COLEÇÃO PLURAL

DO FULGOR DA PALAVRA

ESTUDOS PARA

Ana Luísa Vilela

organização

Elisa Nunes Esteves · Adriana Mello Guimarães

Fabio Mario da Silva · Matteo Pupillo



IMPRENSA

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

COLEÇÃO PLURAL

DO FULGOR DA PALAVRA

ESTUDOS PARA

Ana Luísa Vilela

organização

Elisa Nunes Esteves · Adriana Mello Guimarães
Fabio Mario da Silva · Matteo Pupillo

IMPRENSA
UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Ficha Técnica

Título
Do Fulgor da Palavra
– Estudos para Ana Luísa Vilela

Autores
© Vários autores

Coordenação editorial
Elisa Nunes Esteves, Adriana Mello Guimarães, Fabio Mario da Silva, Matteo Pupillo

Paginação
Divisão de Comunicação da Universidade de Évora

Edição
Imprensa da Universidade de Évora

Coleção
Plural

ISBN 978-972-778-589-6

Évora 2026

Centro de Estudos em Letras

Fundação para a Ciência e a Tecnologia

07/2025 (https://doi.org/10.54499/UID/00707/2025)
UID/PRR/00707/2025 (https://doi.org/10.54499/UID/PRR/00707/2025)

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos UID/00707/2025 (https://doi.org/10.54499/UID/00707/2025) e UID/PRR/00707/2025 (https://doi.org/10.54499/UID/PRR/00707/2025).



À sombra e encostado a uma árvore, Apolo coroado de louros, dedilha uma lira rodeado de Musas: Clio, da História; Euterpe, da Música, a tocar harpa; Tália, da Comédia; Melpómene, da Tragédia; Terpsicore, da Dança; Erato, da Poesia Épica.

Enquanto o Cavalo Pégaso, alado, salta à desfilada, por cima dos rochedos,
símbolo da Imaginação Criadora, à direita, uma jovem, sentada, aguarda a inspiração para escrever;
e ao lado, um anjo apresenta-lhe a seguinte inscrição num escudo oval: "QUÆ COMMISCVITO VTILE DVLCI"
(Coisas que depressa transmitidas juntam o útil ao agradável).

in Azulejos da Universidade de Évora

ÍNDICE

NOTA INTRODUTÓRIA **9**

CONTRIBUTOS CIENTÍFICOS

O Universo Queirosiano entre Cânone e Releituras

1. **PARA UMA REVISÃO CRÍTICA DO CÂNONE QUEIROSIANO**
   Carlos Reis **13**
2. **A INTRIGANTE PRESENÇA DE JOSEPHINA NEUVILLE (1826-1889) N'*OS MAIAS***
   Cláudia Pazos Alonso **19**
3. **O UNIVERSO FEMININO NAS PÁGINAS DE JORNALISMO DO JOVEM EÇA DE QUEIRÓS**
   Ana Teresa Peixinho **31**
4. **ENTRE ANJOS E DEMÓNIOS: IMAGENS DA *FEMME FATALE* EM CAMILO, EÇA E AQUILINO**
   Maria do Carmo Cardoso Mendes **43**
5. **NOTAS SOBRE UMA ESCRITORA (NEO)REALISTA: CARMEN DE FIGUEIREDO E ALGUMAS MULHERES QUASE QUEIROZIANAS**
   Aldinida Medeiros **57**
6. **O QUE ME ENSINARAM AS PERSONAGENS FEMININAS DE EÇA DE QUEIRÓS**
   Ana Luísa Vilela **73**

Escritoras e Mulheres Avant la Lettre

1. **A ESCOLA DE SALERNO E O IMAGINÁRIO MÉDICO MEDIEVAL**
   Margarida Esperança Pina **89**
2. **FRANKENSTEIN, SOU EU! O CORPO COMO ESPAÇO DE TRANSGRESSÃO**
   Carla Ferreira de Castro **99**
3. **FIGURAS FEMININAS NA OBRA DE MARIA RITA CADET (1836-1885)**
   Elisa Nunes Esteves **105**

4. ***CASAS PARDAS*:**
INDIVIDUALIDADES FEMININAS NUM ROMANCE PLURIDIMENSIONAL
Marta Alberto **111**

Diálogos Interartes na Literatura Portuguesa

1. **JOSÉ SARAMAGO: QUANDO A PALAVRA SE TORNA MÚSICA**
Ana Paula Arnaut **121**

2. **QUERIDA HELOÍSA E AS INTERSECÇÕES IMAGOLÓGICAS**
João Paulo Guimarães **137**

Cartografias do Eros na Literatura Portuguesa

1. **LA NAISSANCE DE L'HISTOIRE ET DU MYTHE DE L'EMPIRE PORTUGAIS :**
L'ÉPISODE DE L'*ÎLE AUX AMOURS* DANS *LES LUSIADES*, DE CAMOËNS
Ana Maria Binet **151**

2. **A *ARTE DE AMAR* DURANTE O ESTADO NOVO**
Maria dos Anjos Guincho **161**

3. **AQUILO QUE AINDA ARDE: ESBOÇO DE UMA *ERÓTICA SENIL***
NA FICÇÃO PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA E HIPER-CONTEMPORÂNEA
Matteo Pupillo **183**

RECENSÕES CRÍTICAS

1. **A SINTAXE CORPORAL DE EÇA, VIA ANA LUÍSA VILELA**
Maria Lúcia Dal Farra **205**

2. **ANA LUÍSA VILELA E A CRÍTICA LITERÁRIA PORTUGUESA:**
REFLEXÃO SOBRE DOIS ENSAIOS
Iracema Goor **213**

TESTEMUNHOS

1. ***NA SAÚDE E NA DOENÇA…***
   Margarida Esperança Pina **221**

2. **HOMENAGEM À PROFESSORA ANA LUÍSA VILELA**
   Antonio Sáez Delgado **223**

3. **HOMENAGEM À PROFESSORA ANA LUÍSA VILELA: BREVES NOTAS SOBRE O SEU PERCURSO ACADÊMICO**
   Fabio Mario da Silva **225**

4. **ANA LUÍSA VILELA, INVESTIGADORA E DOCENTE: LITERATURA, A PERMANENTE DÁDIVA**
   Américo Brás Carlos **235**

5. **ENTRE LETRAS E AFETOS: O LEGADO SINGULAR DE ANA LUÍSA VILELA**
   Eliana Luiza dos Santos Barros **243**

6. **O NOSSO EÇA: MEMÓRIAS E RECIPROCIDADE INTELECTUAL**
   Adriana Mello Guimarães **249**

7. **HOMENAGEM À PROFESSORA ANA LUÍSA VILELA**
   Ana Paula Ferrão **255**

8. **O JAVALI**
   Rita Almeida **259**

INÉDITO DE TEOLINDA GERSÃO

Uma noite branca **263**

NOTA INTRODUTÓRIA

Este livro que agora se publica é dedicado a Ana Luísa Vilela e teve na sua génese a jornada científica promovida em sua homenagem na Universidade de Évora, em abril de 2024, coordenada por um grupo de ex-alunos no momento da sua passagem à aposentação. Estão aqui reunidos os contributos científicos dos vários conferencistas convidados a celebrar os temas a que a homenageada mais se dedicou enquanto investigadora e ensaísta: as obras de Eça de Queirós e as figuras femininas na literatura portuguesa dos séculos XIX e XX. A estes, juntam-se agora os artigos de amigos e colegas que também quiseram participar neste volume, assinalando a importância do convívio académico e da partilha de experiências e projetos científicos com Ana Luísa Vilela.

O livro está organizado em três partes distintas: contributos científicos, recensões e testemunhos, encerrando com um conto inédito de Teolinda Gersão, que também se associa, generosamente, a esta homenagem, intitulado *Uma noite branca.*

Na primeira parte, encontram-se todos os textos que nos foram enviados, centrados nos temas e autores que Ana Luísa Vilela trabalhou, organizados em torno dos seguintes tópicos: o universo queirosiano, figuras femininas e mulheres escritoras, diálogos interartes e cartografias do eros na literatura portuguesa. A segunda parte do livro contém dois artigos sobre as suas mais relevantes publicações. A terceira parte é constituída por textos diversos, marcadamente subjetivos, que refletem as emocionadas manifestações de reconhecimentos e gratidão que foram proferidas na jornada de abril de 2024. É uma compilação de testemunhos de alunos, colegas e amigos que quiseram manifestar a sua estima pessoal pela homenageada. Para além da aprendizagem, salientam a importância do estímulo, da atenção, da generosidade e do cuidado que a Ana Luísa sempre teve com quem se cruzou, quer os seus pares na comunidade científica, quer os seus alunos, em diferentes graus de formação.

A publicação deste livro não teria sido possível sem a generosa participação de todos os que nos enviaram os seus textos, a quem muito agradecemos. Assim, conseguimos deixar impressa esta homenagem e não apenas a memória de um evento pontual e efémero, ainda que marcante. Finalizado o percurso, temos o sentimento bom de conseguir concretizar este projeto que revela um pouco da professora e da investigadora dedicada à Literatura que é Ana Luísa Vilela.

Os/as organizadores/as

O UNIVERSO QUEIROSIANO ENTRE CÂNONE E RELEITURAS



PARA UMA REVISÃO CRÍTICA DO CÂNONE QUEIROSIANO

Carlos Reis

Centro de Literatura Portuguesa/Universidade de Coimbra

c.a.reis@mail.telepac.pt

RESUMO

Trata-se, neste texto, de caracterizar aspetos importantes do cânone queirosiano, como premissa para a reformulação do referido cânone. A consequência dessa reformulação é a revisão do *corpus* literário de Eça de Queirós, como justificação para a necessidade de uma edição crítica das suas obras, já em curso.

Palavras-chave: *Eça de Queirós, cânone, edição crítica, póstumos, semipóstumos*

1. O presente texto é uma parte da conferência homónima que apresentei no XXX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, realizado na Universidade Estadual de Londrina (1 a 5 de setembro de 2025), conferência que está ainda inédita. Desenvolvi, nessa apresentação, a uma reflexão acerca da razão de ser e dos fundamentos da Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós que conta, até ao presente, com 24 volumes publicados pela Imprensa Nacional. Um desses volumes, *O Mistério da Estrada de Sintra,* foi justamente editado por Ana Luísa Vilela, que se encontra neste momento a preparar a edição de *Uma Campanha Alegre. Das Farpas*. Por isso, o que se segue deve ser entendido como expressão de gratidão e homenagem, pela colaboração que Ana Luísa Vilela tem prestado a este projeto que há três décadas coordeno.

2. Um ponto crucial desta análise corresponde a uma clarificação talvez dispensável: o cânone (queirosiano) de que me ocupo não se confunde, no plano conceptual, com a noção que, com maior ou menor aceitação, temos discutido, a partir de obras seminais de Harold Bloom (designadamente, Bloom, 1994 e Bloom, 2002).

Ainda que possa e até deva ser relacionado com a aceção bloomiana, mais as suas derivações e controvérsias, o cânone queirosiano, compreende um elenco textual e

bibliográfico da autoria de Eça de Queirós, mas, em vários casos, não autorizado por ele. Parece estranho, mas não é tanto assim, uma vez que há obras de Eça que foram publicadas à revelia da sua vontade e sem que ela fosse sequer ponderada. Antes de falar disso, cito uma caracterização sumária, segundo a qual cânone (este cânone) é o "termo usado para descrever em coletivo aquelas obras de um autor particular que se provou serem genuínas ou que assim são consideradas" (Morner e Rausch, 1991: 27). É o caso, universalmente reconhecido, do chamado cânone teatral de Shakespeare, formado por 37 peças. Por outro lado e *a contrario sensu,* o cânone da lírica camoniana continua incerto, apesar do muito e competente labor desenvolvido, ao longo dos tempos, por incontáveis estudiosos.

Olhado globalmente, o cânone textual de Eça de Queirós é compósito e díspar. Integram-no livros publicados por iniciativa autoral e outros semipóstumos; volumes incoerentes de dispersos e romances de aparecimento póstumo; textos deixados inéditos, às vezes cancelados, mas depois recuperados e editados por legatários putativos. De direta responsabilidade de Eça ficou-nos um conjunto reduzido de títulos, resumindo-se a produção literária de sua exclusiva autoria e em vida a cinco obras acabadas e arduamente trabalhadas: *O Crime do Padre Amaro* (três versões), *O Primo Basílio, O Mandarim, A Relíquia* e *Os Maias.* Ponto final. Ou quase, se aceitarmos nesta lista os contos que Eça não chegou a reunir em livro. Comparado com Dickens, com Balzac ou com Alexandre Dumas, com Camilo Castelo Branco, com José de Alencar, com Zola ou com Benito Pérez Galdós, parece (e, de facto, é) muito pouco.

Entre outras razões que explicam esta magreza, invoco duas, ambas prosaicas: a falta de tempo e a concomitante dispersão de energias, prejudicando, nos anos finais da vida literária do escritor, a construção de *uma obra*, no sentido mais consequente da expressão (cf. Reis, 2007). Ninguém melhor do que Machado de Assis o disse e lamentou, na sentida e admirável carta escrita a 24 de agosto de 1900, logo depois da partida do confrade e também do amigo Ferreira de Araújo: "Onde ela [a morte] é sem compensação é no ponto da vida em que o engenho subido ao grau sumo, como aquele de Eça de Queirós (…), tem ainda muito que dar e perfazer." E logo depois: "Em plena força da idade, o mal os toma e lhes tira da mão a pena que trabalha e evoca, pinta, canta, faz todos os ofícios da criação espiritual" (*apud* Reis, 2016: 505).

A observação de Machado tem uma pertinência acrescida, quando olhamos para os factos – ou para a sua ausência. Depois d'*Os Maias*, em 1888 e nos 12 anos que decorreram até à sua morte, Eça não publicou nenhum novo romance. Mas não esteve parado, longe disso. Refundiu *As Farpas,* fundou e dirigiu a *Revista de Portugal*, reconfigurou Carlos Fradique Mendes, dotou-o de um epistolário próprio, reeditou romances (mas não *Os Maias*), trabalhou noutros já adiantados e sobretudo colaborou largamente na imprensa. Só na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro e conforme a edição crítica preparada por Elza Miné e Neuma Cavalcante, encontramos, naqueles 12 anos, quase uma centena de crónicas, estendidas por mais de 400 páginas (cf. Queirós, 2002).

Em resumo: quando olhamos, em dois tempos, *ante mortem* e *post mortem*, para o cânone queirosiano, deparamos com um *corpus* amplo, mas construído sobretudo postumamente, coisa a que nem sempre damos a devida atenção. Isto quer dizer que são em maior número os títulos editados depois da morte do escritor (alguns quase alógrafos e com incursões

apócrifas), do que aqueles que, em vida, ele autorizou. Um tal panorama obriga a realçar, no cânone de Eça, vários aspetos que agora sintetizo, deixando de lado outros que não considero neste momento.

