Osório de Oliveira que já haviam publicado textos no periódico. Assim, seguindo as normas de organização, Carlos de Passos formalizou o convite a Cecília em meados de 1952, como atesta resposta enviada pela autora em fevereiro daquele ano:

> Prezado Sr. Carlos de Passos
> Vários motivos impediram-me de responder imediatamente ao seu amável convite para colaborar na revista "Lusíada". Como sabe, voltei há pouco da Europa, e ainda estou lutando com um grande atraso na correspondência e nas colaborações.
> Muito lhe agradeço a lembrança, e igualmente lhe agradeceria me enviasse um número da revista, o que facilitaria a escolha do artigo a enviar-lhe.[22]

Atendendo ao pedido de Cecília, o diretor da *Lusíada* enviou-lhe o exemplar nº1 da revista. O periódico, ao que tudo indica, parece ter agradado, já que ela avaliava a publicação de forma muito elogiosa: "Devo dizer-lhe que a sua revista chegou. Achei-a maravilhosa."[23] Numa atitude amigável e de real interesse pelo conteúdo da *Lusíada*, a poeta afirmava ainda que dentre os muitos assuntos que lhe chamaram a atenção, poderia destacar os "quadros de Carlos Botelho", que, segundo ela, seriam "das coisas mais poéticas vistas em pintura". Sobre a intersecção entre a poesia e a pintura, Cecília ainda refletiria: "Pode ser que os críticos discutam essa minha apreciação, que mistura a coisa literária à plástica. Mas os poetas têm o direito de descobrir os colegas por onde se encontrem, e mesmo com linguagem diferente..."[24] Essa tentativa de aproximar esferas artísticas diferentes, ideal também almejado pela própria *Lusíada*, pode ajudar a explicar o interesse de Cecília Meireles pela publicação. Todavia, a autora daria uma passo a mais, vislumbrando não apenas a convivência da literatura e da pintura nas páginas da mesma revista, mas evidenciando um possível diálogo entre a linguagem pictórica e poética. O apreço manifestado pela obra do artista português Carlos Botelho faria com que um de seus poemas, ao ser publicado na revista, recebesse uma ilustração do pintor.

---

22 Carta de Cecília Meireles a Carlos de Passos, datada de 28 de fevereiro de 1952, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

23 Carta de Cecília Meireles a Carlos de Passos, datada de 18 de junho de 1952, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal. Todo esse trecho também foi publicado na revista nº 3 (maio de 1953) em que figuravam opiniões de críticos, autores e outras publicações acerca das qualidades da *Lusíada*.

24 Idem.

Na mesma carta, Cecília reafirmava sua esperança de que o periódico ainda pudesse contar com a colaboração brasileira:

> Creio também que, quando ela se tornar conhecida cá no Brasil, não lhe faltarão colaboradores. É tão difícil encontrar-se uma publicação que, realmente, se ocupe de cultura, sem tentações de escândalo, nem de novidades falsas, nem de propagandas mesquinhas![25]

Nesse momento percebe-se uma crítica ceciliana, ainda que indireta, às publicações brasileiras da época. Pode se supor que as mudanças e transformações trazidas pela década de 50, com o desenvolvimento urbano e social, além do clima nacionalista imperante, influenciassem negativamente as publicações, do ponto de vista ceciliano. Além disso, embora não cite de forma explícita nenhum periódico, ao mencionar as "tentações de escândalo", "novidades falsas" e "propagandas mesquinhas", Cecília poderia fazer referência a publicações como a revista *Noigandres*, lançada em junho de 1952 (mesma época em que a autora escreveu a carta a Carlos de Passos), e porta-voz do recém-criado movimento concretista. Por tudo isso, Cecília louvava a *Lusíada* como uma revista que "realmente se ocupava da cultura", possuidora de "virtudes extraordinárias", uma vez que era capaz de "conseguir encantar" mesmo em meio ao que chamava de "belas realizações gráficas" sempre oferecidas por Portugal.

Dessa forma, após se inteirar da natureza da *Lusíada* e iniciar um diálogo com Carlos de Passos, Cecília Meireles aceitou o convite para ali publicar e se fez presente em dois números da revista: no segundo, lançado em novembro de 1952 e no número sete, de outubro de 1955. Para sua primeira participação, a poeta brasileira escolheu um poema que, mais tarde, integraria a obra *Canções*, lançada apenas em 1956. Na revista, os versos receberam o título "Improviso", suprimido, posteriormente, da edição em livro:

> Por que nome chamaremos
> quando nos sentirmos pálidos
> sobre os abismos supremos?
>
> De que rosto, olhar, instante,
> veremos brilhar as âncoras
> para as mãos agonizantes?
>
> Que salvação vai ser essa,
> com tão fortes asas súbitas,
> na definitiva pressa?

[25] Idem.

Ó grande urgência do aflito!
Ecos de misericórdia
procuram lágrima e grito,

- andam nas ruas do mundo,
pondo sedas de silêncio
em lábios de moribundo.[26]

Embora seja nomeado "Improviso", é possível perceber que há, no poema, um labor poético a fim de obter efeitos sonoros e assegurar sua musicalidade. Estruturado em estrofes curtas de três versos, essa sonoridade é alcançada de dois modos distintos: de início, observa-se um padrão de rimas entre o primeiro e terceiro verso; posteriormente, para que o segundo verso de cada estrofe não fique órfão, ganha destaque a melodia obtida através da acentuação tônica, instaurando-se um jogo de rimas esdrúxulas, com o uso de proparoxítonas ("pálidos", "âncoras", "súbitas") e rimas graves, com paroxítonas ("misericórdia" e "silêncio"), nas duas últimas estrofes. Além disso, nota-se um padrão no que diz respeito à escolha da métrica e da forma do poema, como afirma Darlene J. Sadlier, no texto "ABC de Cecília Meireles", a autora sempre foi

> vivamente interessada nas formas poéticas antigas que, como a canção, se associavam a uma tradição oral portuguesa. (...) Cecília também foi uma versificadora versátil, com um repertório enorme. Muitos de seus poemas no volume *Canções* são baseados na redondilha menor.[27]

Nesse sentido, a predileção ceciliana por formas poéticas tradicionais dificilmente encontraria resistência em uma revista portuguesa como a *Lusíada*. Por isso, a opção pela redondilha menor verificável em "Improviso" é duplamente justificada: servia ao propósito de publicar um texto de matriz mais clássica em uma revista que também seguia essa linha, além de ajustar-se ao estilo de composição do livro *Canções*, ao qual o texto, mais tarde, seria associado.

Observa-se que a série de questionamentos efetuados nas três primeiras estrofes traduzem uma angústia que beira o metafísico. Nos dois primeiros conjuntos de versos, o destaque recai sobre o sujeito que se vê arrebatado pela fragilidade e o desespero (pálido sobre abismos, com mãos agonizantes à espera de uma âncora), ao mesmo tempo em que se

26 MEIRELES, Cecília. *Poesia completa* (2 vol.) (Org.) Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, pp. 1083-1084.

27 SADLIER, Darlene J. "ABC de Cecília Meireles" In: GOUVÊA, Leila V.B. (Org.) *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2001, p. 251.

constata que há a esperança por um auxílio, embora se desconheça de onde ele virá, não sendo possível precisar quem ou o que agirá em seu favor. Essa busca abstrata e etérea reflete-se nas perguntas que parecem simplesmente retóricas, uma vez que se sabe de antemão não haver uma resposta que as satisfaça completamente. Na terceira estrofe, o olhar volta-se para esse possível agente de transformação ("Que salvação vai ser essa"), que carrega em si exatamente aquilo de que se precisa: "fortes asas súbitas / na definitiva pressa", embora o tom de questionamento e dúvida quanto à sua real intervenção ainda permaneçam.

Enquanto nos versos iniciais há uma fusão entre o eu-lírico e esse sujeito que espera pela redenção, as duas últimas estrofes denotam certo distanciamento da situação, que passa, então, a ser observada (e não mais sentida) pelo poeta. Tal ponto de vista pode ser confirmado pelo primeiro verso na quarta estrofe: "Ó grande urgência do aflito", em que se encontra uma definição para toda a angústia relatada antes, havendo, inclusive, a substituição dos pontos de interrogação por uma exclamação, como se, finalmente, se chegasse a uma conclusão. Paralelamente, surgem "ecos de misericórdia" que permitem um vislumbre de consolo, afinal são esses ecos que colocarão "sedas de silêncio / em lábios de moribundo", fazendo cessar, ao menos em parte, os gritos dos angustiados.

Pode-se constatar que se, anteriormente, era o sujeito poético quem empreendia uma busca ou esperava ardentemente uma salvação, as estrofes finais deslocam o foco da procura. Afinal, agora os "ecos" vão em busca da "lágrima e grito" e "andam nas ruas do mundo" atrás dos sofredores, evidenciando-se, então, o encontro entre quem sofre e aquilo que, de alguma forma, o consola. O poema apresenta, portanto, uma temática de caráter mais melancólico e pessimista, pois, como é revelado nos versos finais, parece não existir nenhuma resposta ou salvação que satisfaça plenamente a "urgência do aflito", havendo apenas um auxílio indireto e paliativo ("sedas de silêncio"), que calam a angústia e a dor, mas não as anulam por completo.

Também é de se destacar que o poema, seguindo as normas de publicação, tenha aparecido na revista acompanhado por uma ilustração. Nesse caso, seria um desenho de Carlos Botelho, incluído de uma dedicatória : "A Cecília Meireles". Como dito anteriormente, os elogios de Cecília à pintura de Carlos Botelho devem ter contribuído para que ele fosse escolhido e aceitasse ilustrar o texto, assinalando a reciprocidade da admiração com a dedicatória à autora. O pintor também seria responsável pela capa dessa edição número 2 da *Lusíada*, o que demonstrava sua proximidade ao próprio periódico e a Carlos de Passos.

A ilustração, como se pode constatar, dialoga com o poema na medida em que tenta expressar, através da personagem central, a sensação de angústia e desespero manifestada

nos versos. Com um desenho de formas simples e cor única, Botelho colocava em destaque a figura da mulher que, quase despida (coberta apenas por um leve pano, como a seda mencionada do poema), cerra os olhos com as mãos e sugere um quase levantar de braços e cabeça aos céus em atitude aflitiva, abandonada e sofredora. Ainda em uma referência aos valores manifestados pela *Lusíada*, a mulher é retratada sob um padrão de formas físicas perfeitas (herança classicista do ideal de beleza), além de estar inserida em um espaço no qual a cena é composta apenas pela presença de colunas gregas. Dessa maneira, o artista português procurava estabelecer uma harmonia não somente entre o poema e a ilustração, mas também entre o desenho e concepção de arte defendida pela *Lusíada.*

Em outubro de 1955, quase três anos após sua primeira participação, Cecília Meireles voltou a aparecer nas páginas do periódico portuense. Como demonstram as cartas enviadas por ela a Carlos de Passos, o diretor solicitara uma nova contribuição em meados de 1954, e, em janeiro de 1955, a poeta brasileira enviou-lhe novo poema a ser publicado e sugestões de ilustração para acompanhá-lo:

> Como, segundo diz, "todos folgariam" com mais versos meus, envio-lhe um poema sobre Pompeia que talvez pudesse ser ilustrado com uma vista da cidade, ou com o próprio morto que o inspira. Mas isso é mera sugestão, pois a sua revista sabe muito bem o que quer. E, além de o saber, pode - o que é mais raro.[28]

Observa-se aqui um claro exemplo do prestígio e reconhecimento alcançados por Cecília na *Lusíada*: Carlos de Passos fez um novo convite marcado por um tom elogioso e enaltecedor, além de permitir que ela opinasse na ilustração do texto, algo não evidenciado em sua primeira participação. Esse último ponto, inclusive, foi alvo de mais discussões em outra carta da autora, comprovando a importância concedida à ilustração, que não era vista como mero adorno, mas como parte vital do conjunto que compunha a edição de cada texto da revista.

Dessa forma, em carta posterior, talvez diante da dificuldade em encontrar uma imagem que se ajustasse à temática do poema, Carlos de Passos reforçava o apelo de uma sugestão ceciliana, ao que a autora respondia:

> Infelizmente, não disponho de nenhuma ilustração especial para o poema de Pompeia: talvez a mais adequada fosse o próprio morto que o inspirou (aquele que lá está conservado em cinza), mas como se encontra em gravuras um

[28] Carta de Cecília Meireles a Carlos de Passos, datada de 03 de janeiro de 1955, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

> pouco turísticas, seria necessário tirar certo partido da montagem, para corresponder à elegância gráfica da sua revista. (Não é coisa impossível, ao contrário, e seria combinar fotografia e antiguidade, passado e presente, coisa que os artistas de hoje sabem muito bem fazer...) Mas a vista de Pompeia talvez seja suficiente. Alguma que pareça mais atribulada - não essas muito compostas, dos belos cartões postais.[29]

O olhar estético da poeta (que também se expressou através de desenhos como os que compõem sua obra *Batuque, samba e macumba*) se revela nesse momento ao tentar encontrar soluções para o problema da ilustração de seu texto. Pensando em alternativas como o retrato de um dos corpos preservados pelas cinzas da tragédia, símbolo emblemático de Pompeia, ou a vista da própria cidade, Cecília fez questão de recomendar que nenhuma imagem demasiadamente turística fosse escolhida, justificando ser necessário adaptar-se à "elegância gráfica" da revista. Além da preocupação com o design da publicação, esse desapreço por objetos, retratos, *souvenirs* e tudo que se ligasse a um monumento ou lugar unicamente de forma comercial e turística era algo inerente à própria autora. Na crônica "Pequenas notas" (escrita em 1953, por ocasião da viagem a Itália em que, provavelmente, conheceu também Pompeia), Cecília confessava seu desencanto com o turismo: "Quanto mais viajo, mais me torno antiturística".[30] De fato, ao longo de suas crônicas de viagem, Cecília sempre esteve preocupada em distinguir turistas e viajantes. Os primeiros apenas se dedicariam aos prazeres mundanos e efêmeros, enquanto os segundos, classe na qual ela se incluía, conseguiriam ir além da superficialidade, extraindo do ato de viajar um aprendizado reflexivo e meditativo. Dessa forma, rechaçar o que representasse esse universo turístico era uma preocupação manifestada pela autora e à qual a *Lusíada* não escapava, frisando-se o fato de que uma gravura desse gênero deveria ali receber um tratamento artístico que lhe retirasse o ar comercial e pouco elevado.

Dessa maneira, nove meses após o envio do texto e a discussão acerca dos detalhes de sua publicação, o número sete da revista era lançado e o poema "O que me disse o morto de Pompeia" vinha a público sobreposto a uma ilustração de Martins da Costa. Nela é possível observar que o poema aparece centralizado, enquanto o desenho ocupa as extremidades: do lado direito da página, percebe-se uma espécie de nuvem de fumaça que tenta reproduzir o ambiente difuso da cidade italiana ao ser tomado pelas cinzas. Já do lado esquerdo e ao final do texto, nota-se, também através de formas pouco claras, a representação dos cidadãos,

---

29 Carta de Cecília Meireles a Carlos de Passos, datada de 03 de janeiro de 1955, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

30 MEIRELES, Cecília. *Crônicas de viagem* (vol.2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 95.

tomados pelo desespero ao se verem à beira do soterramento, sufocados e tragados pelos efeitos do vulcão, vislumbrando-se, portanto, a perspectiva "mais atribulada" desejada por Cecília.

O poema, publicado na *Lusíada*, só seria lançado em livro postumamente, no ano de 1968, quando passaria a integrar a obra bilíngue *Poemas italianos*, editada pelo Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro e que reunia poemas, em sua maioria inéditos, escritos entre 1953 e 1956. Dessa forma, percebe-se que o texto em questão permaneceu restrito às páginas da revista portuguesa por quase quinze anos até ganhar uma edição brasileira. Na revista, o poema apareceu com indicações de data e local, "Pompeia, 1953", suprimidas na edição em livro, e que confirmam a hipótese de que o texto foi escrito por ocasião da referida viagem pela Itália realizada nesse ano.

Estruturado em quatro estrofes de seis versos, todos decassílabos, o poema, como o título antecipa, reproduz as palavras de um dos mortos de Pompeia, que tenta seduzir o eu lírico a dar-lhe novamente voz e movimento para que possa acompanhá-lo:

> Levanta-me da cinza em que me encontro,
> põe nos meus olhos o seu lume antigo!
> Desdobra-me na boca a língua imóvel,
> ergue os meus passos, leva-me contigo!
> Deixa a morte somente com a minha alma,
> para haver seu reflexo no que digo.[31]

A visão do corpo petrificado pelas cinzas, imagem que realmente deve ter impressionado a autora, fica evidente desde o início e torna-se o ponto de partida do processo descrito por Raymond Sayers acerca dos *Poemas italianos* de Cecília. Segundo ele, nessa obra,

> certo objeto da Roma clássica ou renascentista não é apenas fixado, visual e objetivo, numa mera descrição; transmuta-se nas reflexões que inspira para tornar-se símbolo da unidade do presente e do passado, símbolo da indelebilidade da experiência humana.[32]

Embora a imagem do morto de Pompeia seja muito mais expressiva do que a visão de um mero objeto, pode-se observar que a reflexão que ele desencadeia na poeta gera, em uma escala mais humanizada e simbólica, o mesmo resultado descrito por Sayers, tornando-se

31 MEIRELES, Cecília. *Poesia completa* (2 vol.) (Org.) Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 1134.

32 SAYERS, Raymond. "O universo poético de Cecília Meireles" In: *Onze estudos de literatura brasileira.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 16.

emblema dessa conjunção de tempos e da experiência humana marcada pela vida e dissolução.

Logo, no primeiro verso, destaca-se o pedido do morto para ser reanimado que se caracteriza pela presença de verbos no imperativo, sendo o primeiro deles o mais significativo – "Levanta-me" – pois remete, inclusive, à imagem bíblica de Lázaro ao ser ressuscitado. Seguem-se, então, versos que demonstram a condição impassível em que se encontra o morto e, em oposição, a possibilidade do sujeito lírico de modificá-la. Esse contraste entre morte e vida dá origem à sequência de rogos que pretendem retirar o corpo físico (olhos, boca, pernas) de sua condição inamovível. Todavia, a morte não será anulada por completo, como se verifica nos últimos versos da estrofe: "Deixa a morte somente com a minha alma, / para haver seu reflexo no que digo". Dessa forma, ela se fará sempre presente já que todo o conhecimento a ser perpassado pelo morto (e que poderia seduzir o eu poético), provém de sua familiaridade com essa experiência. Isso porque, como afirma Cleusa Rios Pinheiros Passos, no artigo "Lembranças de Cecília em *Poemas italianos"*, o poema em questão "encena os dizeres de um ser morto a um sujeito que se torna, liricamente, portador de sua demanda: *a da escuta da experiência obtida com a própria morte*."[33] Assim, cria-se uma forma de simbiose, em que o eu lírico concede ao morto o impulso da vida e da palavra, ecoando essa fala através de sua própria voz, enquanto se apodera dos conhecimentos a respeito da morte e da própria existência, como se evidencia nas estrofes seguintes:

> Andarei pela terra novamente,
> — forma efêmera já desencantada —
> recordando a tristeza que sabia,
> provando de outro modo a dor passada,
> ensinando a sentir o amor que morre,
> e a amar todas as máscaras do nada.
>
> E a estar, ao mesmo tempo, longe e perto,
> e a ser múltiplo, unânime e indiviso,
> porque estive acordado em plena morte,
> e sei tudo o que existe e o que é preciso.
> Levanta-me da cinza em que me encontro,
> para explicar-te o Inferno e o Paraíso![34]

[33] PASSOS, Cleusa Rios Pinheiros. "Lembrança de Cecília em *Poema italianos*" In: GOUVÊA, Leila V.B. (Org.) *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2001, p. 83, *grifos nossos*.

[34] MEIRELES, Cecília. *Poesia completa* (2 vol.) (Org.) Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, pp. 1134-1135.

O retorno à concretude – andar pela terra novamente – com tudo que ela oferece, não esmaece a consciência sobre a real condição de ser uma "forma efêmera já desencantada", que, mesmo trazida de volta à vida, permaneceria ocupando um entre-lugar entre o material e o imaterial. A proposta feita ao seu observador consiste justamente em oferecer conhecimento acerca desses dois mundos, e, mais ainda, sugere-se um resgate de sua própria tragédia, compartilhando-se o sofrimento e tudo aquilo que ele ensinou. Por isso, como se destaca na segunda estrofe, há um envolvimento gradativo que aproxima cada vez mais o morto de Pompeia do sujeito poético: o movimento recém adquirido lhe permite *andar*, o próximo passo, mais subjetivo e pessoal é *recordar*, seguido de *provar* e *ensinar*, esferas que já envolvem seu interlocutor e a transmissão de sua experiência, e, por fim, surge a ideia de incitar o *amar*. Ainda que de um ponto de vista pessimista ou mesmo trágico, esse convite envolveria definitivamente o eu lírico, sintetizando os benefícios dessa troca.

A retórica sedutora que busca convencer e enredar o outro permanece ecoando na terceira estrofe. Todavia, enquanto anteriormente ofereciam-se possibilidades de conhecimento no âmbito de sensações terrenas (como amar, por exemplo), aqui, oferecem-se conhecimentos de caráter mais etéreo, mas, ao mesmo tempo mais sublimes e elevados. Estar "longe e perto", "ser múltiplo, unânime e indiviso", entender "tudo o que existe e o que é preciso", só é possível porque, como se afirma, o arrebatamento da vida, nesse caso, se deu de forma muito consciente dando origem a uma sabedoria que extrapola os limites do humano. O que os corpos de Pompeia historicamente eternizaram foi justamente esse "estar acordado em plena morte", fato que os colocaria em uma condição excepcional de domínio sobre tudo que pelo resto dos homens é apenas suposto. Por isso, entende-se que o apelo do primeiro verso seja reiterado e junto a ele surja a proposta de explicar "o Inferno e o Paraíso".

Destacando a comunicação como principal faculdade perdida com a morte, o pedido para que a "língua imóvel" fosse novamente desdobrada, já enunciado na primeira estrofe, volta a aparecer na última, abrindo-a:

> Desdobra-me na boca a língua imóvel,
> que os mortos sabem mais do que os Profetas.
> Faze-me andar de novo, isento e livre,
> entre as formas dos vivos incompletas.
> Dize-me apenas se há quem possa ouvir-me!
> Senão, deixa-me estar nas cinzas quietas.[35]

[35] Idem, p. 1135.

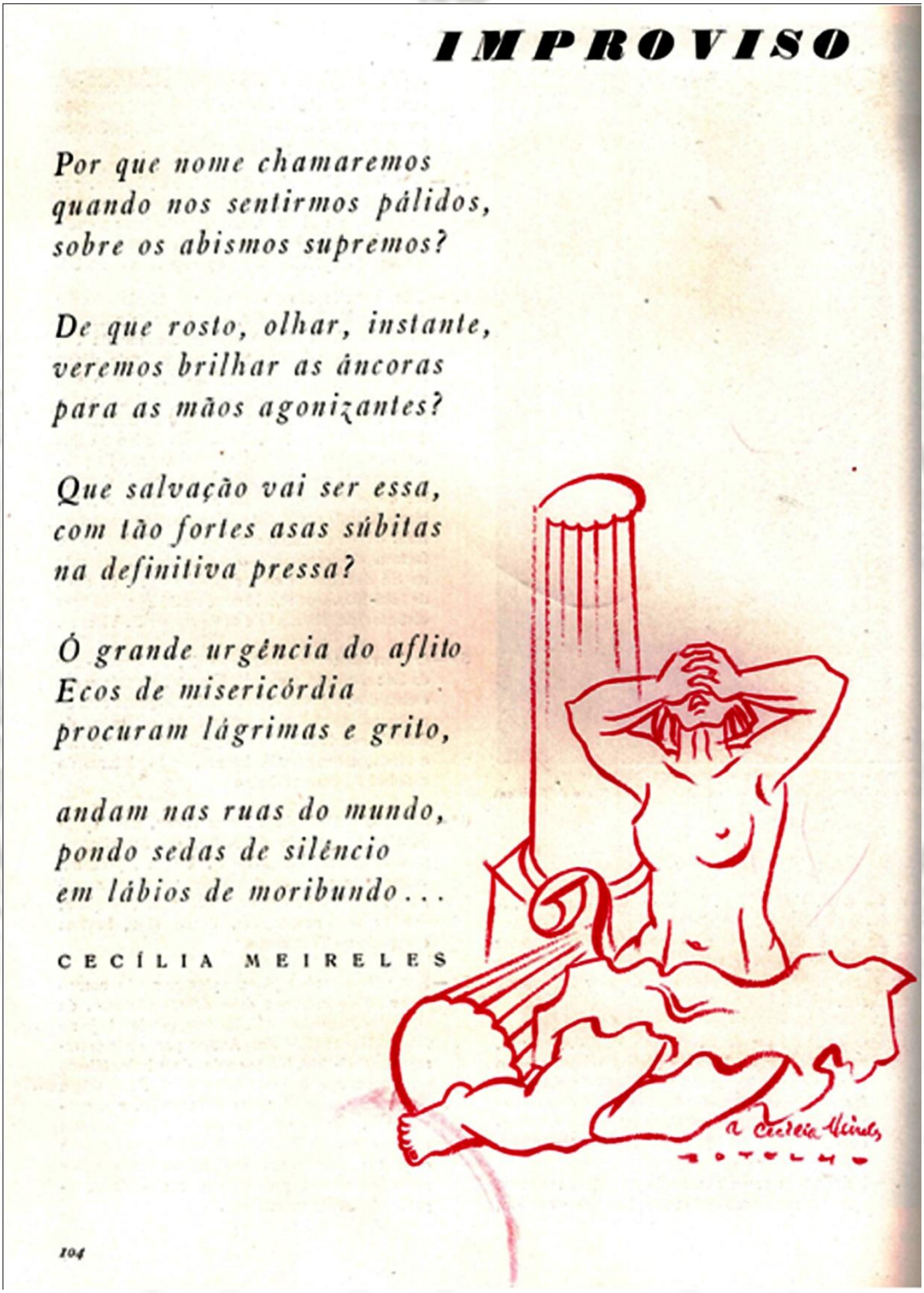
Todo o domínio sobre os assuntos da existência humana, demonstrado ao longo dos versos, aparece aqui ainda mais exaltado através da comparação de que os "mortos sabem mais do que os Profetas". Isso porque esses últimos, embora possuíssem uma condição especial (porta-vozes dos deuses, capazes de fazer projeções do futuro), detinham uma sabedoria abstrata e imprecisa, situada no campo das suposições. Enquanto isso, os mortos tinham a favor de si a experiência de fato vivida, sentida e realizada. Além disso, os profetas ainda eram limitados pelas barreiras da existência física, o que, no caso do morto de Pompeia, já havia sido superado. A morte, do ponto de vista ceciliano, aparece então como algo que rompe totalmente os embaraços e as prisões que a vida e a realidade impõem (mesmo aos supostamente "escolhidos" como os profetas), uma vez que a parcela transitória e efêmera de cada um é finalmente vencida, cedendo espaço a um ser finalmente pleno e eterno. Tal ideia também se confirma nos versos seguintes quando um novo pedido é reiterado: para que se possa andar novamente "isento e livre". Nesse momento, o que chama a atenção é o fato de que se andará "entre as formas dos vivos incompletas". Instaura-se, então, um verdadeiro paradoxo: enquanto o morto precisa recuperar algumas condições físicas do que foi para que se possa fazer presente e ouvido, ele percebe os demais homens, esses com pleno domínio sobre seus sentidos e suas atividades, como *formas incompletas* justamente porque lhes falta o domínio dos saberes que só a morte pode oferecer. De antemão sabe-se impossível, portanto, que um mesmo indivíduo possa gozar das benesses do corpo físico e, ao mesmo tempo, de toda a lucidez e consciência obtida com a libertação desse mesmo corpo.

A tentativa de troca, proposta ao longo de todo o poema, ganha, nos versos finais, uma condição inusitada já que a saída das cinzas só ocorreria se houvesse garantia de pessoas dispostas a ouvir aquilo que o morto de Pompeia tinha a dizer. O fato de que o sujeito lírico já o tivesse escutado, afinal o título do poema assegura justamente isso, e que suas vozes já se tivessem confundido, não era suficiente. Colocando-se numa espécie de missão, há o desejo de disseminação dessa experiência de morte e uma dose de descrença na humanidade que, talvez, simplesmente não se interessasse por tais palavras. Diante disso, o verso final, "Senão, deixa-me estar nas cinzas quietas", opõe-se diretamente ao primeiro, "Levanta-me da cinza em que me encontro", propondo um encerramento de um ciclo no qual o ponto de partida é o mesmo da chegada: as cinzas. Num cenário para sempre marcado pelos efeitos do vulcão Vesúvio, as cinzas adquirem uma carga simbólica ainda mais forte. Como uma fênix frustrada, o morto de Pompeia as percebe como fonte primária de seu ressurgir e, diante da impossibilidade de se fazer escutar, túmulo definitivo de sua voz.

Os versos em questão foram os últimos publicados por Cecília Meireles na *Lusíada*, pois, embora a revista ainda tenha permanecido em circulação por mais cinco anos, não se requisitaram novas contribuições à autora. Também não há registros de outras correspondências com Carlos de Passos, o que sugere uma interrupção do diálogo e comprova que a aproximação entre os dois se deu exclusivamente em virtude do periódico. De qualquer maneira, a escolha do poema "O que me disse o morto de Pompeia" para figurar nas páginas da revista concretiza uma interação mais efetiva entre a autora e a orientação estética da *Lusíada*. À aproximação ensaiada com "Improviso", poema que seguia uma linha temática e simbólica mais comuns na obra ceciliana, segue-se um texto que permaneceu durante muito tempo deslocado do conjunto geral da poesia da autora. A escolha de publicação de um poema italiano, como mais tarde ele foi definido, em uma revista portuguesa, demonstra justamente que Cecília levou em consideração as diretrizes da *Lusíada* e optou por um texto que se ancorava em um episódio e um personagem que remontam a uma matriz clássica, como prezava a revista. O resgate desse passado ancestral, ainda que não se faça por uma perspectiva histórica, mas sim pela evocação lírica, acaba por dinamizar a convergência entre passado e presente, elo instigado permanentemente pela *Lusíada* e celebrado também pela poesia de Cecília.

ANEXO I

Poema de Cecília Meireles, publicado em novembro de 1952 na revista *Lusíada* - Volume I, n° 2, com ilustração de Carlos Botelho.



IMPROVISO

Por que nome chamaremos
quando nos sentirmos pálidos,
sobre os abismos supremos?

De que rosto, olhar, instante,
veremos brilhar as âncoras
para as mãos agonizantes?

Que salvação vai ser essa,
com tão fortes asas súbitas
na definitiva pressa?

Ó grande urgência do aflito
Ecos de misericórdia
procuram lágrimas e grito,

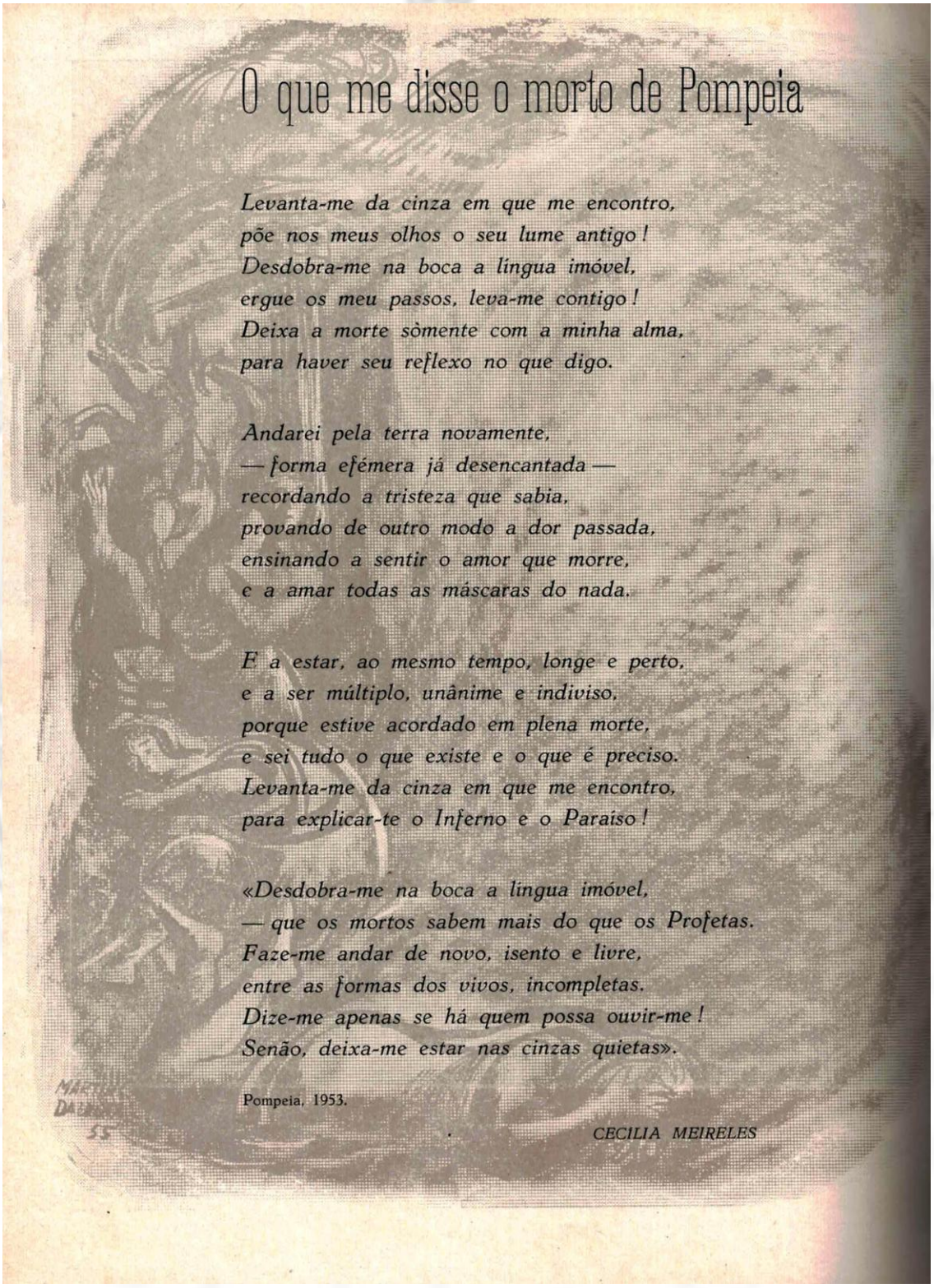
andam nas ruas do mundo,
pondo sedas de silêncio
em lábios de moribundo...