Primeiro: na posteridade imediata do autor, em 1900 e 1901, apareceram os chamados semipóstumos, já então em vias de acabamento e de publicação. Falo d'*A Ilustre Casa de Ramires,* d'*A Correspondência de Fradique Mendes* e *d'A Cidade e as Serras,* obras cujos textos levantam dúvidas e obrigam a revisão crítica. Segundo: obras póstumas como *A Capital!, Alves & Cª., O Egito* e *A Tragédia da Rua das Flores* foram editadas em condições reprováveis, do ponto de vista filológico; as muitas intervenções espúrias que elas sofreram situam-nas no limiar da fraude e são ou serão reparadas pelas respetivas edições críticas. Terceiro: para complicar ainda mais este cenário editorial, Eça deixou projetos inconclusos e muitos textos dispersos, em especial contos e crónicas de imprensa; isso abriu caminho a coletâneas incoerentes e de circunstância (como *Prosas Bárbaras, Notas Contemporâneas* ou *Cartas e Outros Escritos*), mais um título falsificado, o *Dicionário de Milagres* (cf. Guerra da Cal, 1975: 353-356). Quarto e último: Eça contemplou uma pluralidade de registos discursivos, em variados contextos e para diferentes perfis de leitor. Dois casos, entre outros: a singularidade do jornal, dos géneros cultivados e do público da *Gazeta de Notícias*, sendo bem diferentes de tudo o que caracterizava a *Revista Moderna*, exige arrumação específica. Outro caso: se incluímos a epistolografia no cânone queirosiano (e assim deve ser), então importa separar as *Cartas Públicas* das *Cartas Privadas*, conforme a edição crítica fez e está a fazer.

3. Antes de terminar, deixo algumas ponderações, com amostras ilustrativas do que ficou dito e do que falta dizer.

A primeira daquelas ponderações tem a ver, genericamente, com as circunstâncias em que o escritor construiu a sua obra e a sua imagem, querendo acautelar a sua posteridade, com a ilusão de poder controlar o seu legado literário. Em Eça de Queirós, aquelas circunstâncias foram, como ficou dito, muito problemáticas. Também por isso, a conformação *post mortem* do seu cânone textual foi dinâmica e movediça, em função de escolhas editoriais muitas vezes esvaziadas de critério. Tudo isto, por junto, interfere na imagem de um escritor que teve nítida consciência do cuidado com que deveria trabalhar essa sua imagem, a par do profissionalismo que incutiu ao seu labor escritural. Eventualmente, este seria plasmado nalguma edição ilustrada e de prestígio, que Eça, sem êxito, desejou e propôs, conforme carta a Manuel de Macedo, de 2 de maio de 1878 (cf. Queiroz, 2008: 195-196). Só postumamente elas chegariam e com abundância.

Volto àquilo que aqui está em causa, a saber: as distorções da imagem do escritor e as "desfocagens" que ela sofreu, em particular quando textos por ele escritos foram "reescritos" por editores talvez bem intencionados, mas despreparados. E note-se que não estou a pensar apenas nos póstumos e nos semipóstumos, não raro condicionados pela precariedade dos respetivos materiais textuais; também as obras que foram autorizadas em vida (ou seja, as que o autor quis publicar, quase sempre reeditou e reconheceu como suas) têm sido pontualmente "desautorizadas" por edições que deturpam aquilo que Eça escreveu. Os exemplos (maus exemplos) são muitos, pelo que me limito aqui a passos de duas obras canónicas, agora na dupla aceção do termo: *O Primo Basílio* e *Os Maias.*

Entenda-se a amostragem que se segue como a do paleontólogo que exibe o osso do dinossauro e dessa forma adivinha a corpulência do bicho.

Numa determinada edição d'*O Primo Basílio*, publicada por uma editora respeitável, não foram evitadas deformações que terão sido potenciadas pelo recurso à composição informática e também, como é óbvio, pela falta de uma revisão atenta. Fixo-me tão só no primeiro capítulo do romance e em erros que são mais do que triviais gralhas: onde Eça escreveu "fraqueza", lê-se "franqueza"; onde disse "passava por ser a mulher mais bem feita de Lisboa", ficou "passava a ser a mulher mais bem feita de Lisboa"; e onde, na edição *ne varietur*, se lia "Juliana (…) pousou o ferro" (35), encontramos "Juliana (…) passou a ferro" (respetivamente, em Queirós, 1991: 21, 24 e 35). Não é bem a mesma coisa…

No segundo caso, o d'*Os Maias,* uma das piores coleções de sempre (mas com muito público!) da obra queirosiana, a do Círculo de Leitores, cometeu a proeza, infelizmente não única, de, em três linhas do texto de Eça, introduzir três erros (dou de desconto as divergências de pontuação). Cito primeiro o texto corrompido e depois o da edição crítica, devidamente corrigido.

> – Ora essa! – exclamou Dâmaso, erguendo-se. – Ora essa! Queria ver, se fosse comigo… É uma besta! É selvagem!
>
> E repetiu mais uma vez a Carlos a história que o magoava. (Queiroz, 1982: 182)

> – Ora essa! exclamou Dâmaso, erguendo-se. Ora essa! Queria ver, se fosse contigo… É uma besta! É um selvagem!
>
> E repetiu mais uma vez a Carlos essa história que o magoava. (Queirós, 2017: 232)

Comentário necessário (que, contudo, não justifica aquilo que mostrei): a popularidade de um escritor e a incessante republicação dos seus livros, às vezes em edições piratas (como a que foi organizada por Augusto Pissarra, em 1961; cf. Guerra da Cal, 1975: 565-566), pagam um preço elevado, que é o dos erros que vão sendo gerados, repetidos e às vezes eternizados. Nesse sentido, um texto, na sua materialidade, é como uma peça de vestuário de que muito gostamos: quanto mais a usamos, mais ela se desgasta e perde o feitio.

O estrago é muito mais grave, às vezes até no plano ideológico, quando as edições póstumas e as semipóstumas não têm em conta o que está nos manuscritos. Ou quando tentam "resolver" no impresso o que neles era precário. A atribulada história literária d'*A Capital!* levou, como se sabe, a que Eça tivesse deixado o seu romance em parte já adiantado, mas ainda longe de ver a luz da publicação. O problema veio depois, quando um filho do escritor, responsável (por assim dizer) pela primeira edição, em 1925, "corrigiu", nos complexos materiais de que dispôs, aquilo de que não gostou e leu o que lá não estava. A edição crítica de Luiz Fagundes Duarte reparou, até onde isso foi possível, as intervenções espúrias (e em número astronómico) do filial editor. Valha, por todas elas, a perversa emenda que se encontra num passo do capítulo VI. Cito a edição crítica de Luiz Fagundes

Duarte: quando o inocente Artur Corvelo pergunta “quem é a Concha” (uma espanhola das que circulavam na Lisboa do romance), o escroque Melchior reage “com impaciência, como se Artur lhe tivesse perguntado quem era Jesus Cristo” (Queirós, 1992: 279). Pois bem, depois da “correção” pelo filho José Maria, o que se lê é: “Como se Artur lhe tivesse perguntado quem era Pio IX” (Queiroz, 1925: 335).

São dispensáveis mais considerações, para que fique bem expresso o que tenho deixado implícito: enquanto trabalharmos com edições descuidadas ou oportunistas (ou até ambas as coisas), não estaremos a ler, exatamente, Eça de Queirós. Ou estaremos a ler algo que, em parte, desmente a imagem de autenticidade e de ética do labor literário que o grande escritor quis estampar num seu cânone afinal instável e carecendo de revisão crítica. Ainda recentemente isso ficou evidente: a edição crítica do semipóstumo *A Cidade e as Serras*, por Frank F. Sousa, mostra que Ramalho Ortigão levou longe de mais o seu zelo, quando completou a edição que Eça não terminara. O manuscrito de que agora dispomos (o mesmo de que Ramalho se serviu) mostra como, em muitos passos, as intervenções “corretivas” do editor, acatadas ao longo de décadas pela tradição impressa, foram muitas vezes desnecessárias, com frequência preconceituosas e invariavelmente impertinentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bloom, Harold, 1994, *The Western Canon,* New York, Harcourt Brace & Company.

Bloom, Harold, 2002, *Genius. A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds,* New York, Warner Books.

Guerra da Cal, Ernesto, 1975, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz. Apéndice. Bibliografía Queirociana Sistemática y Anotada e Iconografía Artística del Hombre y la Obra,* tomo 1.º, Coimbra, Por Ordem da Universidade.

Morner, Kathleen & Ralph Rausch, 1991, *NTC’s of Literary Terms*. Lincoln, National Textbook Company.

Queirós, Eça de, 1991, *O Primo Basílio,* Porto, Porto Editora.

Queirós, Eça de, 1992, *A Capital! (começos duma carreira),* edição de Luiz Fagundes Duarte, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Queirós, Eça de, 2001, *Textos de Imprensa. IV (da Gazeta de Notícias*), edição de Elza Miné e Neuma Cavalcante, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Queirós, Eça de, 2017, *Os Maias. Episódios da Vida Romântica,* edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Queiroz, Eça de, 1925, *A Capital,* Porto, Liv. Chardron de Lello & Irmão.

Queiroz, Eça de, 1982, *Os Maias,* 8.ª ed., Lisboa, Círculo de Leitores.

Queiroz, Eça de, 2008, *Correspondência,* organização e anotações de A. Campos Matos, Lisboa, Caminho, I.

Reis, Carlos, 2007, “O cânone da literatura queirosiana”, *in Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas,* vol. 8, agosto, pp. 185-199.

Reis, Carlos, 2016, “Eça e Machado: desencontro epistolar”, *in Revista de Estudos Literários,* 6, pp. 501-506.

A INTRIGANTE PRESENÇA DE JOSEPHINA NEUVILLE (1826-1889) N'*OS MAIAS*

Cláudia Pazos Alonso

Universidade de Oxford

claudia.pazos-alonso@wadham.ox.ac.uk

RESUMO

Este artigo pretende revisitar a história cultural do século XIX, ativando o potencial de um raro exemplo de escrita de vida feminina oitocentista, até hoje negligenciado: *Memórias da Minha Vida: recordações das minhas viagens* (1864), de Josephina Neuville. Trata-se de um relato sexualmente rebelde, denunciando a hipocrisia social, numa busca de sobrevivência material e emocional, que levou ao apagamento e silenciamento imediato. Argumentar-se-á que a história de vida de Neuville perpassa na criação de personagens de Eça de Queirós nomeadamente Maria de Monforte e Maria Eduarda em *Os Maias* (1888).

Palavras-chave: *escrita de vida; Eça de Queirós, Josephina Neuville; autoria feminina; pós-vida*

Ao considerar a perspetiva alargada da história das ideias, pode-se identificar uma maior agência por parte das mulheres que escreveram ao longo da década de 1860. De facto, esta década surge compreendida entre dois marcos simbólicos memoráveis: no início, em 1860-61, o escândalo do adultério de Ana Plácido, seu encarceramento, julgamento e libertação sem acusação, rapidamente seguidos da publicação a que as suas tribulações deram origem, *Luz coada por ferros* (1863). E no fim do decénio, o periódico de Francisca de Assis Martins Wood, *A Voz Feminina (*1868-69), o qual deu voz à defesa dos direitos políticos femininos [1].

[1] Para mais informações sobre Plácido e Wood, ver respetivamente Silva (2023) e Alonso (2021).

Mas outras escritoras tiveram atividade no início dos anos sessenta oitocentista e também alcançaram rapidamente notoriedade pública, propulsionadas, em parte, pelo ímpeto da controvérsia. Dentre essas, o nosso propósito é salientar Josephina Neuville, e a sua obra *Memórias da Minha Vida, recordações das minhas viagens,* a qual surgiu em 1864, com chancela da editora Panorama [2]. Não obstante a dramática obliteração do nome de Neuville na nossa memória cultural, é nossa convicção que esta sua narrativa de vida terá fornecido uma fonte para a inesquecível caracterização que Eça de Queirós faz das principais personagens femininas n'*Os Maias*.

1. UM RELATO DE VIDA QUE PERTURBOU O PORTUGAL OITOCENTISTA

Dada a obra de Neuville sido quase completamente rasurada da história literária posterior, muito desejável é a reabertura de arquivos culturais. Nesse contexto comecemos por sublinhar uma recensão assinada por Teixeira de Vasconcelos, director da *Gazeta de Portugal*, periódico esse que haveria de acolher a estreia literária de Eça de Queirós dois anos mais tarde. Vasconcelos assinala que *Memórias* era tema de atualidade (Vasconcelos, 1864, n.p). Acrescentava que, embora Neuville viesse provavelmente a sofrer o castigo derivado dos danos à sua reputação, em última análise a culpa pertencia aos editores, os quais deveriam ser chamados a prestar contas. Ou seja, Vasconcelos considera que a autora se deixou conduzir pelas suas emoções, e deixa implícito que a casa editora, por contraste, agiu a sangue-frio – possivelmente por motivos de proveito financeiro.

O quadro afigura-se ainda mais complicado se pensarmos que o selo editorial implicado neste caso era o do célebre periódico *O Panorama*, lançado inicialmente por Alexandre Herculano em 1837, e reativado em 1846 pelo editor e livreiro António José Fernandes Lopes. Lopes tinha já acumulado, por essa altura, quase vinte anos de experiência no mercado literário português, e era também proprietário de uma revista extremamente popular, *A Ilustração Luso-Brasileira* (1856 e 1858-59). Uma breve pesquisa no catálogo da BNP, leva a crer que a Tipografia do Panorama terá publicado mais de 150 títulos, incluindo muitos nomes sonantes, a nata da época, por exemplo Palmeirim; Júlio Cesar Machado; Rebelo da Silva; Rodrigues Sampaio; Latino Coelho; Casal Ribeiro; Mendes Leal. Josephina Neuville parece ser a única mulher entre os nomes elencados. O que terá levado um livreiro experiente e perspicaz a considerar que haveria um mercado para as memórias de uma mulher rebelde? A resposta poderá estar no caráter sensacional das revelações que a autora faz. Contudo esta não será a única razão.

A autobiografia de Josephina Neuville foi anunciada como estando no prelo logo a 31 de março de 1858, num folhetim favorável, publicado no diário liberal *A Revolução de Setembro*, intitulado 'Sobre as Memórias de uma Senhora' (Serra, 1858: 1). Destaque-se a palavra “senhora”, a qual, como explica Irene Vaquinhas, é de suma importância (Vaquinhas, 2011). Um folhetim posterior, publicado a 21 de janeiro de 1859 no mesmo jornal, dá a entender que o livro estaria pronto para vir a público nesse mesmo mês (Neuville, 1859: 1-2). Segundo afirmações da própria Neuville, tal levou a que ela recebesse cartas anónimas

[2] Manteve-se a forma ortográfica oitocentista de Josephina, de forma a chamar a atenção para um posicionalismo oitocentista permeado por uma dupla herança cultural francófona e lusófona.

ameaçadoras, escritas com o intuito de a dissuadir de publicar o seu texto na íntegra (Neuville, 1864: I, iv). Esta campanha de intimidação demonstra, assim, o caráter radical desta autobiografia em Portugal em meados do século XIX, em significativa rutura com o sentido de decoro feminino.

Na verdade, verificou-se um intervalo de seis anos até o livro vir finalmente a lume, em 1864. É bem possível que Josephina ou o seu editor tivessem recuado perante o escândalo provável. Se foi esse o caso, o que é que poderia ter mudado entretanto para, uns anos mais tarde, a decisão tomar outro rumo? A resposta pode estar no timing, logo a seguir ao grande sucesso da Luz Coada por Ferros, de Ana Plácido, em 1863, já aqui referido. Como tal, a publicação do fascinante texto de Neuville pode ter sido um golpe de marketing, na sequência da notoriedade de Plácido. Ambas reivindicaram o seu direito à autodeterminação sexual e, a par e passo, textual. Ambas se valeram do modo confessional, o qual seria também adoptado pouco depois por Eça de Queirós com a Condessa de W. em O Mistério da Estrada de Sintra em 1870, tal como magistralmente analisado por Ana Luísa Vilela.

As expectativas de venda devem ter sido elevadas, já que, de forma bastante inusitada, ao abrir Memórias da Minha Vida, os leitores e leitoras se deparavam com a declaração que 'autora afirma o direito de traduzir esta obra em francês e em inglês', bem como uma ameaça de processar qualquer pessoa que produzisse cópias piratas, 'em virtude da lei de propriedade literária'.

O livro parece ter esgotado rapidamente, de acordo com o verbete de Inocêncio da Silva, que esclarece tratar-se de uma 'obra que, por compreender alguns trechos de ruído e escândalo, obteve logo rápida extração' (Silva, 1858–1923: xiii, 247), sendo testemunha da sua popularidade a presença de múltiplos exemplares na Biblioteca Nacional de Portugal. Um dos elementos incitadores do *succès de scandale* radicava decerto na descrição pouco lisonjeira que Neuville faz de um dos seus amantes, Jacinto Augusto de Santana e Vasconcelos, que veio a ser deputado do Reino. Apesar de, posteriormente, as memórias de Bulhão Pato confirmarem que o deputado era conhecido por ser mulherengo e irascível enquanto novo (Pato, 1894: ii, 271–78), Santana veio a ter uma carreira respeitável, agraciado com o título de Visconde de Nogueira (Mónica, org, 2004–06: i, 379–82), enquanto que Josephina Neuville se tornou, na expressão usada pelo Duque de Wellington para desvalorizar as memórias da sua ex-amante, num caso de 'publish and perish'.

A principal novidade das tribulações biográficas de Neuville reside na sua perspectiva como mulher do demi-monde. Se no dizer de Proudhon os únicos papéis disponíveis para a mulher seriam courtisane ou ménagère, Neuville pretende elevar-se acima de ambas opções, até porque a sua esmerada educação francesa a leva a adotar atividades de letrada. A sua subjetividade é mediada por um sabor romântico discernível – alguns dos modelos culturais mencionados incluem Staël, Hugo, Lamartine e Byron – combinada com uma hábil utilização de traços característicos do feuilleton, inspirado em best-sellers como o de Eugène Sue, Os Mistérios de Paris. Neuville também faz referência a La dame aux camélias, de Alexandre Dumas, sendo que ela irá apostar na semelhança com Marguerite Gauthier, uma heroína movida pelo amor. A controversa Josephina molda-se logo à partida, através da epígrafe que ela coloca com destaque na capa, abaixo do título das memórias: uma

citação de George Sand oriunda de Histoire de ma Vie (1855). Tratava-se de uma provocação deliberada, já que Sand era sinónimo de escritora sexualmente livre e por isso considerada indecente.

Josephina era filha de comerciantes, mãe belga e pai francês que se transferiram de Portugal para o Brasil, onde ela afirma ter nascido, catorze meses após a partida da família em 1832. 1833 é a data de nascimento que lhe é atribuída por Inocêncio da Silva, mas sabe-se hoje que ela retirou alguns anos da sua idade real: trinta anos mais tarde, outra escritora, Cláudia de Campos, invocará o testemunho de um contemporâneo de Neuville, Bulhão Pato, para sugerir que a sua verdadeira data de nascimento seria 1826 (Campos, 1895). A tendência de Neuville para ser bastante elástica com a verdade faz parte da sua estratégia melodramática, no sentido de suscitar a simpatia de seus leitores: se aceitarmos a sua cronologia, alguns dos episódios mais angustiantes de sua história de vida, incluindo o seu casamento, teriam ocorrido quando ela era ainda adolescente.

Deixando de lado a questão da sua linha temporal suspeita, as sucessivas tribulações de Josephina permitem-nos considerar o modo como, na sua aposta pela sobrevivência material e psicológica, ela mobiliza de forma exímia a cultura francesa para transmitir as suas experiências de vida de forma nunca antes ouvida da boca de uma mulher no contexto burguês português do período. Tal como George Sand, a história de vida de Neuville reflete até que ponto ela transgrediu corajosamente as normas burguesas, através de uma clara rejeição da hipocrisia social – e sexual.

Os anos de formação de Neuville foram caracterizados por um padrão itinerante: aos vinte anos, ela já havia viajado diversas vezes entre Brasil, Portugal e França. Cresceu em Lisboa, criada pela tia, que era uma conhecida modista da alta sociedade lisboeta, Mme Levaillant, cujos clientes incluíam a própria Rainha D. Maria II. Depois de estudar num convento em França e regressar a Portugal, onde veio a casar, Neuville viajou pela Europa como o marido Francisco Populaire, ao qual acabou por pedir a separação, impulsionada pelo seu próprio temperamento volátil ('exaltada'), repetidamente atribuído à sua origem brasileira. Vendo-se a sós com uma bebé nos braços – Clementina, nascida em Bruxelas –, Neuville regressa novamente a Portugal através de Inglaterra, tendo contratado uma criada para a viagem de regresso. Encontrar um quarto que fosse seu, tanto literal como figurativamente, para retomar aqui a celebre expressão de Virginia Woolf, viria a revelar-se um desafio colossal nos anos seguintes.

No centro da sua narrativa está uma história de amor: o seu relacionamento com Henrique Pires. Com o intuito de obter um efeito (melo)dramático, Josephina aproveita diferentes *topoi* românticos, que não cabe aqui enumerar. Depois da morte prematura de Henrique, Josephina teria certamente constituído uma presença escandalosa no seio da fina sociedade lisboeta, tendo que sobreviver num meio hostil, enquanto chorava a perda do seu companheiro. A sua autoexposição sem rodeios revela a dificuldade de sobreviver no Portugal de meados do século XIX, dado o estigma de ser mãe de duas crianças de pais diferentes, a segunda ilegítima, sem a protecção do casamento ou da riqueza.

É de sublinhar que, ao longo das Memórias, ela esforça-se no sentido de se apresentar como uma senhora digna que passou por tempos difíceis, e não como uma mulher teúda e manteúda. A sua autoapresentação como uma senhora, e não como uma plebeia, exigia

que ela em simultâneo incorporasse e seguisse códigos de feminilidade da classe alta, baseados no altruísmo e no desapego financeiro. Mas o facto incontornável é que ela precisava de viver e, como cedo descobriria, o trabalho feminino de classe média, fosse ele copiar música ou bordar, era mal remunerado. Assim, na sua aposta pela autonomia, uma boa parte do segundo volume das memórias de Neuville destaca as suas dificuldades económicas. Num mercado não regulamentado, "agiotas" sem escrupulos prosperavam, Neuville teve de pedir dinheiro emprestado com juros exorbitantes, penhorando os seus pertences, incluindo jóias. Com tão poucas oportunidades respeitáveis de ganhar dinheiro próprio, as mulheres estavam à mercê de agiotas e vulneráveis à exploração.

Na verdade, o segundo volume destas memórias também refere que a sua sobrevivência material após a morte de Henrique envolveu a proteção de um milionário, o ínfame ex-traficante de escravos Manuel Pinto da Fonseca, cujas sinistras atividades estão documentadas no estudo de Leonardo Marques, *The United States and the Transatlantic Slave Trade to the Americas, 1776–1867* (Marques, 2016: 148–74). Hoje recordado como tendo sido proprietário da Quinta do Relógio, em Sintra, foi apelidado de Monte Cristo. A associação entre Neuville e Manuel Pinto da Fonseca é implicitamente apresentada como uma forma de ele expiar o seu passado e Josephina parece se esforçar para enfatizar, talvez de forma improvável, a natureza platónica desta amizade. O facto de ela estar ligada, embora indirectamente, a dinheiro manchado de sangue, e sobretudo de não o ocultar, era decerto altamente embaraçoso, de mais a mais numa altura em que o tráfico transatlantico de escravos oficialmente já cessara desde 1850. Assim, a ligação que se segue com mais um amante, o deputado Jacinto Santana de Vasconcelos, acima mencionado, também implica este último nesta roda equívoca.

Memórias da Minha Vida oferece um relato envolvente que dá voz a uma perspetiva subjetiva diferente, até então esmagadoramente filtrada pelo olhar literário masculino, acerca do chamado demi-monde. Pertencente a uma época em que as mulheres tinham tão pouca legitimidade cultural no campo literário português, o relato autobiográfico de Neuville oferece uma voz dissidente que surge das margens – uma voz que expôs cabalmente a duplicidade de critérios vigentes, sustentados por uma desigualdade financeira gritante e pela falta de oportunidades acessíveis às mulheres fora do casamento.

UMA EXTRAORDINÁRIA PÓS-VIDA: DE *MEMÓRIAS DA MINHA VIDA* A *OS MAIAS*

Demasiado desrespeitadoras das regras do decoro, as controversas *Memórias da Minha Vida* não só provocaram indignação moral como acabaram por não sobreviver na memória coletiva portuguesa. Josephina Neuville perturbou a aparência de um país supostamente civilizado em modernização e, como tal, tornou-se na nódoa abjeta que era necessário eliminar. No entanto, é minha convicção que ela reapareceu numa reencarnação ficcional em *Os Maias* (1888). Ana Luísa Vilela oferece-nos uma síntese dos atributos da cocotte espanhola tipificada por Encarnación: 'a encenação exibicionista e cenográfica que a sua sedução exige (carruagem, adereços, toilettes, penteados, sapatos), a altivez provocadora e o efeito de contemplação fanatizada que provocam, o temperamento exaltado e inconstante, a fraude identitária' (Vilela, 2012a: 267). Se todas estas características se

coadunam até certo ponto com a figura de Josephina, remetem sobretudo para um esteriótipo vigente na época. Assim, é indubitavelmente através de Maria de Monforte e da sua filha, Maria Eduarda, mais individualizadas, que a pós-vida mais intrigante de Neuville se manifesta.

Lembremos que quando Eça começou a viver em Lisboa, no verão de 1866, os seus primeiros textos íieram a lume na *Gazeta de Portugal*, onde uma contundente recensão crítica de *Memórias da Minha Vida*, do punho do director do periódico, Artur de Vasconcelos, havia sido publicada dois anos antes. Nesta obra-prima incontornável que é *Os Maias*, Maria de Monforte representa uma mancha, ou seja, a ligação da elite ao comércio de escravos transatlântico. Tendo em conta que o nome de Manuel, que parece ecoar o nome de Manuel Pinto da Fonseca, o abastado protetor de Josephina, foi atribuído ao pai de Maria de Monforte, um antigo negreiro, ou seja comerciante de escravos, é possível que o relacionamento desta com o verdadeiro Manuel Fonseca esteja por detrás da descrição de Maria de Monforte e do pai. Para além disto, é provável que não seja mera coincidência o facto de o local onde Pedro da Maia ter visto pela primeira vez a sua futura esposa ser 'à porta de Mme Levaillant' (Queirós, [1888] 1969: 84), a famosa modista da alta sociedade lisboeta, que, como vimos anteriormente, não só era tia de Josephina Neuville, como foi quem a criou.

Mais ainda: o facto de que, depois do seu caso amoroso com Tancredo, Maria de Monforte 'fugira com um certo Catanni, acrobata do Circo de Inverno nos Campos Elíseos' (Queirós, [1888] 1969: 84), aproveita um detalhe que também poderá ter sido inspirado em Josephina Neuville, cujo marido, segundo Cláudia de Campos, parece ter sido proprietário de um circo (Campos, 1895: 275). Este pormenor é muito sugestivo, visto que obra de Cláudia de Campos apenas foi publicada em 1895, sete anos depois de *Os Maias*. É bem provável por conseguinte que a informação acerca do primeiro marido de Neuville circulasse à boca pequena pela Lisboa da época e tivesse chegado ao conhecimento de Eça.

Mais ainda: Eça parece ter-se valido da controversa Josephina Neuville não só para a criação de Maria de Monforte como também para a da sua filha, Maria Eduarda. A educação francesa de Josephina (num convento em Paris) dera-lhe o que Pierre Bourdieu denomina de precioso 'capital cultural': longe de se tratar apenas de mais uma cara bonita, Josephina tinha as credenciais intelectuais necessárias para receber os amigos que o amante Santana trazia para jantar com eles na casa que ela habitava nos arredores de Lisboa, homens de letras tais como Bulhão Pato e Lopes de Mendonça (Neuville, 1864: ii, 222-7). Desta forma, ela pode ter servido como protótipo para Maria Eduarda, a qual também fora educada num convento, recebendo igualmente os amigos de Carlos no seu ninho de amor rural, A Toca.

Cabe ainda relembrar que Maria Eduarda, à semelhança de Josephina, era bastante viajada: tendo nascido em Portugal, fora levada para Itália, Viena, Paris e depois Londres, onde, tal como Josephina, conheceu dificuldades financeiras consideráveis. A posição ambígua de Maria Eduarda como mulher amancebada que, num esforço para ser autosuficiente, se vê obrigada a empenhar as suas jóias ecoa a de múltiplas personagens da literatura oitocentista, desde Marguerite Gauthier a Emma Bovary e incluindo a própria Josephina Neuville.

É também significativo que a revelação da intrincada história de vida de Maria Eduarda se dê num cenário sumamente privado, A Toca, e, acima de tudo, se dirija a um interlocutor privilegiado, o seu amante Carlos – o qual, descobrir-se-á pouco depois, é afinal seu irmão – pois, ao fazê-lo desta forma, Maria Eduarda adota um modo confessional, decalcado das memórias de Josephina. Eça de Queirós já o fizera anteriormente com a Condessa de W.

A mercantilização generalizada das mulheres como objetos sexuais, aliás criticada por Ana Plácido como uma espécie de escravatura, destaca-se n' *Os Maias*. E os leitores que à época tivessem tido eco do escândalo literário de Neuville, encontrarão mais um detalhe revelador: ao assistir às corridas, Dâmaso Salcedo persegue 'a Josefina do Salazar', (Queirós, [1888] 1969: 327) posteriormente considerada 'uma gaja divina, a Josefina do Salazar' (Queirós, [1888] 1969: 337). Não espanta, portanto, que esta efémera Josefina 'pertença' a um homem cujo sobrenome começa pela mesma inicial que o de Santana – amante de Josephina Neuville na vida real. Podemos argumentar que este detalhe, numa espécie de *mise em abyme*, comprova o aproveitamento que Eça faz da história de vida de Neuville.

Segundo a perspetiva que hoje temos no século XXI, as fascinantes memórias de Josephina oferecem um contraponto que nos obriga a repensar o lugar central que *Os Maias* ocupam no imaginário coletivo português como saga nacional representativa. Ler este romance canónico à luz de *Memórias da Minha Vida* torna visíveis os silêncios da história. Nomeadamente, vemos como o enredo d'*Os Maias* alerta para os perigos subjacentes à tendência, por parte de Portugal, de negar o seu passado colonial, na medida em que, a uma escala maior, tal como sublinha Paulo de Medeiros, a obra narra a história de um presente assombrado pelo passado (Medeiros, 2002).

Embora Maria de Monforte e Maria Eduarda sejam mal-vistas, o romance mostra como estas mulheres/ senhoras eram um elemento intrínseco ao tecido social lisboeta. E a história repete-se: quando Maria Eduarda regressa a Portugal, aparentemente como esposa de Castro Gomes – um 'brasileiro' (i.e., um português que foi para o Brasil fazer fortuna) e por isso inextricavelmente ligado a uma época em que a antiga colónia portuguesa ainda não tinha abolido a escravatura –, ela é apresentada como uma senhora superior.

Aliás, veja-se como sua superioridade superficial é reforçada através das escolhas de traje que faz: Maria Eduarda usa um casaco de veludo branco, numa ostensiva encarnação não só de luxo, mas também de brancura absoluta, enfatizada pelo contraste com o seu *entourage*, o qual inclui um criado negro, que Ana Luísa Vilela de forma instigante considera como duplo do próprio Castro Gomes (Vilela, 2012b: 76). Desta forma, a nível simbólico, Maria Eduarda regressa para assombrar um Portugal já então pós-imperial (tendo em conta a independência do Brasil), mostrando que o único desfecho possível para a negação ou silenciamento da história colonial é um ricochete de consequências trágicas. Efetivamente, convém que fique aqui bem claro que, em última análise, não é apenas Maria Eduarda que é neta do ex-traficante de escravos Monforte, mas também, *e em igual medida*, o seu irmão Carlos – um detalhe raramente sublinhado pela crítica.