CECÍLIA MEIRELES

104

ANEXO II

Poema de Cecília Meireles, publicado em outubro de 1955 na revista *Lusíada* - Volume II, n° 7, com ilustração de Martins da Costa.



O que me disse o morto de Pompeia

Levanta-me da cinza em que me encontro,
põe nos meus olhos o seu lume antigo!
Desdobra-me na boca a língua imóvel,
ergue os meu passos, leva-me contigo!
Deixa a morte sòmente com a minha alma,
para haver seu reflexo no que digo.

Andarei pela terra novamente,
— forma efémera já desencantada —
recordando a tristeza que sabia,
provando de outro modo a dor passada,
ensinando a sentir o amor que morre,
e a amar todas as máscaras do nada.

E a estar, ao mesmo tempo, longe e perto,
e a ser múltiplo, unânime e indiviso,
porque estive acordado em plena morte,
e sei tudo o que existe e o que é preciso.
Levanta-me da cinza em que me encontro,
para explicar-te o Inferno e o Paraíso!

«Desdobra-me na boca a lingua imóvel,
— que os mortos sabem mais do que os Profetas.
Faze-me andar de novo, isento e livre,
entre as formas dos vivos, incompletas.
Dize-me apenas se há quem possa ouvir-me!
Senão, deixa-me estar nas cinzas quietas».

Pompeia, 1953.

CECILIA MEIRELES

A prosa literária dos anos 1920

The literary prose during the 1920's

Milena Ribeiro Martins *
Universidade Federal do Paraná

Resumo

Neste texto, apresento uma parte do meu atual projeto de pesquisa, intitulado *A prosa literária dos anos 1920*, em que proponho uma leitura extensiva dos romances e contos publicados no Brasil na década de 1920. Procuro integrar à análise dos textos aspectos da história do livro e da edição. Algumas das perguntas que fazem parte desta pesquisa são: onde encontrar esse acervo de romances e contos publicados nos anos 1920? Quais editoras os publicavam? Esses livros circulavam por todo o Brasil ou limitavam-se aos grandes centros urbanos? Que temas e aspectos estilísticos ainda estão por ser estudados, para além daquilo que já se escreveu a seu respeito desde então? Por fim, este texto também discute algumas assertivas de historiadores do livro e da leitura a respeito da edição e circulação de livros no Brasil dos anos 1920.

Palavras-chave: História do livro, moderni romance, conto.

Abstract

In this paper, I present a part of my current research project, entitled *The literary prose of the 1920's*, in which I propose an extensive reading of novels and short stories published in Brazil during the 1920's. On this research, I seek to integrate aspects of book history and editing with the analysis of texts. These are some of the questions this research tries to answer: Where can one find the novels and short stories published in the 1920's? Who published them? Did these books circulated throughout Brazil or were limited to major urban centers? Which themes and stylistic aspects are yet to be studied, beyond what has been written about them so far? Finally, this paper presents and discusses some assertions written by historians of the book and reading about the publication and circulation of books in Brazil in the 1920's.

Keywords: History of books, modernism, novel, s story.

● **Enviado em: 15/10/2016**
● **Aprovado em: 21/11/2016**

* Milena Ribeiro Martins, doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp, é professora de Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal do Paraná.

Pesquisar a ficção brasileira editada nos anos 1920 tem trazido algumas dificuldades e revelado algumas surpresas. A principal dificuldade tem sido encontrar os livros em acervos bibliográficos ou eletrônicos. A despeito de algumas obras já estarem legalmente em domínio público (aquelas cujos autores faleceram até 1944), na prática há poucos livros disponibilizados em bibliotecas virtuais. É em poucas bibliotecas físicas e em alguns sebos que tenho encontrado os exemplares das obras que analiso neste projeto. Tenho procurado lê-las nas suas primeiras edições, na hipótese de que sua materialidade traz indícios importantes para a história de sua edição e circulação.

No acervo da Biblioteca Brasiliana (USP), preciosa fonte para esta pesquisa, encontrei um pequeno romance epistolar, em dois volumes, aparentemente não mencionado pelas histórias da literatura: *A Veranista,* de Abel Juruá,[1] publicado por Monteiro Lobato & C. editores em 1921. Este é o segundo romance da escritora, que publicara *Nhonhô Resende* pela Leite Ribeiro & Maurillo, em 1918, e publicaria outros títulos nos anos seguintes, dentre os quais *Uma aventura* (contos), em 1925, também pela editora de Monteiro Lobato, já registrada como Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato. O fato de ter sido publicada duas vezes pelo mesmo editor pode ser indicativo de boa receptividade do livro. Não parece ter havido sucesso suficiente que motivasse outras edições dos seus livros, mas isso não significa um mau desempenho nas vendas, como sugere esta breve nota, escrita por Carlos Drummond em 1941: "Abel Juruá, que na vida civil era a sra. Iracema Guimarães Vilela, não deixou um grande sulco na nossa literatura, mas tinha leitores fieis, que deploram o seu falecimento."[2]

Chama a atenção o aspecto material do livro: ele inaugura, com seus dois volumes, a coleção *Bibliotheca da Rainha Mab*, caracterizada por livros de dimensões pequenas: 11,7 cm de altura por 8,3 cm de largura — significativamente menores do que as dimensões de outros livros publicados naquela altura. (Vide FIGURA 1)

1 JURUÁ, Abel. *A Veranista*. 1.ed. São Paulo: Monteiro Lobato & C. editores, 1921. [Abel Juruá é pseudônimo de Iracema Guimarães Vilella (?-1941), filha do poeta Luís Guimarães Júnior.]

2 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Conversa de livraria, 1941 e 1948*. Porto Alegre: Editora Age; São Paulo: Editora Giodano, 2000. p. 50.

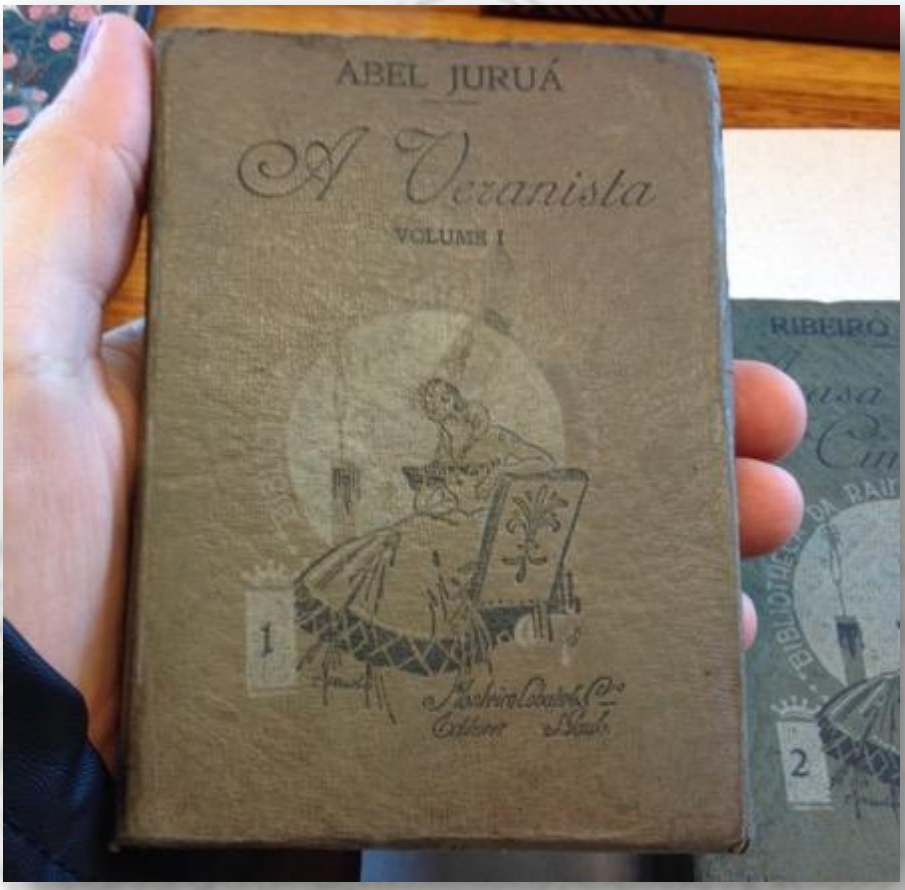


FIGURA 1: Capa da primeira edição do romance epistolar *A Veranista*, de Abel Juruá.[3]
Exemplar da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin.

Segundo informa Cilza Bignotto,

> o catálogo de 1923 anuncia a 'Biblioteca da Rainha Mab', uma coleção de 'livros em pequeno formato, corpo 8, extraordinariamente cômodos para trazer no bolso e lindamente encapados em 'Castilian Cover', ou couro artificial dos americanos'. [...] Propaganda no interior dos livros apresentava-os como 'destinados a figurar no cestinho de costura das moças'.[4]

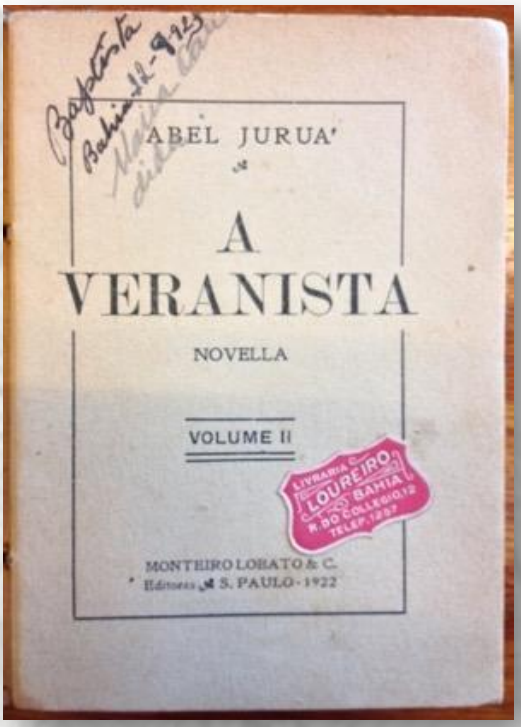
A propaganda parece acentuar uma certa modernidade do livro, ao apresentar a origem *americana* do material de que é feita a capa e, também, ao usar a palavra *artificial*. Ao mesmo tempo, porém, enquadra-se num tipo tradicional de coleção, especialmente destinada às moças, seja pela dimensão, seja pela alusão ao cesto de costura.

[3] A mão aparece nessa foto não por acidente, mas para dar a perceber um aspecto físico significativo nessa coleção, que é o tamanho dos livros.

[4] BIGNOTTO, Cilza. *Novas perspectivas sobre as práticas editoriais de Monteiro Lobato* (1918-1925). Tese Doutorado. Campinas: Unicamp, 2007. p.247.

No que diz respeito ao conteúdo dos livros, essa segmentação de público parece mais uma estratégia de marketing do que uma característica intrínseca aos textos.





FIGURAS 2 e 3: Folhas de rosto dos volumes I e II do romance *A Veranista*, de Abel Juruá. Exemplares da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin.

Nos exemplares consultados (dois volumes da 1ª edição), encontram-se dois elementos dignos de menção, ambos relativos à circulação do livro. O primeiro é um selo adesivo da Livraria Loureiro, com telefone e endereço — ela estava localizada na Bahia. O segundo dado é a inscrição do nome do proprietário do livro (ou dos proprietários do livro). Como se pode ver nas FIGURAS 2 e 3, no canto esquerdo da folha de rosto está escrito a tinta o nome "Baptista", a data "22-9-923" e, mais uma vez, a localização "Bahia". Presumivelmente houve um senhor de sobrenome Baptista (mulheres raramente se apresentam por meio do sobrenome) que adquiriu esse romance na Livraria Loureiro, em Salvador-BA. Na folha de rosto do segundo volume, a lápis, também se lê o nome "Maria Cândida", abaixo do sobrenome "Baptista". São pistas que levam a conjecturas. Não parece absurdo supor que Baptista fosse esposo, pai ou irmão de Maria Candida, e que ele tenha comprado o livro para si. Por isso a inscrição do seu nome. Se Maria Candida não era parente de Baptista, ela pode ter adquirido o livro, usado, depois que Baptista ou sua família o vendeu para um sebo.

Ainda que algumas pistas permitam apenas conjecturas, outras levam a dados mais concretos: se não se pode saber quem foram os leitores do exemplar, pode-se deduzir que o livro editado em São Paulo fez parte do acervo de uma livraria baiana e foi parar nas mãos de um leitor, também da Bahia, dois anos após sua edição.

O adesivo da livraria permite conferir, portanto, que livros editados em São Paulo chegavam a estabelecimentos comerciais de outras capitais do Brasil, mesmo que não fossem livros de escritores célebres. Pelo pouco que se sabe sobre Iracema Guimarães Vilella, não há indícios de que ela tenha sido uma escritora famosa, que vendesse muitos livros, e justamente por isso a circulação de sua obra em um estado geograficamente distante do seu (Rio de Janeiro) ou do lugar onde foi editado (São Paulo) dá o que pensar. Essa circulação nos permite colocar sob suspeita a afirmação de Gustavo Sorá de que apenas autores de *best-sellers* eram efetivamente distribuídos pelo país afora:

> Mas a efetiva distribuição nacional dos livros deve ter sido realidade só para alguns títulos de poucos autores, como os do próprio [Monteiro] Lobato ou de Paulo Setúbal, demanda sujeita à exígua capacidade de absorção comercial das escassas livrarias ou pontos de venda do interior.[5]

O pesquisador faz outras generalizações a respeito da circulação de livros no Brasil dos anos 1920 e 1930, para cuja verificação serão necessárias pesquisas históricas mais minuciosas:

> Cada núcleo urbano era um microcosmo social e cultural semifechado, que absorvia influências regionais e estrangeiras, com trocas não regulamentadas e irregulares, por não estar generalizada a presença de intermediários especializados na tarefa de distribuição às outras capitais (filiais, depósitos de editoras, distribuidoras) e por existirem barreiras alfandegárias e legislações mercantis singulares para cada Estado.
>
> Não havia condições para se fazer chegar livros às isoladas comunidades de leitores divididas no interior de uma nação, que ainda teria de esperar uma década para institucionalizar uma unidade territorial e, principalmente, simbólica significativas.[6]

A verificação da circulação, na Bahia, de livro editado em São Paulo faz supor a existência de distribuidores regionais e/ou de pontos de venda de livros em cidades do porte de Salvador. É bom atentar, também, para modos hoje menos tradicionais de circulação e venda de livros: além de livrarias propriamente ditas, também os caixeiros-viajantes atuavam

5 SORÁ, Gustavo. *Brasilianas:* José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro. 1.ed. São Paulo: Edusp: Com-Arte, 2010. p. 53.

6 Idem, p. 61-62.

como intermediários entre editoras e leitores. Em *Bugrinha*,[7] romance de Afrânio Peixoto, dois caixeiros-viajantes frequentam a casa de membros da elite baiana, vendem suas mercadorias — dentre elas, livros — e são objeto de interesse de mocinhas casadoiras e de suas famílias.

Além dos canais formais de comércio de livros, supõe-se que tenha havido também maneiras menos regulares de circulação de livros no Brasil dos anos 1920. Pode ser difícil mensurá-los, mas não é razão para não se prestar atenção a eles, quando o objetivo é conhecer melhor os diferentes aspectos da produção literária e de sua circulação pelo país — dando atenção a indícios como o selo de uma livraria, além de indícios textuais alusivos à produção, circulação e recepção de literatura no Brasil dos anos 1920.

LEVANTAMENTO

Para propiciar o conhecimento a respeito dessa produção, estou construindo, no curso desta pesquisa, uma lista com dados relativos aos livros de ficção — romances e contos — editados nos anos 1920. Esse levantamento (que, naturalmente, não está completo) conta com pouco mais de 350 títulos, e continuará a ser alimentado conforme a pesquisa avançar.

Por ora, proponho uma leitura atenta de algumas considerações histórico-críticas a respeito do sistema literário brasileiro de então, considerações formuladas no calor da hora e outras mais recentes.

OS LIVROS DE TRISTÃO

Começo por um artigo de Tristão de Athayde (Alceu Amoroso Lima, 1893-1983), publicado em 1921, a respeito da produção bibliográfica do ano de 1920. Escolho esse crítico como ponto de partida devido à sua reconhecida importância no período. Nas palavras de João Luiz Lafetá,

> Todas as obras importantes que surgiram por essa época passaram pelo seu crivo de julgador; foi o crítico do Modernismo, o divulgador de pesquisas literárias das vanguardas de então; sua palavra podia ser decisiva, sua opinião era capaz de consagrar, sua presença era constante e respeitada, seus juízos eram recebidos muitas vezes como definitivos, encerrando discussões.[8]

[7] PEIXOTO, Afrânio. *Bugrinha.* 1.ed. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1922.
[8] LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974, p. 57.

Seu artigo "A literatura de 1920" foi publicado na *Revista do Brasil*, em três partes, nos meses de abril, maio e junho de 1921.[9] Trata das funções da crítica literária, antes de se dedicar a apresentar e analisar (ainda que panoramicamente) a produção literária brasileira do ano de 1920, que, "se não foi dos mais fecundos, conservou a média da produção literária de anos anteriores."[10] O levantamento produzido não é exaustivo, mas dá conta de mais da metade da prosa de ficção editada naquele ano — até onde pude checar.

É na segunda parte desse artigo que o crítico começa a tratar especificamente da prosa de ficção — primeiro dos contos e crônicas; depois, dos romances:

> [...] Tivemos, em 1920, livros de contos do melhor quilate, como foram os dos srs. Alberto Rangel, Gustavo Barroso, Gastão Cruls, Amadeu Amaral, Monteiro Lobato, Lima Barreto e Viriato Correia.
>
> O gênero como se sabe, é dos mais cultivados, e esse punhado de livros representa apenas a flor mais fina da grande messe do ano.
>
> Mais do que o romance, deve, o conto refletir a alma do artista, sendo um gênero cuja essência é partir da fantasia para a realidade e não desta para aquela, como no romance.
>
> Pois bem, com os livros de contos, levados a lume em 1920, deu-se um fenômeno literário curioso: os contos que revestem o verdadeiro caráter do gênero são inferiores, esteticamente, aos que inverteram os termos do problema, invadindo a seara do romance. Mais uma vez cedeu a regra aos fatos.
>
> Basta, para isso, confrontar os volumes dos srs. Xavier Marques, Oscar Lopes, Adelino Magalhães ou Veiga Lima, de valor aliás muito desigual entre si como [sic] os acima apontados. Nestes, predomina o feitio maravilhoso, imaginário, simbólico, ou de um subjetivismo todo arbitrário, que perfeitamente se esquadra [sic] na moldura do conto, com suas exigências de fantasia, originalidade e mistério. Nenhum deles, no entanto, se destaca, nem pela audácia da composição, nem pelo efeito das cenas, nem pelo imprevisto das ideias.
>
> Para encontrarmos qualquer coisa de novo, qualquer coisa de forte, de vibrante, de comovente ou pitoresco, é mister recorrer aos realistas, que trataram, o conto com os elementos do romance. Isso não exclui a imaginação[,] antes a supõe e dignifica, pois imaginam dentro de certos limites já fartamente percorridos pelos nossos sentidos, é mais árduo que se lançar na imaginação pura, sem limites de concepção nem de expressão. A arte pode ser tanto mais obscura para o público quanto mais fácil para o artista. [...]
>
> Nos melhores livros de contos de 1920, predominam a imaginação e a observação. Aquela, de preferência nos srs. Alberto Rangel, Gustavo Barroso e Viriato Correia; esta nos dos srs. Gastão Cruls, Monteiro Lobato, Amadeu Amaral ou Lima Barreto. Não se trata, aliás, nem de uma observação

[9] Não é casual que o artigo tenha saído naquele periódico. Criada em 1916 por uma sociedade anônima vinculada ao grupo do jornal *O Estado de S. Paulo*, a *Revista do Brasil* foi adquirida em 1918 por Monteiro Lobato, e esteve associada às primeiras iniciativas editoriais do escritor. Para além dessa relação com o empresário, a *Revista do Brasil* também se dedicava a noticiar e analisar com bastante interesse o que se passava no mercado brasileiro de livros. Vide MARTINS, M.R. *Lobato edita Lobato*: história das edições dos contos lobatianos. Tese de Doutorado. Campinas, Unicamp, 2003. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000301166>. Último acesso em 17/set/2015.

[10] ATHAYDE, Tristão de. "A literatura em 1920" in *Revista do Brasil*, n.º 64, abril de 1921. pp.03-15.

> naturalista nem de uma imaginação poética. Uma e outra se adaptam ao gênero e tanto se adorna a observação de fantasia moderada, como se domina a imaginação.[11]

Comecemos por observar que o crítico menciona cerca de dois terços dos livros de contos publicados em 1920 — de acordo com o que esta pesquisa pôde identificar até o momento — e elege sete contistas como "a flor mais fina da grande messe do ano": Alberto Rangel, Gustavo Barroso, Gastão Cruls, Amadeu Amaral, Monteiro Lobato, Lima Barreto e Viriato Correia. Refere-se com menoscabo a outros quatro contistas: Xavier Marques, Oscar Lopes, Adelino Magalhães e Veiga Lima, em cujas obras ele encontrava excesso de subjetivismo, de imaginação, de elementos maravilhosos e/ou de símbolos. E apenas menciona um último, José Sizenando, sobre o qual não faz comentários.[12]

Dos doze livros de contos mencionados, porém, há indícios de que dois deles não tenham sido publicados em 1920, mas em 1919: *Quando o Brasil amanhecia*, de Alberto Rangel, e *A cidade encantada*, de Xavier Marques. Em outra passagem do mesmo artigo, o crítico se refere a dois outros livros de 1920 que reúnem ao mesmo tempo contos e crônicas: *Velaturas*, de Fernandes Figueira[13], e *Mendigos*, de Alphonsus de Guimarãens. Portanto, se nos ativermos ao ano de 1920, o crítico mencionou doze livros de contos (incluindo aqueles que contêm também crônicas, e incluindo um deles que é composto por uma única narrativa, que o crítico classifica como "novela"), tendo deixado de se referir a sete livros de contos publicados naquele ano.

Eis a lista dos livros de contos mencionados e/ou analisados no seu artigo:[14]

Tabela 1

Contos de 1920 — Livros mencionados por Tristão de Athayde			
LIVROS DE 1919, REFERIDOS COMO SENDO DE 1920:			
AUTOR	**TÍTULO**	**LOCAL**	**EDITORA**
Alberto Rangel	Quando o Brasil amanhecia	Lisboa	A.M. Teixeira
Xavier Marques	A cidade encantada	Bahia	Liv. Catilina de Romualdo dos Santos

11 ATHAYDE, Tristão de. "A literatura em 1920" in *Revista do Brasil*, n.º 65, maio de 1921. pp.118-119.

12 Ele sequer menciona Valdomiro Silveira (*Os caboclos*, Edições da Revista do Brasil / Monteiro Lobato & Cia, 1920). Tampouco menciona as coletâneas de contos *Tonel de Diógenes* (ed. Leite Ribeiro & Marillo), do acadêmico Humberto de Campos, ou *Modernos...*, do polêmico e bem vendido Benjamin Costallat (ed. N.Viggiani), nem *Dentro da noite*, de João do Rio (ed. Garnier), todos publicados no Rio de Janeiro em 1920. Além dessas, pode haver outras lacunas.

13 Até o momento, não localizei este livro em bibliotecas nem em sebos.

14 A respeito das TABELAS deste texto: nem todos os dados nelas apresentados foram extraídos do texto de Tristão de Athayde. Em geral, o crítico citou tão somente o título da obra e o nome do seu escritor (nem sempre completo). As demais informações são de minha responsabilidade.

LIVROS DE 1920			
Adelino Magalhães	Tumulto da vida	Rio de Janeiro	Tipografia "Revista dos Tribunaes"
Amadeu Amaral	A pulseira de ferro	São Paulo	Sociedade Editora Olegario Ribeiro
Carlos da Veiga Lima	Cidade harmoniosa	Rio de Janeiro	Leite Ribeiro & Maurillo
Gastão Cruls	Coivara	Rio de Janeiro	Castilho
Gustavo Barroso	A ronda dos séculos		
José Sizenando	*A vida é assim*...	Rio de Janeiro	Leite Ribeiro & Maurillo
Lima Barreto	Histórias e sonhos	Rio de Janeiro	GianLorenzo Schettino
Monteiro Lobato	Negrinha	São Paulo	Ed.da "Revista do Brasil" / Monteiro Lobato & Cia.
Oscar Lopes	Seres e sombras	Rio de Janeiro	Ed.Portugal-Brasil
Viriato Correia	Histórias da nossa História	São Paulo	Monteiro Lobato & Cia.
Livros de CONTOS E CRÔNICAS de 1920 mencionados pelo crítico:			
Alphonsus de Guimarãens	Mendigos	Ouro Preto	Casa Mendes
Fernandes Figueira	Velaturas		

E, abaixo, outros livros de contos que não foram mencionados no artigo, embora tenham sido editados em 1920:

Tabela 2

Contos de 1920 — não mencionados por Tristão de Athayde			
AUTOR	**TÍTULO**	**LOCAL**	**EDITORA**
Benjamin Costallat	Modernos…	Rio de Janeiro	N. Viggiani
Humberto de Campos	Tonel de Diógenes	Rio de Janeiro	Leite Ribeiro
João do Rio	Dentro da noite	Rio de Janeiro	Garnier
Léo Vaz	Ritinha e outros casos	São Paulo	Monteiro Lobato & Cia.
Mário de Alencar	Contos e impressões	Rio de Janeiro	Anuário do Brasil
Roque Callage	Crônicas e contos	Porto Alegre	Augusto Corrêa / Dania Livr.Brasil
Valdomiro Silveira	Os caboclos	São Paulo	Edição da "Revista do Brasil" / Monteiro Lobato & C.

Curiosamente, os livros não mencionados pelo crítico foram editados quase todos em São Paulo e no Rio de Janeiro. Apenas um foi editado em Porto Alegre. Portanto, mesmo livros editados nas maiores cidades do país, onde estavam instaladas as mais representativas editoras, não chegaram às mãos e aos olhos do crítico. É mais difícil supor, embora não seja impossível, que alguns títulos tenham sido ignorados deliberadamente.

Ao analisar a produção dos contistas do ano de 1920, Tristão de Athayde os classifica segundo o predomínio da imaginação ou da observação. O crítico adota inicialmente uma perspectiva normativa, opondo conto e romance não pela extensão ou por unidade de ação e personagens, mas pela matéria original das narrativas: segundo ele, a essência do conto "é partir da fantasia para a realidade e não desta para aquela, como no romance." Apesar dessa normatividade inicial, em seguida o crítico observa que os contistas que fugiram a essa regra do gênero produziram as melhores obras. A transgressão parece, portanto, um valor positivo.

Nos contos que seguem os moldes do gênero, há segundo ele mais fantasia do que observação da realidade. Tristão de Athayde critica, neles, a falta de audácia da composição, a falta de efeito das cenas, a previsibilidade das ideias. Em outras palavras, ao desmerecer a repetição de modelos, de estruturas narrativas muito usadas e a previsibilidade das ideias, o crítico elogia indiretamente a originalidade na estrutura narrativa e nas ideias.

Em sua breve análise, o crítico não leva em consideração outros aspectos aos quais a crítica brasileira tem dado considerável importância, como a ambientação (que tem levado à distinção entre obras regionais/rurais e obras urbanas) e a linguagem (o registro de variantes linguísticas, o registro da oralidade). Quanto à orientação ideológica das narrativas, o crítico dá alguma importância a esse aspecto em sua análise, quando se refere ao posicionamento das obras em relação "ao espetáculo do mal":

> Quando a imaginação cede o passo à observação, surge logo um caráter novo e que vamos encontrar em quasi todos os livros de prosa da época, como adiante veremos — a sátira. — Os livros dos srs. Monteiro Lobato, Lima Barreto e Gastão Cruls e mesmo a novela do sr. Amadeu Amaral, estão impregnados dele.
>
> Há em todos eles uma visão aguda da realidade, trágica ou satírica, conforme a posição do autor perante o espetáculo do mal.
>
> Quer, porém, nos que assentam na imaginação o seu processo literário, quer nos que visam de preferência a observação, há nos melhores livros de contos do ano o mesmo calor de vida, a mesma paixão da verdade, o mesmo realismo inicial, embora sem prejuízo da fantasia necessária.[15]

[15] ATHAYDE, Tristão de. "A literatura em 1920" in *Revista do Brasil*, n.º 65, maio de 1921. (p.119)

A sátira ou o elemento trágico são recursos que se somam à representação da realidade, na caracterização distintiva do conto de 1920, de acordo com o crítico. E a consideração de que os escritores escolhem aspectos da sociedade e a respeito deles expressam sua posição — "perante o espetáculo do mal" — se aproxima da noção de literatura engajada, que viria a ser formulada dentre outros por Nicolau Sevcenko, na caracterização da prosa de escritores do mesmo período, nomeadamente Lima Barreto e Euclides da Cunha.[16]

Para além da caracterização crítica e estilística das obras, Tristão de Athayde também considera aspectos editoriais dos livros que analisa — aspectos que tendem a ser deixados de lado pela crítica tradicional, mas que aparecem no seu artigo e em outros textos da mesma *Revista do Brasil*, sugerindo que havia algo de novo no sistema literário brasileiro, seja no âmbito da produção, seja no da recepção crítica.

Tristão de Athayde enuncia dois elementos críticos *negativos*, concernentes à edição de livros no Brasil de então — inicialmente negativos, se comparados aos modos até então tradicionais de produção e circulação da literatura; depois esse julgamento será modificado. Um deles é a relação íntima e intensa entre jornalismo e literatura:

> Um dos aspectos mais expressivos da nossa improvisação literária é a abundância do jornalismo nas letras. Há, entre nós, a tendência incoercível para a produção fragmentária, e ainda os melhores não escapam a essa pressão do temperamento. Em 1920, como em outro momento qualquer de nossa evolução literária, abundaram os livros de crônicas, artigos ou fragmentos publicados em jornais e reunidos em volume. Sintoma de vida difícil, de público apressado, de gosto da publicidade, de impaciência criadora e cultura atropelada, não é possível desdenhá-lo em qualquer estudo consciencioso do nosso fenômeno literário. A crônica é uma das formas preferidas desse jornalismo em via de livro. Pode bem espelhar algumas de nossas qualidades e defeitos: carinho pelas ideias novas, grande piedade humana, muita condescendência, e uma certa hesitação nos comentários, curiosidade de saber e superficialidade de estudos, brilho fugaz da forma e dos paradoxos, extrema variedade de temas.
>
> Dados esses característicos, é fácil compreender como a qualidade mais rara de nossos volumes literários seja a unidade. Tem-se a impressão de que o livro não se forma na mente do autor, como um só corpo, de dentro do qual surjam lentamente os diferentes membros. São parcelas que se agregam, às vezes arbitrariamente, e cuja unidade não passa, em tantos casos, de mero artifício do índice.[17]

O modo de produção da literatura interessa ao crítico, que leva em consideração, na avaliação das obras, algumas condições de trabalho do escritor e, mesmo que em menor

16 SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão:* tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

17 ATHAYDE, Tristão de. "A literatura em 1920" in *Revista do Brasil,* n.º 65, maio de 1921. p.121.

medida, aspectos da recepção da obra pelo público.[18] Ironicamente, a crítica à fragmentação da produção literária veio expressa num artigo também publicado de forma fragmentária. E, ainda, o periódico em que o artigo circulou também publicava contos, crônicas e até capítulos de romances que, posteriormente seriam publicados em livros, da mesma forma que os livros a que se refere o crítico. Pode-se argumentar, com razão, que, a despeito da sua divisão em três partes, o artigo de Tristão tem unidade. Sua fragmentação parece antes um recurso demandado pelo espaço disponível no periódico do que por aspectos intrínsecos ao texto. Da mesma forma, alguns livros de contos, de crônicas e romances não se configuram como colchas de retalhos, apesar de sua aparente fragmentação.