Assim, a proximidade de Carlos e Maria Eduarda, a par e passo com a sua ligação com o dinheiro da escravatura através da linhagem de Manuel de Monforte, perpetuado na

geração seguinte pela ligação com o abrasileirado Castro Gomes, alerta-nos para a ambígua promiscuidade da alta sociedade.

A meu ver, a questão do incesto passa justamente pelo tabu, e não apenas o erótico (cujo nível figurativo tem feito correr rios de tinta). A minha colega de Cambridge, Maria Manuel Lisboa, aventa a possibilidade de o incesto poder significar, à escala nacional, uma opção política: a união de Portugal com a irmã Espanha, o federalismo ibérico (Lisboa, 2000: 140). Porém, acredito que talvez fosse ainda mais sugestivo pensar se relação consanguina representaria em termos simbólicos a proximidade, em larga medida problemática, com o Brasil, país esse que só em 1888, no próprio ano da publicação de Os Maias, viria a abolir a escravatura.

Por conseguinte, Carlos não pode sair ileso do lodaçal. Nesse contexto, é oportuno referir também que, embora Maria Eduarda seja vista como uma fraude e caia do seu pedestal, a única personagem que conscientemente comete o ato proibido do incesto, num momento de húbris autodestrutiva, é Carlos da Maia. Numa primeira leitura, o facto de ele sobreviver sem castigo, impune como membro da classe alta da sociedade, ainda que emocionalmente enfraquecido, pode parecer traduzir a sobrevivência do privilégio masculino. Porém, ao contrário das suas antecessoras femininas na ficção queirosiana (nomeadamente a Luísa de *O Primo Basílio* e Amélia de *O Crime do Padre Amaro*) Maria Eduarda não morre e acaba por conseguir escapar das ruínas da casa patriarcal, juntamente com a sua filha ilegítima Rosa.

Como assevera a estudiosa Raquel Trentin no seu verbete acerca de Maria Eduarda para o *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*, as revelações ao amante 'Não são suficientes para arruinar sua integridade moral perante o leitor'*;* acrescentendo que esta personagem feminina parece afinal 'próxima da postura atribuída idealmente pelo avô à estirpe Maia' (Trentin, 2016).

Os Maias privilegia comprovadamente, no próprio título e na trama narrativa, uma linhagem masculina. Mas como adianta perspicazmente Francisco Dantas é Maria Eduarda que, tal como a filha Rosa 'não perpetuando a estirpe dos Maias segundo os moldes tradicionais da nomenclatura genealógica, assegura, entretanto, a continuidade hereditária dessa linhagem (Dantas, in Vilela 2012b: 118). Assim, na saga nacional de Eça a voz da mulher-amante torna-se um passo necessário e decisivo no sentido de repensar a família-como-nação, anunciada num dos momentos iniciais da narrativa pela extraordinária descrição aliterativa da cadeira do patriarca, Afonso, com a sua profusão de significados simbólicos: uma emblemática cadeira de braços 'cuja tapeçaria mostrava ainda as armas dos Maias no desmaio da trama de seda' (Queirós, [1888] 1969: 9).

Na verdade, Maria Eduarda, na sua última carta para Carlos, indica que conseguirá ultrapassar o passado, seguindo em direção à reabilitação, decerto convencional, oferecida pelo casamento. Assim, paradoxalmente e em comparação com romances anteriores, o enredo de *Os Maias* parece oferecer um final ligeiramente mais esperançoso para a personagem principal feminina, embora apenas passível de se concretizar num espaço não-português. É tentador pensar que se pode ter tratado do reconhecimento subliminar por parte de Eça de que, mesmo quando silenciadas, suprimidas ou excluídas, as vozes e as

trajetórias das mulheres poderiam, afinal, escapar ao domínio masculino, sobrevivendo num espaço alternativo, através de uma segunda vida.

Nesse sentido, convém lembrar que o futuro talvez fique inscrito em Rosa, um nome prenhe de significados se atentarmos numa longa crónica publicada na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro em 1893, ou seja, apenas cinco anos após a publicação de *Os Maias*. Trata-se de um texto intitulado precisamente 'As Rosas', no qual Eça delineia a evolução desta flor desde a Antiguidade, e a sua transformação de motivo poético em símbolo político na época moderna (Queirós, 1995). Eça conclui que a rosa será, emblematicamente, a flor do socialismo. Ou seja, será que Eça está a prever o dealbar de um regime mais democrático, embora ainda longe de concretização no Portugal monárquico e aristocrático de então, anterior ao Ultimato britânico? E nesse caso, fica a pergunta: qual o papel da nova mulher, nesse novo contexto?

CONCLUSÃO

Como adianta Raquel Trentin no seu verbete acerca de Maria Eduarda para o *Dicionário de Personagens*: 'é difícil ao leitor nutrir a sua representação de Maria Eduarda com decalques comuns da vida real, ou com modelos femininos retirados de páginas consagradas da época, (...) Com uma figuração dinâmica e ambivalente, baseada em valores mais positivos, Maria Eduarda atrai e surpreende o leitor' (Trentin, 2016). Ora, se Maria Eduarda atrai e surpreende o leitor, não será justamente porque ela foi inspirada na escrita de vida de uma mulher que existiu mesmo? De facto, cremos ter demonstrado que o modelo feminino não foi retirado de páginas consagradas da época, mas sim de páginas autoficcionais consideradas malditas: as do punho de Josephina Neuville, tidas por *mal ditas*.

O fascínio proibido e o alcance exercido pela ficcional Maria Eduarda é exemplarmente desvendado por Ana Luísa Vilela. Cito a sua afirmação certeira: 'o jogo de ausências e presenças na caracterização de Maria Eduarda (...) pode estabelecer a ligação entre a pequena e a grande história, entre a forma e o fundo, o indivíduo e o meio' (Vilela, 2012b: 122-23). O mesmo, creio eu, se poderá dizer da real Josephina Neuville.

E para ultimar, mais um desafio: será que também podemos discernir vestígios de Josephina Neuville na mulher interessante que é a esplendorosa brasileira Ifigénia em *A Queda de um Anjo* de Camilo Castelo Branco (1866)? Nessa obra tão próxima cronologicamente do escândalo suscitado por *Memórias da minha vida*, o nome de Ifigénia remete sugestivamente para o de uma virgem sacrificada aos deuses. Qual Ifigénia, mulher imolada ao altar da cultura vigente, contudo afinal inesquecível, e por isso impossível de silenciar, as sobrevidas de Josephina Neuville ilustram a importância de exumar do esquecimento um nome hoje pouco conhecido, para permitir que as *Memórias da Minha Vida* voltem a ser lidas, juntamente com os clássicos do século XIX. A obra de Neuville é uma matriz flexível, dotada de valor sociológico documental, profundidade psicológica e valor estético – e serve para iluminar muitas zonas de sombra. O facto de uma personagem ficcional, Maria Eduarda, continuar a ser geralmente lida como figura oitocentista feminina invulgar – deslocando para a margem a prática discursiva de Josephina Neuville, mulher

de carne e osso, cujas experiências ficaram registadas em papel, realça as assimetrias de género do cânone nacional e as suas lacunas relativamente à escrita feminina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alonso, Cláudia Pazos, (org.), 2021, *Anticlericalismo e Feminismo na Imprensa Oitocentista, os artigos de fundo de Francisca de Assis Martins Wood*, Porto, Afrontamento/ILCML.

Dicionário biográfico parlamentar, 1834–1910, org. Maria Filomena Mónica, 2004–06, 3 vols. Lisboa, Assembleia da República–Imprensa de Ciências Sociais.

Campos, Cláudia de, 1895, *Mulheres: ensaios de psicologia feminina,* Lisboa, M. Gomes Editor.

Lisboa, Maria Manuel, 2000, *Teu Amor Fez de Mim um Lago Triste: Ensaios Sobre os Maias.* Porto, Campo das Letras.

Marques, Leonardo, 2016, *The United States and the Transatlantic Slave Trade to the Americas, 1776–1867,* New Haven, CT, Yale University Press, 2016.

Medeiros, Paulo de, 2002 "Haunted Houses", *in Journal X: A Journal in Culture and Criticism*, 6:2, pp. 163-176.

Miranda, Ingrid, 2022, *As memórias de Josephina Neuville (1864): história, escrita, literatura.* Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás, Goiânia. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/dissertacao_ingridmiranda_versaocorrigida_%282%29.pdf. Acesso em: 15 set. 2025.

Neuville, Josephina, 1864, *Memórias da minha vida: recordações das minhas viagens*, 2 vols. Lisboa, Tipografia do Panorama. Disponível em: http://dbooks.bodleian.ox.ac.uk/books/PDFs/590716508.pdf; http://dbooks.bodleian.ox.ac.uk/books/PDFs/555057227.pdf. Acesso em: 15 set. 2025.

Neuville, Josephina, 1859 "Explicação sobre umas memórias", *Revolução de Setembro*, 21 janeiro, pp. 1–2. Disponível em: http://purl.pt/14345/1/j-4157-g_1858–03–31/j-4157-g_1858–03–31_item2/j-4157-g_1858–03–31_PDF/j-4157-g_1858–03–31_PDF_24-C-R0150/j-4157-g_1858–03–31_0000_1–4_t24-C-R0150.pdf. Acesso em: 15 set. 2025.

Pato, Raimundo António Bulhão, 1894–1907, *Memórias*, 3 vols, Lisboa, Tipografia da Academia Real das Ciências. Disponível em: http://purl.pt/248/4/l-78877-p/l-78877-p_item4/index.html. Acesso em: 15 set. 2025.

Queirós, Eça de, *Os Maias* [1888], 1969, Lisboa, Livros do Brasil.

Queirós, Eça de, 1995, *As rosas*. Lisboa, Dom Quixote.

Serra, Fernando, 1858 , "Sobre as Memórias de uma Senhora", *in Revolução de Setembro*, 31 março, p. 1. Disponível em: http://purl.pt/14345/1/j-4157-g_1858–03–31/j-4157-g_1858–03–31_item2/j-4157-g_1858–03–31_PDF/j-4157-g_1858–03–31_PDF_24-C-R0150/j-4157-g_1858–03–31_0000_1–4_ t24-C-R0150.pdf >. Acesso em: 15 set. 2025.

Silva, Fabio Mario da, 2023, *Ana Plácido e as representações do feminino no século XIX*. Recife – PE, Universidade Federal Rural de Pernambuco.

Silva, Inocêncio Francisco da, 1858–1923, *Dicionário bibliográfico português: estudos aplicáveis a Portugal e ao Brasil* 24 vols., Lisboa, Imprensa Nacional.

Vaquinhas, Irene, 2011,*"Senhoras e mulheres" na sociedade portuguesa do século XIX*, 2.ª edição, Lisboa, Editorial Colibri.

Trentin, Raquel, 2016, "Maria Eduarda da Maia", *in Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa.* Disponível em: http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/213-maria-eduarda-da-maia. Acesso em: 15 set. 2025.

Vasconcelos, Artur de, 1864, "Memórias da Minha Vida", *Gazeta de Portugal*, 17 agosto, n.p.

Vilela, Ana Luísa, 2012a, "Da cocotte a D. Quixote: revisitando a imagem de Espanha em Eça de Queirós", *in* María Jesús Fernández García e Maria Luísa Leal, (orgs.), *Imagologías Ibéricas: construyendo la imagen del otro peninsular*, Mérida, pp.260-78

Vilela, Ana Luísa, 2012b, *Poética do Corpo. Imaginário e representação física n'Os Maias, de Eça de Queirós*, Lisboa, Cosmos.



O UNIVERSO FEMININO NAS PÁGINAS DE JORNALISMO DO JOVEM EÇA DE QUEIRÓS

Ana Teresa Peixinho

Universidade de Coimbra, CEIS20 / CLP

ana.cristo@fl.uc.pt

RESUMO

Este texto pretende analisar o modo como Eça de Queirós, entre o final da década de 60 e o final da década de 70, representou a mulher nos seus textos de imprensa, tanto nas páginas do *Distrito de Évora*, em 1867, quanto na correspondência que enviou de Inglaterra para *A Atualidade* do Porto entre 1877 e 1878. Partindo do pressuposto de que a colaboração com a imprensa coeva proporcionou ao jovem escritor as condições laboratoriais de experimentação e ensaio de estratégias narrativas e literárias, neste texto demonstra-se como, entre o período experimental do jornal eborense e a correspondência com o jornal do Norte do país, a representação das figuras femininas sofreu alterações substantivas no sentido de uma maior densidade, de um maior grau de elaboração e de uma tendência mais evidente para a estereotipia.

Palavras-chave: *Figuração; imprensa; mulher; Distrito de Évora; A Atualidade*

1. O UNIVERSO DE PERSONAGENS FEMININAS NAS NARRATIVAS DE EÇA

Eça de Queirós é reconhecidamente um exímio criador de personagens e cedo percebeu a sua importância na construção dos mundos narrativos que criou. Elas são, não só uma das chaves de leitura mais relevante para a compreensão da representação do Portugal oitocentista na sua ficção, mas também um dos recursos narrativos mais determinantes na imortalização das suas histórias. Desde os primeiros folhetins da *Gazeta de Portugal*, que constituíram a sua estreia pública como escritor, é a esta categoria narrativa que dedica maior cuidado e atenção. Em alguns destes textos, sobretudo aqueles com dinâmica narrativa mais evidente, deteta-se o ensaio de estratégias e recursos de figuração que, além de anunciarem a centralidade desta categoria nas futuras obras do romancista, permitem

também antecipar a utilização de recursos – de construção, composição e figuração – que o escritor viria a aperfeiçoar e explorar em contos e romances da maturidade (Peixinho, 2002). Disto mesmo são exemplos textos como "Farsas" ou "Onfália Benoiton", que põem em cena figuras disformes, marginais, algumas de lastro romântico e idealista ainda, anunciando já um certo fascínio queirosiano pela decadência da sociedade burguesa urbana, a que romances como *O Primo Basílio* ou *Os Maias* dariam mais consistência e densidade.

Conhecidas são também algumas das reflexões do autor, em textos doutrinários e na epistolografia, pública e privada, sobre a atividade do 'fazer personagem' ou sobre figuras concretas dos seus romances. Assim é na carta de 12 de março de 1878 a Teófilo Braga (Queirós, 1983: 133-137)[3], partilhando uma reflexão sobre as figuras de *O Primo Basílio*, particularmente sobre a construção do tipo como categoria central do programa realista; também na carta pública endereçada a partir de Bristol a Mariano Pina, publicada originalmente em 1888 no jornal *O Repórter,* Eça lança uma diatribe contra a Academia que preterira o seu romance *A Relíquia*, argumentando precisamente com o facto de as personagens dessa narrativa terem desafiado o conservadorismo académico (Queirós, 2009: 211-222); e, da missiva posterior, a Carlos Lobo d'Ávila, intitulada "Ciências e Artes. Tomás de Alencar: uma explicação" (Queirós, 2009: 223-231), infere-se um conjunto de procedimentos narrativos de figuração, traduzindo precisamente a importância da categoria personagem no universo queirosiano. Esta continuada e persistente reflexão do autor sobre uma categoria narrativa específica tem encontrado ecos na exegese queirosiana, sendo explorada por diferentes campos e perspetivas. Disto mesmo nos dá conta Carlos Reis:

> Conhecidas, analisadas, interpretadas, reinterpretadas e discutidas, umas vezes elogiadas, outras abominadas, à luz de paradigmas diversos, complementares ou antagónicos: da história literária à psicanálise e ao estruturalismo, passando pela estilística, pela sociologia literária, pelos estudos femininos, pelos estudos pós-coloniais, pelos estudos comparados ou pelos estudos narrativos, para tudo e para algo mais têm servido as personagens de Eça (Reis, 2016: 29).

Recentemente, em julho de 2025, a Fundação Eça de Queiroz escolheu como tema do seu Seminário de Verão "Personagens de Eça de Queiroz em debate no Seminário Queirosiano

[3] Leia-se este excerto que aponta precisamente para a importância da personagem tipo no programa narrativo queirosiano da década de 70: "(...) por outro lado a sociedade que cerca estes personagens — o formalismo oficial (Acácio), a beatice parva de temperamento irritado (D. Felicidade), a literaturinha acéfala (Ernestinho), o descontentamento azedo, e o tédio de profissão (Julião) e às vezes quando calha, um pobre bom rapaz (Sebastião). Um grupo social, em Lisboa, compõe-se, com pequenas modificações, destes elementos dominantes. Eu conheço vinte grupos assim formados. Uma sociedade sobre estas falsas bases, não está na verdade: atacá-las é um dever. E neste ponto o Primo Basílio não está inteiramente fora da arte revolucionária, creio. Amaro é um empecilho, mas os Acácios, os Ernestos, os Savedras, os Basílios são formidáveis empecilhos: são uma bem bonita causa de anarquia na meia da transformação moderna: merecem partilhar com o Padre Amaro da bengalada do homem de bem." (Queirós, 2008: 183).

2025”[4], o que diz bem não só da atualidade do tema, mas sobretudo da necessidade de permanente revisão crítica desta categoria nos universos ficcionais do autor.

No conjunto das figuras queirosianas, um grupo particular se destaca – a mulher. O universo de personagens femininas tem sido objeto de estudos vários, uns de índole mais biografista, outros acentuando a moralidade e o papel da mulher no contexto social do século XIX, outros ainda dedicando particular atenção às principais heroínas das grandes narrativas do autor, como Amélia, Luísa, Juliana ou Maria Eduarda (Cunha, 2002, 2014; Fernandes, 2019; Brogueira, 2013; Vilela, 2020). A maioria destes estudos aponta em duas direções: *i)* por um lado, caracterizam-se pela atenção exclusiva às obras mais célebres do autor, estudando e analisando sobretudo as protagonistas mais famosas dos seus universos ficcionais; *ii)* por outro, e em parte decorrente deste, concluem pela desvalorização do papel sociopolítico da mulher, insistindo na dimensão disfórica do seu papel como ‘agente’ narrativo, signo de logro, engano, traição e corrupção moral, instrumento, portanto, ao serviço da crítica sociopolítica à educação, à família e à religião:

> Apesar de a galeria de personagens femininas da ficção queirosiana ser extensa, os estereótipos a que estas pertencem é bastante mais restrito, porque integram grupos, de acordo com modelos assentes em perfis específicos. Assim, as mulheres apresentadas por Eça de Queirós revelam pontos de contacto em diversos níveis, que permitem situar a figura feminina numa tipologia: a adúltera, a solteirona, a beata ou a estrangeira (Fernandes, 2019: III).

Na entrada dedicada à “Mulher em Eça de Queiroz” do *Dicionário Queirosiano*, Américo Guerreiro de Sousa alerta, contudo, para os riscos de uma leitura excessivamente estereotipada e redutora das figuras femininas na obra do escritor: “Nem tudo é logro e cilada na mulher queiroziana – uma noção redutora e incompleta, válida na fase naturalista de E. Q., mas que não atende ao ciclo integral da sua obra e à evolução estética e mental do nosso escritor” (Sousa, 2015: 897). De acordo com o estudioso, a exegese queirosiana deveria proceder a uma revisão da figuração da mulher na obra do autor, que captasse a evolução das suas ideias e da sua estética, tal como sucede com outras domínios sociais, políticos e morais.

Desta crítica retira-se uma ideia importante para o que se pretende demonstrar neste texto: a de que o programa realista foi, em parte, responsável pela disforia caricatural das personagens femininas em Eça e, em certa medida, pela sua falta de densidade psicológica e pela fraqueza do seu caráter[5]. A leitura de algumas crónicas de *As Farpas*, em que “nos

---

[4] Com coordenação científica de Carlos Reis, este seminário contou com a participação de António Apolinário Lourenço da Universidade de Coimbra, e de Ana Luísa Vilela, da Universidade de Évora e homenageada neste volume. Consulte-se: https://feq.pt/personagens-de-eca-de-queiroz-em-debate-no-seminario-queirosiano-2025/

[5] De acordo com Carlos Reis, “enquanto intérprete do realismo e do naturalismo, Eça tratou de cultivar um tipo de romance consideravelmente minudente, no que toca aos espaços representados e às personagens

aparece a sua primeira teorização sobre a mulher" (Macedo, 2015: 898), permite atestar esta ideia. Veja-se, por exemplo, o conhecido texto de março de 1872, publicado posteriormente em *Uma Campanha Alegre*, dedicado à educação feminina, em que abundam as referências à perniciosa influência da literatura sentimental na educação das jovens (Queirós, s/d: 322-342); ou a 'farpa' seguinte sobre o adultério (feminino) e a degenerescência dos costumes e da moral (Queirós, s/d: 387-405). À semelhança do que sucede com todas as outras áreas sociopolíticas do país, como a família, a educação, a política, as finanças, a arte, a cultura e a imprensa, também os grupos sociais que compunham o Portugal do constitucionalismo foram a matéria prima do seu projeto de Cenas da Vida Portuguesa, "projeto de ampla crónica de costumes" (Reis, s/d).

2. AS FIGURAS FEMININAS NOS TEXTOS DE IMPRENSA

Sugere-se, neste contexto, refletir sobre a representação da mulher nos textos de imprensa de Eça de Queirós, particularmente sobre o modo como Eça 'jornalista' a representou em dois jornais: no *Distrito de Évora* (DE) e na *A Atualidade* (At) do Porto. A questão é perceber se, nos textos de imprensa, com preocupações, objetivos e protocolos comunicacionais bem diversos dos da literatura, o autor dedicou igual atenção à figura feminina, reforçando ou contrariando a estereotipia presente nas obras de ficção. Ensaia-se, assim, uma proposta de leitura destes textos como estádios germinais do 'fazer personagem' que, posteriormente e noutros contextos, o autor recuperaria, transformaria ou obliteraria.

Deve, porém, ressalvar-se que o *corpus* de análise aqui trabalhado integra dois objetos bastante distintos. O *Distrito de Évora* é o título de um periódico praticamente criado, escrito e composto por Eça, como é sabido, no qual assumiu o papel de homem-orquestra (Baptista, 1993)[6] ou de *one man newspaper* (Balle, 1994)[7]. Acumulando as funções de editor, redator e diretor, e pago para escrever um jornal político de oposição (Brasil, 1945; Castro, 1981; Peixinho, 2019; Sardica, 2005; Simões, 1980), o então jovem Eça esforçou-se por cumprir o que se esperava de um jornal criado e financiado com esta finalidade. De tudo escreveu um pouco – notícias breves, textos de opinião, crónicas, revista de imprensa, traduções, pequenas ficções. Durante os sete meses[8] que permaneceu na capital alentejana, as páginas do *DE* foram uma experiência essencial quer "na aprendizagem daquilo que viria a ser o seu ofício de escritor" (Serrão, 1985: 117), quer no exercício de

caracterizadas; entre estas, avultam os tipos sociais, emblematicamente remetendo para aspetos fundamentais da vida pública portuguesa, na segunda metade do século XIX." (Reis, s/d).

6 "No *Distrito de Évora* o jovem Eça assume-se, de facto, como homem-orquestra em relação a uma redação que requereria, normalmente, para as centenas de páginas produzidas, uma boa dúzia de instrumentos…" (Baptista, 1993: 324).

7 Sendo uma novidade no panorama português, esta ideia de *one-man newspaper* não é inédita na imprensa europeia da época: os jornais e revistas, entre o fim do século XVII e meados do século XIX, eram muitas vezes projetos de iniciativa individual, fabricados, concebidos e escritos por um só homem, geralmente intelectual ou escritor (Peixinho, 2019: 55).

8 "No n.º 58, de 28 de julho de 1867, o jornal publica em destaque uma curta declaração, informando do trespasse da publicação a Francisco da Cunha Bravo. No n.º 60, saído no dia 4 de agosto, pode ler-se no topo da primeira página o anúncio da resignação de Eça de Queirós, embora o jornal tenha ainda sido publicado até ao fim de do mês (...)" (Peixinho, 2019: 20).

retirar matéria textual a partir da realidade, treinando o olhar atento e sagaz que passaria então a dirigir ao país: "Para além da sua importância para a compreensão das dinâmicas da imprensa oitocentista, este periódico foi também terreno fértil para a experiência da escrita: aqui, Eça ensaia estilos, experimenta géneros, esboça pequenas histórias, cria personagens" (Peixinho, 2019: 56).

O papel de Eça na *A Atualidade*[9] do Porto teve contornos bastante diferentes, circunscrevendo-se às funções de correspondente internacional. Entre 1877 e 1878, enviou para o jornal portuense 15 cartas-crónicas[10] durante a sua estada em Newcastle e Bristol. Recorde-se que, nesta época, Eça já não era um jovem desconhecido: em 10 anos, adquirira experiência profissional, ganhara mundo – fora administrador do Concelho em Leiria, cônsul em Havana e viajara pelo Médio Oriente, pelos Estados Unidos e Canadá – e alcançara também algum reconhecimento público como escritor promissor e figura com presença no espaço público nacional. Interessava ao jornal uma abertura à Europa, tendo construído, para o efeito, uma rede de correspondentes que conferia credibilidade à publicação; a Eça importava sobretudo garantir proventos suplementares que lhe permitissem equilibrar as finanças e manter um certo estilo de vida. Dos poucos testemunhos respigados da sua correspondência particular, intui-se que os anos passados em Inglaterra foram de intensa produção literária, escrevendo por necessidade para os jornais: "Eu só sei notícias da pátria através da *A Atualidade* – uma folha do Norte, onde eu vomito resíduos duma prosa torpe – a tanto por coluna: divertimento que vou cessar – porque ainda não vi a cor do dinheiro de Anselmo Morais Plebe" (Queirós, 1983, I: 124), desabafa em carta a Ramalho Ortigão, de 3 de novembro de 1877.

O tempo que separa estas duas colaborações jornalísticas e as diferentes modalidades de colaboração que concretizam têm, como se verá, consequências para a leitura que aqui se propõe. Pesem embora estas diferenças, importa no momento atentar em algumas constantes da escrita queirosiana para os jornais: *i)* a observação atenta da realidade circundante, exercício imprescindível no mundo da imprensa, mas também importante para o seu 'programa realista'; *ii)* o recurso à paráfrase da imprensa internacional, traduzindo, por vezes com alterações mínimas, o que lia em revistas e jornais que lhe chegavam de Inglaterra e França[11]; *iii)* a fatal tendência para a efabulação; *iv)* a vocação narrativa dos textos e, decorrente dela, a centralidade da personagem nos pequenos enredos que vai construindo. Nas primeiras colaborações com a imprensa:

---

[9] O jornal *A Atualidade* foi criado com o intuito de se fundar o centro eleitoral republicano, em fevereiro de 1874, e teve um tempo de vida considerável, sobretudo tendo em consideração as aparições meteóricas de alguns jornais e revistas da época: durou cerca de dezassete anos, tendo-se extinguido em 1891, coincidentemente o ano em que se aborta a primeira 'revolução' republicana (Peixinho, 2010).

[10] Estes textos estão, desde 2024, editados e publicados no volume *Textos de Imprensa III* (*D'A Atualidade*) (Queirós, 2024).

[11] "O facto de Eça não ter dedicado muito tempo a estes textos, escritos com celeridade e como forma de garantir proventos suplementares, tornava apetecível a importação, quase até à paráfrase, da imprensa inglesa: desde os veneráveis *Times*, *The Daily Telegraph*, *Daily News*, *Standard* e *The Morning Post*, que Eça qualifica como "os grandes jornais – jornais personagens", até aos periódicos de cariz social e satírico como o *Fun*, a *Whitehall Review* e a *Vanity Fair*, de onde retira as *petites-histoires* e as curiosidades com que entretinha os seus leitores" (Reis e Peixinho, 2024: 28).

> Nunca perde a oportunidade para ensaiar e testar procedimentos típicos da ficção literária, sejam eles a construção de personagens, a configuração de ambientes sociais, a montagem de cenas, a descrição de cenários, o apontamento risível, etc. À semelhança do que sucedera, uns anos antes, nas páginas do *Distrito de Évora*, também nas páginas de *A Atualidade*, o correspondente usa as notícias da imprensa local para desenvolver pequenas histórias e construir algumas intrigas com apreciável grau de efabulação (Reis e Peixinho, 2024: 28).

3. A MULHER NAS PÁGINAS DO *DISTRITO DE ÉVORA* E DE *A ATUALIDADE*

Folheando as páginas das 58 edições do jornal eborense, escritas e publicadas entre 1 de janeiro e 1 de agosto de 1867, encontram-se, sobretudo na secção crónica e na secção noticiário, algumas figuras femininas se destacam, denunciando a atenção de Eça por "movimentos emancipatórios", que começavam a emergir no estrangeiro, em claro contraste com os seus universos ficcionais, nos quais às protagonistas, representativas da sociedade portuguesa urbana, era vedado o acesso ao espaço público.

No número 10 do jornal, saído a 10 de fevereiro de 1867, na secção 'Crónica', Eça narra um *fait divers* policial, género que abundava na imprensa oitocentista[12], sobre um crime cometido por uma senhora madrilena que assassinara, por motivos supérfluos, a sua ama. Trata-se de uma história curta – género que o escritor sempre dominou com mestria – que Eça respiga certamente de imprensa do país vizinho, e na qual é importante reter: *i)* a sua capacidade de, num género narrativo condensado, dar conta do perfil moral e do carácter da protagonista; *ii)* e, mais relevante, a interpelação que Eça (narrador e relator) faz ao leitor, traduzindo este caso como uma anomalia que contrariaria um certo ideal feminino da mulher mãe, protetora e pilar da vida social e familiar:

> Seria aquela uma criatura humana? Seria sobretudo uma mulher? A mulher, que nós dizemos ser a nossa consolação na adversidade, o nosso conforto nas grandes dores, a ideia, o pensamento fixo da adolescência, que é a única alegria real e duradoura, a única e adorável felicidade da juventude, o amparo, o arrimo da velhice, da decrepitude, a mulher, trasmudada assim numa víbora, num cancro da sociedade, num flagelo desolador! Porque não será a mulher, sempre, a núncia de esperanças, a emanação mais pura e sublime da divindade? (Queirós, 2019: 272).