Ironia à parte, Tristão de Athayde abriu uma importante seara em sua incursão crítica pela prosa de 1920: a observação das obras literárias não apenas como *textos*, mas também como *livros*, como produtos *editoriais*. E mesmo que esse seu excerto se refira mais especificamente à crônica, gênero no qual as relações com o jornalismo são viscerais, a suposta fragmentação ou falta de unidade *dos livros* preocupa o crítico. Parece, porém, que a alegada falta de unidade dos livros não podia ser tomada como um traço daqueles tempos modernos, mas possivelmente fosse uma consequência das relações entre literatura e periodismo, relações estreitas também no Brasil do século XIX.

Embora a falta de unidade de coletâneas possa ser discutível e, mesmo quando identificada, não seja um elemento novo na história da edição dos livros brasileiros, é importante observar que o crítico está atento ao percurso de construção dos livros, em busca de compreender alguma lógica subjacente à sua edição. Sua tarefa não se limita, portanto, à crítica textual: no artigo citado, Tristão de Athayde evidencia sua compreensão de que o livro é um produto material e que a observação de aspectos de sua materialidade produz significados a seu respeito e a respeito da sociedade na qual ele foi criado e produzido.

Essa associação entre materialidade e produção de sentido também se mostra em outro momento de seu texto, quando o crítico observa (eis o segundo aspecto negativo concernente à edição de livros) a *falta de ordem*, o *individualismo* e o aspecto *anárquico* da produção literária brasileira — e também da estrangeira:

[18] Suas conclusões a respeito das relações entre jornalismo e literatura lembram algumas das considerações emitidas por escritores ao inquérito de João do Rio (*O momento literário*. org. Rosa Gens. Rio de Janeiro: Edições do Departamento Nacional do Livro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994). Mas ele não chega a apontar aspectos estilísticos dessa proximidade entre jornal e literatura, como o faria Flora Süssekind em *Cinematógrafo de Letras:* Literatura, técnica e modernização no Brasil. (São Paulo: Companhia das Letras, 1987). Sua preocupação se debruça, antes, sobre a qualidade editorial dos livros cujos textos, nascidos de forma dispersa para os jornais, terminam sendo reunidos sob uma suposta unidade em um livro.

> Não admira, portanto, que a observação primordial sobre o movimento literário de 1920 seja essa desordem de produção, que provém de improvisação literária tão a gosto do nosso desejo de publicidade fácil e ampla. Uma imagem vulgar e evidente dessa desordem, é o aspecto de uma estante de livros em que se reúna a produção literária de um ano, como a tenho presente a meus olhos. A literatura, está para a sociedade como a feição tipográfica dos livros para o seu conteúdo. Não é possível imaginar maior variedade de tipos, de capas, de formatos, de cores. Pode-se mesmo dizer que não há dois idênticos e cada autor procura dar ao aspecto externo de sua obra o cunho do seu gosto ou do contrário... É a imagem da nossa produção intelectual e imagem aliás animadora. Esse individualismo pode significar falta de solidez e estabilidade na vida literária, mas indica um seguro desejo de independência e portanto de criação. É do gosto anárquico de inovação que provêm as obras originais e fortes, simbólicas das épocas de vitalidade.[19]

Interessa observar nesse trecho que a crítica inicial à *desordem* da produção se converte, no mesmo parágrafo, em elogio à *vitalidade* e à *diversidade* da produção literária. Nem tudo o que é apontado como negativo, em seu texto, deve ser tomado em definitivo como uma crítica depreciativa. Aponta-se como negativo o que está em processo de transformação, até que o novo se converta em algo suficientemente conhecido — conversão que se dá no mesmo texto, no mesmo parágrafo, indicando que a crítica negativa à variedade não é tão negativa assim; é antes um recurso retórico de aproximação em relação a um novo modo de produção e circulação da literatura.

O crítico dá corpo a esse caráter ao mesmo tempo desordenado e diversificado da produção editorial (especialmente literária) por meio de um elemento visual — a estante de livros. E, com essa imagem, eis-nos dentro do escritório do crítico, diante de sua estante, na qual ele depositara os livros adquiridos e/ou recebidos ao longo do ano de 1920: livros de diferentes formatos, com capas de cores e materiais variados, impressos em tipos e papeis também distintos — sintomas de uma diversidade gráfica algo perturbadora para aquele momento, possivelmente derivada da abertura de editoras nacionais que começavam a ocupar o espaço antes predominantemente tomado por editoras francesas e portuguesas.

Essa estante imaginária nos leva a formular perguntas a respeito da edição de literatura no Brasil de então: quantos terão sido os livros de 1920? quem terão sido seus autores, seus capistas, seus eventuais ilustradores? que editoras os terão publicado? que tipografias? e por meio de quais intermediários esses livros circularam, chegando (terão chegado?) a cidades outras além de Rio de Janeiro e São Paulo?

A história do livro brasileiro, os registros de livros em bibliotecas e sebos e a sua efetiva leitura têm nos permitido construir hipóteses e organizar dados sobre a edição de

[19] ATHAYDE, Tristão de. "A literatura em 1920" in *Revista do Brasil*, n.º 66, junho de 1921. pp. 248-253.

livros no Brasil. Mas o universo pode, a princípio, parecer bastante reduzido, quando se acompanham registros como este, de Hallewell, a respeito da cena editorial brasileira em 1917:

> a situação do comércio de livros era extremamente desalentadora. Eram poucos os pontos de venda de varejo e praticamente limitados aos bairros mais ricos do Rio e de São Paulo; a maior parte dos negócios estava baseada na importação, principalmente de Portugal e da França. A produção editorial que ainda tinha lugar no Brasil raramente se aventurava além dos campos seguros dos livros didáticos e de livros sobre legislação brasileira, e não passava de uma atividade casual e secundária das grandes livrarias.[20]

Apesar desse desalento, os anos subsequentes seriam de crescimento e diversificação de tipografias e editoras, justificando a anarquia tipográfica com que o crítico caracterizou a sua estante.

No artigo de Tristão de Athayde, como supostamente em sua estante, os livros graficamente tão diversos foram organizados por gêneros: *poesia, contos, crônicas, romances, filosofia e literatura, viagens, filologia, sociologia e memórias*. A organização por gêneros imprime alguma lógica à aparente anarquia visual. Depois de termos observado os livros de contos, vejamos agora a prateleira em que estão expostos os romances publicados no ano de 1920. Embora se diga animado por algumas estreias, o crítico menciona em seu artigo menos romances do que contos. E dedica menos páginas a analisá-los do que dedicara aos contos.

Tabela 3

Romances de 1920 – mencionados por Tristão de Athayde			
AUTOR	**TÍTULO**	**LOCAL**	**EDITORA**
Afrânio Peixoto	Fruta do mato	Rio de Janeiro	Livraria Francisco Alves
Albertino Moreira	O voo nupcial	São Paulo	Revista do Brasil
Godofredo Rangel	Vida ociosa	São Paulo	Monteiro Lobato Ed.
Hilário Tácito	Madame Pommery	São Paulo	Revista do Brasil
Léo Vaz	O professor Jeremias	São Paulo	Revista do Brasil
Lucilo Varejão	O destino de Escolástica	Recife	Ed. José Soeiro
Medeiros e Albuquerque	Marta	Rio de Janeiro	Alves

[20] HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história.* Trad. Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T.A. Queiroz; Edusp, 1985. p.235.

Ao todo, Tristão de Athayde cita apenas sete romances, quatro dos quais ele considera "de primeira qualidade": *Fruta do Mato, Vida Ociosa, Madame Pommery* e *O professor Jeremias.* Três desses, é curioso notar, foram editados por Monteiro Lobato, sendo alguns pelo selo da *Revista do Brasil,* outros pela editora que leva seu nome. Num primeiro momento, isso leva a pensar que o crítico poderia estar agindo em favor do editor, que afinal de contas também era o dono da revista na qual seu artigo viria a ser publicado. Porém, assim como louva romances publicados pela *Monteiro Lobato editores* ou pelas *Edições da Revista do Brasil* (ambas empresas de Lobato), Tristão de Athayde parece desconhecer alguns outros romances lançados pelo editor naquele mesmo ano, como se pode ver na tabela abaixo:

Tabela 4

Romances de 1920 — não mencionados por Tristão de Athayde			
AUTOR	**TÍTULO**	**LOCAL**	**EDITORA**
Afrânio Peixoto, Coelho Neto, Viriato Correa e Medeiros e Albuquerque	O mistério	São Paulo	Monteiro Lobato Ed.
Avelino Fóscolo	Vulcões	Porto	Casa Editora de Carlos Ventura e Comp. Ltda.
Avelino Fóscolo	O Jubileu	Juiz de Fora	A Commercial João Madeira
Canto e Mello	Recordações	São Paulo	Typ. Ed. O Pensamento
Canto e Mello	Relíquias da memória	São Paulo	Monteiro Lobato Ed. ou O pensamento (?)
Carlos de Vasconcelos	Casados… na América	New York	(?)
Jerônimo Osório	Ana Rosa: romance de costumes paulistas	São Paulo	Casa Duprat
Papi Júnior	Sem crime: scenarios de Belém, Pará	São Paulo	Revista do Brasil

Tabela 5

Outros livros de 1920 — não mencionados por Tristão de Athayde — gênero ainda não identificado			
AUTOR	**TÍTULO**	**LOCAL**	**EDITORA**
José Agudo	A pedra que fala	São Paulo	Casa Editora O Livro
Luiz Lavenère	Zefinha: scenas da vida alagoana	Maceió	Livraria Machado
Mário de Melo	Tomé o vaqueiro	Rio de Janeiro	Ed. Leuzinger
Zeferino Galvão	O mosteiro de Nimes	[Pesqueira]	Tip. da "Gazeta de Pesqueira"

Houve, portanto, pelo menos mais oito romances publicados em 1920, além daqueles sete identificados por Tristão de Athayde. É provável que o crítico não tenha tomado conhecimento deles, naquele momento.

Em sua consideração a respeito dos romances publicados no ano de 1920, o crítico volta a se referir à *improvisação*: tratava-se, segundo ele, de característica prejudicial à produção romanesca:

> [...] a tendência geral do nosso romance contemporâneo, e provam-no bem os exemplos de 1920, é fugir do romanesco aproximando-se da vida. Não somos fecundos em romancistas [...]. Se há justamente uma observação a fazer sobre os nossos romancistas é a relativa exiguidade de entrecho, perante a abundância de episódios e pormenores. Nos nossos romances modernos, em geral, não se passa grande coisa. [...] Não é, porém, de ausência ou pobreza de imaginação que, deriva a nossa carência de romancistas [; é] antes daquela nossa predileção já apontada pela literatura improvisada. O romance exige, naturalmente, além de qualidades estéticas que possuímos, aquisições técnicas que ainda não nos são comuns.
>
> Foram, portanto, escassos os romances vindos a lume em 1920.[21]

Além da produção improvisada, Tristão de Athayde também lamenta a falta de *entrecho* nos romances daquele ano. Em lugar disso, identifica neles *excesso de episódios e pormenores*. Embora neste ponto ele não tenha mencionado o periodismo, seu modo de produção mais fragmentário parece ser tomado como um grande mal naquele momento.

De forma algo semelhante, naquele mesmo ano Sérgio Buarque de Hollanda (1902-1982) também lastimara a diminuição da produção de romances, num artigo publicado na revista *A Cigarra:* o jovem crítico associa o apreço pelo gênero conto ao *yanquismo*, entendido por ele como um processo de *incontestável americanização do globo*, que levaria à "substituição do livro pelo jornal" e "dos homens de letras pelos simples *reporters* e pelos *noticiasinhadores* de jornais." Ele não se refere apenas a edições de livros, mas também a publicações periódicas. Em seu breve texto, significativamente intitulado "A decadência do romance", ele conclama os leitores: "É necessário pois impedir entre nós a queda do romance que fez a glória da literatura do século passado."[22]

Tanto um crítico como o outro diagnosticam um movimento de mudança quantitativa e qualitativa na produção de romances e contos, com diminuição da quantidade de romances e aumento da quantidade de livros de contos, além de mudanças estruturais nas formas de

21 ATHAYDE, Tristão de. "A literatura em 1920" in *Revista do Brasil*, n.º 65, maio de 1921. p.122.

22 HOLLANDA, Sérgio Buarque de. "A decadência do romance" in *O espírito e a letra.* Estudos de crítica literária. Vol.1. Org., introdução e notas: Antônio Arnoni Prado. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. pp.105-107.

narrar. No que diz respeito aos números, pretende-se que o levantamento da produção literária em prosa dos anos 1920 traga futuramente elementos para quantificar a produção de contos e romances naquele ano e nos anos subsequentes. Quanto à análise qualitativa, estudos indicam que as transformações tecnológicas das comunicações do início do século se tornaram evidentes na prosa literária, seja quando foram tematizadas pelo texto ficcional, seja especialmente quando foram incorporadas a novos modos de narrar. Não apenas o jornal, mas também o telégrafo, o fonógrafo, a publicidade e o cinema foram agentes dessas transformações na linguagem, na estrutura e nos temas das narrativas:

> *Há um jogo direto ou indireto com as novas formas de impressão, reprodução e difusão, assim como com as condições do trabalho intelectual no período, que enforma a técnica literária desses autores.* Desde o seu traçado de personagens à noção de tempo com que se passa a trabalhar nos romances. Desde a reconstituição do perfil do narrador à sua substituição por um processo de sucessivas montagens. Desde a preferência por uma poesia cheia de interiores a uma literatura-quase-cartaz.[23]

A perspectiva histórica permitida pelo distanciamento temporal é um dos aspectos que distingue a análise de Flora Sussekind da de Sérgio Buarque. Resistente às mudanças, ele observa que a prosa ficcional se tornava menos essencial e mais acessória:

> Os letrados não têm paciência para perder tempo com ridicularias quando tempo é dinheiro. E o romance, bem pensado, dizem, é um acréscimo estafante de pormenores inúteis ao conto que só fazem tomar tempo ao ocupadíssimo leitor. E assim nestas épocas de corre-corre, o conto vai insensivelmente tomando o lugar do romance. Já os Zolas de hoje não mais podem dizer que o romance tornou-se a ferramenta do século, a grande investigação sobre o homem, como o diziam vinte anos atrás. É que tomado no sentido geral de literatura amena, ele é menos um espelho da sociedade contemporânea que uma narração inverídica em que o autor procura fazer ressaltar o entrecho.[24]

Incomodam-no algumas mudanças observadas no estilo narrativo de romances do seu tempo e na diminuição da importância atribuída à literatura pelos seus próprios produtores. As transformações observadas decorrem, segundo a sua interpretação, de mudanças na percepção do tempo, experimentadas tanto por escritores como também por leitores.

É curioso notar como podem ser semelhantes a formulação de um crítico e a de um ficcionista, no que diz respeito à percepção dessas transformações nos modos de narrar, no tempo dedicado à leitura, na função social da literatura. Sérgio Buarque e Monteiro Lobato

23 SÜSSEKIND, 1987, op.cit., p.87. [destaques do original]
24 HOLLANDA, Sérgio Buarque de. "A decadência do romance". op.cit., p.106.

identificam e analisam de forma bastante semelhante as aludidas transformações associadas à mudança na percepção do tempo. Fazem-no em gêneros textuais diferentes: o crítico num artigo que denuncia, conclama e convida a pensar; o ficcionista num conto que satiriza, faz pastiche e também convida a pensar.

O conto em questão é "Marabá", publicado pela primeira vez em 1923, dois anos depois do artigo de Sérgio Buarque. Nele, o narrador é um escritor que se mostra em plena atividade criativa, recontando uma antiga lenda, adaptando-a ao sabor e ao ritmo dos tempos modernos. Atento aos novos modos de fruir a produção cultural, atento sobretudo ao apelo popular da narrativa cinematográfica, esse narrador-escritor inicia seu texto com comentários a respeito de diferentes modos de narrar; em seguida apresenta de maneira sucinta e jocosa os "ingredientes" do enredo da lenda da índia loura e, aumentando o grau de diálogo com o leitor, muda o rumo da prosa:

> Entre parênteses.
> Uma coisa me espanta: que haja inda hoje, nestes nossos atropelados dias modernos, quem escreva romances! E quem os leia!...
> Conduzir por trezentas páginas a fio um enredo, que estafa!
> Nada disso. Sejamos da época. A época é apressada, automobilística, aviatória, cinematográfica, e esta minha, Marabá, no andamento em que começou, não chegaria nunca ao epílogo.
> Abreviemo-la, pois, transformando-a em entrecho de filme. Vantagem tríplice: não maçará o pobre do leitor, não comerá o escasso tempo do autor e ainda pode ser que acabe filmada, quando tivermos por cá miolo e ânimo para concorrer com a Fox ou a Paramount.
> Vá daqui para diante a cem quilômetros por hora, dividida em quadros e letreiros.[25]

Do mesmo modo que Sérgio Buarque de Hollanda observara, esse narrador lobatiano se mostra impaciente com "ridicularias", ou com detalhes; mostra-se também interessado em poupar tempo (seu e do leitor) e eventualmente fazer dinheiro com seu novo modo de narrar; substitui um modo ambicioso de narrar por outro, menos pretensioso, mas de maior alcance; usa um enredo tradicional, mesmo que soe inverossímil para os anos 1920. O resultado, porém, não é uma obra *cinematográfica* que espelhe o seu tempo; é uma obra *literária* que apresenta e discute com humor, ironia e referências metaliterárias alguns modos antigos e novos de narrar, e alguns modos antigos e novos de fruir as narrativas produzidas. Se transforma em cena de cinema a trama lendária e romanesca, também transforma em cena literária a reação final dos seus receptores — os espectadores do filme narrado no conto. Há

[25] LOBATO, M. "Marabá" in *O macaco que se fez homem*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia. editores, 1923. p.168.

pelo menos dois receptores nesse texto: os leitores ficcionalizados, inscritos na trama, que choram antes do acender das luzes, conduzidos ingenuamente pelo narrador que reconta uma história tradicional com técnica nova; e aqueles que, menos enredados, observam o jogo entre formas tradicionais e técnicas modernas e terminam podendo rir dos procedimentos narrativos postos em ação. O escritor produz, assim, um texto denso, com múltiplas camadas de referência e significação, em que o próprio ato de narrar está sob observação e análise, assim como estão sob sua lente observadora os receptores de obras literárias e cinematográficas.

Se há semelhanças em aspectos do texto crítico e do ficcional, o tom usado por cada um deles é, no entanto, bastante diferente. Sérgio Buarque denuncia mudanças nos modos de narrar e conclama seus leitores à ação; bate-se contra o que diagnostica como *yanquismo*, dominação cultural norte-americana, e se volta numa perspectiva tradicionalista para o elogio do abrangente romance realista.[26] Lobato por outro lado observa as referidas mudanças nos modos de escrever e de ler ficção, faz seu narrador-personagem se valer delas e termina conduzindo a uma análise debochada dos modos de produzir e consumir ficção. Não são perfeitos nem os modos antigos, nem os modos modernos de narrar, segundo sugere sua narrativa. Tampouco há uma linha definitiva separando o antigo do novo. O antigo sobrevive dentro do novo, perspectiva nada contraditória com relação às suas escolhas como editor e escritor: como se sabe, Lobato reeditaria naquela década uma variedade de obras do século XIX e anteriores; também na literatura infantil, o trabalho de aproveitamento dos clássicos foi essencial para sua produção.

UMA ESTANTE MEIO CHEIA OU MEIO VAZIA?

A imagem da estante de Tristão de Athayde — tipograficamente diversificada, plural, ao mesmo tempo animadora e perturbadora — leva a crer que houve um movimento de alguma importância na edição de livros brasileiros. O crítico não reclama de uma estante vazia, mesmo quando observa (juntamente com Sérgio Buarque) a diminuição da produção romanesca.

Se esse movimento editorial existiu de fato, como caracterizá-lo? Em outras palavras: quase um século depois, ainda será possível documentar e analisar esse movimento editorial,

[26] "Assim, o pensamento de Sérgio Buarque nesses primeiros escritos, anteriores ao seu contato com os modernistas de São Paulo, revela certo pendor para o conservadorismo, para a afirmação das tradições." (p.56) THIENGO, Mariana. *A crítica entre a literatura e a história:* o percurso da crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda dos verdes anos à profissionalização do ofício. Tese de Doutorado. UFMG, 2011. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-8EEMN8?show=full> acesso em 9 de março de 2016.

para além dos registros das histórias da literatura, recuperando-lhe as obras, analisando sua materialidade, perseguindo pistas da trajetória dos livros pelo território brasileiro, pelas mãos de leitores?

Consideremos a primeira parte da reflexão, por um instante: o movimento editorial no Brasil dos anos 1920 terá sido digno de relevo, ou não passou de uma percepção distorcida do crítico e de alguns estudiosos extemporâneos? Essa pergunta é necessária porque, para alguns analistas, como vimos, a circulação de livros no Brasil dos anos 1920 foi de pequena importância. Avançando inclusive pela década seguinte, Gustavo Sorá defende que:

> até a segunda metade da década de 1930 [...] não havia condições políticas e econômicas para garantir a distribuição dos materiais impressos por todo o território nacional. Isso somente era possível para editores de livros com público cativo, como os didáticos da Francisco Alves ou os jurídicos da Saraiva.[27]

As dificuldades na distribuição foram, seguramente, muito grandes há quase um século. E o número de leitores sem dúvida era pequeno, já que mais de 70% da população brasileira era analfabeta em 1920. O cenário não era dos mais animadores. Mas parece-me que a imagem construída por Sorá lança sombras sobre o período, perturbando a compreensão a respeito da produção literária de então.

Apesar de reconhecer que as atividades editoriais de Monteiro Lobato estavam associadas à *Revista do Brasil*, e que "as alianças e intercâmbios que o periódico assegurava permitiam sua distribuição e difusão pelas principais capitais",[28] estranhamente Sorá não cogita que essa rede de distribuição da revista tivesse servido à editora. Ele se aproxima disso quando, numa nota de rodapé, demanda sensatamente por evidências, sem as quais não poderia construir um retrato diferente do movimento editorial daquela década. Escreve ele:

> Quais evidências sustentam a generalização da já mítica circular de Lobato às farmácias e comércios de armarinhos, como locais constantes de vendas de livros, além de Urupês? O que procuro salientar é o conjunto de evidências sobre a dinâmica da edição e da atividade livreira local no Rio e em São Paulo, que fragmentariamente reúno aqui, desvia-se da possibilidade de se generalizar a concretização de um mercado nacional permanente na década de 1920.[29]

27 SORÁ, Gustavo. op.cit., p.30.
28 Idem, ibidem.
29 Idem, p.53-54.

Buscando outras fontes, Cilza Bignotto encontrou evidências que lhe permitiram afirmar que existiu de fato o comércio de livros a varejo capitaneado pelas editoras de Lobato (mesmo que não se possa afirmar com segurança que a referida circular tenha existido). Com base em depoimentos, cartas, anúncios publicitários e outros documentos que analisa em sua tese, Bignotto conclui que:

> Lobato realmente distribuía livros para pontos distantes de São Paulo, empregando o método da consignação. [Os documentos consultados] Sugerem, também, que livreiros, vendeiros, talvez açougueiros não foram os únicos a formar a teia de agentes que possibilitou a 'virada de esquina da nossa cultura'. / Parte significativa dos distribuidores de Lobato parece ter sido composta por homens de letras. A hipótese é que o sistema nervoso da rede era formado por letrados.[30]

Fica claro, portanto, que Lobato se valeu da já existente rede de distribuidores da *Revista do Brasil* para fazer circular os livros por ele editados. Por sua vez, a rede formada pelos intelectuais associados à revista pode ter se valido da experiência do jornal *O Estado de S. Paulo*, à qual ela esteve associada umbilicalmente.[31] Bignotto apresenta algumas considerações a respeito da distribuição bem-sucedida do jornal:

> O Estadão mantinha uma rede de correspondentes internacionais e contava com uma ampla rede de distribuição no estado de São Paulo desde 1880, graças à boa infra-estrutura ferroviária, que permitia a entrega dos matutinos em todo o estado, e mesmo em regiões vizinhas, no mesmo dia da publicação. Os serviços dos telégrafos possibilitavam o rápido recebimento de notícias de diversas partes do país e do mundo. E os correios, que tanta má fama tiveram ao longo do século XIX e no começo do XX, entregavam jornais em pontos distantes da nação e traziam cartas e textos de colaboradores residentes em locais igualmente pouco acessíveis. Essa estrutura [...] pode ter ajudado Monteiro Lobato a criar a rede de distribuição utilizada por suas editoras.[32]

Se Gustavo Sorá constrói uma imagem desoladora com relação à circulação de livros nos anos 1920, para Laurence Hallewell as dificuldades de distribuição remontam aos anos 1910:

> Antes de 1918, parcela muito pequena do que se publicava em literatura no Brasil conseguia alguma distribuição eficiente ou qualquer impacto real fora da elite intelectual do Rio de Janeiro e de algumas das maiores capitais dos estados. Apenas os livros didáticos atingiam a consciência de toda a nação, e

30 BIGNOTTO 2007, op.cit., p.284-285.
31 Para compreender a relação entre a *Revista do Brasil* e *O Estado de S. Paulo*, vide LUCA, Tania Regina de. *A Revista do Brasil:* um diagnóstico para a (N)ação. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999. E MARTINS 2003, op. cit.
32 BIGNOTTO 2007, op. cit., p.179.

> através deles é que a grande massa dos brasileiros tinha algum contacto com sua herança literária.[33]

Hallewell atribui grande importância à atuação de Monteiro Lobato, como se sabe, contribuindo para a construção da imagem de um editor revolucionário.[34] Por isso ele escolhe o ano de 1918 como um divisor de águas: no final de 1917 Lobato ensaiou seus primeiros passos como editor na organização e edição de *O Sacy-Pererê, resultado de um inquérito;* e em 1918 editou seu livro de contos *Urupês*, que logo se tornou um *best-seller* e lhe facilitou o início das suas atividades como editor, primeiro por meio das "Edições da Revista do Brasil", depois por meio da Monteiro Lobato & Cia. editores e, em seguida, por meio da Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato.

Outros historiadores são menos específicos e elegem a década de 1920 como paradigmática. É o caso de Nicolau Sevcenko, que assim a caracteriza:

> A indústria editorial paulista [...] assiste a um *boom* inesperado a partir dos anos 20. [...] Quanto aos livros, com uma tiragem anual em torno de 1 milhão de volumes, uma multiplicação entre duas e três vezes do número de casas editoras e livrarias em 1921, com relação ao número existente até o fim da guerra, São Paulo passa a atrair escritores dos quatro cantos do país, querendo ter suas obras publicadas com a rapidez e qualidade que a indústria paulista oferecia. A própria imprensa carioca, tão ciosa de suas prerrogativas de sede política e cultural do país, passa a se referir a São Paulo como 'a capital do livro no Brasil, como Leipzig é na Alemanha' e a denominar a jovem geração de jovens intelectuais, que começa a vicejar na cidade abastecendo o mercado editorial, de 'o fenômeno paulista'.[35]

Valendo-me do estudo das obras e da materialidade dos livros, tenho procurado, nos desdobramentos desta pesquisa, apresentar e analisar parte da produção literária e editorial dos anos 1920, com a intenção de participar da construção de uma imagem da hipotética estante em que estivessem reunidos os livros do ano de 1920 — e, ampliando o espectro, para uma estante que reunisse os livros da *década* de 1920. Procuro responder a algumas questões, derivadas de uma questão principal: houve um movimento editorial significativo na década de 1920 no Brasil?

Ao mapear esse movimento, tenho como objetivo central a análise dos textos e, de forma associada, a compreensão do funcionamento das editoras que promovem a circulação

---

33 HALLEWELL 1985, op. cit., p. 214.

34 Sua imagem foi matizada e suas realizações foram analisadas com mais objetividade por Bignotto, na tese citada.

35 SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole:* São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.95.

dos livros, na tentativa de compor um quadro vivo do sistema literário brasileiros dos anos 1920 — com todas as limitações de um projeto que está em andamento.

O registro e a análise da materialidade gráfica dos livros atende ao um duplo interesse: o *primeiro* é o de registrar aspectos significativos da materialidade de livros que, tendo tido apenas uma edição, "ganharam" o *status* de raridade, tamanha é a dificuldade de se encontrarem exemplares em bibliotecas e sebos. Essa dificuldade advém não apenas da tiragem das edições, mas também da qualidade do seu papel. Rubem Borba de Moraes, escrevendo a respeito da indústria do livro no Brasil, assim qualifica os "livros publicados em torno de 1922":

> São tão 'ordinários' que é quase impossível, hoje em dia, encontrar-se um exemplar sem manchas. Quase todos os livros impressos nesses papéis de qualidade inferior desaparecerão. Já se estão desfazendo. Os colecionadores de primeiras edições de autores brasileiros dessa época importantíssima vão ter muito trabalho. Será, em breve, mais fácil encontrar uma primeira edição do Caramuru, publicado em 1781, que um exemplar de Macunaíma, saído em 1928.[36]

E o *segundo*, não menos importante, é o de incorporar, à análise textual, os sentidos que os suportes carregam, os efeitos que produzem sobre o texto e sobre o leitor. A *história do livro e da leitura* advoga que também as formas materiais produzem efeito e são, portanto, objeto de atenção de quem estuda textos e seus significados:

> As obras, os discursos, só existem quando se tornam realidades físicas, inscritas sobre as páginas de um livro, transmitidas por uma voz que lê ou narra, declamadas num palco de teatro. Compreender os princípios que governam a "ordem do discurso" pressupõe decifrar, com todo o rigor, aqueles outros que fundamentam os processos de produção, de comunicação e de recepção dos livros (e de outros objetos que veiculem o escrito). Mais do que nunca, historiadores de obras literárias e historiadores das práticas e partilhas culturais têm consciência dos efeitos produzidos pelas formas materiais. No caso do livro, elas constituem uma ordem singular, totalmente distinta de outros registros de transmissão tanto de obras canônicas quanto de textos vulgares. Daí, então, a atenção dispensada, mesmo que discreta, aos dispositivos técnicos, visuais e físicos que organizam a leitura do escrito quando ele se torna um livro.[37]

---

36 MORAES, Rubem Borba de. *O bibliófilo aprendiz*. 3.ed. Brasília-DF: Briquet de Lemos/Livros; Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1998. p.201. [A primeira edição é de 1965. É a essa data, portanto, que a expressão "hoje em dia" se refere.]

37 CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros:* leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Trad.: Mary Del Priori. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999. p.08.

ARTIGOS

A importância do estudo das supostas periferias: a contribuição da Irlanda para a medievalística brasileira

The importance of studying the so-called peripheries: the Irish contribution to Brazilian Medieval Studies

Dominique Santos [*]
Fundação Universidade Regional de Blumenau

Elaine Pereira Farrell [**]
Universidade de Utrecht e University College Dublin

Resumo

A área de História Medieval desenvolveu-se muito nas últimas décadas no Brasil, o que pode ser percebido tanto pela quantidade de pesquisadores dedicados aos estudos deste período histórico quanto pela qualidade das reflexões produzidas sobre ele. Refletindo sobre as perspectivas e desafios da História Medieval no Brasil e considerando a produção historiográfica recente, o objetivo deste artigo é apresentar algumas observações sobre as possíveis contribuições dos estudos irlandeses para a História Medieval estudada no Brasil e, na sequência, refletir sobre os desafios de se estudar história irlandesa no Brasil e vislumbrar possíveis caminhos para o futuro dos estudos deste campo no país.

Palavras-chave: História Medieval no Brasil; Futuro dos Estudos Irlandeses no Brasil; Historiografia.

Abstract

The field of medieval history in Brazil has developed greatly in recent decades. This is apparent both in the increase of researchers working on material from the period, as well as in terms of the quality of that work. Consequently, the primary aim of this paper is to reflect on the challenges of doing medieval history in Brazil. Based primarily on an examination of recent scholarly publications, this paper aims to consider the contributions being made by Irish Studies to the research of the Middle Ages. Last but not least, this paper will consider possible research channels for the future of Irish Studies in Brazil.

Keywords: Medieval History in Brazil; The Future of the Irish Studies in Brazil; Historiography.

● **Enviado em: 27/10/2016**
● **Aprovado em: 21/11/2016**

[*] Dominique Santos é professor do Departamento de História e Geografia, Universidade Regional de Blumenau (FURB), coordena o LABEAM - Laboratório Blumenauense de Estudos Antigos e Medievais e é membro da Cátedra de Estudos Irlandeses W.B. Yeats (USP), dvcsantos@furb.br.

[**] Elaine Pereira Farrell trabalha no Departamento de História e História da Arte da Universidade de Utrecht, Holanda e no Departamento de História da *University College Dublin*, Irlanda, elaine.pereira-farrell@ucd.ie. Sua pesquisa é financiada pelo *Irish Research Council* e pela *Marie Curie Actions*. Ela é membro da Cátedra de Estudos Irlandeses W.B. Yeats (USP), do Laboratório Blumenauense de Estudos Antigos e Medievais (LABEAM), do Núcleo de Estudos de Representações e de Imagens da Antiguidade (NEREIDA - UFF); Núcleo Interdisciplinar de Estudos Históricos (PLURALITAS - UFRRJ); e do *Translatio Studii*: Dimensões do Medievo (UFF), elaine.pereira-farrell@ucd.ie.

INTRODUÇÃO

Em 1973, o medievalista Walter Ullmann, em sua aula inaugural na Universidade de Cambridge, discutiu sobre o futuro da História Medieval. Utilizando-se de linguagem metafórica, seu tom parecia um pouco pessimista, como se ele estivesse visualizando um campo de estudos murchando como uma muda recentemente plantada e exposta ao sol quente precisando que ele a regasse[1]. Cremos que talvez ele ficasse surpreso ao ver que esta "árvore", apesar dos desafios institucionais, políticos e econômicos, ainda possui raízes fortes e seus ramos se estendem hoje para fora da Europa, o tradicional centro de estudos medievais, e floresce na América Latina e na Ásia.