Em número posterior, de 17 de fevereiro, apresenta ao leitor um tipo feminino bem diverso: a mulher que vive à margem da normatividade moral, apresentada entre fascínio e

[12] Segundo Marc Lits, o século XIX é a idade de ouro deste género, assistindo-se à sua entrada nos grandes quotidianos; a sua explosão inscreve-se no quadro de um aumento global da narrativa criminal nos diversos *media* da época e mesmo noutras formas de cultura popular (Lits e Dubied, 1999).

reprovação. Embora o texto seja assumido como uma transcrição do *Jornal de Notícia*s, é interessante que o jovem Eça o tenha selecionado para as páginas do *DE*. Trata-se de um perfil dedicado a Cora Pearl, cortesã parisiense, conhecida pelas suas extravagâncias, "mulher estouvada e elegante de que tanto tem falado a imprensa parisiense" e que "introduziu a moda de tingir os cabelos e de emprestar por meio de pinturas e composições químicas uma beleza artificial aos rostos já enrugados ou marcados pelos estragos do tempo" (Queirós, 2020: 309). Ainda que esta figura feminina seja importada de notícia alheia, não tendo sido composta nem trabalhada pelo escritor, não é despicienda a sua presença nas páginas do *DE*, por decorrer de uma seleção intencional. Limitando-se à transcrição do texto, sem comentários ou desenvolvimentos, importa aqui realçar uma certa sedução por um tipo feminino, marcado pelo excesso, pela decadência e pela dissolução, que recuperará em romances posteriores. Recorde-se Leopoldina Ferraz, amiga e confidente de Luísa, protagonista de *O Primo Basílio*, que representaria o desafio das normas e convenções sociais, "uma personagem excecional na obra queiroziana apresentando uma mundividência alternativa, embora criticamente considerada, para o sexo feminino" (Ganhão, 2017: 58).

Dois outros textos do *DE* revelam a atenção de Eça por movimentos emancipatórios femininos que começavam a despontar em certos países da Europa, aparentemente ausentes das páginas da sua ficção: o direito ao voto das mulheres e o seu direito a uma carreira profissional. No número 44, saído a 9 de junho de 1867, Eça de Queirós, que lia em abundância a imprensa europeia, dá notícia da proposta de alargamento eleitoral à mulher, apresentada à Câmara dos Comuns em Inglaterra por Stuart Mill:

> Mr. Stuart Mill, membro da Câmara dos Comuns, encarregou-se da emancipação das mulheres. De princípio, arriscou a sua proposta com uma certa timidez, pedindo que se introduzisse no *bill* da reforma um termo vago que reservasse o futuro; por exemplo a palavra pessoa, substituindo a palavra homem. Como se pode supor, esta tentativa obteve êxitos de diversas espécies, e Mr. Mill, lisonjeado e corajoso, formulou claramente o seu programa. O que ele pede é que a mulher seja eleitor (Queirós, 2020: 730).

No número 58, publicado em 28 de julho, Eça respiga a notícia de uma visita de uma médica estadunidense a um hospital parisiense, destacando o papel da mulher na ciência:

> Este facto proclama em Paris um princípio que recebeu a sua consagração nos Estados Unidos: igualdade da mulher perante a ciência. Nós, pela nossa parte, inclinamo-nos em favor deste princípio. Antes as mulheres recebam nas academias o doutorado do que se façam elas mesmas doutoras, como por aí vemos algumas vezes, com grande tédio nosso e deslustre do sexo e da ciência (Queirós, 2020: 895).

Nas crónicas que publica na *A Atualidade* do Porto, entre 1877 e 1878, ao contrário do que sucede nos textos do *DE*, as narrativas ganham dimensão e as personagens mais densidade. Embora escritas de um modo descontraído, ao correr da pena, sem grandes elaborações estilísticas ou formais[13], já que coincidentes com um período de grande produção artística (Freeland, 1986; Magalhães, 2000; Reis e Peixinho, 2024), estas colaborações constituem pequenos ensaios narrativos. Eça aproveita alguns factos e acontecimentos extraídos do real, geralmente respigados da imprensa local[14], para desenvolver pequenas histórias e construir algumas intrigas cujo grau de efabulação é claro:

> Ora constrói retratos, esboçando personagens, como sucede com Hobbart-Paxá, um dos protagonistas do conflito russo-turco; ora constrói tipos sociais a partir de *fait divers* que descobre nos jornais sensacionalistas, como sucede com um caso de adultério, que lhe serve de pretexto para a construção do perfil da mulher inglesa, responsável, na sua opinião, pela corrupção dos costumes (Reis e Peixinho, 2024: 28)[15].

É sobretudo no final das suas 'cartas-crónicas' que o correspondente se dedica à vida social e cultural inglesa, desenvolvendo pequenas intrigas domésticas e alguns retratos inspirados nos *fait divers* dos jornais e revistas. E se estas pequenas narrativas permitem dar conta do olhar crítico de Eça sobre "uma sociedade estratificada e desigual, moralmente hipócrita, anacrónica em muitos dos seus costumes" (Reis e Peixinho, 2024: 24)[16], também constituem excelentes ensaios em que o escritor testa procedimentos, desenha perfis e constrói histórias. De facto, Eça não perde nunca a oportunidade para ensaiar e testar procedimentos típicos da ficção literária, sejam eles a construção de personagens, a configuração de ambientes sociais, a montagem de cenas, a descrição de cenários, etc.

---

[13] Eduardo Pinto da Cunha, no prefácio que redige para a edição de *Crónicas de Londres*, de 1944, afirma: "Pelo que se conhece das suas exigências de estilo e da evolução do seu pensamento pode admitir-se que Eça não compilaria em volume estas *Crónicas de Londres*, sem as submeter a profundas remodelações, quer na forma, quer na essência." (Cunha, 1944: XXI).

[14] Eça lia em quantidade uma diversidade de títulos da imprensa britânica, respigando assuntos, histórias, figuras que aproveitava por vezes quase até à paráfrase: "Bastará uma qualquer leitura destas crónicas queirosianas, para percebermos o profundo empenho de Eça em ler uma grande variedade de jornais: desde os veneráveis *Times*, *The Daily Telegraph*, *Daily News*, *Standard* e *The Morning Post*, que Eça adjetiva de "os grandes jornais – jornais personagens" (...), até aos periódicos de cariz social e satírico como o *Fun*, a *Whitehall Review*, a *Vanity Fair*, onde Eça encontrava as *petites-histoires* e os episódios picantes com que entretinha os seus leitores" (Peixinho, 2010: 208).

[15] Vejam-se a este respeito os textos de 14 de maio e de 1 de agosto (Queirós, 2024: 67-76; 101-112).

[16] "As imagens da Inglaterra queirosiana, sobretudo no que respeita à sua vertente sociocultural, são afetadas pelo teor lúdico destes textos. Em todas as cartas, o cronista tem a preocupação de apontar o pormenor exótico, a história bizarra, o acontecimento invulgar, dando a sensação de querer produzir nos leitores um efeito de surpresa e estranheza. Para isso, socorre-se das inúmeras publicações inglesas menos sérias e mais vocacionadas para a cobertura do social (...) e que o próprio Eça classifica de "pequenos jornais de escândalo, de mexerico, de pilhéria, ou de curiosidade" (Peixinho, 2010: 234).

Na galeria das figuras que desfilam pelas páginas destas crónicas, a mulher tem um lugar especial. Ao arrepio do que ensaiara no DE, a representação feminina é agora estereotipada e limitada a perfis específicos – a adúltera, a boémia, a depravada, a ladra, a fútil, etc. – muito mais próxima das personagens femininas da sua ficção. Na crónica de janeiro de 1878, conta um *fait divers* sobre uma rede criminosa formada pelas criadas de servir:

> As criadas inglesas, julgando sem dúvida que as soldadas atuais eram perfeitamente indignas de seres inteligentes, formaram uma espécie de associação para se criarem benefícios suplementares. As criadas inglesas, julgando sem dúvida que as soldadas atuais eram perfeitamente indignas de seres inteligentes, formaram uma espécie de associação para se criarem benefícios suplementares; e estes consistem em apanhar cartas comprometedoras às amas, e venderem-lhas por preços respeitáveis (Queirós, 2024: 177-178).

A similitude com o enredo de *O Primo Basílio*, romance escrito precisamente durante o seu consulado em Inglaterra, é evidente. Embora a construção das figuras não permita individualizar ou singularizar personagens, a relação antagónica entre o coletivo de criadas e de amas bem como o estigma do adultério são aspetos que o romance recupera e que configuram uma certa tendência para a estereotipia e para a representação da mulher como causa da degenerescência dos costumes.

Noutras situações, esboça tipos sociais, como ocorre na carta de 1 de agosto de 1877, em que, a propósito de uma notícia sobre um caso de adultério, publicado num jornal inglês, o cronista sintetiza em traços inequívocos o perfil da mulher inglesa, responsável, na sua opinião, pela decadência da família como instituição:

> Basta observar um pouco as maneiras da inglesa moderna, para se ver que ela poderá ser tudo – uma hábil cavaleira, uma excelente caçadora, um forte cocheiro, uma adorável amante, uma excelente atiradora à pistola, um ótimo companheiro de viagem, um atrevido parceiro para uma partida de *bacarat* – tudo, menos uma esposa e uma mãe. A maneira como se vestem, o atrevimento dos olhares, o hábito das conversações picantes, o vício do namoro, o gosto pelas bebidas fortes, a paixão pelos exercícios masculinos, a avidez de independência, o desdém do público – tudo revela, a quem as conhece, uma tendência irresistível para o amor livre. A isto junte-se um temperamento ardente, uma imaginação excitada, uma natureza voluntária – e compreender-se-á a situação (Queirós, 2024: 109).

Tal como no romance de 1878, também estas figuras femininas da sociedade inglesa são o produto de uma educação frágil, fundada em leituras da novela sentimental, que dominava o mercado, e era fabricada em série, para alimentar as dormentes sensibilidades da mulher

burguesa. É curioso sublinhar aqui como esta temática da educação da mulher pela leitura, que Eça viria a explorar em romances posteriores[17] e sobre que escrevera já numa das crónicas das *Farpas*[18], é também aqui apresentada como um estigma da cultura inglesa "para manter vibrantes os nervos das *misses* e das *ladies*." (Queirós, 2024: 144).

4. CONCLUSÕES: DA DIVERSIDADE À ESTEREOTIPIA

A análise aqui proposta neste texto está longe de ser exaustiva. Contudo, permite algumas conclusões prévias que confirmam desde logo duas premissas que, não sendo originais, convém relembrar. Em primeiro lugar, o facto de os textos de imprensa que o escritor foi publicando desde a década de 60 até ao final da vida constituírem importantes laboratórios de ensaio de estratégias narrativas e de experimentação de enredos, cuja leitura e análise se revelam cruciais no estudo do autor e da sua época: "Eça viveu e escreveu num tempo em que a presença do escritor nas páginas da imprensa, (...) permitia levar até ao espaço público a palavra e a análise de vultos destacados da vida literária" (Reis e Peixinho, 2024: 11). Em segundo lugar, destaca-se o facto de também nestas crónicas de imprensa a personagem ser uma categoria relevante, dada a tendência que Eça tinha para criar histórias, efabular e construir pequenos enredos inspirados quer da realidade que o circundava, quer das páginas dos jornais e revistas que lia.

Quanto à construção das figuras femininas nestes textos, parece ter sido demonstrado pelo que acima fica dito que entre as páginas do jornal eborense, escritas em 1867, e a correspondência para *A Atualidade* do final da década de 70, há uma evolução que se consubstancia a dois níveis. Por um lado, as personagens femininas do *DE* são menos numerosas, menos concretas e menos trabalhadas. Em contrapartida nas crónicas da *At* conseguem singularizar-se algumas figuras inseridas em pequenos enredos cuja dinâmica narrativa é mais evidente. Esta diferença decorre, naturalmente, do processo de amadurecimento do Eça escritor: os textos de 1877 e de 1878 "exibem muito do estilo e da visão de um grande escritor, então já na plenitude dos seus recursos literários" (Reis Peixinho, 2024: 12). Por outro lado, fica bem clara a estereotipia destas construções, procedimento a que não é alheio, como acima se disse, o programa realista. As mulheres representadas nas crónicas do jornal portuense são geralmente representativas dos males sociais que o programa realista pretendia denunciar, e constituem-se como embriões ou 'almas-gémeas' dos enredos de contos e romances bem conhecidos.

---

[17] Veja-se *O Primo Bazilio* e *Os Maias*, romances em que as protagonistas são construídas, em grande medida, pelo tipo de educação sentimental que as leituras de um romantismo alienante propiciavam.

[18] Referimo-nos ao conhecido texto de março de 1872, publicado posteriormente em *Uma Campanha Alegre*, todo ele dedicado à educação feminina, onde abundam as referências perniciosas da literatura sentimental (Queirós, s/d: 322-342). Veja-se também outra farpa sobre o adultério (Queirós, s/d: 387-405).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Balle, Francis, 1997, *Médias et Société. De Gutenberg à Internet,* 8.ª ed. Paris: Monchrétien.

Baptista, Jacinto, 1993, "Eça jornalista", *in* A. C. Matos (Org.). *Dicionário de Eça de Queiroz*, 2.ª ed. Lisboa, Caminho, pp. 320-327.

Brasil, (1945). "Eça de Queiroz, jornalista", *in* L. M. Pereira e C. Reis, C. (Orgs.). *Livro do Centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa, Livros do Brasil, pp. 509-520.

Brogueira, Dilar Trancas Mariano, 2013, *A Figuração da Personagem nas Crónicas de Eça de Queirós. Textos de Imprensa da* Revista Moderna, Dissertação de Metrado em Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Castro, Aníbal Pinto de, 1981, "Nota Introdutória" a *Páginas de Jornalismo «O Distrito de Évora» (1867)*, Porto, Lello & Irmão – Editores, pp. v a xxxvi.

Cunha, Eduardo Pinto da, 1944, «Prefácio» a *Crónicas de Londres*, Lisboa, Editorial Aviz, pp. XIII – XXXVIII.

Cunha, Maria do Rosário, 2014, "Perfume de mulher: a figuração do feminino em Eça de Queirós", *in Revista de Estudos Literários*, Vol. 4, pp. 189-205.

Cunha, Maria do Rosário, 2002, *A inscrição do livro e da leitura na ficção de Eça de Queirós*. Tese de Doutoramento, Universidade Aberta.

Fernandes, Andreia Miriam, 2019, *Os estereótipos na representação do feminino na ficção queirosiana*, Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares, Universidade Aberta.

Freeland, Alan, 1986, "Eça de Queirós: Consular Correspondence from Newcastle", *in Portuguese Studies*, Vol. 2, pp. 99-119.

Ganhão, Mónica Gomes, 2017, *Aparições: a Mulher e o Casamento em Eça de Queiroz*. Dissertação de Mestrado em Estudos Românicos. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Lits, Marc & Annik Dubied, 1999, *Le fait divers*, Paris, PUF.

Magalhães, José Calvet de, 2000, "Eça de Queirós, cônsul e escritor", *in Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, n.º 9-10, abril – setembro, pp. 8-22.

Peixinho, Ana Teresa, 2019, "Introdução" a *Textos de Impresa II (Do Distrito de Évora)*. Edição Crítica de Ana Teresa Peixinho, Lisboa, INCM, pp. 19-80.

Peixinho, Ana Teresa, 2010, *A Epistolaridade nos Textos de Imprensa de Eça de Queirós*. Lisboa: FCT/FCG.

Peixinho, Ana Teresa, 2002, A Génese *da Personagem Queirosiana em* Prosas Bárbaras, Coimbra, MinervaCoimbra.

Queirós, Eça de, s/d., *Uma Campanha Alegre*, Lisboa, Livros do Brasil.

Queirós, Eça de, 1983, *Correspondência*. Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho. 2 vols. Lisboa, INCM.

Queirós, Eça de, 2009, *Cartas Públicas*. Edição Crítica de Ana Teresa Peixinho, Lisboa, INCM.

Queirós, Eça de, 2019, *Textos de Impresa II (Do Distrito de Évora)*. Edição Crítica de Ana Teresa Peixinho, Lisboa, INCM.