Em seu importante seminário e artigo, Ullmann advertia seus pares para a importância de se evitar a superespecialização, além da necessidade de se produzir uma história integrativa, impossibilitando, assim, sérias deficiências de formação acadêmica e do conhecimento histórico[2]. Ele chamou a história feita em seu tempo de "paroquial", retida em seus mini círculos, e convocou os colegas a diversificarem seus olhares e fontes explorando desta forma as possibilidades dos estudos comparativos[3].

Apesar das possibilidades que se apresentaram desde então, a discussão proposta por Ulmann na década de 1970 faz-se pertinente e necessária ainda hoje. Em uma sociedade cada vez mais digitalizada, é preciso não somente pensar o conhecimento de forma mais dinâmica, sobretudo reconhecendo a importância e a contribuição dos debates sobre inter, multi e transdisciplinaridade, mas observar e contemplar, também, algumas temáticas que estão na pauta do dia, como as discussões sobre internacionalização e flexibilização do currículo e a produção de saberes e fazeres glocais[4], além das questões relacionadas às migrações de povos, e etnogêneses, ao redimensionamento das fronteiras e suas implicações, assim como aquelas que dizem respeito à definição, reinvenção e ressignificação de identidades, fatores que têm recebido atenção de pesquisadores de várias áreas do saber.

Estudar diferentes temporalidades e espacialidades, além de ser uma condição imprescindível para a erudição, colabora para a formação de um repertório historicamente localizado, aprofundando a compreensão de noções como alteridade, diversidade, mudança,

1 ULLMANN, Walter. The future of medieval history: an inaugural lecture (University Press. Cambridge, 1973). In: ULLMANN, Walter. *Scholarship and Politics in the Middle Ages: Collected Studies.* London: Variorum Reprints, p.1-30, 1978.
2 Ibidem, p. 1, 4, 14, 24.
3 Ibidem, p. 10-12.
4 LUNA, J. M. F.. *Internacionalização do Currículo: Educação, Interculturalidade, Cidadania Global*. 1. ed. Campinas: Pontes, 2016. v. 1. 332p .

permanência, dentre outras. Analisar como os diversos agrupamentos humanos produzem para si orientação e sentido ao longo do tempo pode contribuir para formação de um pensamento crítico e fornecer ferramentas para uma maior familiarização com demandas do tempo presente[5].

Considerando este debate, as perspectivas e desafios da História Medieval no Brasil, e a produção historiográfica recente, apresentamos algumas reflexões sobre os estudos irlandeses, e como estes se construíram e têm se desenvolvido no Brasil, o que implica em abordar alguns dos desafios enfrentados e possíveis caminhos para o futuro destes estudos no país, e as contribuições que o estudo da história irlandesa pode oferecer para a medievalística brasileira, como, de uma forma geral, a ampliação das fronteiras geográficas, temáticas e epistemológicas em uma medievalística que há algum tempo deixou de ser apenas leitora de ideias estrangeiras, passando também a produzi-las.

RELEVÂNCIA ACADÊMICA E SOCIAL DOS ESTUDOS IRLANDESES PARA A MEDIEVALÍSTICA

Escrevendo sobre a importância dos estudos medievais, Ian Wood, em sua recente obra *The Modern Origins of the Early Middle Ages*[6], aborda como as várias escolas de pensamento europeu narraram a transição da Antiguidade para o Medievo e demonstra como cada uma delas possui um discurso político por trás de suas leituras e discursos. Um dos argumentos de Wood é conhecido, mas excelentemente evidenciado e elaborado em seu livro, no qual ressalta como a narrativa histórica nunca é neutra e a história possui influência direta na política atual. É uma relação de duas vias, a política influencia na narrativa da história e a narrativa histórica influencia decisões políticas.

Um dos pontos de reflexão nos quais Wood se baseia para construir sua argumentação é o exemplo irlandês. Ele traça o contexto histórico no qual a história medieval da Irlanda, dos santos e peregrinos irlandeses e da contribuição destes para a formação das sociedades medievais insulares e continentais, ganhou espaço na historiografia continental europeia. A ênfase na importância da Igreja irlandesa para a construção do cristianismo medieval e na relevância dos ascetas peregrinos irlandeses para o ocidente medieval, tais como Columbano e João Eurígena, teria se dado no século XIX, com movimentos de avivamento católico franceses e irlandeses, que colocaram os peregrinos irlandeses e anglo-saxões nos holofotes

5 RÜSEN, Jörn. *Razão histórica: teoria da história I: os fundamentos da ciência histórica.* Brasília (DF): Ed. da UnB, 2010. 194 p.

6 WOOD, Ian. *The Modern Origins of the Early Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press, 2013. xiv, 374p.

dos estudos medievais. O autor explica que, na Irlanda, figuras como Daniel O'Connor (1775–1847), que lutaram pela "emancipação católica" e pela ampliação dos direitos dos católicos irlandeses suprimidos pelos protestantes britânicos, inspiraram representantes do reavivamento católico francês, tais como Frédéric Ozanam (1813–1853) e Charles Forbes Réne de Montalembert (1810–1870). Os revivalistas focaram suas narrativas na espiritualidade medieval, resgatando os ascetas irlandeses e anglo-saxões e louvando–os pela disciplina e pelo entusiasmo missionário. Devido a estas discussões, os ascetas hibérnicos passaram a serem vistos como agentes centrais na construção do cristianismo medieval, que passou a ser compreendido como um dos principais pilares das sociedades europeias ocidentais medievais[7].

Esta ênfase na importância do cristianismo e da Igreja como agentes influenciadores das sociedades medievais é um fenômeno político e historicamente situado, foi realizado dentro de um contexto específico, principalmente aquele do reavivamento católico do século XIX. Apesar disto, o argumento precisa ser considerado e não pode ser de todo descartado. Ao contrário, pois a medida em que pesquisadores de nacionalidades diversas se enveredam pelos estudos medievais, mais fica clara a importância dos cristianismos medievais na formação das sociedades ocidentais e orientais, devido ao intenso contato e trocas entre estas.

Dentro deste contexto de influência da Igreja nas sociedades medievais, não é mais questionável o fato de que os irlandeses contribuíram consideravelmente para este processo, assim como para a transmissão de manuscritos e de conhecimentos[8]. A discussão historiográfica atual concentra-se em analisar a proporção desta contribuição, que, também por motivos políticos, talvez tenha sido por vezes exagerada e por esta razão, esteja sendo revisada por vários pesquisadores, como o próprio Wood.

Estas reflexões constituem-se em um importante elemento da história da Irlanda que pode interessar muito à medievalística brasileira: os debates em torno dos cristianismos e suas diferentes manifestações. Em um país multiétnico e de práticas e crenças religiosas múltiplas, como é o caso brasileiro, no qual uma imensa maioria da população guarda, ainda,

7 WOOD, Ian. *The Modern Origins of the Early Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press, 2013. xiv, p. 137-153. E também WOOD, Ian. The Irish in England and on the Continent in the Seventh Century: Part I. *Peritia*. Tourhout: Brepols, v.26, p.171-198, 2015.

8 O'LOUGHLIN, Thomas. Monasteries and manuscripts: the transmission of Latin learning in early medieval Ireland. In: MORGAN, H. (Ed.). *Information, Media and Power through the Ages*. Dublin: University College Dublin Press, 2001, p. 46-64. ; MEEDER, Sven. The Irish Foundations in the Carolingian World. *Settimane di Studio LVII*. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studii Sull'Alto Medievo, p.467-473, 2010.

preceitos e práticas religiosas, tais como os conceitos de monasticismo, culto aos santos, peregrinação, e as procissões, dentre tantos outros exemplos, acoplados aos rituais cristãos e de outras religiões com as quais o cristianismo entrou em contato, já que ele faz parte de um cenário religioso complexo, como é o brasileiro. Uma medievalística não isolada das demandas sociais precisa se interessar por estas temáticas, demonstrando sua relevância social. A experiência irlandesa, se integrada ao debate, terá contribuições a oferecer.

Outra contribuição importante dos estudos irlandeses, tanto para os estudos medievais, em geral, como para a medievalística brasileira, em particular, é a questão da periodização, ou seja, como dividimos a história em períodos e, para efeitos didáticos, criamos formas históricas para explicar as experiências humanas no tempo[9]. Mais uma vez, considerando as reflexões de Wood, a transição do fim do período clássico para a Idade Média é considerada como um dos mais importantes períodos históricos, pelo menos sob o ponto de vista Europeu. Para pesquisadores não europeus, a primeira afirmativa, de que este período de transição foi importante, não causa surpresa, mas a ressalva parece-nos irrelevante. Será que esta transição é importante somente para os europeus? Por quê? Não fazemos todos nós parte de uma mesma humanidade, cada vez mais globalizada, que compartilha uma história comum?

No caso específico das Américas, que possui sua história tão atrelada também à história europeia, esta relevância torna-se ainda mais evidente. Se quisermos pegar um único aspecto como exemplo, para além das questões religiosas, pensemos nos aspectos socioeconômicos, no conceito de escravidão, por exemplo, na antiga, porém, não resolvida e nem superada discussão sobre a transição da mão-de-obra escrava para a mão-de-obra servil[10]. Será que podemos pensar sobre a escravidão moderna nas Américas sem pensar sobre escravidão nos mundos antigo e medieval? Seria uma tarefa exigente e talvez com resultados comprometidos. Sabemos, inclusive, que a escravidão não desapareceu por completo na Idade Média[11]. Ironicamente, o primeiro texto escrito produzido na Irlanda foi feito por um ex-escravo romano-britão, Patrício. O homem que se tornou um missionário e, ao

9 GUARINELLO, Norberto. Uma morfologia da história: as formas da História Antiga. *Politeia: hist. e soc*. Vitória da Conquista, Vol. 3, nº 1, p. 41-61, 2003.

10 HENNING, Joachim. Slavery or freedom? The causes of early medieval Europe's economic advancement? *Early Medieval Europe*, Oxford: Wiley-Blackwell, v.12, n.3, p.269-177, 2003. ; BASTOS, Mário J.M. Escravo, servo ou camponês? Relações de produção e luta de classes no contexto da transição da Antiguidade à Idade Média (Hispânia - Séculos V-VII). *Politéia: história e sociedade*, Vitória da Conquista, v.10, n.1, p.77-105, 2010.

11 McCORMICK, Michael. *Origins of the European Economy: Communications and Commerce A.D. 300-900*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, xxvi, p. 758-776. ; HENNING, Joachim. Slavery or freedom? The causes of early medieval Europe's economic advancement? *Early Medieval Europe*, Oxford: Wiley-Blackwell, v.12, n.3, p.269-177, 2003.

longo da Idade Média, foi transformado em santo, seria, posteriormente, o padroeiro da Irlanda[12], cujo dia festivo tem sido celebrado mundo à fora nos últimos anos, inclusive em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Ainda sobre esta temática da periodização, o estudo da História da Irlanda pode oferecer possibilidades importantes de análise e comparação sobre esta temática da "transição da Antiguidade para o Medievo". A historiografia brasileira, por exemplo, tanto da área de História Antiga quanto de História Medieval, bem como grande parte dos livros didáticos brasileiros, costuma estabelecer, ou aceitar, que esta divisão entre Antiguidade e Medievo teria como marco cronológico, da separação entre estes dois períodos, o ano de 476 d.C., aceito como momento importante no processo de desagregação do Império Romano do Ocidente. Este "marco" também é considerado nas discussões envolvendo os conceitos de "Primeira Idade Média" e "Antiguidade Tardia"[13]. Para o caso irlandês, a situação é ainda mais complexa, pois além de apresentar as singularidades comuns às historiografias de outros países, também precisa-se considerar o fato da *Hibernia*, nome latino do território que corresponde à atual Irlanda, nunca ter feito parte, como *prouincia* do Império Romano.

Um discurso mais harmônico sobre esta fase de transição, que compreende o período entre os séculos V e XV no qual a Irlanda viveu uma "Idade Média", é um fenômeno recente e tem muito mais relação com o debate político da União Europeia e com o mercado editorial, do que com uma crítica das formas *stricto sensu*. Termos como *Media Tempestas*, *Media Aetas*, *Media Tempora* e *Medium Aevum*, por exemplo, que apareceram entre 1469 e 1604, têm muito mais relação com a Europa Continental do que com o contexto irlandês. Da mesma forma, tanto a data de 410 quanto a de 476 dizem menos à ilha do que ao continente, pois consideram acontecimentos históricos relacionados com o Império, do qual, novamente, a *Hibernia* não fazia parte. Assim, antes de se decidir pelo uso mais amplo dos termos "Medieval" e "Idade Média", a historiografia irlandesa criou nomenclaturas diversas, tais como: *Early Ireland*; *Early Christian Ireland*; *Ireland under the Vikings*; *Ireland under the Normans*, dentre outras, e também recorreu às distintas datações e periodizações, como a utilizada, por exemplo, por Dáibhi Ó Cróinín, que denominou, em uma coletânea que organizou, como *Prehistoric and Early Ireland* o período que se extende de 7.000 a.C. até 1169

12 Confessio.ie; SANTOS, Dominique. *Patrício: A construção da imagem de um santo/ How the historical Patrick was transformed into the St. Patrick of religious faith.* New York e Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2013. 316p.

13 SILVA, Gilvan Ventura da. O fim do Mundo Antigo: uma discussão historiográfica. Mirabilia, Brasil, v. 1, p. 1-10, 2001. ; O'DONNEL, James Joseph. Late Antiquity: Before and After. *Transactions of the American Philological Association*, v.134, n.2, p. 203-213, 2004. ; SILVA, Marcelo Cândido. Entre "Antiguidade Tardia" e "Alta Idade Média". Diálogos, DHI/PPH/UEM, V. 12, n. 2/3, p. 53-64,2008.

d.C.[14], enquanto que Arts Cosgrove, escrevendo o número seguinte da mesma série da qual Ó Cróinín editou o primeiro volume, considerou como *Medieval Ireland* os anos entre 1169 e 1534[15]. Por outro lado, no livro básico e introdutório mais recente publicado sobre a Irlanda, Edel Bhreathnach optou pela nomenclatura "em moda" no momento: *Ireland in the Medieval World 400-1000*.

Esta discussão é interessante para a galáxia de Heródoto de uma maneira geral, pois uma morfologia das formas históricas interessa a qualquer reflexão sobre a produção das narrativas históricas, elemento bastante estudado pela Didática da História, disciplina parte da Ciência da História[16] . Assim sendo, não é diferente para os estudos medievais, ainda mais tendo em vista que o debate sobre a transição da Antiguidade para o Medievo e se este período deve ser denominado de Antiguidade Tardia ou Alta/Primeira Idade Média ocupa parcela importante nos debates da área[17]. O conhecimento da História da Irlanda e do que a historiografia irlandesa tem apresentado sobre este período de transição, pode nos auxiliar a compreender de forma mais aprofundada este tipo de debate, conforme apontado em uma das contribuições recentes apresentadas à medievalística brasileira[18].

O estudo da História da Irlanda pode contribuir para uma compreensão mais abrangente da Europa durante a Idade Média e a possibilidade de conhecermos com maior riqueza de detalhes as relações da cultura medieval com a tradição clássica. Conexões com a cultura latina já estavam disponíveis, por exemplo, desde os primeiros sinais grafados em irlandês antigo nas *Ogham Stones*[19]*.* Patrício, o mesmo anteriormente mencionado, um dos personagens irlandeses mais conhecidos, não só vivia na *Britannia Romana*, como conhecia as obras de Santo Agostinho, Atanásio, São Martinho de Tours e João Cassiano. Muirchú Moccu Machténi, hagiógrafo de Patrício, tinha familiaridade com textos como o *Audite Omnes*, o

14 Ó CRÓINÍN, Dáibhí (Ed.) *A New History of Ireland: prehistoric and early Christian Ireland*. A New History of Ireland, v.1. Oxford: Oxford University Press, 2005, lxxxiii, 1219p.

15 COSGROVE, Arts (Ed.) *A New history of Ireland: Medieval Ireland 1169–1534*. A New History of Ireland, v.2. Oxford : Clarendon, 2008, lxii, 1002p.

16 RÜSEN, Jörn. *Razão histórica: teoria da história I: os fundamentos da ciência histórica.* Brasília (DF): Ed. da UnB, 2010. 194 p.

17 FRIGUETTO, R.. A longa Antiguidade Tardia: problemas e possibilidades de um conceito historiográfico. In: VII Semana de Estudos Medievais, 2010, Brasília. Por uma longa duração. Perspectivas dos estudos medievais no Brasil. Brasília: Casa das Musas, 2009. v. 1. p. 101-122. ; FRIGUETTO, R.. *A Antiguidade Tardia. Roma e as monarquias romano-bárbaras numa época de transformações (séculos II-VIII)*. 1. ed. Curitiba: Juruá Editora, 2012. v. 1. 226p .

18 FARRELL, Elaine P.; SANTOS, Dominique. Early Christian Ireland—Uma reflexão sobre o Problema da Periodização na Escrita da História da Irlanda. In: BAPTISTA, L.V.; SANT'ANNA, H.M. and SANTOS, D. (Eds.), *História Antiga: Estudos, Revisões e Diálogos*, Rio de Janeiro, p.85–213, 2011.

19 SANTOS, Dominique. A Cultura Hiberno-Latina na Bretanha Romana e Pós-Romana: Evidências a Partir das Ogham Stones. In: *Anais eletrônicos do XXVIII Simpósio Nacional de História. Lugares dos Historiadores: Novos e Velhos Desafios, 27-31 de Julho de 2015*. Florianópolis, 11p.

Commonitorum, as *Etymologiae* de Isidoro de Sevilha, o apócrifo *Actus Petri cum Simone*, o *Passio Apostolorum Petri et Pauli* e a *Historia Apostolica*[20].

Homero era bastante conhecido na Irlanda. Brent Miles, comparando o *Táin Bó Cúailnge*, maior épico irlandês, com a Ilíada, encontrou várias semelhanças entre as duas obras: a forma de caracterizar os personagens, o episódio dramático de abertura, o tempo verbal passado da narração, além de vários acontecimentos que se desenrolam em ambas as obras, como, por exemplo, o rei de Ulster Fergus Mac Róich arrastando o cadáver de Etarcomal em seu carro de guerra, que é semelhante ao que Aquiles fez com Heitor[21].

Os escritores irlandeses da Idade Média leram e adaptaram inúmeras obras clássicas para os mais distintos propósitos. Diversos destes títulos, em irlandês médio, são releituras de composições da Antiguidade: *Togail Troí*, *Scéla Alaxandair, Imtheachta Aeniasa, In Cath Catharda, Togail na Tebe, Luid Iasón ina luing lóir, Robo maith Aichil mac Péil, Don Tres Troí, Fingal Chlainne Tanntail, Sgél in Minaduir, Riss in Mundtuirc, Merugud Uilixis, Stair Ercuil ocus a Bás*. A maior parte destes textos narram, principalmente, os feitos dos grandes heróis gregos e romanos e estudá-los pode nos auxiliar a perceber como a tradição clássica foi compreendida e relida no mundo medieval[22].

A Irlanda foi um dos primeiros lugares na Europa a produzir uma literatura vernácula e um de seus vários gêneros narrativos, os *Immrama*, é muito importante para nossa compreensão de um dos *topoi* medievais mais frequentes, o do paraíso terreno. Estas obras irlandesas relatam viagens em busca destes paraísos. Trata-se de uma espécie de "outro mundo", sempre em contato com o mundo dos vivos. Muireann Ní Bhrolcháin explica que ele é referido de várias formas na literatura irlandesa: *Tír na mBeó* (Terra dos viventes); *Tír na mBan* (Terra das mulheres); *Mag Mell* (Planície do prazer); *Mag Mór* (A grande planície); *In Tír Tairngire* (A terra prometida) e *Tír na nÓg* (Terra da Juventude). Tantas nomenclaturas podem ser explicadas, talvez, pelo fato de que foi uma crença amplamente difundida, reinterpretada e ressignificada em várias localidades[23]. Quando se tem este tipo de experiência, ou seja, a oportunidade de viajar até estes mundos pode-se encontrar heróis,

20 SANTOS, Dominique. *Patrício: A construção da imagem de um santo/ How the historical Patrick was transformed into the St. Patrick of religious faith.* New York e Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2013. 316p. ; SANTOS, Dominique. (Org.). *Grandes Epopeias da Antiguidade e do Medievo*. Blumenau: Edifurb, p.86-98, 2014.

21 MILES, Brent. *Heroic Saga and Classical Epic in Medieval Ireland*. Cambridge, DS Brewer, 2011, x, p. 148.

22 O'CONNOR, Ralph. Irish Narrative Literature and Classical Tradition 900-1300. In: O'CONNOR, Ralph (Ed.). *Classical Literature and Learning in Medieval Irish Narrative*. Studies in Celtic History XXXIV. D.S. Brewer, Cambridge, p.1-24, 2014.

23 NÍ BHROLCHÁIN, Muireann. *An Introduction to Early Irish Literature*. Dublin: Four Courts Press, 2009, p. 79.

divindades etc. A passagem do tempo também sofre alteração, possuindo várias velocidades ou podendo até não passar. Alguns exemplos conhecidos do público brasileiro de narrativas desta natureza são "A Navegação de São Brandão" e a "Visão de Túndalo", pois estas obras têm sido estudadas pela medievalista Adriana Zierer[24]. O contato com este tipo de literatura nos auxilia a compreender textos com características semelhantes, mas escritos em outros idiomas europeus durante a Idade Média. É o caso, por exemplo, da narrativa sobre o País da Cocanha, também familiar ao público brasileiro[25].

Por fim, estudar os *Immrama* também pode auxiliar na compreensão da história do Purgatório. Em uma de suas obras, Jacques Le Goff[26] afirma que o nascimento literário do *Purgatorium* ocorreu na Irlanda a partir da necessidade de se estabelecer um lugar no além cristão que conciliasse as ideias apresentadas pelo cristianismo com estes outros mundos da tradição irlandesa. A obra apontada por Le Goff como aquela que caracteriza este nascimento do *Purgatorium*, um lugar específico no além para onde as almas podem ir ainda em sua forma corpórea, foi intitulada *Tractatus de Purgatorium Sancti Patricii Apostoli Hibernensis*, ou simplesmente, *Tractatus de Purgatorio*. Ela é datada do século XII e teve ampla circulação por toda Europa durante a Idade Média. Segundo, Yolande de Pontfarcy e Jean-Michel Picard existiram cerca de 150 manuscritos contendo estas narrativas sobre o Purgatório. De acordo com os autores, um destes textos, por exemplo, chegou ao conhecimento de Dante Alighieri, que se baseou nesta narrativa para produzir a etapa do Purgatório de sua Divina Comédia[27].

O estudo da abundante produção Hiberno-Latina e vernácula irlandesa assim como a interação entre ambas, têm produzido importantes contribuições para a compreensão de grupos sociais bilíngues e para a intersecção entre escrita e oralidade. O projeto da Universidade de Utrecht liderado por Peter Schrijver sobre "*Bilingualism in Medieval Ireland – Language choice as a part of intellectual culture"* começa a produzir resultados interessantes[28]. Semelhantemente, o livro de Elva Johnston sobre *Literacy and Identity in Early Medieval Ireland* também lançou nova luz sobre o assunto. Esta obra evidenciou como a pedagogia latina influenciou o desenvolvimento das tradições gramaticais vernáculas. As línguas

24 ZIERER, Adriana. "A Viagem de S. Brandão e os Imrama Célticos". In: LUPI, João; DAL RI JR., Arno. (Org.) *Humanismo Medieval*. Ijuí, v.01, p. 13-30, 2005. ; ZIERER, Adriana. A Visão de Túndalo no Contexto das Viagens Imaginárias ao Além Túmulo: religiosidade, imaginário e educação no medievo. *Notandum*, São Paulo: USP, v.32, p.101-124, 2013.

25 FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Cocanha: A História de um país imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 313p.

26 LE GOFF, Jacques. *O nascimento do Purgatório.* Lisboa: Estampa, 1995, 450p.

27 DE PONTFARCY, Yolande; PICARD, Jean-Michel. *Saint Patrick's purgatory: a twelfth century tale of a journey to the other world*. Dublin: Four Courts Press, 1985, p.33.

28 http://www.medievalirishbilingualism.eu/about-the-project/ (Acessado em 26 Outubro de 2016)

vernáculas, que antes eram transmitidas oralmente, passaram a ser escritas e regradas a partir do sistema gramatical latino. A produção literária foi, assim, o principal mecanismo de catalisação entre o novo e o antigo, o estrangeiro e o nativo. Uma discussão que certamente interessa à medievalística brasileira, pois falamos português, um idioma que se originou a partir do Latim.

Outro campo do conhecimento para o qual os irlandeses contribuíram grandemente para a cultura medieval foi o da produção e elaboração do direito canônico e outros tipos de documentos de caráter normativo, tais como penitenciais e regras monásticas, bem como para a produção da exegética bíblica medieval. O gênero literário conhecido como livros de penitência surgiu na Ilhas Britânicas, talvez no país de Gales, e foi aperfeiçoado no século VII pelos irlandeses. Muito provavelmente este gênero é oriundo de uma mistura de inspirações nos cânones sinodais e nas regras monásticas, mas estes novos textos atendiam a uma necessidade mais prática: a de guiar confessores ao lidar com o processo de confissão e recomendar ao confessante a penitência mais apropriada ao seu pecado e às suas circunstâncias pessoais[29].

Outro importante e inovador texto que emanou dos círculos de erudição irlandesa foi o texto canônico *Collectio Canonum Hibernensis*, produzido entre os séculos VII-VIII. Como argumentou Roy Flechner, esta obra canônica incluiu novas fontes e novos métodos legislativos, encontrando um balanço entre autoridades, regras e legislações cristãs contraditórias[30]. Esta foi uma obra que, assim como os penitenciais, influenciou a produção de obras canônicas e penitenciais nos mundos carolíngio e anglo-saxão[31]. A abadia de Corbie (657-881), por exemplo, no norte da França, foi um dos centros que contribuíram para o processo de reforma carolíngia, na qual a produção e manutenção do conhecimento foram altamente valorizadas; além de ter sido, também, um centro de forte influência irlandesa, fundado entre 657-661 sob o patrocínio real de Batilde e seu filho Clotário III. De acordo com a *Vita Bathildis*, Batilde e Clotário III pediram a Waldeberto, abade de Luxeuil, monastério fundado pelo conhecido asceta e peregrino irlandês Columbanus, que lhes enviassem um

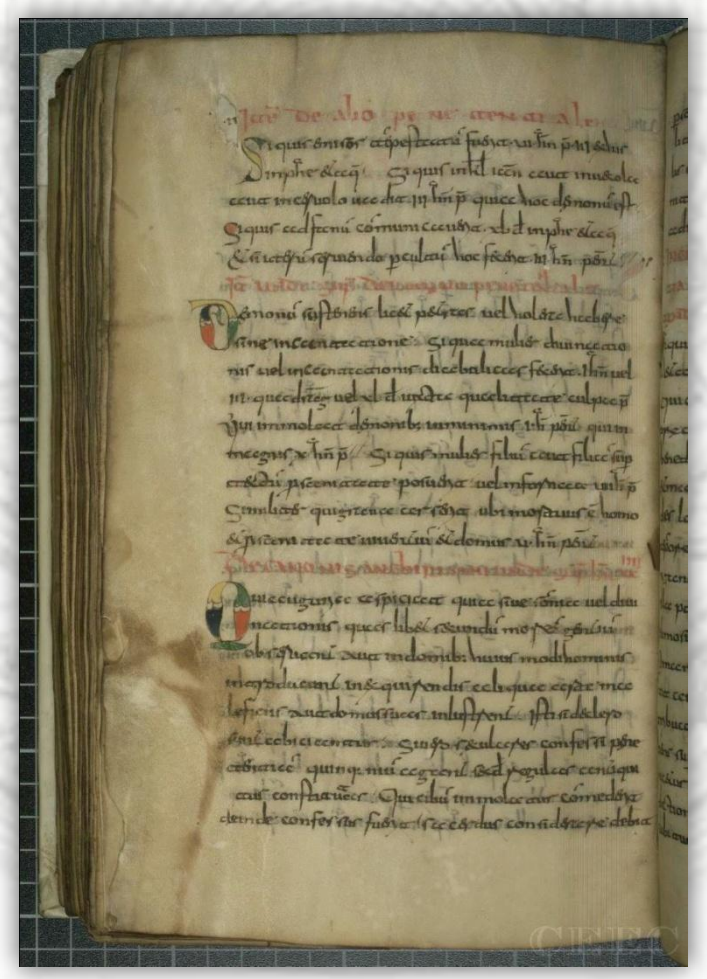
29 MEENS, Rob. *Penance in Medieval Europe 600-1200*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, x, p. 37-69. ; PEREIRA, Elaine. Os Penitenciais como Fontes para a História da Irlanda. In: BASTOs, M.J.M.; FORTES, C.; SILVA, L.R. (Eds.) *Atas do I Encontro Regional da Associação Brasileira de Estudos Medievais (ABREM—RJ) e XI Mostra de Cultura Galega de 07 a 09 de novembro de 2006*. Rio de Janeiro: HP Comunicação, p.138–144, 2007.

30 FLECHNER, Roy. The Problem of Originality in Early Medieval Canon Law: Legislating by means of Contradictions in the Collectio Hibernensis. *Viator*, Turnhout: Brepols, v.43, n.2, p.29-48, 2012.

31 MEENS, Rob. *Penance in Medieval Europe 600-1200*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, x, p. 70-100.

abade para Corbie, sendo-lhes enviado Teofrido, com um grande número de monges[32]. Foi provavelmente em Corbie, no século VIII, que o penitencial conhecido como *Excarpsus Cummeani* foi produzido e o texto canônico *Collectio Vetus Galica* revisado e ampliado. Ambos contendo cânones dos textos normativos irlandeses acima citados[33].

A imagem abaixo é o folio 105v do manuscrito 91, hoje arquivado na Biblioteca da Catedral de Colônia, Alemanha. Este folio contém cânones do *Excarpsus Cummeani*. Entretanto, este manuscrito foi provavelmente produzido em Corbie ou na Burgúndia entre os séculos VIII e IX. Contudo, ainda que o manuscrito em questão não tenha sido compilado em Corbie especificamente, ele contém cópias de textos que foram produzidos em Corbie, como o *Excarpsus Cummeani* e o *Collectio Vetus Galica*, além de conter uma cópia do texto irlandês conhecido como *Segundo Sínodo de São Patrício*, produzido no século VII, dentre outros textos normativos.



© Cologne, Dombibliothek, 91 (séculos VIII/IX, Burgundy or Corbie) f. 105v. [34]

32 GANZ, David. *Corbie in the Carolingian Renaissance.* Sigmaringen: Thorbecke, 1990, p. 14-15.
33 MEENS, Rob. *Penance in Medieval Europe 600-1200*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, x, p. 71, 77, 82, 92, 96, 100-111.
34 https://goo.gl/jZr4h0 (Acesso em 26 Outubro de 2016).

Considerada a contribuição da história medieval irlandesa para a formação e expansão do cristianismo, para a questão das periodizações, à transmissão e ressignificação dos conhecimentos clássicos, e produção de uma literatura normativa cristã, dentre inúmeros outros aspectos que foram e poderiam ser elencados como exemplos da importância deste campo de estudos, podemos concluir que a cultura irlandesa influenciou e foi influenciada por outras culturas medievais e a historiografia nacionalista de outrora está sendo substituída por uma historiografia transnacional e interconectada. Cada vez mais, as obras de fôlego enciclopedista e de síntese, que visam compreender processos que tenham provocado transformações nas sociedades medievais, buscam incluir a contribuição da Irlanda. Alguns autores que podemos citar que têm promovido esta percepção são Richard Fletcher[35]; Peter Brown[36]; o já mencionando Ian Wood[37]; Chris Wickham[38], dentre outros. Com esta expansão dos olhares desses renomados medievalistas para as áreas consideradas até outrora periféricas dentro do mundo medieval e de menor relevância investigativa, jovens pesquisadores em regiões também consideradas periféricas para a historiografia medieval, tais como Brasil, Argentina, Chile, etc., despertam interesse por estudar a Irlanda e as Ilhas Britânicas, uma demanda que acreditamos que será cada vez mais frequente, tanto nas Graduações quanto nos Programas de Pós-Graduação das universidades brasileiras.

PASSADO E FUTURO: CONQUISTAS, DESAFIOS, E POSSIBILIDADES

Fábio Duarte Joly, explicando a presença da tradição clássica no Brasil, escreveu que ela remonta ao século XVI, especificamente à expedição de Tomé de Souza, primeiro governador geral do Brasil em 1549. Nela, vieram para a Bahia vários Jesuítas, que educavam as pessoas que moravam na nova colônia portuguesa, sobretudo a partir do estudo da gramática, das humanidades e da retórica[39]. Neste mesmo período, em condições análogas,

35 FLETCHER, Richard. *The Conversion of Europe: From Paganism to Christianity 371-1386 AD*. London: Fontana Press, 1998. xiii, 562p.

36 BROWN, Peter. *A Ascensão do Cristianismo no Ocidente*. [*The Rise of Western Christendom: Triumph and Diversity*] NOGUEIRA, Eduardo (Trad.). Construir a Europa. Lisboa: Editorial Presença, 1999, 365p.