Queirós, Eça de, 2023, *Textos de Impresa III (D' A Atualidade)*. Edição Crítica de Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho, Lisboa, INCM.

Reis, Carlos, 2016, "Eça de Queirós e a Personagem como Ficção" *in Revista de Estudos Literários*, n.º 6, pp. 29-60.

Reis, Carlos & Ana Teresa Peixinho, 2024, "Introdução" *in Textos de Imprensa III (d'A Atualidade)*, Lisboa, INCM, pp. 17-52.

Reis, Carlos, s/d. "Eça de Queirós" *in Instituto Camões*. Disponível em: https://www.instituto-camoes.pt/activity/centro-virtual/bases-tematicas/figuras-da-cultura-portuguesa/eca-de-queiros. Acesso em: ago. 2025.

Sardica, José Miguel, 2005, *José Maria Eugénio de Almeida. Negócios, política e sociedade no século XIX*. Lisboa, Quimera.

Serrão, Joel, 1985, *O Primeiro Fradique Mendes*. Lisboa, Livros Horizonte.

Simões, João Gaspar, 1980, *Vida e Obra de Eça de Queirós*. 3.ª ed. Lisboa, Bertrand.

Sousa, Américo Guerreiro de, 2015, "(A) Mulher em Eça de Queiroz". *in* A. C. Matos (Org.). *Dicionário de Eça de Queiroz*, 3.ª ed. ilustrada, revista e ampliada. Lisboa, Caminho, p. 897.

Vilela, Ana Luísa, 2020, "Uma adúltera diferente: a primeira Luísa" *in Revista de Estudos Literários*, N.º 10, pp. 403-414.

ENTRE ANJOS E DEMÓNIOS: IMAGENS DA *FEMME FATALE* EM CAMILO, EÇA E AQUILINO

Maria do Carmo Cardoso Mendes

Universidade do Minho

mcpinheiro@elach.uminho.pt

RESUMO

"Podia ter trazido a Alphonsine!". As palavras de Basílio no desfecho do romance queirosiano simbolizam a atração pelo motivo da *femme fatale*, manifestada em diversas obras literárias portuguesas. Este ensaio identifica esta figura sensualmente tentadora e, por vezes, demoníaca, na novelística camiliana, na ficção queirosiana e em contos de Aquilino Ribeiro. Analiso como o motivo contribuiu para consolidar estereótipos literários, associando mulheres estrangeiras ao arquétipo da *femme fatale*, em contraponto com a idealização da *femme fragile* portuguesa.

Palavras-chave: *femme fatale*; *Camilo; Eça; Aquilino*

1. INTRODUÇÃO

Antes de proceder a uma análise da presença do motivo da *femme fatale* em alguns textos literários portuguesas, importa salientar que tal motivo constitui um importante legado clássico. Personagens mitológicas e bíblicas (Eva, Salomé e Dalila, por exemplo) combinam sensualidade e morte, e constituem uma das linhas fundamentais de figuração feminina (literária, pictórica e musical) na história cultural do Ocidente.

A visão da mulher como manipuladora do jogo amoroso, ainda que identificável nos primeiros românticos (*e.g.* Keats, *La Belle Dame Sans Merci* – 1820), só adquire a totalidade das suas caraterísticas em meados do século XIX. A pintura, em especial, representa imagens femininas de olhar subjugador e de beleza diabólica perturbante, que recriam tanto os mitos pagãos de Vénus, Medeia, Astarte ou Helena de Troia, quanto personagens

bíblicas (Salomé, em *L'Apparition* de Gustave Moreau – 1876 – e Judite, no quadro homónimo de Gustave Klimt – 1901) e históricas (como Messalina e Cleópatra).

A *femme fatale* é um modelo recorrente na literatura (e na pintura) da segunda metade de Oitocentos. Todavia, a sua proliferação artística *fin-de-siècle* não exclui, como bem notou Mario Praz (1976: 140), uma presença marcante na literatura de todos os tempos.

Virginia Allen (1983: 191) associa o desenvolvimento do imaginário da mulher fatal à ascensão do feminismo, no século XIX: "The years during which the femme fatale acquired her essential attributes were also the years during which the female emancipation movement gathered strength".

Na literatura europeia do século XIX e na pintura pré-rafaelita, a *femme fatale*, muitas vezes de recorte oriental, conhece uma intensa popularidade. Surge representada em Cleópatra (Gautier e Pushkin), em Salammbô (Flaubert), em Herodíade (Mallarmé, Heine e Flaubert) ou Salomé (Heine, Moreau, Laforgue, Flaubert, Huysmans, Maeterlinck, Mallarmé, Wilde, Hoffmansthal e Strauss), assim como em obras como *Mademoiselle de Maupin* (Gautier), *Le jardin des supplices* (Octave Mirbeau) ou *L'Eve Future* (Villiers de l'Isle-Adam).

A literatura portuguesa oitocentista e primo-novecentista não se alheia desta forte presença do motivo da *femme fatale.*

2. A *FEMME FATALE* NA LITERATURA OITOCENTISTA E PRIMO-NOVECENTISTA

2.1. CAMILO: A REDENÇÃO MASCULINA

A imagem dual da mulher promovida pelo Romantismo e traduzida nos motivos literários da *femme fragile*[19] e da *femme fatale* encontra-se exemplarmente traduzida na novelística camiliana. Três novelas se destacam na representação do fatal feminino diretamente importado da literatura francesa.

Em *Amor de Salvação* (1864), duas figuras femininas diametralmente opostas – a de anjo e a de demónio – traçam o destino do protagonista. Ao contrário do que acontecerá com Carlos (protagonista de *A Mulher Fatal*), Afonso de Teive acaba por se libertar da mulher demoníaca para se entregar àquela que haverá de regenerá-lo. O conselho do "fidalgo libertino" D. José de Noronha ("Devias adorar tua prima porque era um anjo, e devias desejar a outra porque era um demónio" – Castelo Branco, 1985: 700) desenha dois perfis inconciliáveis, perante as quais Afonso deve fazer uma eleição[20]. Optar pela "mulher fatal"

[19] Da primeira geração romântica vem a figura feminina que se tornará protótipo da mulher-anjo: à Hermengarda, de *Eurico, o Presbítero*, podem juntar-se as figuras de Dulce, n'*O Bobo* e Beatriz n'*O Monge de Cister*. Estas personagens angelicais encontram também em Herculano o contraponto, na figura da mulher fatal, representada, por exemplo, em D. Leonor Teles, de uma das *Lendas e Narrativas*: "Arras por foro de Espanha".

[20] A escolha entre polos antinómicos revela, como mostraram Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979), a limitação de papéis femininos na sociedade oitocentista: ou a mulher se encaixa no estereótipo do resignado anjo ou ousa desafiar a ordem social e é, de imediato, rotulada como demónio. A literatura

significa iniciar um processo degenerativo, geralmente irreversível (embora, no caso do protagonista desta novela, ele não se verifique).

Afonso vive uma obstinada paixão pela pérfida, arrogante, tentadora e sensual Teodora[21]. As expressões que a caracterizam – "olhos negros, não vivos, antes mórbidos", "magia satânica do olhar" e "adorado demónio" (Castelo Branco, 1985: 655 e 676) – consubstanciam o retrato da mulher fatal e o seu poder de domínio sobre o homem (tão intenso quanto aquele que exerce sobre o cavalo de que se serve para ostentar publicamente uma relação adúltera).

O tipo da *femme fatale* é também revelado no intertexto bíblico que identifica Teodora com Eva[22]: "Adão, quando viu Eva, devia dizer-lhe: Ah! A Eva, quando viu a serpente, se não fugiu, eu vou julgar, sem menoscabo do historiador Moisés, que mais ou menos nervosa, exclamou: Ah!"[23] (Castelo Branco, 1985: 679)
O conflito interior vivido por Afonso, opondo forças do bem à paixão demoníaca, resume a substância moral da novela:

> A oração, esse divino desabafo de enormes aflições, nem esse bem me valia um relâmpago de sossego à alma. Começava orando, a ansiedade recrescia, a fé desamparava-me, e então sobrevinha o desprezo de Deus, a negação da Providência, e um feroz deleite de blasfemar. Eu amava a mulher abismada, a mulher prostituída! Eu, santo Deus, com instintos tão nobres, educação tão religiosa e respeitos tão profundos à dignidade! (Castelo Branco, 1985: 741)

O sentimento vivido por Afonso não é o amor (reciprocidade e partilha), mas uma paixão perniciosa, porque tolda a razão e viola princípios sociais e religiosos: "Amor, sim, amor indomável, amor faminto de vê-la e de ouvi-la, de chorar com ela, de arrebatá-la ao marido, e insultar a sociedade e Deus na posse dela" (Castelo Branco, 1985: 690).

---

ocidental construiu uma dicotomia do imaginário feminino, que encaixa as mulheres numa de duas categorias sem termo intermédio: a mulher-anjo é uma figura ideal (associada à Virgem Maria), passiva e silenciosa, enquanto a mulher-monstruosa ou prostituta é uma figura tentadora (moldada à imagem de Eva), que desafia valores consagrados (em especial, a ordem patriarcal).

[21] Sobre a sensualidade dos retratos femininos na novelística camiliana, ver Jacinto do Prado Coelho (1982-1983: 190-193).

[22] Em *Doze Casamentos Felizes*, o juízo desfavorável que as mulheres merecem a Tomás de Abreu (*Sétimo Casamento*) é veiculado pela identificação com outra figura bíblica que representa a destruição do homem: "Para Tomás todas as mulheres eram Dalilas, e todos os namorados – raça degenerada dos velhos brios portugueses" (Castelo Branco, 1969b: 169).

[23] A metáfora da serpente é recorrente: em *Anátema* (1851), Jacinta Rosa é apresentada como "serpente matrimonial de João Rodrigues Cambado" (Castelo Branco, 1971: 29). N' *O Retrato de Ricardina* (1868), a metáfora é utilizada para explicar a violação do voto de castidade de um sacerdote: "O abade de Espinho (...) pecara na mocidade. (...) A serpe tentadora fizera-lhe o salto do pescoço de uma bela mulher, onde a mensageira do averno se enroscara" (Castelo Branco, 1967: 31).

O casamento com Mafalda e o recolhimento numa quinta minhota, onde Afonso se entrega a uma reconfortante vida patriarcal, possibilitam o esquecimento da mulher fatal, mas também a constatação pessoal de que "uma mulher me perdeu; outra mulher me salvou" (Castelo Branco, 1985: 767).

A deslocação espacial (da cidade, perdição, para o campo, paraíso) provoca ainda uma reconfiguração da imagem de Teodora/Palmira, "repulsiva, abjecta, vilíssima, e prostituída", em contraponto com "o vulto angelical" de Mafalda.

Convertido finalmente ao amor salvífico, Afonso está habilitado a condenar a mulher fatal (manifestando uma capacidade de racionalização partilhada pelo narrador):

> Via-a repulsiva, abjecta, vilíssima e prostituída. Súbito, num disco luminoso, desenhou-se-me o vulto angelical de Mafalda, com a face em lágrimas, humilde como uma santa e ao mesmo tempo altiva com a virtude sem nódoa.
>
> Amei então minha prima; todas as estrelas do céu ma estavam bem-fadando para mim; todos os rumores da noite diziam comigo um hino ao Senhor que me descativara das ciladas da mulher fatal (...)
>
> Palmira, a memória da mulher fatal, nem por sonhos o perturba (...).
>
> Palmira (...) morrerá sem ler a sua biografia, desastre comum, mas imerecido, das *mulheres da sua espécie*. Quantos romances, e dramas, e cantatas aí pejam as livrarias sobre Ninon, e Marion, e Manon Lescaut? As Aspásias e Frineias tiveram por si os historiadores e os poetas gregos. Os Catulos e Ovídios eternizaram Lésbias e Corinas. Menos afrontadores da moral, os romancistas e poetas coevos nossos deificam as Gautiers, e fazem que as famílias honestas chorem por elas nas páginas dos livros e nas tábuas dos palcos (Castelo Branco, 1985: 681,749 e 767; meus itálicos).

O excerto é particularmente representativo do contraste entre dois tipos femininos: Palmira é a encarnação do mal; Mafalda, a idealização angelical da virtude, da pureza, da redenção e da santidade. Afonso vive uma epifania. Mas esta reflexão contém também um valor que atinge a própria literatura: se os padrões sociais condenam mulheres, a literatura eterniza, desde a Antiguidade Clássica, a figura da *femme fatale,* tornando-a mito, em distintas épocas, mito cultural; se na vida real mulheres como Palmira são remetidas para o anonimato, na literatura é possível construir um cânone de cortesãs: assim acontece com Ninon de Lenclos (1620-1705), cortesã, escritora e patrona das artes, celebrizada pela inteligência, beleza e liberdade sexual; Marion Delorme (1613-1650), também célebre cortesã francesa que colecionou amantes poderosos (entre os quais se destacou o cardeal Richelieu); Manon Lescaut, protagonista do romance do abade Prévost, *L'Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731), uma jovem ambiciosa que arruína o seu amante; Aspásia de Mileto (século V a.C.), companheira de Péricles, uma hetaira culta e de forte influência política; Frineias (Friné), famosa cortesã de classe alta que viveu no século IV a.C. e terá sido o modelo da "Afrodite de Cnido", do escultor Praxíteles; Lésbia (ou Clódia

Pulcra), imortalizada pelo poeta lírico romano Catulo (84-54 a.C.) e conhecida pelos seus escândalos amorosos; Corina, celebrizada nos *Amores* de Ovídio (43 a.C. – 17-18 d.C.); ou ainda, numa extensa lista do fatal feminino, a referência a Théophile Gautier (1811-1872), que celebrou figuras femininas transgressoras.

Este conjunto de referências universaliza o drama de Palmira, inserindo-a numa longa linhagem de mulheres cujo estatuto moral foi transcendido e transformado pelo poder da narrativa artística. Camilo coloca-se, assim, conscientemente dentro desta tradição, questionando o seu próprio papel como autor que também cria *femmes fatales*.

Amor de Salvação valoriza, romanticamente, a intercessão da mulher redentora na metamorfose do sedutor. Em proposições maniqueístas, a novela confronta dois retratos femininos: Teodora, a "mulher perdida", "ardilosa", "doida", "impura", "abismada" e "prostituída"; Mafalda, a "meiga criatura", "a virtuosa", "o anjo solitário", a "mulher puríssima", cuja "graça celestial" é a de um "anjo do paraíso". Compete ao próprio Afonso apresentar a prima como santa (que recorda a figura materna – "eu via minha santa mãe e a puríssima imagem de minha prima") ou como anjo de "celestial graça". Neste sentido, se Teodora é passível de identificação com a Eva bíblica, Mafalda pode aproximar-se da Maria evangélica, aceitando a ordem estabelecida: o casamento, a procriação (esperando o nono filho) e a entrega aos cuidados da maternidade: "Está lá em casa a esta hora com um pequeno a cavalo em cada ombro e outro enganchado na barriga" (Castelo Branco, 1985: 767).