37 WOOD, Ian. *The Missionary Life: Saints and the Evangelisation of Europe 400-1050.* Essex: Longman, 2001, xiii, 309p.

38 WICKHAM, Chris. *Framing the Early Middle Ages: Europe and the Mediterranean, 400-800.* Oxford: Oxford University Press, 2006, xxviii, 990p.

39 JOLY, Fábio Duarte. Some Aspects of ancient history scholarship in Brazil from the beginning till today: museums, universities and research groups. *Paper presented at the "European antiquity and global scholarship. Ancient history in Brazil and Germany" Colloquium,* Humboldt-Universität zu Berlin, 03 de Novembro de 2012, p.1-9.

algumas das temáticas que viriam interessar à medievalística brasileira começaram a serem discutidas, principalmente aquelas relacionadas com uma história da Igreja Católica, já que se tratava de uma educação jesuítica. Ou seja, embora ainda não existisse uma Ciência da História e nem uma comunidade de historiadores profissionais, algo que só viria a surgir posteriormente, certos tópicos da História Medieval aparecem na tradição textual de língua portuguesa produzida no território que englobaria, mais tarde, o Brasil, desde o século XV.

Foi somente no século XIX, a partir da estruturação da Ciência da História na Europa, que o Brasil também seguiu um caminho semelhante e o Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, passou a contar com uma disciplina específica de História. Uma historiografia profissional dedicada aos estudos medievais, no entanto, só foi possível a partir da criação da USP, em 1934. Eurípedes Simões de Paula foi o primeiro professor da Cátedra de "História da Civilização Antiga e Medieval", da qual se tornou catedrático no ano de 1946[40]. Simões de Paula também defendeu a primeira tese de doutorado brasileira em História Medieval, no ano 1942, com um tema sobre o Grão Principado de Kiev no final da Idade Média. Em 1961, no primeiro congresso da recém fundada ANPUH, que ocorreu em Marília - SP, ele foi também o relator do pedido de separação de História Antiga e Medieval em duas disciplinas diferentes "considerando as diferenças existentes" entre elas[41]. Apesar disso, somente nas últimas décadas do século XX, acompanhando o desenvolvimento do sistema de ensino universitário brasileiro, principalmente com a criação de pós-graduações fora do eixo Rio-São Paulo, os estudos de História Medieval alcançaram maior amplitude no Brasil[42].

No que diz respeito aos estudos irlandeses foi preciso esperar ainda mais. Embora nem de longe a História da Irlanda apareça na historiografia medieval brasileira como poderia, ocupando menos espaço do que França, Itália, Inglaterra, Alemanha, Escandinávia e, o que faz bem mais sentido, tendo em vista nosso passado português, a Península Ibérica, alguns avanços podem ser observados. Para que reflexões sobre História da Irlanda possam ser conduzidas, tem sido muito importante o apoio do Brathair, Grupo de Estudos Celtas e Germânicos,[43] que, desde 1999, a partir de discussões realizadas no interior da ABREM –

40 THEODORO, Janice. Eurípedes Simões de Paula (1910-1977). *Revista de História*, São Paulo: USP, n.160, p. 17-50, 2009.

41 DE PAULA, Eurípedes Simões. História Antiga e Medieval: dois espíritos e duas especializações. Problemas que suscita a sua definição numa só Cadeira. In: Anais do I Simpósio de Professores de História do Ensino Superior em 1961. Marília, 1962. P. 81-88.

42 ALMEIDA, Ana Carolina Lima; AMARAL, Clínio de Oliveira. O Ocidente Medieval segundo a historiografia brasileira. *Medievalista*. Lisboa: FCSH, v.4, p.1-41, 2008. ; ANDRADE, Rodrigo Prates de. Repensar as muitas Idades Médias: os estudos medievais e a historiografia nacional. *Faces da História*, Assis-SP, v.2, n.2, p.27-41, jun.-dez, 2015.

43 http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair (Acesso em 26 Outubro de 2016).

Associação Brasileira de Estudos Medievais tem sido um *forum* permanente de debates e intercâmbio de pesquisas sobre a área, além de garantir, também, um espaço contínuo para publicações sobre esta temática, o que engloba ainda a História da Irlanda, principalmente durante o período Medieval.

A partir do ano de 1989 foi criada na Universidade de São Paulo a ABEI – Associação Brasileira de Estudos Irlandeses.[44] Coordenada por Munira H. Mutran e Laura P. Izarra, esta entidade tem produzido de forma periódica o *Brazilian Journal of Irish Studies*. Embora edições publicadas até o momento abarquem, sobretudo, literatura, teatro, cinema e poesia contemporânea, em algumas ocasiões é possível perceber diálogos com eventos passados da História Irlandesa, principalmente no que diz respeito à literatura, se apropriando de temáticas que, por vezes, são consideradas "célticas". Além disso, desde 29 de Setembro de 2009, foi assinado um acordo entre a USP e a Embaixada da Irlanda, representada, na ocasião, pelo embaixador Michael Hoey, para criação de uma Cátedra de Estudos Irlandeses, que foi batizada com o nome do escritor W. B. Yeats.[45] No dia 08 de Outubro de 2012, este convênio foi renovado com assinatura do próprio presidente irlandês Michael D. Higgins. A Cátedra tem ampliado as pesquisas tanto no que diz respeito às temáticas, quanto às temporalidades, o que fez com que fossem possíveis projetos mais direcionados para o estudo da História da Antiguidade e do Medievo. Desde 2014, por exemplo, está ativo o projeto de pesquisa "*Ireland and the wider world in the Late Antiquity/Early Middle Ages*", que tem como um dos objetos de investigação aas *Ogham Stones* que marcam o início da chamada "Tradição Hiberno-Latina" desenvolvido por Dominique Santos além de um outro estudo, de cunho comparativo, entre as produções normativas cristã irlandesa e a carolíngia, focado, principalmente, no centro de produção de Corbie, pesquisado por Elaine Pereira Farrell.

As conquistas obtidas até o momento, apesar de tímidas, são significativas. Cabe-nos agora olhar para o futuro, mapear os desafios e vislumbrar as possibilidades. Dentre os desafios que podemos citar talvez um dos mais urgentes seja a necessidade de uma maior integração dos conhecimentos sobre a Irlanda nos cursos de graduação e pós-graduação e publicações sobre história medieval no Brasil. Como vimos, Ullmann criticou a superespecialização acadêmica, que muitas vezes causa a dificuldade dos pesquisadores de incluírem em seus cursos de graduação e pós-graduação conhecimentos que não possuem. Uma forma de solucionar este problema para os grandes centros que dispõem de muitos medievalistas é tentar diversificar o quadro de professores em termos de especializações e

[44] http://www.abei.org.br/index.php/pt/ (Acesso em 26 Outubro de 2016.
[45] http://catedrawbyeats.vitis.uspnet.usp.br/index.php/pt/ (Acesso em 26 Outubro de 2016).

tentar dividir entre eles os conteúdos abordados. Contudo, ainda nestes centros esbarramos com a limitação de que na grande maioria dos cursos de graduação em História no território nacional há apenas uma disciplina básica para o ensino do medievo, cabendo aos professores e alunos tentarem expandir os canais de discussões em cursos monográficos. Há ainda casos em que um mesmo professor precisa lecionar tanto História Antiga quanto História Medieval, o que agrava ainda mais a situação.

Além disso, precisamos ampliar nossas publicações em português sobre a Irlanda. De modo geral, carecemos atualmente de novos livros introdutórios, sendo que um dos mais úteis que temos foi publicado em 1986[46]. Como foi enfatizado previamente, professores internacionais já passaram a incluir a Irlanda nas suas obras há pelo menos umas duas décadas. Esse processo precisa acontecer também no Brasil, e está ocorrendo, como dissemos, à passos pequenos, mas contínuos. Ainda a respeito de publicações, o desafio é duplo. Assim como os pesquisadores brasileiros especializados e/ou em fase de especialização sobre Irlanda precisam ter em mente a necessidade de publicarem em português a fim de assegurar o acesso deste conhecimento aos leitores de língua portuguesa, precisamos também aceitar o desafio de publicar em línguas estrangeiras, principalmente o inglês. As atividades acadêmicas estão cada vez mais globalizadas e a academia brasileira caminha igualmente para este processo de internacionalização. O nosso trabalho tem potencial para deixar de ser visto apenas como periférico e tornar-se parte integrante das discussões internacionais sobre os estudos irlandeses. Muitas revistas brasileiras já publicam resumos em pelo menos uma língua estrangeira, opção, por exemplo, da Revista Diálogos Mediterrânicos. Algumas já fazem edições bilíngues, como é o caso da *Revista Brasileira de História* (*RBH*)[47] e da Revista *Tempo*[48]. Cremos que a proposta das edições bilíngues seja excelente para a manutenção das publicações acadêmicas nas línguas nacionais, mas também para a internacionalização do trabalho dos pesquisadores brasileiros.

Em termos de possibilidades para o futuro, um importante passo a ser dado é o fortalecimento dos grupos de pesquisa e laboratórios que abriram espaços para os estudos irlandeses, tais como a ABEI - USP, o LABEAM - FURB e o NEREIDA - UFF, e obter mais espaço dentro de outros grupos de pesquisa. Há muitos alunos de graduação e pós-graduação em instituições diversas manifestando interesse em estudar Irlanda e precisamos criar mecanismos de apoio para o desenvolvimento do interesse destes alunos. Outro passo

46 FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: Nascimento do Ocidente.* São Paulo: Brasiliense, 2006, 5a reimpr. da 2a ed., 205p.
47 https://goo.gl/Vh0ldi (Acesso em 26 Outubro de 2016).
48 http://www.historia.uff.br/tempo/site/ (Acesso em 26 Outubro de 2016).

pertinente, que carece de financiamento público, mas que, devido à conjuntura econômica e política do Brasil no atual momento, bastante temerário, e que talvez venha a ser limitado nos próximos anos, é a continuidade da participação de pesquisadores brasileiros em importantes conferências internacionais realizadas, por exemplo, na Europa, ainda o principal centro de estudos medievais. A presença brasileira nos grandes encontros de estudos medievais, celtas e irlandeses tem crescido consideravelmente. No ano de 2014, por exemplo, havia aproximadamente vinte delegados brasileiros no *International Medieval Congress* da Universidade de Leeds (7-10 Julho 2014),[49] evento mais geral da área de História Medieval, enquanto que na última versão do *International Congress of Celtic Studies*, evento mais específico, havia cinco (Glasgow, 13-17 Julho 2015).[50]

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A historiografia francesa ainda predomina no Brasil, tanto nos textos acadêmicos e nos livros didáticos quanto nos cursos ministrados. Mas, com o aumento do número de estudantes de pós-graduação formados no Brasil a partir de uma tradição de leituras de obras em língua inglesa, este quadro tende a ser em breve alterado. Como Chris Wickham destacou[51], a historiografia em língua inglesa tornou-se dominante desde a década de 1970 e as grandes editoras internacionais têm implementado políticas editoriais nas quais as citações em línguas outras do que a inglesa devem ser reduzidas ao mínimo. Esta é uma política questionável. Talvez possamos até nos atrever a afirmar que é abusiva, e que pode ter como resultado isolar cada vez mais as outras tradições historiográficas, dificultando a difusão e divulgação de trabalhos publicados em outros idiomas diferentes do inglês. Se por um lado, não devemos nos render a este tipo de medida política e comercial, continuando a publicar em nossa língua nacional, por outro, não podemos nos privar de apresentar nossos resultados também em inglês para que estes circulem internacionalmente.

Paulatinamente, os medievalistas brasileiros tem se convencido de que os exemplos oriundos da França Medieval não são o bastante para oferecer-nos uma visão ampla do medievo. Faz-se necessário que as próximas gerações de medievalistas brasileiros continuem a aventurarem-se por outros campos, como por exemplo, o estudo das culturas e sociedades

49 http://www.leeds.ac.uk/ims/imc/imc2014.html (Acesso em 26 Outubro de 2016).
50 http://www.celticstudiescongress.org/index.php/home/program/ (Acesso em 26 Outubro de 2016).
51 WICKHAM, Chris. *The Inheritance of Rome: Iluminating the Dark Ages, 400-1000.* New York: Penguin Books, xi, 2009, p. 12-13.

africanas, islâmicas, bizantinas, eslavas, escandinavas, das Ilhas Britânicas durante a Idade Média, inclusive da Irlanda/ *Hibernia*. Um diálogo transnacional, que possibilite a produção de narrativas históricas que consigam romper as barreiras dos regionalismos e nacionalismos, proporcionando uma história glocal dos homens no tempo, é um dos passos para vencermos alguns destes desafios. O estudo da História da Irlanda, e os contatos com a historiografia irlandesa, podem oferecer contrapontos interessantes para o aprimoramento de uma medievalística à brasileira.

A guarda da esposa e a obediência ao marido: a reciprocidade dos deveres conjugais masculinos e femininos nos tratados do rei D. Duarte e de Christine de Pisan (séc. XV)

The custody of the wife and the obedience to the husband: Thereciprocity of male and female conjugal duties in the treatises ofKing D. Duarte and Christine de Pisan (15th century)

Mariana Bonat Trevisan *
UNINTER e Uniandrade

Resumo

A partir da Idade Média Central os meios canônicos passaram a ter maior preocupação em institucionalizar e regularizar as relações conjugais. Laicos também passaram a refletir sobre estas questões, fornecendo modelos de comportamento mormente para a nobreza, estrato que deveria ser exemplar para os outros setores sociais. No século XV uma nova dinastia tentava se afirmar no trono português: Avis, fundada por um bastardo régio. Para superar a ilegitimidade e a quebra do princípio hereditário, a nova casa real buscou se legitimar através de meios como afirmação de suas virtudes morais e intelectuais. Neste contexto, o herdeiro do Mestre de Avis, D. Duarte, escreveu o tratado *Leal Conselheiro*, buscando oferecer exemplos de conduta aos homens da corte e afirmar uma memória exemplar de sua família. Coevamente, seu irmão D. Pedro teria mandado traduzir para o português o tratado de Christine de Pisan, *Le Livre de Trois Vertus* (dedicado à formação das mulheres) que se tornou *O Espelho de Cristina* e foi oferecido à sua filha, a infanta e futura rainha Isabel. Nestes dois tratados observamos como são construídos modelos de conjugalidade, estabelecendo uma reciprocidade entre características e comportamentos femininos e masculinos na relação, pois é preciso atentar que a representação social dos papéis dos gêneros no casamento possuía mais importância do que o sexo real dos indivíduos. Assim, nosso propósito é perceber como a prescrição dos papéis de homens e mulheres no casamento, além de modelo cultural, colabora para a construção da propaganda e da imagem moral da dinastia de Avis no século XV.

Palavras-chave: Relações conjugais na Idade Média; D. Duarte; Christine de Pisan..

Abstract

From the Central Middle Ages the canonical means started to have greater concern to institutionalize and regularize marital relations. Seculars also began to reflect on these issues, providing role models especially for the nobility, strata that should be exemplary to other social sectors. In the 15th century a new dynasty was trying to claim the Portuguese throne: Avis, founded by a royal bastard. To overcome the illegitimacy and breaking the hereditary principle, the new royal household sought to legitimize itself through means as affirmation of their moral and intellectual virtues. In this context, the inheritor of the Master of Avis, D. Duarte, wrote the treaty Loyal Advisor, seeking to offer examples of conduct to men of the court and affirm an exemplary memory of his family. Coevaly his brother D. Pedro would have had translated into Portuguese the treaty of Christine de Pisan, Le Livre de Trois Vertus (dedicated to the training of women) that became Cristina's Mirror and was offered to his daughter, the princess and future Queen Isabel. In these two treaties we observe how conjugal models are constructed by establishing a reciprocity between female and male characteristics and behaviors in the relationship, because it is necessary to note that the social representation of gender roles in marriage had more importance than the actual sex of individuals. So our purpose is to see how the prescription of the roles of men and women in marriage, and cultural model, contributes to the construction of the propaganda and moral image of Avis dynasty in the 15th century.

Keywords: Marital relations in the Middle Ages; King D. Duarte; Christine de Pisan..

- **Enviado em: 08/11/2016**
- **Aprovado em: 06/12/2016**

* Professora de Ensino Superior III da UNINTER (Centro Universitário Internacional de Curitiba) e Professora Adjunta da Uniandrade (Centro Universitário Campos de Andrade). Doutora em História pela UFF (Universidade Federal Fluminense) e membro do *Scriptorium* (Laboratório de Estudos Medievais e Ibéricos da UFF).

No mundo medieval o sexo dos indivíduos não tinha a mesma importância que o gênero. Historicamente as diferenciações de gênero precederam as diferenciações de sexo, pois até no mundo pré-iluminista, como afirmado por Thomas Laqueur, o gênero (no sentido de "ser homem" ou "ser mulher") era o elemento mais relevante. Deste modo, o gênero determinava um lugar específico na sociedade, uma posição social e um papel cultural acima de qualquer coisa. As fronteiras entre masculino e feminino eram de grau e não de espécie[1]. Se o mais significativo era o papel desempenhado pelos indivíduos na sociedade de acordo com o gênero[2], não há como duvidar da importância das diferenciações, complementaridades e atribuições de homens e mulheres em uma instituição como o casamento, que a partir do século XII passou a ser cada vez mais expressiva no contexto da Cristandade medieval.

Em diferentes sociedades no espaço e no tempo o que se mostra mais importante são as atribuições de papéis sociais femininos e masculinos na união conjugal. O casamento se mostra como uma imagem possível da relação entre os sexos, tendo por função básica assegurar de maneira controlada a reprodução dos grupos. No âmbito matrimonial, homens e mulheres são levados por incapacidades artificialmente estabelecidas a criar associações duradouras baseadas num contrato de manutenção mútuo[3]. Consequentemente, preveem-se para o sucesso deste contrato de união duradoura atribuições, direitos e deveres para ambos os cônjuges, reguladas, mormente, pelo gênero.

Porém, antes de analisarmos as demandas masculinas e femininas no matrimônio medieval a partir de duas fontes específicas de estudo, precisamos nos reportar ao significado do casamento no período e sua relevância no Baixo Medievo. É a partir dos séculos XI e XII que uma política matrimonial canônica consistente toma forma. Segundo Christopher Brooke, os principais temas relativos ao matrimônio podem ser considerados neste período: primeiro, passa a existir uma liturgia do casamento, embora os costumes e práticas variassem muito. Em seguida, a Igreja passou a afirmar total jurisdição sobre o casamento, procurando dar uma forma clara do que poderia ser compreendido como um casamento legal e válido. Em terceiro lugar, os teólogos elaborariam a lista dos sacramentos, da qual o casamento fazia parte, procurando definir a natureza do ato e seu simbolismo[4].

---

1 Pois predominava então o modelo do sexo único, no qual o homem era o parâmetro. Cf: LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo.* Corpo e gênero dos gregos à Freud. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. pp. 19, 41, 75.

2 *Cf:* HÉRITIER, Françoise. Casamento. In: *Enciclopédia Einaudi*. Parentesco, Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989, v. 20 pp. 141-146. p. 142.

3 Ibidem. pp. 144, 145

4 BROOKE, Christopher. *O casamento na Idade Média*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1989. p. 59.

O sacramento matrimonial teria seus elementos doutrinais encontrados amplamente no Novo Testamento e em Santo Agostinho. Do Novo Testamento retirou-se a imagem da relação ideal entre Maria e José, a qual ilustraria perfeitamente que a união conjugal não depende essencialmente da consumação, mas sim do consentimento. E de Agostinho, as referências da procriação como o fruto benéfico do casamento. No século XII, a essência da lei e doutrina do casamento residia na reafirmação de posições já estabelecidas antes[5].

Com o IV Concílio de Latrão (1215) expuseram-se os principais termos de regulação do casamento. A interdição para os casamentos consanguíneos foi reduzida para o 4º grau canônico. Baschet afirma que essa redução não fora marca de fraqueza da Igreja, mas sim um sinal de seu triunfo, pois a esta altura o modelo clerical estava então delimitado sob sua jurisdição e imposto como o ideal. A partir de então seriam dadas mostras de moderação, como a concessão de bulas papais para casamentos com grau de parentesco e também de anulações matrimoniais ou mesmo separações[6].

A Igreja sempre havia desejado que as uniões fossem marcadas por uma cerimônia eclesiástica. Apesar da integração dos rituais vista a partir de finais do século XI, só no século XVI, após o Concílio de Trento, é que o casamento na Igreja se tornará para todo o Ocidente cristão uma necessidade legal[7]. Conforme Marcelo Caetano, embora o matrimônio resulte *per solum consensu* (por consentimento acima de tudo), ele só se torna perfeito e indissolúvel (*rato*) quando consumado por cópula carnal entre os cônjuges. Há que considerar então a distinção entre o casamento em si e a mera promessa. Com a *desponsatio* (ou *sponsalia*) dava-se o pronunciamento do consentimento dos noivos para o matrimônio por palavras de presente ou de futuro. Através dessas palavras estabeleciam-se direitos e deveres recíprocos entre ambas as partes e firmava-se uma espécie de noivado[8]. Além do *consensus*, o direito canônico afirmava que bastavam apenas duas testemunhas para um casamento ser considerado válido. Deste modo eram realizados os casamentos clandestinos *(a furto* ou *de juras)*, com ou sem a presença de sacerdote. Por fim, havia um terceiro tipo de matrimônio: o casamento de pública fama ou de *maridos conhecidos*, caracterizado a partir da coabitação de um casal por alguns anos, acompanhado do tratamento das duas partes como marido e

5 Ibidem. *Op. Cit*. p. 58.
6 LORING GARCIA, Maria Isabel. Sistemas de parentesco y estructuras familiares em la Edad Media. In: DUARTE, José Ignacio de la Iglesia (coord.). La familia en la Edad media: *XI Semana de Estudios Medievales*, Nájera, 2001. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=595373>. Acesso em: 20/04/2011. p. 11.
7 BROOKE, Christopher. *Op. Cit.* p. 125.
8 CAETANO, Marcello. *História do Direito Português (1140-1495).* Lisboa: Verbo, 1985. p. 429- 431.

mulher (*tractatus*), bem como pelo reconhecimento desta união pelos membros da comunidade[9].

Em Portugal, segundo a análise das *Ordenações de D. Duarte* feita por Miriam Coser, o rei D. Dinis (1279-1325) já havia regulamentado o casamento de pública fama, prescrevendo o prazo de sete anos seguidos de vida comum entre um casal publicamente reconhecido. Com o tempo, observa-se que a legislação acerca do casamento tem um lento redirecionamento para a restrição ou eliminação dos tipos de matrimônio que não fossem celebrados publicamente por um sacerdote. O casamento clandestino, antes de ser proibido pelas *Ordenações Manuelinas* em 1521, foi combatido através de sanções econômicas impostas aos noivos e herdeiros. Ainda com Afonso IV (1325-1357), na Lei de 1339, ficou determinado que a filha que casasse contra a vontade do pai seria deserdada. Com a Lei Mental de D. Duarte (1433-1438), os filhos de matrimônio *a furto* ficaram excluídos da herança dos bens da coroa[10].

Com o breve panorama exposto, podemos apreender as transformações ao longo dos séculos, os diferentes significados e a relevância social e cultural do matrimônio no medievo. A partir de dados como as normativas acima citadas, referentes ao reino português, observamos como houve uma progressiva preocupação da instituição monárquica (consonante com o processo de normatização e controle pela Igreja) em tentar regular a vida conjugal de seus súditos a uma ordem moral pré-estabelecida – mesmo que nas configurações vivenciadas no âmbito da realeza e nobreza portuguesa o cumprimento de tais normativas nem sempre tenha sido exemplar (existindo inúmeros casos de legitimação de descendência ilegítima requeridas por nobres aos monarcas)[11].

O universo das relações de gênero que se estabeleceram no quadro da realeza lusa entre os séculos XIV e XV se conformou em meio a alianças políticas de casamentos para geração de herdeiros, casos extraconjugais e geração de filhos bastardos. Conforme Armindo de Souza, o pecado da luxúria corrompia a ordem social naquilo que ela tinha de fundamentos mais necessários – a família, o parentesco, a linhagem, o ordenamento grupal segundo a hereditariedade do sangue. No momento considerado, apesar de todos os tratados moralistas, de toda a preocupação clerical e teórica em torno da sã moral, a repressão dos desmandos

9 Ibidem.

10 COSER, Miriam Cabral. *Política e gênero: o modelo de rainha nas crônicas de Fernão Lopes e Zurara (Portugal – Séc. XV)*. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003. pp. 59, 61.

11 Mas note-se que no caso da realeza avisina (fora os filhos naturais de D. João I, tidos quando ainda Mestre de Avis e antes do consórcio com D. Filipa de Lencastre), não são oficialmente registrados filhos bastardos tidos por membros da família real em sua primeira geração. O primeiro bastardo registrado será do neto D. João I, o rei D. João II (1477-1495).

sexuais (incluindo adultério e sacrilégios) nunca foi convicta. Pelo contrário, a sociedade afigurava-se permissiva em suas práticas[12]. Todavia, como ponderou António Resende de Oliveira, a intervenção régia no enquadramento dos comportamentos sexuais da sociedade portuguesa tardo medieval não deixaria de ter reflexos nas condutas dos diferentes grupos sociais, principalmente naqueles que mais de perto privavam com a corte. A nobreza passaria então por um processo de polimento, verificável, por exemplo, através da literatura de Quatrocentos (como o *Cancioneiro* de Garcia de Resende), em que os temas ligados à sexualidade diminuem muito e são dissimulados quando comparados ao mundo trovadoresco anterior[13].

As contradições entre o discurso moralizante e o vivido não significavam que os textos sobre a moral conjugal possuíam menor importância e valor no período. É preciso considerá-los sob outra ótica: o crescimento dessas produções discursivas em finais do medievo demonstra justamente uma maior preocupação com o saneamento das práticas. A construção de modelos a serem seguidos, a serem propagandeados (mormente no caso de monarquias em ascensão como a de Avis) denota – mais que sua eficácia ou ineficácia no moldar dos comportamentos - que estes textos possuíam um papel cultural e político essencial em seus meios de divulgação (tal como o da corte portuguesa).

Na passagem do século XIV para o século XV se desintegrou a dinastia de Borgonha em Portugal (conhecida como Afonsina) e emergiu a dinastia de Avis. No desenrolar desse processo a questão da validade de casamentos e da legitimidade da descendência ganhou ampla dimensão, surgindo num conflito que envolveu toda a sociedade portuguesa, bem como o reino vizinho de Castela, pelo controle do poder real. A Casa Real de Avis foi proclamada por um bastardo régio, o Mestre de Avis D. João (filho do rei D. Pedro I), em meio a uma disputa com outros herdeiros naturais de seu pai, com uma rainha regente (D. Leonor Teles) e com a infanta D. Beatriz (descendente de D. Leonor e de D. Fernando *a priori* legítima, mas casada com o monarca castelhano D. Juan I, o qual desejava o trono luso).

A conjuntura e as lutas no reino acabaram favorecendo o Mestre de Avis, que foi eleito rei de Portugal nas Cortes de Coimbra no ano de 1385[14]. Para tal feito, muito trabalho teve o jurista João das Regras, que em seus discursos nas Cortes buscou argumentar contra a

12 MATTOSO, José & SOUZA, Armindo. *História de Portugal*. A monarquia feudal Lisboa: Estampa, 1993. v. 2. p. 431.

13 OLIVEIRA, António Resende de. A sexualidade. In: MATTOSO, José (Dir.) & VASCONCELOS E SOUSA, Bernardo (Coord.). H*istória da Vida Privada em Portugal.* Idade Média. Lisboa (?): Temas e Debates, 2011. v. 1. p. 341, 342.

14 Sobre o contexto de ascensão de Avis, conferir trabalhos como: COELHO, Maria Helena da Cruz. *D. João I*. Mem Martins: Temas e Debates, 2008; MATTOSO, José & SOUZA, Armindo. *Op. Cit.*; OLIVERA MARQUES, António Henrique de. *Portugal na Crise dos séculos XIV e XV***.** Lisboa: Presença, 1987.

legitimidade da herdeira de D. Fernando e dos filhos de D. Pedro I com Inês de Castro. Como exemplo, o defensor da "candidatura" do Mestre de Avis, alegou que o casamento do rei Fernando e Leonor Teles não era válido, pois a rainha já era casada com um fidalgo quando foi tomada pelo rei. Além disso, o casal régio não obteve dispensa papal e também seria comprovável parentesco carnal entre os noivos. Desse modo, a infanta Beatriz não poderia ser herdeira legítima do reino.

Contra a legitimidade dos herdeiros de D. Pedro e D. Inês de Castro (lembrando-se que os mesmos haviam sido legitimados pelo rei por meio da Declaração de Cantanhede em 1360), o jurista recorreu à questão de parentesco carnal e espiritual e entre os pais dos infantes (pois Inês fora madrinha de um filho de D. Pedro que veio a falecer) e também à ausência de bula papal válida que comprovasse a legitimidade do matrimônio. Assim, com o argumento de que todos os herdeiros do reino não eram legítimos, a retórica em prol do Mestre de Avis proclamou a superioridade deste para o ofício régio, elencando atributos e virtudes (tal como a honra e a defesa do reino) que tornavam D. João digno do trono português[15].

Eleito e alçado rei, urgia recuperar para Portugal vilas e castelos que tinham voz por D. Beatriz. Passava-se à preparação para a grande batalha portuguesa de Aljubarrota, que ocorreria no mesmo ano e cuja vitória seria um marco na justificação do novo rei e da nova dinastia inaugurada em Portugal. D. João I deu sequência à estruturação de seu reinado e negociou um proveitoso casamento com a nobre inglesa Filipa de Lencastre, através do Tratado de Windsor de 1386. Outros acontecimentos beneficiariam o rei português, como as posteriores negociações que o duque João de Gand estabeleceria com o rei castelhano, casando a filha Catarina com o herdeiro da coroa castelhana, Henrique. O rei castelhano Juan I morreria em 1390 e haveria também o parentesco que unia a rainha portuguesa D. Filipa e a castelhana D. Catarina. Com a mediação das rainhas irmãs, o tratado de 1411 promoveu um acordo de paz mais sólido entre os reinos. O reinado de D. João I entrava numa segunda fase, voltando-se a aspectos como a expansão e luta contra os mouros[16].

No entanto, a plena afirmação de Avis não se daria somente com ações governativas, mas também com a construção de todo um aparato propagandístico[17]. A união conjugal de D.

15 Carta porque ElRey D. João I foy eleito e levantado por rei. SOUZA, António Caetano de. *Provas da história genealógica da Casa Real Portuguesa*. Edição revista por M. Lopes de Almeida. Coimbra: Atlântida, 1946-1954. p. 349-351.

16 COELHO, Maria Helena da Cruz. *Op. Cit*. p. 542, 543. Ver também: MATTOSO, José & SOUZA, Armindo. *Op. Cit.* p.499.

17 Como ressaltou Nieto Soria, é verdade que o termo "propaganda" não foi concebido na Idade Média, tratando-se de um conceito bastante moderno. Porém, é igualmente certo que existiu uma forma de atuação plenamente correspondente ao que compreendemos hoje pelo termo. *Cf:* NIETO SORIA, José Manuel. *Fundamentos Ideológicos del Poder Real en Castilla (siglos XIII-XVI).* Madrid: Eudema, 1988. p. 41.

João I e D. Filipa de Lencastre em 1387 (bem como uma dispensa papal tardia) havia tornado possível a geração de herdeiros e a continuidade da monarquia portuguesa. O casamento era o ato criador da família e a descendência, sua razão de ser[18] - quanto mais para uma casa dinástica. Mas num reino que até então só tivera uma dinastia[19], a quebra do princípio sucessório e a eleição justamente de um bastardo ao trono não seriam facilmente assimiláveis tanto por nobres influentes no reino, quanto pela Coroa de Castela e o restante da Cristandade: tratava-se de uma época de instabilidade. Assim, na nova dinastia emergia a necessidade de erguer uma teoria de legitimidade inabalável[20].

A instauração e consolidação de Avis foi um processo efetuado ao longo de décadas e teve a sua primeira geração como principal protagonista e impulsionadora. As profundas mudanças sociais e políticas exigiram uma correspondente ação cultural e pedagógica. Era necessário consolidar a nova dinastia, não só politicamente, mas também e, sobretudo, moral e culturalmente, através do exemplo e da intervenção da família real[21] - a qual procuraria passar de si uma imagem plenamente virtuosa, diferenciando-se da dinastia anterior inclusive no que se refere às relações de gênero.

Com D. João I e D. Filipa de Lencastre, primeiro casal da dinastia de Avis, delineou-se um projeto modelar de comportamento na corte portuguesa[22] e se buscou um novo modelo de realeza (a qual muito se preocupou em propagandear uma imagem moral de seus membros e de suas relações no âmbito da família régia). Através de diferentes ações, buscou-se uma moralização, baseada em referenciais como os costumes devocionais da rainha de origem inglesa. A educação que o casal régio iria prestar aos filhos seria alvo de diversas idealizações, a começar pelo próprio herdeiro do trono na obra que analisaremos: o *Leal Conselheiro*[23].

---

18 BRESC, Henri. A Europa das cidades e dos campos (séculos XIII-XV). In: ZONABEND, F. et alli. (Orgs.) *História da Família*. Lisboa: Terramar, 1997. v. 2. p. 133.

19 Mesmo com as vicissitudes e o caso da deposição do rei Sancho II no século XIII, jamais a cadeia da transmissão carismática Afonsina havia sido afetada, porquanto a decisão de depor o rei coube ao Papa, mediador entre Deus e o Príncipe. *Cf*: REBELO, Luís de Souza. *A concepção do poder em Fernão Lopes.* Lisboa (?): Livros Horizonte, 1983.p. 39.

20 VENTURA, Margarida.*O Messias de Lisboa*. Um estudo de mitologia política (1383-1415). Lisboa: Cosmos, 1992. p. 7.

21 GAMA, José. D. Duarte. In: CALAFATE, Pedro (Dir.). *História do pensamento filosófico português*. Idade Média. Lisboa: Cosmos, 1999. v. 1. p. 381.

22 Como apontou Maria Helena Coelho, o casamento do rei português com D. Filipa traria uma renovação para o modelo de corte portuguesa, centrado na casa do rei, composto pela sua família e pelas pessoas que a ele se vinculavam e serviam. O ambiente cortesão, como formação social mais íntima e privada, tem como raiz matricial o casal real e sua descendência. *Cf:* COELHO, Maria Helena. *Op. Cit*. p. 148.

23 Ver capítulo LRVIII: "Da pratica que tínhamos com El Rei meu Senhor e Padre cuja alma Deos aja". In: D. DUARTE. *Leal Conselheiro*. Prefácio de Afonso Botelho. Edição crítica, introdução e nota de Maria Helena Lopes de Castro. Colecção Pensamento Português, s/l, 1998. .pp. 349-361.

No plano da produção discursiva, uma série de obras escritas seriam capitaneadas tanto pelo monarca e seus filhos, quanto por servidores régios, tal como o primeiro cronista-mor do reino Fernão Lopes (1380-1460) - que escreveria a trilogia *Crónica de D. Pedro I, Crónica de D. Fernando* e *Crónica de D. João I,* buscando oferecer uma versão oficial sobre os acontecimentos que iam do reinado do pai do Mestre de Avis aos que levaram o filho "mais ilegítimo" do monarca Pedro ao trono. Quanto aos escritos dos próprios membros da família real (a chamada prosa técnica e doutrinária dos príncipes de Avis[24]) se destaca o *Livro da Montaria*, do rei D. João I, o *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, do infante D. Pedro (o secundogênito), o já citado *Leal Conselheiro* e o *Livro de Bem-Cavalgar toda Sela*, da autoria do herdeiro do trono D. Duarte.

O inegável ascender de uma literatura pedagógico-doutrinária na corte avisina, em que membros da realeza se empenharam de forma peculiar, para além de constituir a expressão de uma cultura aristocrática, trouxe para o primeiro plano a reflexão sobre o exercício do poder, sobre a realeza e seu papel. Muito dessa reflexão tem por base princípios jurídicos e teológicos ligados à afirmação e sacralização régias, configurados por juristas e teóricos provenientes essencialmente de meios universitários e de ordens regulares. Os modelos mais determinantes do perfeito governante, constantes da já então ampla produção de *espelhos de príncipes,* condicionam de forma direta o conjunto da literatura dos príncipes avisinos.

Nota-se que a educação dos filhos da primeira geração de Avis (que viriam a ser conhecidos como *Ínclitos Infantes*[25]) obedeceu certamente a uma cuidada formação intelectual, assegurando inclusive a sua decisiva participação no processo de maturidade e autonomia da língua e da cultura portuguesas na primeira metade do século XV[26]. Tal autonomia se comprovaria também através de diversas traduções para o vernáculo português de escritos religiosos, teológicos, filosóficos, tratados políticos, entre outros gêneros, a começar pela primeira tradução portuguesa da Bíblia, ainda no reinado de D. João I[27]. Já no domínio político, seria de grande importância o *De Officiis*, de Cícero, tornado *Livro dos Ofícios* por iniciativa do infante D. Pedro, que o dedicou ao irmão D. Duarte. Tal leitura teria uma

---

24 *Cf*: MALEVAL, Maria do Amparo T. Humanismo. In: MOISÉS, M. (Dir.). *A Literatura Portuguesa em Perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1992. v. 1. *Passim.*

25 A expressão teria sido usada ainda em fontes do século XV, como a segunda parte da *Crónica de D. João I*, escrita por Fernão Lopes, mas se tornou mais conhecida e utilizada a partir do século XVI com Camões. Em *Os Lusíadas* (canto IV, estância 50), os filhos de D. João I são referenciados como *"Ínclita geração, altos Infantes".*

26 GAMA, José. A geração de Avis. In: CALAFATE, P. (Dir.). *Op. Cit.* p. 381.

27 MALEVAL, Maria do Amparo Op. Cit. p. 142.

função moralizadora para a corte[28]. O secundogênito avisino também estaria ligado à tradução da obra de Christine de Pisan - *Le Livre de Trois Vertus* - que em Portugal ficaria conhecida como *O Espelho de Cristina*[29], texto em que nos deteremos mais adiante.

Portanto, podemos compreender como o valor do saber e da escrita ganharam impulso no século XV em Portugal a partir da instauração de Avis. Centrando-nos na produção do *Leal Conselheiro*, de D. Duarte, verificamos no prólogo do texto as motivações para a escrita da obra, dentre elas o pedido da esposa do segundo monarca avisino, D. Leonor de Aragão. A rainha teria requerido ao marido o registro e compilação das reflexões, experiências, conhecimentos eruditos, dizeres, enfim, conselhos e saberes do rei, os quais acabariam por ser destinados ao aconselhamento dos homens da corte acerca das maneiras de se viver virtuosamente[30].

Sem deixar de ser político (no sentido em que já expusemos), o *Leal Conselheiro* constitui um tratado moral e filosófico com alta carga de experiência pessoal. A produção não pode ser definida textualmente a partir de um cânone pré-estabelecido, pois são reunidos no livro desde capítulos originais escritos pelo monarca para a obra, até cartas do rei e passagens traduzidas ou copiadas de autores como Cícero, São Tomás de Aquino e Cassiano. Porém, a obra está longe de ser desarticulada ou anárquica[31]. Tendo o princípio da *lealdade* (que seria muito caro à dinastia) como eixo central, o rei dá conselhos sobre poderes e paixões, virtudes e bondades, males e pecados[32], baseando-se em autores como São Tomás de Aquino e Egídio Romano, mas, sobretudo, em interpretações pessoais acerca dos temas tratados pelos teólogos ou mesmo nas próprias experiências vividas e refletidas.

As temáticas tratadas são amplas, abrangendo atribuições do poder régio, virtudes necessárias aos reis e nobres, a análise das categorias sociais medievais, observações sobre a relação entre pais e filhos, sobre as relações conjugais[33] e até mesmo questões de saúde, bem como reflexões sobre sentimentos como a tristeza e a saudade[34]. Conforme Luís Miguel Duarte, o livro teria sido pensado para um número pequeno de pessoas, o que se reflete por

---

28 FRÓES, Vânia Leite. *Era no tempo do rei*: estudo sobre o ideal do rei e das singularidades do imaginário português no final da Idade Média. Tese para Titular de História Medieval. Universidade Federal Fluminense Niterói, 1995. pp. 100, 112.

29 Utilizamos para o trabalho a seguinte edição: PISAN, Christine de. *O Espelho de Cristina.* Edição fac-similada. Introdução de Maria Manuela Cruzeiro. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1987.

30 D. DUARTE. *Op. Cit.* Prólogo, p. 7.

31 DUARTE, Luis Miguel. *D. Duarte: réquiem por um rei triste*. Reis de Portugal. Mem Martins: Temas e Debates, 2007. p. 351.

32 SARAIVA, António José. *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal.* Lisboa: Gradiva, 1988. p. 227.

33 Assunto exposto que denota a importância e valorização pelo herdeiro de Avis da veiculação de valores e normatividade, inclusive para as relações de gênero em seu meio.

34 SARAIVA, António José. *Op. Cit.* pp. 234, 235.

seu tom íntimo e quase familiar em algumas passagens. A intenção de chegar mais longe e influenciar os fidalgos da corte também não é descartada. Os escritos da obra teriam sido reunidos e aperfeiçoados em unidade entre 1437/38, até os últimos meses de vida do rei[35].

Outro texto que viria a circular na corte de Avis foi a tradução de *Le Livre de Trois Vertus* (ou *La Cité des Dames*), de Christine de Pisan (1363-1430). A autora de origem veneziana e atuante na corte francesa[36] teria escrito o livro por volta de 1405, dedicando-o a Margarida de Borgonha (1393-1441). A tradução portuguesa do tratado destinar-se-ia à infanta D. Isabel (1397-1455), filha do infante D. Pedro, que se tornaria rainha de Portugal ao casar com o primo D. Afonso V em 1447. A primeira versão portuguesa teria sido encomendada entre o ano do casamento e de morte da rainha, sobre apógrafo trazido provavelmente por seu pai (conhecido viajante das cortes europeias em seu tempo), estando o único manuscrito conservado na Biblioteca Nacional de Madrid[37]. Já a primeira impressão portuguesa dar-se-ia em 1518 com a mulher de D. João II, a rainha D. Leonor (1458-1525). A tradução do título da obra para *O Espelho de Cristina* remete a dois aspectos: a autoria por uma figura conhecida nas cortes europeias do período e à composição narrativa com cunho pedagógico-moralizante.

A obra de Pisan traduzida para o vernáculo português tinha como objetivo a educação feminina, oferecendo um panorama do comportamento destinado a três estados de mulheres: 1) rainhas, princesas e grandes senhoras; 2) donzelas criadas em cortes; 3) burguesas e mulheres do povo comum. Destacam-se do texto os ideais voltados para as rainhas e infantas, os quais denotam papéis de gênero que encontram homologias (tanto em aspectos positivos quanto negativos) nos discursos avisinos, inclusive nos momentos em que representam as figuras femininas da casa real[38].

---

35 DUARTE, Luis Miguel. *Op. Cit.* p. 351.

36 A italiana Christine de Pisan (1364-1430) foi criada no ambiente da corte francesa e, após a morte de seu marido, tornou-se a primeira mulher a afirmar-se como autora em língua vernácula no reino francês. *Cf:* COSER, Miriam Cabral. *Op. Cit.*p. 53.

37 CRUZEIRO, Maria Manuela. Introdução. In: PISAN, Christine de. *Op. Cit.*

38 Verificar obras como a crónica de Zurara quando se refere à rainha Filipa de Lencastre: ZURARA, Gomes Eanes de. *Crónica da Tomada de Ceuta.* Introdução e notas de Reis Brasil. Lisboa: Publicações Europa-América, 1992. *Passim.* Nesse sentido, devemos frisar a importância do papel social de rainhas e infantas. Consoante Jacques Dalarun, quanto mais elevada a posição da mulher, mais era preciso demonstrar a sua plena conformação à ordem moral (porque a posição de superioridade que lhes foi concedida por Deus, obrigava-as a um respeito mais rigoroso das normas morais). A rainha, mormente, deveria ser um exemplo de perfeição que todas as mulheres da escala social necessitariam imitar. Essa ideia implica um claro instrumento de penetração ideológica, favorecedor da aceitação da hierarquia social e da superioridade da monarquia, fórmula extensiva e dominante em todo o Ocidente medieval. As rainhas e nobres estão tanto mais presentes nos discursos moralizantes quanto mais os valores que lhes são propostos poderiam ser universais, válidos e eficazes para todas as mulheres. *Cf:* DALARUN, Jacques. Olhares de clérigos. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Op. Cit*. pp. 107, 108.

Como pontuou Jane Flax, as relações de gênero entram em qualquer aspecto da experiência humana e são elementos constituintes dela. A categoria gênero é interelacional. A experiência ligada às relações de gênero para qualquer pessoa e a estrutura do gênero como uma categoria social são formadas pelas interações entre as relações de gênero e outras relações sociais (envolvendo outros elementos, como *status* econômico, raça, idade, etc.). Portanto, abrangem um conjunto complexo de conexões na sociedade e variam tanto dentro de um tempo quanto além dele. Como relação social, o gênero pode ser entendido somente através de um exame detalhado dos significados de "masculino" e "feminino" e das consequências de serem atribuídos a um ou outro gênero dentro de práticas sociais[39].

No que tange à sexualidade, as relações entre os gêneros na Idade Média estabelecem mormente uma divisão social: reprodutores e não-reprodutores. Portanto, entre religiosos que se adequavam a um preceito de castidade e laicos direcionados cada vez mais à instituição de um casamento normatizado pela Igreja[40]. Deste modo, a identidade de gênero dos indivíduos no decorrer do período passa a se definir essencialmente pelo *status* sexual (casto ou ativo), dando origem à distinção entre clérigos (colocados em patamar superior, mais puros e próximos do divino) e laicos (mais corrompidos e dependentes do clero para a salvação).

A castidade era um valor essencial que colocava os *oratore* acima dos laicos, sujeitos à condição enquadrada dos *conjugati* (ou pior, a uma sexualidade promíscua e pecadora quando existente fora do matrimônio). Aproximar-se do valor da castidade (mesmo que fora de seu padrão supremo clerical, mas através do casamento regulado e normatizado) era algo bastante desejável para os cristãos leigos no período. A perfeita castidade conjugal permitiria participar no futuro da glória dos eleitos[41]. Em nossos estudos ao longo da formação acadêmica, pudemos constatar como a Casa Real de Avis, mormente em suas primeiras gerações, procurou afirmar e associar a si ideais como o da castidade, visando sacralizar o poder régio e a dinastia[42]. D. Duarte e seus irmãos D. Pedro, D. João e D. Isabel contraíram

39 FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, H. B. (Org.) *Pós-Modernismo e Política.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. pp. 220-230, 243.

40 KARRAS, Ruth Mazo. *Sexuality in Medieval Europe: Doing unto Others.* New York: Routledge, 2005. p. 8, 9.

41 Sobre tal questão, conferir: ROSSIAUD, Jacques. Sexualidade. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (ed.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval. 2* v. Bauru/SP: EDUSC, 2006. v. 2. p. 481.

42 *Cf:* TREVISAN, Mariana Bonat. *A primeira geração de Avis: uma família "exemplar" (Portugal – Século XV).* Tese (Doutorado em História Social) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016; TREVISAN, Mariana Bonat. *Construção de identidades de gênero e afirmação régia: os casais da realeza portuguesa entre os séculos XIV e XV a partir das crônicas de Fernão Lopes.* Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012. Ver também trabalhos como: AMARAL, Clínio de Oliveira. *O culto ao*

matrimônio legítimo, tendo como exemplo a idealização da castidade conjugal de seus pais D. João I e D. Filipa[43]. Já outros dois irmãos do rei D. Duarte, o infante D. Henrique (celebremente conhecido como *o Navegado*r) e D. Fernando (marcado na história como o *Infante Santo*) não se casaram e tiveram sua imagem constituída ainda mais fortemente pelo atributo da castidade.

Para D. Duarte, que herdaria o trono português, não se casar era uma hipótese impensável. Para um rei, o casamento era um ato essencial, motivado e tendo como desejada consequência a geração de prole para a manutenção dinástica. Podemos afirmar com Ruth Karras que o resultado mais importante para o homem que casava na Idade Média era a geração de filhos legítimos. Até então, este homem não havia postulado seu lugar na cadeia genealógica. A paternidade constituía um elemento central na ideologia medieval de masculinidade, sendo ainda mais crucial para a afirmação de um monarca[44]. D. Duarte não teve problemas para casar e gerar herdeiros. Com D. Leonor de Aragão gerou ao total oito filhos, tendo chegado à idade adulta cinco. Uma relação de proximidade com a esposa é sugerida por elementos como a mencionada dedicatória que lhe faz da obra *Leal Conselheiro* e pelo fato de ter deixado em testamento a rainha como regente do reino, bem como por uma série de missivas trocadas ao longo da vida em comum pelo casal[45].

Em seu tratado, além da dedicatória, o rei não alude às experiências de seu matrimônio (diferente do que faz quanto às relações com o pai e irmãos) com D. Leonor. Contudo, dará conselhos gerais relativos à moral sexual e à vida conjugal para os homens que poderiam ler a obra. Dentre os 103 capítulos da obra, aproximadamente 09[46] tratam diretamente de questões relacionadas à castidade, à sexualidade, ao amor, ao casamento e moral conjugal. Uma das discussões estabelecidas pelo rei será a relativa ao pecado da luxúria (ao tratar dos sete pecados capitais)[47]. Aludindo ao apóstolo Paulo, D. Duarte recomenda fugir de toda a luxúria, fornicação e "çugidade"[48] ("sujeira", associando então um elemento negativo à

Infante Santo e o projeto político de Avis (1438-1481). Tese (Doutorado em História Social) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

43 Idealização identificada em documentos como o sermão fúnebre que D. Duarte preparou para as exéquias do pai. *Cf*: "Sumario que elrey deu a frey Fernando pera pregar no saymento d el rey dom Joam seu pay", doc. 64, fl. ccxliiij, pp. 236-239 . In: D. Duarte. *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte* (Livro da Cartuxa). Edição diplomática. Introdução de João José Alves Dias. Prefácio de António Henrique de Oliveira Marques. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

44 KARRAS, Ruth Mazo. *From Boys to Men.* Formations of Masculinity in Late Medieval Europe. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2003. p. 16.

45 Verificar a biografia da rainha Leonor de Aragão. RODRIGUES, Ana Maria S. A. *As tristes rainhas*. Leonor de Aragão, Isabel de Coimbra. Lisboa: Círculo de Leitores, 2012.

46 XXX, XXXI, XXXV, RIIII, RV, RVI, RVII, RVIII, LXXXVI.

47 D. DUARTE. *Leal Conselheiro. Op. Cit*. Caps. XXX, XXXI.

48 Ibidem. Cap. XXX, p. 120.

sexualidade). O monarca indica a busca de conselhos de pessoas dignas de saber e "honesta vida", além da realização de leituras apropriadas para que se possa amar e prezar a castidade e virgindade como grandes virtudes[49]. No capítulo seguinte, o herdeiro da coroa avisina se vale de Santo Agostinho e Egídio Romano para tecer críticas exclusivamente aos que "na velhice caem em luxuira, de que na mancebia forom guardados"[50]. No texto, sugere que muitos homens acabam perdendo o juízo e caindo na luxúria por fatores como a perda fé em Deus e o temor de ter de deixar os prazeres mundanos com a proximidade da morte. Também ressalta que os velhos seriam naturalmente mais desavergonhados que os novos e que para manter a castidade era necessário levar em conta o conselho de Santo Agostinho de evitar a conversação com mulheres para que não se criassem afeições que atraíam desejos e fogo[51].

A castidade também é um valor exaltado pelo monarca avisino ao dissertar sobre a firme crença na concepção de Nossa Senhora sem pecado original, opondo "obras da carne"[52] (tais como ira, inveja, novamente fornicação, luxúria e sujidade) a "frutos do espírito"[53] (que associado à pureza e limpeza, remete à caridade, paciência, bondade, continência, castidade, etc.). Os guiados pelas primeiras atitudes elencadas não teriam o reino dos Céus, enquanto os guiados pelas segundas o alcançariam[54]. Portanto, é possível notar como o valor da castidade se associa ao ideal da vida e conduta cristãs na concepção expressa pelo monarca a partir de diferentes referências teóricas/teológicas. Aqui, o feminino mariano é colocado em grau de superioridade, pois Maria, fortemente cultuada no período, seria o grande exemplo da perfeita virgindade, além de grande modelo feminino do medievo[55].

No entanto, D. Duarte não se atém somente ao valor da castidade e da virgindade, mas trata de aconselhar a respeito das maneiras de amar e como amar no âmbito do casamento. Em *A sociedade medieval portuguesa*, Oliveira Marques atentou para a preeminência do

---

49 Ibidem.
50 Ibidem. Cap. XXXI, p. 123.
51 D. DUARTE. *Op. Cit*. Cap. XXXI. pp. 123, 124.
52 Ibidem. Cap. XXXV, p. 137.
53 Ibidem.
54 Ibidem. p. 318.
55 A partir do Gênesis têm-se um dos modelos aos quais as mulheres vão ser associadas: Eva. A "mãe de todos os vivos" é quem levou o homem a pecar, condenando junto com ele toda a humanidade. Assim, a mulher Eva condena também todas as outras mulheres ao papel de tentadoras que levam ao pecado e à desordem. Porém, no século XII outro modelo vai começar a se impor, de Eva se vai à Ave. Maria será o grande modelo virtuoso para todas as mulheres, porém, é inatingível, a perfeição da Virgem-Mãe (não só do Salvador, mas também mãe de todos os cristãos) não poderá ser atingida por nenhuma outra. Por fim, um terceiro modelo torna-se um exemplo mesmo tempo mais acessível: Madalena, agente de confissão e redenção, pecadora, mas arrependida. Madalena, assim como o Purgatório a partir do século XII, representou uma nova esperança para os cristãos e especificamente para as mulheres. In: DALARUN, Jacques. *Op. Cit. Passim.*

matrimônio no mundo medieval cristão, marcado pela preponderância patriarcal, mas normatizado pela monogamia com base na família: "só pelo casamento se podiam realizar perfeitamente os anseios cristãos e compreender as aproximações entre os sexos"[56]. Nossas reflexões se direcionam também para a averiguação dessa complexidade que permeia a relação entre os gêneros.

Christiane Klapish-Zuber ressalta o aspecto de que a ordem na Idade Média sempre se concebe junto à hierarquia. A construção do gênero feminino e masculino respeita essa noção e se esforça em articular dois princípios: polaridade e superposição hierarquizada, compondo uma classificação binária e horizontal, fundamentada na oposição e numa interdependência vertical entre as categorias. Disto resulta uma imagem negativa e inferior do feminino na sua relação com o masculino. Mas esta imagem é ambivalente, já que a ideia de complementaridade dentro de uma globalidade resta subjacente às classificações por categorias e oposição[57]. A partir das concepções duartianas sobre o matrimônio e relação entre os casados podemos perceber dimensões dessa ambiguidade.

No capítulo RIIII, o rei divide as maneiras de amar em quatro: bem querer, desejo de bem fazer, amores e amizade. Destacam-se os amores que devem ser tidos por duvidosos, visto que seriam guiados pela paixão e pelo desejo de ser amado, enquanto a amizade[58] (tida como a forma de amor perfeita) é guiada pela razão e prima sempre pelo bem do outro[59]. No capítulo seguinte, o monarca disserta sobre a maneira como se devem amar os casados, afirmando que o matrimônio deveria combinar as quatro formas de amar para ser bem sucedido. No entanto, deveria prevalecer o valor da verdadeira amizade. Note-se que os conselhos dados pelo monarca aqui são dirigidos a homens e não a homens e mulheres, portanto, é uma obra escrita por um homem para outros homens, para instruí-los sobre como guiar suas mulheres e sua relação com elas.

Deste modo, o rei envereda para a forma que os homens casados deveriam ter para serem bem temidos, obedecidos e amados por suas mulheres[60]. A boa e discreta mulher que ama seu marido não deveria ter ciúmes e dúvida da sua lealdade, amando seu marido de

56 OLIVEIRA MARQUES, António Henrique de. *A sociedade medieval portuguesa*: aspectos da vida cotidiana. Lisboa: Sá da Costa, 1987. p. 145.

57 KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino/feminino. In: LE GOFF, J. & SCHMITT, J. C. (ed.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval. 2* v. Bauru/SP: EDUSC, 2006. v. 2. p. 138.

58 Sobre o sentido da amizade e a apropriação medieval do conceito trabalhado por Cícero na obra *De Amicitia*, conferir: GUIMARÃES, Marcella Lopes. De Cícero a Fernão Lopes, considerações sobre a amizade no Ocidente Medieval. *Revista Convergência Lusíada*, n.26, vol. 1, fevereiro/2012. Disponível em: http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/pdf/625.pdf. Acesso em: 22/06/2012.

59 A amizade "dos amores desvaira, porque amam principalmente regidos per entender e, dos outros, per movimento do coraçom.". In: D. DUARTE. *Op. Cit*. Cap. RIIII, p. 173.

60 Ibidem. Cap. RV, pp. 175, 176.

perfeita amizade não teria por que ter suspeitas[61]. Para serem obedecidos por suas mulheres os homens deveriam levar em conta o jeito de cada mulher, dividindo o gênero feminino de acordo com alguns temperamentos. Assim, algumas mulheres poderiam ser regidas por mostras de virtude, outras por boa aparência, outras por palavras brandas já perceberiam e, por fim, havia aquelas a quem convinha (note-se, às vezes) dar mostras de força[62].

Revela-se aqui a noção de que as mulheres estão sujeitas aos maridos (assim como os filhos aos pais e os servidores da casa real ou nobiliárquica a seu senhor), predominando então uma concepção patriarcal[63]. Entramos na discussão sobre os fatores que colocavam a mulher na sociedade medieval em posição inferior ao homem, remetendo à referência bíblica da Criação (a mulher teria sido criada a partir da costela do homem, a mulher foi criada para ser uma auxiliar do homem, Eva conduziu o homem ao pecado original), discutida por Santo Agostinho e outros autores da Patrística, retomados ao longo dos séculos e relidos por tantos outros teólogos e pensadores medievais. Com o avanço do tempo e a retomada de clássicos como Aristóteles, outras discussões, que também não contribuíam para uma leitura positiva da mulher e do feminino, reforçaram esta linha[64]. Assim, criou-se a tendência de ver a mulher como uma essência, a fazer dela uma categoria independente, definindo e generalizando a mulher e o feminino por suas deficiências em relação à natureza humana, realizada plenamente no homem (tido como o humano completo, modelo universal)[65].

Uma ideia importante com relação ao legado patrístico surgiu no século XIII com São Tomás de Aquino: a concepção do poder justo, exercido pelo bem do dominado e não por interesse pessoal do dominante. Disto, tem-se que a imperfeição feminina deveria guiar-se pelo discernimento masculino e submeter-se à razão viril. As posições tomistas trouxeram uma armadura mais científica para a rejeição do feminino pelo corpo e pela carne corruptível,

61 Ibidem. pp. 176, 177.

62 Ibidem. Cap. RVI, p. 181. Contudo, a ressalva duartiana quando refere "às vezes", na questão da mostra de força, remete a determinados aspectos considerados por alguns pensadores. Tiago de Varezze, por exemplo, tratando da questão de repreensão à mulher, argumenta a necessidade de ter em conta que o comportamento do marido não deveria ser demasiado severo, a austeridade excessiva seria um dos mais graves defeitos dos homens e causa de fortes perturbações da paz familiar. In: VECCHIO, Silvana. A boa esposa. In: DUBY, G. & PERROT, M. *História das mulheres no Ocidente - A Idade Média.* Porto: Afrontamento, 1990. v.2. p. 159.

63 Tal como prescreve a hierarquia de manuais como o *Espelho de Príncipes*, de Egídio Romano, bastante influenciados pelas concepções aristotélicas evidenciadas principalmente na *Ética à Nicômaco*. Aristóteles demarca a hierarquia nas formas de amizade compostas pela relação entre marido e mulher, e entre pais e filhos. *Cf:* ARISTÓTELES. *Ética à Nicômaco*. Tradução do grego de António de Castro Caeiro. São Paulo: Atlas, 2009. Livro VIII, tit. VII, p. 184.

64 No século XV os escritores voltados para os princípios aristotélico insistiram ainda mais do que no passado no dever de submissão da mulher ao marido. O modelo aristotélico mostra o dono da casa como o centro de todas as relações familiares. *Cf*: VECCHIO, Silvana. *Op. Cit.* . p. 174.

65 *Cf*: KLAPISCH-ZUBER, Christiane. *Op. Cit*. p. 144.

pela natureza passiva ou a natureza simplesmente, enquanto que o masculino seria inteiramente orientado em direção ao espírito, à vontade que age, ao conhecimento e a cultura[66]. Os homens partilhariam com Deus e com os sistemas jurídicos o difícil, mas necessário encargo de "guardar as mulheres" [67], tendo estas de obedecer a eles.

No discurso duartiano percebemos que apesar da centralidade da postura de "governar" as mulheres, também deveria haver reciprocidades no comportamento masculino:

> E porque razoadamente os casados devem trabalhar por seerem de suas molheres bem amados e temidos, nom se teendo aquela palavra que muitos dizem per deleixamento, mingua de voontade ou boo saber que se nom querem correger nem haver boa guarda na maneira que, com elas, devem teer, porque já enganarom quem haviam d'enganar, os quaes nom pensom que, ainda que as tenham em sãs casas, nom teem seus corações acordados per dereito amor a seu prazer[...]. [68]

Alguns teóricos laicos e religiosos observariam que os maridos deveriam estar atentos às boas e justas vontades de sua mulher, fazendo jus ao amor que a esposa lhe devotava. Isso pode ser apreendido na concepção duartiana, de acordo com o trecho acima exposto[69]. Além disso, o temor da mulher ao marido, que o rei refere ao longo dos capítulos, não deveria ser um temor "servil" (que remeteria ao medo de ser punido), mas sim a um medo de desapontar quem se ama[70]. Era este tipo de temor que o homem deveria despertar em sua esposa e para isso era necessário também saber amar sua mulher (contudo, sempre com temperança, evitando se exceder nas conversações, perder a razão e ceder demais às suas vontades[71]). D. Duarte expressa uma necessidade de o homem conquistar o bom amor da esposa (no sentido da amizade conjugal):

> [...] teendo com ela, em todo, boa maneira em a honrar e prezar, sabendo-se bem concordar com as suas vontades. E as outras per temperados e discretos avisamentos, e relevar e correger.. [...] teendo, com elas, aquela maneira que

66 Ibidem.

67 Uma passagem de São Paulo ilustra que se Cristo é a cabeça de cada homem é Cristo, a cabeça de cada mulher é o homem e a cabeça de Cristo é Deus. *Cf:* CASAGRANDE, Carla. A mulher sob custódia. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Op. Cit.* pp. 122, 123.

68 D. DUARTE. *Op. Cit.* Cap. RV, p. 176. [o grifo é meu].

69 Ver: D. DUARTE. *Op. Cit.* Cap. RV, p. 176; Cap. RVIII, pp. 195, 196.

70 Ibidem. Cap. RVI, p. 183.

71 Para ilustrar tal ponto, D. Duarte cita o exemplo de Salomão, que acabou se desvirtuando do bom regimento e justiça de seu reino por medo de desagradar a vontade das mulheres que amava. *Cf:* Ibidem. Cap. RVI, p. 184.
Devemos citar aqui também Jacques Rossiaud, que observou como ecoou através dos séculos a mensagem de Santo Agostino de que seria adúltero o homem que amasse em demasia a sua mulher. ROSSIAUD, Jacques. Sexualidade. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Op. Cit*. p. 480.

> nos prazeria que elas tevessem conosco, guardando aquelas deferenças que antre nós razoadamente devem ser guardadas.[72]

Os discursos pastorais do período colocavam também deveres para o marido, sendo centrais o sustento, a guarda, a instrução moral/religiosa e a correção de suas mulheres[73]. Podemos perceber como essa concepção se coaduna com o discurso expresso pelo segundo monarca de Avis. São colocados deveres que expressam uma posição hierárquica superior do homem, são estabelecidas diferenças entre os gêneros, porém, de acordo com a tradição vigente, isso seria justificado por visar o bem do matrimônio e da própria esposa. O valor da própria instituição matrimonial, como um sacramento divino, colocaria o vínculo do casamento como algo acima do homem e da mulher, pois não se tratava de um laço bipolar, mas sim triangular: Deus, um homem e uma mulher. Era essencial evidenciar quem ou o que estabelecia o nó fundamental. Diante de Deus, homem e mulher seriam iguais na relação[74].

D. Duarte acaba também por expressar outros quesitos que seriam essenciais para o casal manter uma boa união, dos quais se destaca a discrição e guarda das palavras, privação de exageros, de falares altos e desonestos: "[...] antre os que bem se amam grande guarda nas palavras é necessária"[75]. Tal postura de reciprocidade na relação conjugal (apesar da verticalidade que coloca a mulher como sujeita ao homem) se complementa ao discurso que D. Pedro, irmão de D. Duarte, traz em seu *Livro da Virtuosa Benfeitoria*. Ao tratar do sentimento de gratidão, o segundo varão de Avis o divide em três graus de importância. O primeiro grau de agradecimento seria ao Criador; o segundo a "comunidade da terra" em que se vive e aos que têm natural aliança de parentesco carnal; e o terceiro,

> se faz antre aquelles , que som aiuntados per unyom sacramental, de que usam os maridos com suas molheres. E por este graao seer terceyro nom entendamos que he menor que o segundo, que em çertos casos preçede o outro, porquanto se funda em aquella affeyçom que pera sy meesmo tem cada huu, que ao casamento vive obrigado[76].

Dentro da concepção hierárquica da sociedade medieval, a obrigação e retribuição mútua no caso de matrimônio se mostram bastante evidentes. Um tipo de afeição específica relacionada aos casados, a amizade conjugal (*maritalis affectio*), como vimos, é bastante

72 D. DUARTE. *Op. Cit.* Cap. RV, p. 176.
73 VECCHIO, Silvana. *Op. Cit.* p. 159.
74 L`HERMITE-LECLERQ, Paulette. *Op. Cit.* p. 287.
75 D. DUARTE. *Leal Conselheiro*. *Op. Cit*. Cap. RV, p. 179.
76 D. PEDRO, Infante. Livro da Virtuosa Benfeitoria. In: *Obras dos Príncipes de Avis*. Introdução e revisão de Manuel Lopes de Almeida. Porto: Lello & Irmãos editores, 1981.livro V, Cap. II, p. 704. [os grifos são meus].

evidenciada no *Leal Conselheiro*. Mas e como trata destas questões e deveres matrimoniais o discurso de Christine de Pisan, elaborado por uma mulher para outras mulheres no século XV e que foi traduzido para o vernáculo português?

Para construirmos um paralelo mais proveitoso entre a obra de D. Duarte e a de Pisan (lembrando que se trata de um texto que foi traduzido para a filha do infante D. Pedro, portanto, para uma sobrinha de D. Duarte que acabou por se tornar sua nora e chegar à posição de rainha) tomemos a primeira parte, que trata das prescrições para as rainhas, e princesas.

Especificamente sobre o âmbito matrimonial e a relação com o marido, há dois capítulos[77]. Porém, os primeiros pontos do tratado dissertam sobre as características que a boa rainha, princesa e senhora deveriam ter. As três virtudes ou princípios norteadores da obra são: razão, direitura e serviço, sendo os outros elencados a partir destes três pilares. A primeira virtude de uma mulher do mais alto estrato social (que seria espelho para todas as outras mulheres de seu reino) era o temor a Deus, este seria o começo de todas as outras virtudes. O amor e temor ao Criador deveriam ser maiores que a qualquer outro ser. Destacam-se as virtudes cardeais e teologais (que se aplicam a todo bom cristão, mulher ou homem[78]), tal como a caridade e a humildade. Do mesmo modo são apontados vícios a serem evitados, tais como a soberba (incluindo-se aqui a ostentação de roupas, paramentos e jóias) e o desejo de vingança[79]. O excesso de carnes e bebida também eram prejudiciais à boa senhora, pois a inclinariam aos vícios do corpo (luxúria) e ao deleite[80]. Afastando-se dos vícios, era recomendável à mulher nobre a busca de conhecimento sobre Deus e a religião, além da prática regular da oração[81]. A modéstia, a sobriedade e as ditas *taciturnas* (controle e moderação no falar, controle dos gestos e da exposição do corpo)[82] também prescrições da escritora medieval às mulheres[83]. Aliás, era essencial à boa esposa na companhia de seu marido ser muito tolhida, falando coisas que lhe agradassem e com moderação[84].

77 PISAN, Christine. *Op. Cit.* Caps. XII e XIII. (a primeira parte do livro é composta de 26 capítulos).

78 As características e as virtudes desejáveis para os senhores e reis também são expostos por D. Duarte *no Leal Conselheiro*, em capítulos como: VIII, XXXVII, RIII, L, LI, LII, LV, LXI, LXIII. Destacam-se a temperança, prudência, caridade e fortaleza.

79 *Cf:* PISAN, Christine. *Op. Cit*. Prólogo e Caps. I, II e III.

80 Ibidem. Cap. III, fl. III. Aqui cabe lembrar Rossiaud, que aludiu ao fato de que diversos hábitos foram prescritos ao longo do tempo para os casados, tal como evitar a copulação nus, limitar-se às relações noturnas, não abusar da mesa (pois o excesso de carne e vinho inflamariam o desejo carnal). *Cf:* ROSSIAUD, Jacques. *Op. Cit.* p. 483.

81 PISAN, Christine. *Op. Cit.* Cap. IIII, fl. III, IIII.

82 CASAGRANDE, Carla. *Op. Cit.* pp. 129, 133-136.

83 PISAN, Christine. *Op. Cit*. Cap. X, fl. VIII, IX.

84 Ibidem. Cap. XII, fl. XI.

No âmbito da relação com o cônjuge, Pisan alude a um papel cabível a uma rainha: o de boa conselheira[85], que deveria ajudar seu senhor a manter a paz no reino, lembrando-o inclusive do amor que ele deveria ter a seu povo[86]. Para a autora, o vínculo matrimonial implicaria no compromisso de auxiliar o esposo em todos os aspectos da sua existência, na vida pública e privada, nas necessidades materiais e nas exigências espirituais, como observou Silvana Vecchio[87].

Assim como D. Duarte afirmou que o bom marido deveria amar a mulher, Pisan postula que amar o marido verdadeira e lealmente era fundamental à esposa[88]. Contudo, a autora acrescenta que se o marido pouco amor demonstrasse, a mulher prudente e sagaz saberia suportar e dissimular seu desconforto[89]. Além do amor incondicional ao seu senhor, a mulher também deveria aprender a amar e honrar os parentes deste, pois males poderiam acontecer à senhora que não tivesse boas relações com a família do esposo[90]. A seguir, expomos um trecho que resume as principais qualidades requeridas às esposas:

> [...] toda senhora que ama honra e qualquer outra molher que vive em hordem de casamento he lhe necessário que ame seu marido e viva em paz cõ elle. [...] a nobre princesa que queira guardar as ensynanças da honra le mãteera acerca de seu senhor: seja velho ou mancebo em todas as maneyras que em tal caso boa ffe e verdadeyro amor manda se ella lhe será humildosa em todo feyto e pallavra. E com reverença lhe obedeçera sem murmuraçom e guardara para a todo seu poder: segundo ha maneyra que tynha a boa Raynha [...]. E posto esto era tã amada de seu marido: que todo ho que ella querya nom lhe era vedado. E ainda lhe mostrara amor em seer muyto sollyçita [...]. [91]

Primeiramente, devemos questionar o que seria a honra para a mulher. Como afirmou Ruth Karras, enquanto a honra e virtude de um homem poderiam derivar de várias formas – sua honestidade em negócios comerciais, seu sucesso militar, sua sabedoria – a honra de uma mulher era essencialmente ligada à sexualidade. Cabia à mulher preservar a honra da família, limitando-se a uma sexualidade regrada no âmbito do casamento e garantindo uma

85 Nos séculos finais da Idade Média, na literatura laica, a reflexão sobre as formas de auxílio da mulher ao marido se tornou mais articulada e complexa e se alargou até compreender a possibilidade de a mulher se transformar em guia espiritual e conselheira Alguns autores reocnheciam a força persuasiva e conselheira da palavras das mulheres (sua intervenção por vezes, seria considerada uma louvável forma de conforto e instrução exercitadas com os maridos e filhos). *Cf*: Ibidem. p. 136; VECCHIO, Silvana. *Op. Cit.* p. 157.

86 PISAN, Christine. *Op. Cit*. Cap. VII, fl. VI. Cap. VIII, fl. VII.

87 VECCHIO, Silvana. *Op. Cit.* p. 158.

88 A partir do princípio da *dilectio* e não do amor carnal e paixão desenfreada.

89 PISAN, Christine de. *Op. Cit.* fl. XII.

90 Ibidem. Cap. XIII, fl. XII.

91 Ibidem. fl. XI. [os grifos são meus].

descendência legítima. A castidade feminina[92], portanto, era essencial na ordem do casamento (pois dizia respeito não só à mulher, mas à sua linhagem). Deste modo, compreende-se como desvios sexuais masculinos não diminuíam a honra de seus pais ou esposa da forma como ocorria com os desvios femininos, que desonravam o marido e toda a família[93].

A reverência e a obediência ao marido, além de uma "autocustódia"[94] (saber controlar a si mesma) são também valores exaltados num discurso produzido por uma mulher para outras mulheres do século XV. Neste contexto, através das obras de Pisan e de D. Duarte, pudemos perceber a marca da hierarquia entre masculino e feminino, diferenças entre os significados de gênero, oposições, mas também complementaridades nos ideais comportamentais para homens e mulheres nas relações maritais: as mulheres deveriam ser guardadas pelos maridos e também guardarem a si mesmas. Os homens deveriam ser amados e temidos por suas mulheres, mas deveriam também demonstrar seu amor, essencialmente através da boa guarda que ganhasse o coração de suas esposas. Essas precisavam ser obedientes e solícitas aos seus maridos, sempre os respeitando, pois assim também seriam estimadas por esses e teriam suas vontades e bons comportamentos aprovados. É dentro desta ordem de obrigações recíprocas e hierárquicas que os reis e rainhas enquanto casais deveriam se relacionar, segundo as referências de valores do período.

Mais do que qualquer outro casal, o rei e a rainha precisavam se pautar nos bons e virtuosos comportamentos, pois eram exemplo maior das relações conjugais em seu reino. Ao exemplo do casal régio acrescentar-se-ia o dos filhos (em suas relações entre si e com os pais), tal como afirmaria D. Duarte em suas obras ao idealizar o matrimônio de seus pais e as relações da família régia como unidade. A Casa de Avis, ao ter seus membros produzindo obras como o *Leal Conselheiro* e traduzindo outras, como o *Espelho de Cristina*, procurou criar um novo modelo de rei, de rainha e família real, diferenciando-se da dinastia anterior e de seus comportamentos no âmbito do matrimônio e da sexualidade.

Emergindo do Paço, os discursos constituídos e traduzidos pelos príncipes de Avis e seus servidores ao longo do século XV se coadunaram com os ideais da moral cristã com

92 Abordada por Pisan especificamente no capítulo X.

93 O mau comportamento de um homem não diminuía a honra de seus pais ou esposa da forma como faria uma mulher aos seus pais ou marido. KARRAS. *Sexuality in Medieval Europe. Op. Cit*. pp. 87. 88.

94 Como ponderou Carla Casagrande, a "custódia" significa tudo aquilo que deve ser feito para educar as mulheres nos bons costumes e salvar suas almas: reprimir, vigiar, encerrar, mas também proteger, preservar, cuidar. Assim, as mulheres guardadas são amadas e protegidas como um bem inestimável, vigiadas como um perigo sempre imanente, encerradas como um mal de outro modo não evitável. Muitos textos da literatura pastoral e didática destinam-se diretamente às mulheres, intimando-as como as primeiras e necessárias guardas de si mesmas. Ela precisa se autocustodiar. *Cf:* CASAGRANDE, Carla. *Op. Cit.* p. 120.

relação ao casamento e a família, articulando-os aos principais referenciais do pensamento filosófico antigo e escolástico acerca do ofício régio. Para além dos conflitos que ocorreriam no interior da família régia ao longo da centúria de Quatrocentos, permaneceriam registrados os ideais que buscavam constituir a exemplaridade dinástica. De acordo com a unidade exemplar fornecida pelo modelo avisino, os súditos teriam um referencial fundamental para sua própria conduta no reino, inclusive na esfera de suas relações conjugais.

RESENHAS

BASSI, Rafael. *A escrita da História e o rei: um estudo sobre os quatro livros de história de Richer de Reims e os cinco livros de história de Raoul Glaber (séculos X-XI).* São Leopoldo: Oikos, 2014, 147p.

Ana Luiza Mendes *
Doutoranda em História
Universidade Federal do Paraná

● **Enviado em: 11/10/2016**
● **Aprovado em: 06/12/2016**

No início do século XX desenvolveu-se no campo historiográfico o que se costuma chamar de "revolução". Isto se deu através de pesquisadores que, sob o título de "*Escola dos Annales*", ou simplesmente de "*Annales*" propuseram-se a modificar as estruturas do fazer histórico que significava até então escrever sobre a História política. Nesse contexto, esta vertente historiográfica propunha compreender a História a partir de outras perspectivas, fontes e temáticas que antes permaneciam marginalizadas.

Outro importante aspecto desenvolvido pelos *Annales* diz respeito à História problema, isto é, ao historiador cabe não somente a tarefa de descrever os fatos, mas sim problematizá-los dentre de uma conjuntura de eventos, de ideias e ideais que constituem o fundamento de uma determinada sociedade. Esta perspectiva historiográfica tornou-se assim uma referência que justifica os estudos que não se relacionam a uma História tradicional desenvolvida até o início do século XX. Por vezes, a recusa a essa tradição ainda recorre à tão anteriormente criticada História política, que, contudo sempre se atualiza por conta da perspectiva da problematização.

Nesse contexto, podemos inserir a obra de Rafael Bassi, *A escrita da história e o rei*, que aponta justamente para a problematização da História política ao relacioná-la com o aspecto cultural da produção historiográfica no período medieval. Num primeiro momento, a própria concepção de historiografia no medievo é problematizada pelo autor que intenta demonstrar os aspectos que permitem definir os autores de suas fontes, Richer de Reims e Raoul Glaber, como historiadores.

* Doutoranda do Programa de Pós-graduação em História da UFPR.

Tal conceito não é adotado por muitos estudiosos no contexto do período medieval, mas é defendido por Bassi que considera a consciência de metodologia e técnicas de escrita como pressuposto para tal definição. Para o autor, os historiadores medievais podem ser assim denominados porque não fazem uma simples rememoração do passado, mas ordenam os eventos o que demonstraria a sua consciência na construção da narrativa. Além disso, o prólogo das obras analisadas (*Quatro Livros História*, de Richer de Reims e *Cinco Livros de História*, de Raoul Glaber) trazem um relato pessoal, um projeto historiográfico, nas palavras de François Hartog, que Bassi define como a consciência do autor.

Bassi também salienta a importância do lugar de onde o historiador escreve. Para tanto, faz, no primeiro capítulo, *Reims e Cluny: espaços de produção de história,* uma incursão ao Oriente para estabelecer um exercício de comparação. Diferentemente dos seus autores ocidentais, Anna Comnena, princesa bizantina, define-se historiadora na obra *A Alexíada*, na qual faz uma afirmação da instituição imperial e define História como preservação da memória, concepção da mesma forma perpetuada no Ocidente, onde também será importante o lugar de onde Richer e Glaber escreveram.

Tal ponto será analisado no segundo capítulo, *A Idade Média teve historiadores? Os casos de Richer de Reims e Raoul Glaber*, em que se esboça a relação entre a escrita e a política, assim como retoma a concepção de História como manutenção da memória. Dessa forma, a concepção de História para os dois autores medievais está relacionada em preservar a memória de acontecimentos considerados relevantes. Bassi salienta que a escrita, portanto, não é neutra, ingênua, uma vez que o recorte espaço-temporal utilizado pelos autores é bem determinado sugerindo a intenção da escrita. Eles escrevem sobre o Reino dos Francos num período conturbado, de transição de poder. Além disso, é preciso lembrar que os autores são da Igreja, cuja concepção de História está relacionada com uma teologia providencialista. Ou seja, a escrita da História do Reino dos Francos está fundamentada no intuito de preservar a história dos que são virtuosos. Nesse contexto, Hugo Capeto será considerado um exemplo de virtude e que deve servir de exemplo aos francos. Assim, a escrita da História dos Francos servirá como ferramenta de legitimação monárquica, aspecto abordado no terceiro capítulo, *Escrever a história do Rei. A mudança dinástica no Reino dos Francos. O exemplo de Hugo Capeto (987).*

Antes de adentrar no assunto específico deste capítulo, Bassi retoma algumas discussões historiográficas sobre a concepção de poder no período medieval. Essas discussões são definidas pelo autor como concepção mutacionista e antimutacionista. A primeira defende a ideia de que a sociedade do século X sofreu uma mudança social até então nunca vista,

decorrida da falta de autoridade pública, o rei, que era o responsável pela aplicação da justiça. Essa abstinência de poder público levou à generalização da violência, perpetrada também pela nobreza pela disputa do poder privado. Enquanto isso, a percepção antimutacionista, defendida por Barthélemy, aponta para uma "ilusão documental", uma vez que as fontes não indicam uma mudança social, mas demonstram uma adequação e transformação gestadas há tempos.

Bassi rechaça a visão antimutacionista, pois defende que há momentos de ruptura e também critica a visão mutacionista no aspecto em que esta aponta para a falta de poder do rei. O autor argumenta que o rei ainda tem poder. Este é rearranjado e perpassa também pelo poder simbólico que, através de instituições e práticas sociais legitimam o poder político. Dessa forma, a escrita da História nesse período pode ser compreendida como parte desse poder simbólico, pois personifica esses agentes de poder dentro da perspectiva providencialista e escatológoca da História desenvolvida pela Igreja, de onde Richer e Glaber escrevem. "Assim, a imagem que o historiador constrói com sua narrativa histórica demonstra um posicionamento político frente ao governante" (p. 119-120).

Diante disso, podemos identificar a obra de Bassi como uma forma de demonstrar uma epistemologia historiográfica do período medieval que perpassa pelas concepções de História defendida pela Igreja e que não está desvinculada do aparato político. O autor insere-se, portanto, na herança historiográfica dos *Annales* ao problematizar a esfera política a partir do aspecto simbólico que a permeia. Além disso, trouxe um questionamento sobre o próprio conceito do fazer historiográfico. Afinal, o que é um historiador? Anna Comnena dizia-se historiadora. Nas obras historiográficas elencadas pelo próprio autor sobre o assunto, a Idade Média não produziu historiadores. Para Bassi, Richer e Glaber o foram pelo fato de terem consciência de executarem o ofício de preservação da memória, concepção de História no medievo através da qual *A escrita da História e o rei* desenvolve sua análise epistemológica da historiografia medieval atrelada à sua função simbólica e política.

LASSABATÈRE, Thierry. *Du Guesclin* – Vie et fabrique d'un héros médiéval. Paris: Perrin, 2015, 542 p.

Carmem Lúcia Druciak [*]
Doutoranda em História
UFPR/NEMED – Université de Poitiers/CESCM

● **Enviado em: 12/10/2016**
● **Aprovado em: 06/12/2016**

As biografias sobre o cavaleiro bretão Bertrand Du Guesclin (±1320†1380) lançadas nos últimos dez anos totalizam mais de quinze exemplares contados entre trabalhos recentes e reedições de estudos realizados no final do século XIX. Nota-se, portanto, que sua trajetória desperta ainda muito interesse entre historiadores e especialistas, principalmente nos domínios da Guerra dos Cem Anos (1337-1453) e na iconografia abundante sobre o condestável observada em vários manuscritos conservados até nossos dias.

A proposta do historiador Thierry Lassabatère, doutor em História Medieval pela Universidade Paris-Sorbonne, é dialogar com a tradição historiográfica sobre Du Guesclin. O autor propõe demonstrar como a vida do cavaleiro, servindo de tema a uma canção de gesta em versos alexandrinos, composta pelo trovador da região da Picardia, no norte da França, Cuvelier, entre 1380 e 1385 aproximadamente, *La chanson de Bertrand Du Guesclin*, foi sendo apresentada e utilizada logo após sua morte para propagar uma imagem de herói da medievalidade latino-cristã. Lassabatère defende ainda que foi o texto do trovador, inserido em um ambiente de discurso favorável à memória do cavaleiro, o principal propagador do renome que alcançou Du Guesclin e elenca essa obra como sua principal fonte para a discussão que constrói ao longo de seu estudo.

Sua proposta aliás se orienta sob a tradição que abriu nos anos de 1990 outro historiador francês, de quem Lassabatère se diz devedor, George Minois que publicara a última grande biografia de Du Guesclin realizando um extenso trabalho de arquivo cotejando obras literárias e documentos administrativos. Além disso, e talvez aqui esteja a maior

[*] Mestre em Estudos Literários pela UFPR. Tradutora. Professora de Língua e Literatura francesas. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná em cotutela com a Universidade de Poitiers, na França. Bolsista CAPES. Membro discente do Núcleo de Estudos Mediterrânicos da UFPR e do Centre d'études supérieures de civilisation médiévale da Universidade de Poitiers.

contribuição dessa abordagem, foi o êxito que teve Minois ao retirar da biografia do bretão as imagens-clichê e de senso comum que havia sobre o condestável e que o mantinham sob um mito, colocando igualmente no debate historiográfico as suas derrotas e más decisões que durante muito tempo foram como que mascaradas pelos biógrafos positivistas da segunda metade do século XIX que erigiram a imagem de Du Guesclin como um de seus heróis patrióticos. A edição do texto de Cuvelier que privilegia Lassabatère é a editada por Jean-Claude Faucon nos anos de 1990, edição crítica em três volumes; no entanto, sem deixar de constatar algumas nuances diferentes de um manuscrito a outro, o historiador também recorre à edição de 1839 de Ernest Charrière que apresenta algumas passagens um pouco diferentes daquelas da edição de Faucon. A propósito, Cuvelier se mostra como uma fonte bastante fidedigna devido à estabilidade de seu texto, pois de um manuscrito a outro, no total de oito conservados até hoje, há poucas diferenças substanciais (p. 221).

Pois bem, na continuidade da abordagem de George Minois Lassabatère insere a sua obra, afirmando, ao trabalhar com textos literários que ora preenchem as lacunas deixadas pelos documentos oficiais, ser possível revelar ainda algo da história e da biografia de Du Guesclin (p. 20). É o que ocorre, por exemplo, com as informações sobre a infância do cavaleiro cuja única fonte é o texto de Cuvelier (p. 49). A análise de Lassabatère para essas lacunas preenchidas pela literatura é bastante crítica, sem deixar de dar crédito suficiente para que sejam ainda assim contempladas pelos estudos historiográficos, pois ele acredita que ao buscar explicar o mito Du Guesclin construído ao longo do tempo também alargaremos a compreensão sobre o personagem, dado que a mitificação já faz parte de sua história (p. 21).

A obra *Du Guesclin* é apresentada em sete capítulos, que contam a cronologia de Du Guesclin; a introdução e a conclusão que além das considerações finais do autor trata da morte de Du Guesclin em 1380 como o início de sua *transfiguração* na História. O trabalho de Lassabatère oferece ao leitor também alguns anexos, entre eles o que traz uma interessante análise da estrutura da obra de Cuvelier no que se refere às sequências retóricas, como nomeia o autor, constantes na canção, totalizando 75 sequências narrativas com destaque para os momentos no texto em que o trovador faz seus apelos ao público, intervém no discurso, insere conjunções lógico-temporais e alude aos argumentos de verdade e de autoridade, como quando assim afirma “la ystoire nous dit et va signifiant (v. 21007, na edição de Jean-Claude Faucon). Ao explanar suas considerações sobre a trajetória de Du Guesclin, Thierry Lassabatère põe em destaque os acontecimentos mais relevantes ocorridos naquele século, eram tempos de crise econômica, de peste e de guerra (p. 31).

Ao investigar o texto de Cuvelier, Thierry Lassabatère o coloca ao lado do de outros autores como Jean Froissart (1337±1410), Christine de Pizan (1364-1430) e Eustache Deschamps (1340-1404), além de fazer muitas alusões a outras crônicas daquela contemporaneidade como a *Chronique normande du XIV^e siècle*, a *Chronique dite de Jean de Venette*, a *Chronique des quatre premiers Valois,* a *Chronique du bon Duc Louis de Bourbon* e as *Grandes Chroniques de France,* citando apenas algumas de suas inúmeras referências, e também as crônicas que fizeram a passagem para a prosa dos versos de Cuvelier entre os anos de 1387 e 1393. Dessa forma, o historiador recupera dados importantes para mais do que apresentar a seus leitores a vida do cavaleiro bretão, analisar os diferentes discursos desses homens e mulheres de letras contemplando seus enganos e suas possíveis manipulações, como a que o autor sugere que Froissart tenha feito, por exemplo, ao reescrever alguns de seus manuscritos: da primeira para a segunda redação, ou seja, dos anos de 1370 para 1390, o cronista de Valenciennes pode ter dado maior destaque para Bertrand Du Guesclin, pois com o passar dos anos, já reconhecido por seus atos de bravura e tendo sido eleito condestável das hostes de Charles V, Du Guesclin teria se tornado merecedor para que Froissart deferisse ao momento da nomeação à *connétablie* maior reverência (p. 336-340).

Lassabatère oferece ao leitor uma proposta de análise bastante interessante da trajetória de Du Guesclin. Ao reconstituir os passos do cavaleiro, o historiador salienta a importância de uma rede de relações mantida pelo bretão que o levou cada vez para mais perto do rei Charles V e sua consequente nomeação a condestável (p. 424). Essa rede de fidelidade se faz notória no ano de 1364 que o historiador chama de "ano chave na carreira de Du Guesclin", pois foi o ano em que o cavaleiro se revelaria como um "grande chefe militar e estrategista capaz de dirigir as grandes batalhas e as campanhas de envergadura" (p. 425), como foram as batalhas de Cocherel e Auray em maio e setembro daquele ano. Foi também ao narrar as conquistas do cavaleiro durante esse período que Cuvelier introduziu na canção a figura do rei Charles V, ainda enquanto delfim, estando prisioneiro na Inglaterra o seu pai, o rei Jean II le Bon que viria a falecer naquele ano.

Muito embora Lassabatère estabeleça com muito cuidado essa rede de relacionamentos favoráveis ao renome construído de Du Guesclin com a sensível ajuda de Cuvelier, não cremos que ela o tenha colocado em posição de rivalizar com a figura do rei, como o historiador sugere ao se perguntar sobre essa leitura possível dos versos do trovador da Picardia. Lassabatère se refere aqui ao primeiro encontro entre o delfim Charles e Du Guesclin na ocasião do cerco de Melun, em possessão do rei de Navarra, em 1364. O historiador afirma que o episódio

> Instaura uma concorrência entre os dois personagens, tratados de igual para igual, sobre um mesmo plano linguístico e discursivo, chegando até a sugerir a possibilidade de um Du Guesclin usando a coroa no lugar de seu rei ou, ao menos, dirigindo seus exércitos com seus próprios meios e segundo sua própria autoridade, como se eles fossem seus próprios exércitos (p. 427).

Ainda que a canção de Cuvelier se insira em uma tradição de canção de gesta em que os heróis ultrapassam em valentia e feitos de armas a seus reis, seus interlocutores, acreditamos que Cuvelier coloque seu herói no mesmo patamar que o rei a quem o cavaleiro foi fiel com devoção até o momento de sua morte, para exaltá-lo ainda mais, sem que o rei viesse a ser ultrajado pela ousadia de seu futuro condestável. Mesmo assim, atribuir a Cuvelier tamanha crítica contra a imagem do rei, lembremos, o trovador compunha sua obra nos primeiros após a sagração de Charles VI cujo governo fora entregue nas mãos dos tios, dada a menoridade do delfim, é uma leitura válida, mas arriscada.

Ao oferecer a seu público um estudo lexical instigante, Lassabatère discorre sobre as ocorrências e sobre o uso dos vocábulos "France e "Français" na canção de Cuvelier para designar a comunidade "nacional", palavra destacada entre aspas pelo autor, por exemplo. O historiador afirma que há usos diferentes, pois, o termo "Français" na canção pode designar tanto os moradores da região de Île-de-France quanto se referir a todos os habitantes do reino da flor de lis, o que remete a um uso moderno do vocábulo (p. 368-369), é o que ocorre principalmente nos episódios que se passam em Castela, quando da campanha das Grandes Companhias, em que os dois termos são usados nesse sentido mais amplo e de nossa contemporaneidade. Lassabatère avança ainda, dizendo que tal uso não é sem consequência, já que este, dentre outros detalhes, faria do trabalho do trovador um espelho da ideologia política da dinastia dos Valois (p. 368). Aliás, é a "doce França" que Du Guesclin evoca no momento de sua morte nos versos de Cuvelier, e não sua Bretanha natal (v. 24252).

Há que se reconhecer que o trabalho de Thierry Lassabatère coloca de forma venturosa a contribuição de Cuvelier para a história de Bertrand Du Guesclin, pois o historiador aponta de que forma o trovador construiu seu texto para alcançar tal longevidade: ao amalgamar duas tradições, a gesta e a épica e até mesmo ultrapassando seus limites quando das narrativas das batalhas e seu ritmo um tanto mais acelerado, diz Lassabatère, acaba que aproximando sua canção da crônica. Vê-se aí a influência de outro gênero deveras frutuoso, o romance (p. 18).

Ao realizar a leitura do texto de Lassabatère, o leitor, especializado ou estudante, é capaz de obter elementos que o levam, por sua vez, a construir ou reconstruir uma imagem de Du Guesclin um tanto mais atento aos meandros da escrita do fim do século XIV, o que já denota uma boa colaboração de Lassabatère aos estudos sobre o condestável e a Guerra dos Cem Anos que se realizam na atualidade.

FERNANDES, Fátima Regina. *Do pacto e seus rompimentos*: os Castro Galegos e a condição de traidor na Guerra dos Cem Anos. Curitiba: Editora Prismas, 2016, 203 p.

Elaine Cristina Senko [*]
Doutora em História
Universidade Federal do Paraná

● **Enviado em: 08/09/2016**
● **Aprovado em: 06/12/2016**

Em seu mais recente livro, "Do pacto e seus rompimentos: os Castro Galegos e a condição de traidor na Guerra dos Cem Anos" (2016), a historiadora Fátima Regina Fernandes trabalha com o tema das mobilidades de grupos humanos, dentro do recorte temporal do Baixo Medievo. Destacando a importância de seu estudo e estabelecendo um paralelo entre o passado e o presente, a autora resgata o pensamento de Edward Said sobre seu livro "Reflexões sobre o exílio: e outros ensaios" (p.2 da apresentação):

> Edward Said ao falar da contemporaneidade do tema nos alerta que a nossa época pode ser qualificada de a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa populações empurradas para fora de seus países fugindo de imperialismos, facções fundamentalistas pautadas em argumentos teológicos ou simplesmente em busca de condições ideais de vida que não dispõem em suas terras natais por conta de guerras tribais, étnicas dentre outras.

Diante dessa reflexão, na Introdução de seu trabalho, a historiadora aponta a importância da mobilidade na definição de reinos, sempre moldando suas identidades político-institucionais. Isso preservava a monarquia dentro de um fluxo, dinâmico, político e de guerras, nos lembrando que a Idade Média é "viva, pulsante" (p.35). O termo exílio, aponta a autora, aparece preferencialmente em fontes literárias, como as "Cantigas de Santa Maria" de Alfonso X e nas biográficas como a "Vida e Feitos de Júlio César".

No Capítulo I "Pactos nobiliários e régios. Do dívido que têm os homens entre si, por razão de amizade", a autora desenvolve a fundamentação contextual de seu estudo, com foco especial nas questões políticas e institucionais. Nas palavras da autora (p.43):

[*] Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná (2016). Mestra em História pela UFPR (2012). Bacharel e Licenciada em História pela UFPR (2009). Membro do Laboratório de Pesquisa "Estudos em História Intelectual" (UNIOESTE) e do Núcleo de Estudos Mediterrânicos (UFPR).

> A sociedade política medieval teve o desafio de estabelecer as formas de relacionamento sócio-político válidas, definindo, assim, a natureza das relações de poder legítimas no jogo político das monarquias. Assim, como bem nos diz Nieto Soria, as manifestações de pacto, negociação, concórdia e consenso tornam-se valores de uma determinada cultura política respondendo a uma realidade plena de concorrências e divisões. Os membros da estrutura linhagística tentavam produzir pelos laços de sangue uma coesão ainda que não impedisse as oposições intra-linhagísticas tão comuns, por exemplo, nos períodos de quebras dinásticas como aconteceria na ascensão Trastâmara em Castela, de Avis em Portugal, das quais resultariam fraturas verticais de ramos inteiros de linhagens. As alianças matrimoniais, por sua vez complementariam esta estrutura criando laços entre linhagens distintas ou ramos de linhagens.

Destaque para a definição e importância dos laços de amizade que envolviam a sociedade medieval, especialmente os nobres, fortalecendo a lealdade entre eles em seus acordos e relações. Nesta mesma sociedade a figura do rei acabará desempenhando importante papel, considerado árbitro da justiça e motivador da concórdia (p. 44-45):

> Assim, a boa aplicação dos laços de amizade entre nobres dispensaria a intervenção arbitral da Justiça, no entanto, sabemos também que a primeira virtude dos reis medievais era a de ser justo, segundo os *Espelhos de Príncipes*, tratados doutrinais que definiam/continham o modelo ideal de rei dentro de uma ética e moral cristã, como o de exercer a justiça, arbitrar as disputas e manter a *concordia ordinem.*

Era importante a busca pela ordem na sociedade medieval por conta da necessidade, como afirma a medievalista, de reforçar os valores como os da lealdade e da amizade através do resgate da tradição (p.45). Por conta disso era imprescíndivel a prática do pacto estratégico (p.51):

> Mais uma vez, na sociedade política de finais da Idade Média o pacto persiste como estratégia de relacionamento e o rei não hesitaria em atender aos que lhe pedem para usá-la como instrumento de intervenção, arbitragem, por vezes mesmo, intromissão em assuntos e discordâncias que escapam ao âmbito judicial. E apesar da disponibilidade de mecanismos jurídicos e legislativos oficiais, ainda sobrevivem como recursos de excepcionalidade que também atendiam às demandas e interesses nobiliárquicos.

O capítulo II da obra intitula-se "Os argumentos definidores e as consequências que envolvem a condição de degredado neste contexto", momento em que a autora problematiza, com objeto de pesquisa, a questão do degredo, dentro de uma reflexão sobre a legislação da época em suas diversas características. Fernandes (p.90) explica que:

> A legislação produzida e ou revista pelo movimento de renovação dos estudos de Direito de Bolonha e aplicação dos princípios de Direito Comum atualiza a tradição romana à luz da práxis medieval e do exercício de criação de conceitos e legislação dos legistas, glosadores e comentadores com fins organizativos. Da tradição romana justinianéia, os eruditos medievais buscam a legitimidade da tradição e a linguagem precisa e instrumentos técnicos adequando-os à realidade a que se aplicava.

Sobre a questão do direito no universo castelhano (p.95-97), no debate às suas características e origens, a autora observa criticamente que a recepção da tradição jurídica desenvolvida pelo Direito Romano de Bolonha chega à Península Ibérica através dos centros de estudos de leis como o que se fez existir no reino de Leão e Castela sob Alfonso X no século XIII. Destaca-se assim o estudo do Direito num reino que fundava sua identidade através de várias tradições, como a autora aponta, a leonesa, galega, castelhana, judaica e moçárabe (p.96). Apesar da existência de uma escola de tradutores em Toledo que também fomentava as leis peninsulares apenas no século XIV com Alfonso XI a aplicalidade da anterior teorização foi efetuada. Nesse sentido, a autora indica a diferenciação entre *natura* e natureza que nos é apresentada na fonte normativa castelhana de *Las Siete Partidas* (p.97):

> Naturaleza tanto quiere dezir, como debdo que han los omes unos con otros, por alguna derecha razón en se amar, e en se querer bien. E el departimiento que ha entre natura, e naturaleza, es este. Ca natura es una virtud, que faze ser todas las cosas en aquel estado que Dios las ordeno. Naturaleza es cosa que semeja a la natura, e que ayuda a ser, e mantener todo lo que desciende dela.

A natureza no modo como foi explicado acima estabelece um elo artificial entre os homens objetivando o "bem comum, o consenso universal, a *concordia ordinem*" (p.97). Essa tentativa de ordenação é necessária para manter a sociedade medieval em ordem conforme o pensamento régio. No reinado português de Afonso IV também surgiu, conforme explica a autora, os primeiros sinais do imperativo de se fazerem reformas que atualizassem e sistematizassem a legislação, assim resultando no *Livro das Leis e Posturas* (p.105). Essa realidade medieval advinda da animação legislativa entre os séculos XIII e XIV é explicada pela autora nos seguintes termos (p.117):

> Uma estrutura em movimento, instável e insegura, digna do contexto de transformações que caracteriza o século XIV, mas que também já vai dando os primeiros passos no destaque do critério da naturalidade de nascimento sobre os demais existentes. Uma tendência à particularidade, especificidade dos temas regulados pela lei ainda no contexto do Direito Comum, mas tendendo

> cada vez mais a centrar no rei a iniciativa legislativa. Os reis da Idade Média tardia tenderão cada vez mais a monopolizar em detrimento da sua sociedade política a iniciativa da atividade legislativa, legitimada em argumentos do Direito e refinamentos técnico-nomrativos, com a cumplicidade dos juristas submetidos à posição de funcionários régios.

Dessa forma ainda a autora acrescenta que, entre as traições e degredos, existiu uma tendência ao jusnaturalismo, principalmente a partir do século XIV, em que a naturalidade se destacava no Direito como elemento de unidade social (p.122). Ao fim e ao cabo, a medievalista em sua obra aponta elementos instigantes para se compreender a questão complexa da natureza através dos pactos e rompimentos nos relacionamentos político-sociais no medievo e suas resultantes identitárias.

AURELL, Jaume. *Authoring the Past. History, Autobiography and Politcs in Medieval Catalonia*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2012, 315 p.

Luciano José Vianna [*]
Universidade de Pernambuco

● **Enviado em: 17/09/2016**
● **Aprovado em: 06/12/2016**

O ano de 2012 conheceu uma das mais importantes contribuições sobre a historiografia medieval catalã publicada nos Estados Unidos pela University of Chicago. Seu autor, Jaume Aurell, professor na Universidad de Navarra, apresenta em seu livro *Authoring the Past. History, Autobiography and Politcs in Medieval Catalonia* uma proposta de combinar a erudição dos investigadores europeus com o círculo teórico e metodológico oferecido pelos americanos e acadêmicos estrangeiros (p. viii). Com base nos paradigmas propostos pelo *New Medievalism* e pela *New Philology*, o objetivo de Aurell em seu livro é abordar o momento da composição dos textos históricos (p. 4), cujo interesse baseia-se na função que seus autores exerceram desde uma posição entre o texto e seus contextos. Neste sentido, o autor destaca que sua interpretação da historiografia medieval catalã "privilegia mais o autor que o leitor ou ouvinte, mais a autoria que a audiência, mais o surgimento dos gêneros históricos do que sua recepção" (p. 7).

O livro é composto por 10 capítulos divididos em duas partes. A primeira parte é reservada para a análise dos textos chave da historiografia medieval catalã, como as *Gestas dos Condes de Barcelona*, o *Livro dos Feitos*, a *Crônica* de Bernardo Desclot, a *Crônica* de Raimundo Muntaner e a *Crônica* de Pedro o Cerimonioso, compostas entre o final do século XII e o final do século XIV (p. 7). No primeiro capítulo o texto das *Gestas dos Condes de Barcelona* é o objeto central; no segundo é analisada as diferentes circunstâncias da escrita do *Livro dos Feitos* do rei Jaime I; o foco do terceiro capítulo é a *Crônica* de Bernardo Desclot; no quarto as discussões concentram-se na *Crônica* de Ramon Muntaner e no quinto capítulo a *Crônica* de Pedro o Cerimonioso é o objeto analisado que encerra a primeira parte. A segunda parte do livro destaca algumas abordagens das teorias recentes referentes ao Medievo e

[*] Professor adjunto da Universidade de Pernambuco (UPE)/Campus Petrolina. Doutor em *Cultures en contacte a la Mediterrània* pela Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Membro do Institut d'Estudis Medievals (UAB-IEM). Coordenador do *Spatio Serti* – Grupo de Estudos em Medievalística (UPE/Campus Petrolina). E-mail: luciano.jose.vianna@gmail.com

algumas interpretações elaboradas por Aurell a respeito da historiografia medieval catalã. Inaugurando a segunda parte, o sexto capítulo analisa a evolução dos gêneros históricos na historiografia medieval catalã; o sétimo capítulo examina o envolvimento dos reis na escrita de suas narrativas, assim como o nível de autoria pessoal ou coletiva nas crônicas, o subjetivismo da interpretação do passado e a função da auto narração na historiografia medieval; o capítulo seguinte, oitavo, aborda as interpretações e possibilidades metodológicas oferecidas pelas mais recentes tendências historiográficas; o capítulo 9 trata do conhecido tema da conexão entre realidade e ficção da historiografia medieval e o último capítulo desenvolve um estudo histórico da relação entre História e Política.

O livro ainda conta com uma sessão de notas dos capítulos (p. 229-309), as quais, quando são analisadas, demonstram não somente a profunda e sistemática pesquisa realizada por Aurell para a composição do livro, mas também que se tornam uma excelente fonte de pesquisa dentro do próprio livro, já que as mesmas destacam fontes e materiais necessários para entender não somente o processo historiográfico catalão medieval, mas também o processo da escrita da história em si, campos de pesquisa nos quais Jaume Aurell é especialista e realizou outras contribuições e publicações.[1] Ademais, há uma index de nomes (p. 311-315) para facilitar a consulta por parte do leitor.

Analisando as contribuições realizadas por investigadores reconhecidos no âmbito de pesquisa catalão, como Ferran Soldevila, Lluís Nicolau d'Olwer, Manuel de Montoliu, Miquell Coll i Alentorn e Martí de Riquer, Aurell chega à conclusão de que alguns aspectos da historiografia medieval catalã necessitavam de uma consideração extra, principalmente aqueles em que havia uma análise comparativa com outras tradições históricas europeias e um compromisso com as mais recentes aproximações à historiografia medieval (p. 8-9). De acordo com o autor, a historiografia medieval estava nas mãos de historiadores até a primeira metade do século XX (Nicolau d'Olwer, Ferran Soldevila, Coll i Alentorn), sendo que, a partir dos anos 80 e 90, os historiadores da literatura fizeram-se cada vez mais presentes em tais estudos (Martí de Riquer, Stefano M. Cingolani, Stefano Asperti, Jordi Bruguera, Josep M. Pujol e Lola Badia). De todos modos, Aurell propõe um novo caminho para o estudo da historiografia medieval catalã:

[1] Outras obras do autor, não somente voltadas para o âmbito da historiografia medieval, mas também da historiografia em geral, são: AURELL, Jaume. *La escritura de la memoria. De los positivismos a los postmodernismos*. València: Publicacions Universitat de València, 2005 e AURELL, Jaume. La historiografía medieval: siglos IX-XV. In: *Comprender el pasado. Una historia de la escritura y el pensamiento histórico* (AURELL, Jaume; BALMACEDA, Catalina; BURKE, Peter; SOZA, Felipe). Madrid: Ediciones Akal, 2013, p. 95-142;

> "All of these scholars have done fine work, but the crucial paradigma shift from history to literary criticism in the interpretation of Catalan historiography suggests that we have reached a point at which the strict boundaries between historical and literary approaches should give way to a more organically unified perspective, not only methodologically but also institutionally" (p. 10)

Ao analisar os dez capítulos do livro, alguns aspectos devem ser destacados, pois eles demonstram o domínio do autor no que se refere não somente à análise histórica e historiográfica dos textos, mas também a compreensão dos mesmos em seus contextos de composição. Em relação à primeira parte do livro, a análise dos textos privilegia não somente sua forma, mas também seu conteúdo, vinculado à uma análise acurada do contexto de composição dos mesmos, favorecendo, portanto, o seu real entendimento como objeto historiográfico, como o faz no caso das *Gestas dos condes de Barcelona* (p. 25). De acordo com o autor, há a necessidade de se entender, a partir de uma perspectiva historiográfica, a historiografia moderna sobre os textos, ou seja, considerar os pontos de vista não somente literários, mas também históricos, como o faz na análise do *Livro dos Feitos* (p. 41). Outras questões, como a percepção da função de Bernardo Desclot ao elaborar o seu trabalho, o qual destacou em sua *Crônica* o passado do território catalão e sua vinculação com o imperador germânico e os territórios da Provença, assim como os problemas ocorridos entre Pedro o *Grande* e Carlos de Anjou, estabelecendo, desta forma, um vínculo entre "collective imagination" e "historical fundation" (p. 66-67); a relação que o autor estabelece entre o "patriotismo" de Raimundo Muntaner e a ideia de império catalão medieval (p. 80); e a compreensão do personagem Pedro o Cerimonioso, visto como um administrador que pensava e planejava suas campanhas de guerra, assim como um organizador de sua chancelaria sempre atento aos aspectos da escrita durante o seu reinado, o que consequentemente influenciou na composição de sua *Crônica* (p. 95), são algumas das abordagens propostas por Aurell em seu livro.

Em relação à segunda parte da obra, destaca-se a abordagem feita com relação às teorias e interpretações utilizadas sobre a historiografia medieval catalã, tais como o *New Historicism*, a interpretação sobre a biografia no medievo e a *New Philology*. Nesta parte, Aurell destaca a importância da compreensão do contexto histórico visto como estratégia política que influencia nas escolhas retóricas (p. 111). Para isso, no capítulo sexto afirma que se move em direção ao *New Historicism*, que propõe chamar a atenção para a presença do contexto no texto e assim explorar os significados e as motivações dos autores em suas estratégias e escolhas (p. 112). Um dos resultados desta escolha teórica é que os textos "then

serve as powerful external validation, verifying the dynasty's claims to authority and legitimacy over political rivals. Historical writing thus becomes a vital instrument for the consolidation of a successful group" (p. 122). No capítulo sétimo a discussão teórica é sobre a autobiografia no medievo, e o autor declara que a sua intenção é "develop a more contextualized idea of medieval autobiography, challenging the atemporal, formalista, idealista, and prescriptive definitions of autobiography (…). My interest lies in understanding how subjects wrote about themselves before modern autobiography was culturally encoded" (p. 135). O resultado desta avaliação é que os exemplos proporcionados pela literatura medieval catalã analisada necessitam da combinação de técnicas de história e de criticismo literário (p. 137) e favoreceram a aparição de autobiografias históricas, diferentes das de Agostinho e de Abelardo, onde a intenção é servir como modelo para as futuras gerações (p. 137). O uso do "eu" na literatura medieval catalã também é observado por Aurell: enquanto que no *Livro dos Feitos* o "eu" é visto como um fenômeno *histórico* surgido juntamente com a literatura em vernacular (p. 141-142), o "eu" de Raimundo Muntaner é um "ponto de convergência" onde a narrativa do cronista se modifica e é *relacional* entre a vida dos outros e a sua vida (p. 146), e o "eu" da *Crônica* de Pedro o Cerimonioso, com um estilo mais realista em comparação com as fontes anteriores, é considerado um "eu político", já que a mesma foi escrita em um contexto de organização de sua chancelaria (p. 151). No capítulo oitavo a perspectiva adotada é a da *New Philology*, onde, ao analisar a "authorial intention for our understanding of a text's meanings" sua pressuposição é a de que a "authority derives from their own literary persona rather than from an anonymous authorial community, and their authorship contrasts with the imagined authors of others European medieval traditions" (p. 156-157). A conclusão a que chega em sua análise é a de que as fontes medievais catalãs, como o *Livro dos Feitos*, revelam uma "clear and intense authorial intention" do rei (p. 159); que a obra de Desclot apresenta um "coherent and unique historical text by decontextualizing the past stories and recreating them in the present" (p. 165), reinventando-as e dando às mesmas um novo contexto de acordo com as demandas do presente; e que a forma que Pedro o Cerimonioso age com relação à escrita em seu governo confirma a teoria de sua "individual authorship" na preparação de sua *Crônica* (p. 172), pois pelas características de composição trata-se mais de um trabalho coletivo que um trabalho individual (p. 174). Em todo caso, a conclusão de Aurell é de que a autoridade histórica e a credibilidade durante o medievo resultam mais de uma coerência autoral interna que uma rejeição de histórias imaginativas e ficcionais (p. 175).

As conclusões apresentadas por Aurell (p. 221-227) nos fazem refletir acerca da importância das contribuições metodológicas utilizadas em seu livro. Para isso, listamos oito conclusões destacadas pelo autor. 1) Em primeiro lugar, os textos analisados refletem a consolidação política, a legitimação da expansão territorial e a justificação da prática política autoritária no âmbito territorial catalão. 2) Além disso, os textos analisados destacam mais o contexto no qual foram escritos que o período que descrevem. 3) Os textos analisados têm a tendência de projetar o presente nas histórias sobre o passado, e por isso Aurell enfatiza que sua análise vai ao encontro metodologias que destacam a interação entre o texto e o contexto. 4) A consolidação da prosa vernacular, na primeira metade do século XIII no Principado da Catalunha, implica em mais do que uma mudança na forma dos objetos estudados, pois quando os textos são analisados desde a perspectiva histórica e literária o mundo social implícito nos mesmos é descoberto. 5) Destaca a clara diferença entre os mais antigos textos genealógicos e as crônicas, e também a diferença entre estas. 6) O interesse político ocorrido no processo de transformação literária influenciou não somente na forma, mas também no conteúdo dos textos históricos, fazendo com que as crônicas medievais catalãs, por exemplo, não somente exercessem um poder real como representações do passado, mas também que existissem como artefatos políticos que influenciavam o presente. 7) A historiografia medieval catalã não deve ser considerada como um *corpus* unificado, pois existiram três diferentes momentos em sua composição: o primeiro com as *Gestas dos Condes de Barcelona*, a partir de um contexto de legitimação de uma dinastia recente e, assim, destacando o *poder da linhagem*; o segundo com o *Livro dos Feitos* e as *Crônicas* de Bernardo Desclot e Muntaner, representando um período de consolidação política e a expansão do Principado pelo Mediterrâneo e, portanto, estabelecendo as *gestas cavaleirescas*, *a hegemonia dos reis aragoneses* e os *feitos heroicos da expansão pelo Mediterrâneo*; e o terceiro com a *Crônica* de Pedro o Cerimonioso, que reflete a crise demográfica e as mudanças culturais e políticas, as quais enfraqueceram as estruturas sociais tradicionais ressaltando as *ações políticas realizadas*. 8) Por fim, a análise de diferentes textos em distintos contextos de composição revela os caminhos pelos quais, no caso do Principado da Catalunha, a escrita da história foi utilizada, demonstrando que o passado não é um sistema monolítico de modelos repetidos, mas sim uma realidade complexa e dinâmica que se modifica de acordo com cada "presente" (p. 221-227).

Diante da leitura do livro, é correto afirmar que a obra de Aurell abre uma proposta acadêmica e um longo e frutuoso caminho em três sentidos. Em primeiro lugar, uma obra sobre historiografia catalã medieval publicada em inglês, o que a apresenta não somente para

o público deste idioma, mas de certa forma para o público mundial devido à importância e preeminência da língua entre os pesquisadores, principalmente os medievalistas. Em segundo lugar, uma obra que reúne reflexões não somente históricas e historiográficas, a partir da análise de fontes primárias, mas também teóricas e metodológicas e, sobretudo, unificando as duas propostas. Por fim, uma obra que destaca a singularidade da historiografia catalã medieval e a particularidade da escrita da história neste território, estabelecendo-a como um campo de análise fecundo dentro do panorama da historiografia mundial.

SAES, Alexandre Macchione; MARTINS, Marcos Lobato. (Orgs.). *Sul de Minas em transição: a formação do Capitalismo na passagem para o século 20*. Bauru, SP: Edusc, 2012, 368 p.

Natânia Silva Ferreira *
Mestranda em História
Universidade de São Paulo

● **Enviado em: 13/10/2016**
● **Aprovado em: 06/12/2016**

O nascimento e desenvolvimento do capitalismo dentro das regiões de um mesmo país ocorrem de forma distinta. Por mais que façam parte de uma mesma nação, as localidades específicas do todo não contam com formações históricas e econômicas idênticas. Nesse sentido, em "Sul de Minas em transição: a formação do Capitalismo na passagem para o século XX" os autores se dedicaram à análise da constituição do capitalismo numa região específica de Minas Gerais.

Na apresentação do livro – dividido em Introdução e mais duas partes, que compreendem no total dez capítulos – os organizadores demonstraram que o objetivo foi recuperar uma antiga temática da historiografia brasileira (a discussão sobre a formação do capitalismo) para analisar novo objeto de pesquisa (o Sul de Minas da passagem do século XIX para o século XX).

Estudos para o Sul de Minas Gerais são em número considerável para o período que vai até a primeira metade do século XIX, devido, sobretudo, a importância da atividade de abastecimento, já que o Sul mineiro participava do abastecimento da Corte, especialmente na primeira metade do novecentos. Entretanto, estudos para fins do século XIX e inícios do século XX tomaram maior fôlego com o lançamento do livro organizado por Alexandre Macchione Saes e Marcos Lobato Martins.

A transição do século XIX para o século XX foi um período de transformações econômicas e urbanização para o Brasil como um todo, mas cada região brasileira possuía como base diferentes atividades ligadas à terra que, de certa forma, auxiliavam no processo de crescimento das economias regionais: se no Norte do país, um episódio da história econômica do Amazonas (especialmente em Manaus) e do Pará (sobretudo em Belém), contaria com a

* Mestranda do Programa de História Econômica da FFLCH-USP / Bolsista CAPES.
Email: natania.silvaferreira@yahoo.com.br

borracha como um bem fundamental que possibilitaria o crescimento das regiões; no Nordeste, a produção de cacau permitiu que na Bahia se desenvolvesse economia de exportação específica do estado; na mesma época, a pecuária se expandia no Rio Grande do Sul; e, no Sudeste do Brasil, o café fazia riqueza em São Paulo, mas se estendendo a produção e exportação do produto também para Minas Gerais.

No período, e principalmente em inícios do século XX, o Sul de Minas passava por uma dinamização econômica e social: a formação do capitalismo na região faria com que sua antiga função (servir, sobretudo, ao abastecimento da Corte) dividisse espaço com uma função nova (a gestação da atividade exportadora) graças ao gradual desenvolvimento da cafeicultura.

Assim, na Introdução do livro, Alexandre Macchione Saes, Daniel do Val Cosentino e Thiago Fontelas Rosado Gambi procuraram discutir duas questões que estariam presentes nos capítulos: O que era o Sul de Minas? O que era a transição?

O Sul de Minas (da transição para o século XX) era uma região que passava por um processo de urbanização específico, com o gradativo aumento de pessoas nas áreas urbanas, o crescimento do número de casas comerciais, a chegada das ferrovias e das instituições bancárias e, sobretudo nas primeiras décadas do século XX, o fortalecimento da economia cafeeira.

A transição no Sul de Minas era "uma transição para a sociedade capitalista, em que as relações sociais e econômicas seriam cada vez mais impostas pelas regras do mercado, mercado esse capitalista"[2]. Entretanto, a consolidação do capitalismo, com elementos próprios do sistema, ou seja, a concretização do trabalho assalariado, o fortalecimento de um processo de industrialização e de toda uma infraestrutura necessária, avançaria por caminhos próprios:

> Em parte por esse flerte da economia tanto com as atividades de abastecimento como com o setor exportador; em parte pela fragmentação da economia em diversos municípios médios, com variadas e pequenas indústrias, e numerosos bancos com atuação local; e, ainda, possivelmente com uma capacidade de acumulação reduzida em comparação com outras regiões de Minas, ou mesmo do país[3].

A primeira parte de "Sul de Minas em transição: a formação do Capitalismo na passagem para o século XX" se voltou para a "emergência político-econômica do Sul de Minas Gerais", de acontecimentos da história econômica sul-mineira que iam desde meados do XIX até o início da década de 90 daquele século. A segunda parte do livro, denominada "Sul de

2 SAES, Alexandre Macchione; MARTINS, Marcos Lobato. (Orgs.). *Sul de Minas em transição: a formação do Capitalismo na passagem para o século 20*. Bauru, SP: Edusc, 2012, p. 36.

3 Idem.

Minas em transição", trouxe estudos sobre o processo de transformação da história e economia sul-mineiras, que foram dos fins do século XIX até a década de 60 do século XX. Se na primeira parte o objetivo foi a compreensão da construção do Sul de Minas Gerais como local estratégico dentro da província na segunda metade do século XIX, na outra parte do livro se objetivou abordar o perfil do processo de urbanização regional.

No primeiro artigo, "Regionalismo político no Sul de Minas Gerais: notas sobre o movimento separatista de 1892", Pérola Maria de Goldfeder e Castro discutiu a história política do Sul mineiro, ao tratar do movimento de natureza separatista que durou de janeiro a março e 1892 e reivindicava um Estado autônomo, o Minas do Sul. Com o movimento, a hipótese da autora é a de que houve alteração do papel da cidade de Campanha (a principal cidade do Sul de Minas Gerais no século XIX) no setor político estadual e regional, com a redefinição dos centros urbanos da região sul-mineira. Na época do movimento separatista, por exemplo, Varginha e outras cidades da localidade passaram por ascensão econômica.

Rodrigo Fontanari, no artigo "Rompendo as fronteiras: a marcha de abastecimento sul-mineira rumo ao território paulista (Casa Branca no meio século 19)" escreveu sobre a economia de abastecimento do Sul de Minas Gerais em direção à província de São Paulo, constatando que as relações do Sul de Minas não eram apenas referentes ao abastecimento da Corte. No terceiro texto do livro, "Articulações regionais e dinâmica mercantil: Gervásio Pereira Alvim e o comércio na Comarca do Rio das Mortes (1840-1880)", Paula Chaves Teixeira destacou os amplos negócios comerciais do fazendeiro dentro da Comarca e na praça carioca. Por meio desses dois artigos, é possível notar a importância da atividade de abastecimento no Sul mineiro, tanto em direção ao Rio de Janeiro, como em direção a São Paulo.

Minas Gerais foi uma das províncias que mais escravos recebeu no Brasil e, sendo assim, "O debate sobre o trabalho escravo, o abolicionismo e o trabalho livre no Sul de Minas (décadas de 1870-1880)", de Mariana Selena Gregatti de Noronha e Marcos Lobato Martins, concentrou-se nas particularidades do processo de escravidão local. Sobre o fim da escravidão, os autores escreveram que os jornais sul-mineiros acreditavam que o processo deveria ocorrer de forma paulatina, "pela via parlamentar, como resultado do convencimento progressivo da sociedade de que o cativeiro era instituição que obstaculizava o avanço do País rumo à civilização e ao progresso material e moral"[4]. Quanto à substituição do trabalho escravo pelo livre, a sociedade sul-mineira defendia que o trabalhador livre nacional seria

[4] SAES, Alexandre Macchione; MARTINS, Marcos Lobato. (Orgs.). *Sul de Minas em transição: a formação do Capitalismo na passagem para o século 20*. Bauru, SP: Edusc, 2012, p. 147.

mais útil que o imigrante, tanto para o trabalho nas fazendas, como nas pequenas fábricas em formação. Em relação aos ex-escravos, jornais de Campanha, Itajubá e Pouso Alegre não acreditavam em sua utilidade, pois o longo período de trabalho forçado "teria retirado deles as qualidades humanas necessárias ao convívio ordeiro e harmonioso com as famílias proprietárias"[5]. O futuro dos que antes eram cativos, conforme pensava a imprensa, seria depois a marginalização social.

Para terminar a primeira parte do livro, Marcos Lobato Martins e André Silva de Souza escreveram "Notas sobre as propriedades rurais de Alfenas, MG: décadas de 1860-1880". Os autores analisaram a passagem da agricultura de abastecimento para a cafeicultura, se dedicando à discussão de como ocorreu a introdução do café no Sul de Minas, mas observando que o produto não estava dentre os principais artigos de comercialização e exportação na cidade de Alfenas. Além disso, o texto descreveu as atividades econômicas de alfenenses no período, voltadas não apenas para agropecuária, mas também para os ramos comercial, industrial e de serviços. Nas propriedades rurais de Alfenas de fins do século XIX, os autores mostraram que os escravos estavam entre os maiores investimentos da elite.

A primeira parte do livro foi direcionada, então, para o Sul de Minas de antes da virada do século XIX para o XX. Já os capítulos da segunda parte trataram de elementos da passagem de um século ao outro que, de certa forma, auxiliaram na formação e evolução do capitalismo, por possibilitarem maior dinamização do sistema.

No primeiro artigo da segunda parte, "Tem café nesse trem? As ferrovias no Sul de Minas Gerais (1874-1910)", Marcel Pereira da Silva começou discutindo a importância da ferrovia para o processo de modernização econômica: mais que transportar pessoas, as estradas de ferro serviam, especialmente, para o transporte de mercadorias. O autor discorreu sobre a chegada das empresas ferroviárias na região do Sul mineiro e, por meio dos dados analisados, mostrou que não apenas café, as ferrovias transportaram, dentre outros, sal, toucinho, fumo, açúcar, alcoólicos, cerais e animais na passagem do XIX para o XX. Para além do transporte terrestre, o artigo "Uma história da navegação a vapor no Sul de Minas (1880-1960)", de Marcos Lobato Martins deu ênfase à navegação fluvial nas bacias de dois rios mineiros, o Rio Grande e o Rio Sapucaí. Todavia, aqueles projetos não se desenvolveram como os ferroviários, porque as empresas de navegação atuaram de forma limitada e as ferrovias pareciam ser mais viáveis que o transporte fluvial.

[5] Ibidem, p. 148.

O terceiro artigo da segunda parte do livro, "Mercado Pontual: atuação estatal na formação da Feira de Gado de Três Corações (1900-1920)", de Alexandre Macchione Saes e Elton Rodrigo Rosa, analisou o comércio de gado em Minas Gerais no século XIX e início do XX e o nascimento da Feira de Gado de Três Corações. Nas primeiras décadas do século XX, a cidade se tornava o maior centro de distribuição de gado da América Latina, mas com o passar do tempo perdeu mercado para a produção argentina e do Rio Grande do Sul, que modernizavam seus negócios. Segundo os autores, a pecuária em Minas Gerais, apesar de ter tomado proporções representativas no período da Segunda Guerra Mundial, não conseguiu incorporar os aspectos modernos vistos nas produções vizinhas, como de São Paulo.

O processo de urbanização pelo qual as cidades brasileiras passavam na transição para o século XX não deixava de lado a valorização das paisagens naturais. O tema foi abordado em "Medicina entre flores na *Belle Époque* do Sul mineiro: os jardins paisagísticos nas cidades das águas", de Cristiane Maria Magalhães. Primeiramente, a autora discutiu a conexão entre urbanização e exploração das fontes hidrominerais das cidades de Caxambu, Poços de Caldas, Lambari, Cambuquira e São Lourenço. Depois, por um lado, a autora ressaltou a característica de *cidades de cura*[6] na região sul-mineira e por outro lado, destacou os jardins paisagísticos como importantes elementos de embelezamento das cidades.

Finalmente, o último artigo do livro, "Expansão bancária no Sul de Minas em transição (1889-1930)", de Thiago Fontelas Rosado Gambi, apresentou características gerais da expansão bancária no Sul mineiro. No artigo, o autor analisou a criação dos bancos em Minas Gerais, destacando o Sul, a Zona da Mata e Belo Horizonte, tendo dado ênfase, no Sul de Minas, para as localidades de Varginha, Guaxupé e Pouso Alegre. Segundo o autor, foi possível sugerir uma correlação entre café e bancos na região sul-mineira. "Contudo, é preciso aprofundar os estudos nesse sentido, a fim de confirmar tal correlação e verificar que tipo de relação era mantida pelos dois setores, por meio de documentação específica de cada banco em cada localidade"[7].

Os capítulos de "Sul de Minas em transição: a formação do Capitalismo na passagem para o século XX" se dedicaram tanto ao entendimento das transformações econômicas ocorridas no Sul de Minas como região homogênea, quanto considerando particularidades de determinadas cidades. Para isso, os autores utilizaram volumosa quantidade de fontes primárias sobre o Sul de Minas Gerais: registros de fazendas e de empresas, documentação

6 Cidades que possuíam águas com capacidades de curar enfermidades.

7 SAES, Alexandre Macchione; MARTINS, Marcos Lobato. (Orgs.). *Sul de Minas em transição: a formação do Capitalismo na passagem para o século 20*. Bauru, SP: Edusc, 2012, p. 329.

das companhias de estradas de ferro, relatórios de presidentes da província de Minas Gerais, inventários *post-mortem* e jornais da época, dentre outros.

Assim podem ser destacados dois pontos relevantes do livro, primeiro, o de aprofundar os estudos de história econômica e de formação do capitalismo numa parte específica de Minas Gerais e, segundo, para o cumprimento do objetivo da coletânea, o uso de vasta documentação primária. Sem dúvida, os autores conseguiram contribuir para o debate da formação do capitalismo brasileiro, ao destacar as particularidades do Sul mineiro.

No entanto, questão que talvez merecesse maior ponderação seja a de comparações feitas com São Paulo, como a relacionada ao avanço econômico de Minas Gerais, em que se escreveu: "devemos buscar essas causas nas condições materiais de produção, que, frente àquelas de São Paulo, se mostraram limitadas"[8]. Ora, no caso do capitalismo brasileiro, São Paulo (principalmente a cidade de São Paulo) não era e ainda não é a regra, mas sim a exceção e, dessa forma, não se constitui um modelo a ser seguido. Dentro do todo brasileiro, as partes, ou seja, as províncias e depois estados, apresentaram formações históricas, sociais e econômicas distintas. A tentativa de compreensão das partes é sem dúvida importante, mas a comparação não cuidadosa dessas partes com uma outra que, embora dentro do mesmo conjunto, se destoa tanto das demais, pode ser bastante questionável.

[8] Ibidem, p. 264.

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

A ***Revista Diálogos Mediterrânicos***, publicação acadêmica vinculada ao Núcleo de Estudos Mediterrânicos da Universidade Federal do Paraná, se estrutura em dossiê, artigos isolados, resenhas e entrevistas. Os trabalhos enviados devem obedecer à seguinte normativa:

SEÇÃO	TITULAÇÃO
Dossiê	Doutores; Doutores com co-autoria de Doutorandos.
Artigos	Doutores; Doutores com co-autoria de Doutorandos.
Resenhas	Doutores; Doutorandos; Mestres; Mestrandos.

1. Extensão: os artigos devem ter no máximo 20 páginas e as resenhas (de livros publicados nos últimos 07 [sete] anos) devem ter até 5 páginas.

2. Todos os textos devem ser digitados em *Word for Windows*. Margens: 2 cm. Fonte e espaçamento: *Times New Roman*, tamanho 12, com entrelinhas 1 ½.

- Para citações com mais de 3 linhas, destacar o texto e utilizar recuo de 4 cm, fonte tamanho 11, espaçamento entre linhas simples.

3. Resumo e palavras-chave: os artigos devem apresentar obrigatoriamente um resumo com, no máximo, 250 palavras, acompanhado de sua versão em Inglês (*Abstract*), ou em Francês (*Résumé*), ou em Espanhol (*Resumen*) ou Italiano (*Sintesi*) e de três palavras-chave, em Português e na língua escolhida para a tradução do resumo.

- Nos casos de artigos não escritos em Português, os resumos e palavras-chaves devem ser escritos em uma das opções de língua citadas, diferente da utilizada no artigo.
- Só serão aceitas resenhas escritas em Português.

4. Título: também traduzido para o Inglês, ou Francês, Italiano ou Espanhol. Centralizado, fonte tamanho 16, em negrito.

5. Caso a pesquisa tenha apoio financeiro de alguma instituição, esta deve ser mencionada em nota de rodapé.

6. Citações e notas de rodapé: devem ser apresentadas em fonte *Times New Roman* corpo 10 e de acordo com as normas seguintes e em rodapé:

- Citação de Livros: SOBRENOME, Nome. *Título do livro em itálico.* Edição. Cidade, Editora, ano, p. ou pp.
- Citação de artigos de revistas ou capítulos de livros: SOBRENOME, Nome. "Título do Artigo" In *Título do Periódico em itálico.* Cidade, Editora, Ano, Vol., nº, p. ou pp.
- A primeira nota deverá conter informações sobre o autor do texto, para conhecimento do editor, sendo suprimida na versão para os avaliadores.

7. Não serão aceitas bibliografias.

8. Os trabalhos deverão, obrigatoriamente, apresentar todos os itens acima.

9. Toda correspondência referente à ***Revista Diálogos Mediterrânicos*** deve ser encaminhada de forma eletrônica, pelo seguinte email: revistadialogosmediterranicos@hotmail.com