Em *O Esqueleto* (1865), Camilo retoma o motivo da mulher fatal na descrição da francesa Margarida Froment, a sedutora estrangeira que empurra o homem para a ruína moral e física[24]. A sensualidade evocada pelo padre Ambrósio acentua a dimensão demoníaca e tentadora da francesa:

> Aquela mensageira de Satanás ao pé de mim! (...) A mulher do pecado deu um salto para fora, que parecia um pássaro a saltar, deixando ver os laços dos sapatos, e umas fitas pretas encruzadas nos artelhos! Assim a vestira o inferno para a perdição das almas. Assim aparecia o demónio entrajado aos santos da Tebaida! Porque a verdade há-de dizê-la a minha boca indignada: Satanás nunca fez mulher mais guapa para recrutar almas neste mundo! (Castelo Branco, 1969a: 73-74)

A tensão entre o sagrado e o profano confere a esta reflexão um profundo dramatismo. A mulher fatal, instrumento de Satanás, é um ser de beleza extraordinária, que se torna armadilha para a perdição das almas. Esta visão transforma a beleza física em atributo maligno e perigoso. Os detalhes sensuais que caracterizam a mulher demoníaca revelam um erotismo subliminar interpretado por uma lente religiosa, que cria um conflito entre desejo e culpa, corpo e espírito. Esse conflito é agudizado pela alusão aos eremitas do deserto do Egito (os santos da Tebaida), colocando-se o narrador na posição de um asceta

[24] Seixo, 1997: 214.

tentado por uma visão demoníaca. Se, por um lado, a boca está "indignada", por outro não consegue negar a beleza avassaladora da mulher, o que em última instância significa que a boca que condena é também a que a glorifica.

Uma beleza irresistível, a vaidade pela adoração de uma numerosa corte de admiradores e a exibição pública de um elevado estilo de vida (mantido, primeiro pelo marido, depois por Nicolau, e, mais tarde, por Ricardo de Almeida), são traços da mundana Margarida. A culpabilidade da "mulher fatal" (assim designada pelo próprio morgado de Palmeira) é, todavia, atenuada porque, como a própria faz notar, o amor dedicado ao amante a destruiu:

> Madame Froment era uma digna esposa até ao dia em que seu marido foi desonrado por quem ele recebera em sua casa. (...) Havemos de expiar ambos, ouviu, senhor Mesquita? Havemos de nos espedaçar um ao outro! Eu aceito a vida com os horrores todos, que me esperam... aceito-a com a condição de o ver castigado! (Castelo Branco, 1969a: 44-45)

As acusações não inviabilizam a condenação da mulher fatal à ruína financeira e ao descrédito social, mas transferem a responsabilidade para um corruptor, Nicolau de Mesquita, culpado pela desmoralização de uma mulher casada (e disposta a abandonar os privilégios sociais granjeados pelo matrimónio) e de uma adolescente que figura a mulher-anjo (embora venha também a realizar o adultério).

Camilo retoma o confronto entre as figuras femininas demoníaca e angelical: contra a "forasteira, vinda de França, por instigação de Satanás", "mensageira de Satanás" e "mulher do pecado" que Ricardo diz amar "porque não me merece confiança nenhuma" (Castelo Branco, 1969a: 61, 73 e 170), ergue-se a filha de Martinho Xavier, "rosto e candura do céu. Alegria de borboleta na primavera entre as alvíssimas flores do espinheiro" (Castelo Branco, 1969a: 33).

O adultério de Beatriz é justificado por Nicolau lançando a responsabilidade do ato sobre Margarida:

> – Pois vai-te, mulher fatal! Vai! Que a tua expiação ainda não começou! Uma adúltera lá está na sepultura! Eu estou aqui nesta agonia, que tu vês!... Tu, maldita, ousas ainda espremer a peçonha nas minhas chagas, quando devias lavá-las com lágrimas! Tu, por amor de quem eu deixei que Beatriz fosse vítima da sedução! (Castelo Branco, 1969a: 273)

Tal como em *Amor de* Salvação, cabe a uma francesa o poder satânico de destruição de um homem, mas também da sua própria aniquilação. A degradação de Margarida e a morte de Rafael revelam a condenação da *femme fatale* e a punição do sedutor donjuanesco.

A Mulher Fatal (1870) apresenta, na francesa Cassilda Arcourt, o tipo feminino causador de destruição; a ele vêm juntar-se quatro outros perfis femininos, aos quais são associadas formas diferenciadas de amor do protagonista, Carlos Pereira: a paixão romanesca por Laura; o amor cortês por Virgínia; a entrega terna num primeiro matrimónio a Estela, precocemente morta; e, por fim, o segundo casamento com a angelical Filomena, turvado pelo romance com a francesa.

O entrelaçamento narrativo dos dois últimos amores de Carlos põe em destaque os dois principais tipos femininos e as imagens românticas associadas a cada um deles: a mulher-anjo e a mulher-demónio. Se a primeira se oferece como paliativo para um desejo de morte que se instala em Carlos depois do desaparecimento de Estela, a segunda corresponde à aspiração do Amor Absoluto mas fatal, como confidencia ao seu mais dileto amigo (narrador do relato):

> Sabes que desconfio duma coisa atroz? O amor fatal, o amor que mata, o amor que se encontra à porta do inferno, e nos leva dentro, e nos arroja ao abismo... esse ainda o não experimentei... E vaticino que o hei-de encontrar; e esse será o primeiro! (Castelo Branco, 1968: 147)

Filomena e Cassilda correspondem a uma fase de radical metamorfose do carácter do protagonista e das suas aspirações amorosas. O inesperado casamento com a primeira mostra uma prodigiosa aptidão para o esquecimento, mas também o não menos rápido esgotamento de um conceito de relação previsível e tranquila.

Antecipando a ridicularização dos conselhos de João da Ega a Carlos n' *Os Maias*, o protagonista de *A Mulher Fatal* ignora as advertências do amigo, a sua violenta crítica à mulher fatal[25] e o alerta sobre o anacronismo de uma relação de tal natureza vivida por um homem com responsabilidades familiares:

> O meu reparo consiste meramente no paradoxo romântico de te considerares ainda um peito virgem, e vaticinares *o encontro de certa mulher que há-de engolfar-te no inferno*! Semelhante necessidade, aos vinte anos, perdoa-se; aos vinte e oito, quando se é duas vezes marido e duas vezes pai, condena-se (Castelo Branco, 1968: 149; meus itálicos).

[25] Demonstrada por outras passagens da novela: em diálogo com Filomena, o narrador alude a Cassilda como uma dessas mulheres de "magia satânica" (Castelo Branco, 1968: 155); pouco depois, identifica-a com Messalina, Marion de Lorme e Ninon de Lenclos (*i*Castelo Branco, 1968: 156); outros qualificativos são "libertina", "uma criatura entre celestial e satânica, monstruosidade simbólica da luta primitiva entre Deus e os réprobos da glória" (Castelo Branco, 1968: 192-193), "instrumento da morte" e "exterminadora" (Castelo Branco, 1968: 238 e 239). Finalmente, o epílogo da novela é uma crítica à promoção social de Cassilda.

A paixão de Carlos Pereira pela mulher fatal possui os matizes românticos mais caraterísticos[26]: deslumbramento, fascinação e fatalismo. O magnetismo embriagador é confessado pelo infeliz apaixonado: "Três vezes olhei para esta mulher como já ninguém olha para Deus. Três vezes senti esbrasearam-me o peito uns filtros... uns filtros..." (Castelo Branco, 1968: 176)[27].

Carlos admite, no epílogo da novela, a degradação provocada por uma paixão irresistível: a razão (por diversas vezes romanticamente subjugada pela emoção) permite-lhe ajuizar as consequências negativas do idealismo sentimental:

> Perdi-me. não sei por quem!... O céu ou o inferno que to diga! O raio *fulminou--me* quando eu já cuidava que o berço do meu filhinho me fecharia *a boca dos abismos*. Eu tinha caído... Espantava-me da minha *queda*... A honra e o amor paternal levantavam-me pelos cabelos; mas o coração pesava-me para o fundo da *voragem*, e atirava-se às garras duma *infernal voluptuosidade* que o espedaçava. Eu não posso dizer-te o que esta mulher fez da minha alma! Todos os meus instantes eram paixões que se abrasavam umas noutras. Eu tremia de respeito e amor debaixo dos olhos dela. Erguia-me desta abjecção por um instante, enquanto a minha razão ma mostrava... dez vezes perdida... dez vezes infamada... Oh!... Que despedaçadores ciúmes me deixava este instante de luz!... Ciúmes do seu passado atroz, ciúmes da formosa mocidade que ela trocou por carruagens, por brilhantes, pelos esplendores do escândalo... (...) Sabes o que é um homem aceitar para si o desprezo, a desonra, o remorso, tudo, a ver se pode remir diante de seus olhos e de seu coração uma mulher, que nunca poderá, depois de contrita, apresentar-se ao mundo, e pedir-lhe perdão para o homem que lhe deu sentimentos bons e o instinto do bem? (Castelo Branco, 1968: 206-207; meus itálicos)

Em síntese, o encontro de Carlos Pereira com Cassilda Harcourt representa a concretização de uma previsão e de uma esperança. No entanto, a morte que o fulmina demonstra também que este "primeiro amor" é um insucesso. Carlos é condenado pela doença e pela ruína económica, enquanto Cassilda, depois de ter vendido as últimas joias, é premiada pela herança da fortuna do marido e pela entrega a um novo amante.

O número de homens seduzidos por Cassilda (com natural predileção da "mulher fatal" por aqueles que possam manter o seu desejo quotidiano de incontáveis gastos) é apontado

---

[26] Cf. Seixo, 1968: 17.

[27] Situação análoga é vivida pelo protagonista de *A Neta do Arcediago*. Numa bailarina francesa, são identificados traços da mulher fatal, que impressionam Luís da Cunha no primeiro contacto: "Tinha a seu favor todos os demónios alados da sedução. (...) Tinha os olhos mais maliciosos, mais voluptuosos, mais zombeteiros que podem descender de uma costela do homem (...). As pernas tão expostas à avidez da análise, não invejavam a correcção proverbial das de Diana caçadora. (...) Era a Paquita que Asmodeu inventara para Cléofas. Era a criatura de Lúcifer em competência com as criaturas de Deus" (Castelo Branco, 1973: 175-176).

numa observação onde se evidenciam os efeitos destrutivos de um percurso emocionalmente errático:

> No trajecto de oito anos, ser-me-ia trabalhoso indagar os trens e amantes de Cassilda, Contam-se, a propósito, histórias do recôndito das famílias, muito para lástimas, desamparos de esposas, retaliações de esposas desamparadas, tentativas de suicídios, sequestros, expatriações, enfim, opróbrios e misérias, descabidas neste livro. Seja como for, aí está a mulher... fatal (Castelo Branco, 1968: 207).

As novelas camilianas revelam que a *femme fatale* simboliza consequências moralmente perniciosas da sedução protagonizada por uma fascinante estrangeira. A sua condenação – pela ruína ou pelo aparecimento de uma redentora mulher-anjo – veicula uma mensagem de redignificação do amor e das virtudes da mulher angelical.

A imagem da mulher estrangeira construída por Camilo concorre, de modo mais amplo, para uma visão relativamente negativa da sofisticada França – ou, mais precisamente, de Paris – que o escritor contrasta com uma representação moralmente saudável do espaço rural português.

2.2. EÇA: A CONDENAÇÃO MASCULINA

Embora ocupe um lugar sobejamente destacado na novelística camiliana, o tipo da *femme fatale* encontra o seu principal divulgador em Eça de Queirós, através do modelo da beldade fria e sedutora de Onfália Benoiton[28].

Inspirado na comédia de sociedade *La famille Benoîton* (1865), do dramaturgo francês Victorien Sardou, o folhetim queirosiano, publicado na *Gazeta de Portugal* (15 de dezembro de 1867), explora o motivo da oposição materialismo/idealismo, já anunciado por Eça no artigo "Poetas do Mal", que viera a lume também na *Gazeta de Portugal* (21 de outubro de 1866).

Três discursos epistolares constroem a trama narrativa. No primeiro assiste-se à apresentação de Onfália: favorecida por uma invulgar beleza, que a aproxima das cortesãs Império e Ninon, é sujeita a uma exaustiva caraterização disfórica, marcada pelos traços de artificialidade, de superficialidade e de exibição de agressividade algo animalesca:

---

[28] Em *Prosas Bárbaras*, a mulher é a encarnação do Mal, uma presença demoníaca capaz de aniquilar o homem, como é salientado por Joel Serrão (1985: 135 e 138): "ao olhar de Eça, a mulher era o lugar por excelência para a imanentização das virtualidades diabólicas. (...) Omphalia Benoiton (...) é uma das raízes da extensa galeria de personagens femininas perversas que viriam a ser um dos constituintes fundamentais do *seu* mundo romanesco".

A função da mulher como agente de destruição é assinalada por Maria Manuela Delille (1984: 302), a propósito do folhetim "Notas Marginais": "o amor é apresentado essencialmente como uma atracção fatal, desempenhando a mulher um papel satânico, com aspectos vampíricos".

> Toda a síntese do nosso tempo: é a entrevista grotesca dos erros modernos. O olhar metálico é o símbolo do dinheiro. A boca é nervosa e móbil, os dentes acerados, e de um branco morto: é a difamação, a intriga, a palavra fútil que corrói as construções da alma. (...). A sua existência é pintar-se, *fazer-se*, trocar friamente recepções e diálogos, transfigurar o vestuário numa celebração misteriosa, decorar a comédia das modas, passear ostentosamente, errar pelas óperas, pelos casinos, pelos saltimbancos, dançar, envolver-se no combate da beleza e da seda, dar-se à fadiga dissolvente do lucro (Queirós, 1999: 258-259).

À mundana Onfália Benoiton, encarnação do materialismo, opõe-se, na segunda carta, o escritor Estêvão Basco, personificação do idealismo romântico: "alma justa e sã, mas tímida e apaixonada, forte para o sacrifício, cheia de nobres morais latinas, mas idealista e nervosa, tendo assim toda a antiga virtude estoica com muitos dos dolorosos erros modernos" (Queirós, 1999: 260).

Movido por ideais de justiça, de utilidade e de verdade, Estêvão mantém-se apartado das "sacerdotisas do luxo" e de "todos os errantes da ambição"; almeja a "tranquilidade familiar" e permanece imune às "decadências que se vestem à Benoiton". De facto, a avaliação do materialismo e da artificialidade que comandam os comportamentos das mulheres do seu tempo (insaciáveis perseguidoras da "comédia do luxo") parece torná-lo imune a qualquer ato de sedução. A utilização pejorativa do apelido da protagonista confirma também a repulsa por um tipo de mulher cujas caraterísticas Onfália resume:

> Estêvão Basco odeia aquelas mulheres, sem electricidade e sem magnetismo, inertes e materiais, perdidas na fadiga trivial do aparato, que foram anuladas pelo luxo, cobertas da cabeça aos pés por um vestuário – epitáfio da graça. (...) prender-se a uma daquelas mulheres é assistir em roda de si à queda dolorosa, e ao desvanecimento dos nossos sentimentos, das nossas ambições espirituais, das nossas ideias, das nossas criações.
>
> Diante destas mulheres, disse ele, sinto que em lugar do coração se me vem colocar um pedaço de cérebro. Evito-as (Queirós, 1999: 262-263).

A repulsa de Estevão a mulheres anuladas pelo luxo e pelo convencionalismo social revela um distanciamento de um tipo feminino no qual a ostentação se transforma em "epitáfio da graça", metáfora funérea que serve uma crítica social à aparência.

A última carta, escrita por "Jacques, um pobre artista", relata o desenlace trágico da relação entre o escritor e a mulher fatal. No primeiro encontro, numa igreja, ao som do *Requiem* de Mozart, o autor relata a forte impressão que "aquela beleza escultural e nervosa, toda coberta de preto" (Queirós, 1999: 263) provoca no jovem idealista. Voltam a encontrar-se numa festa e Estêvão escreve no leque de Onfália uma quadra premonitoriamente trágica: "Oh Satã tenebroso, trágico fulminado, / Tu vencerás em mim

o íntimo Deus bom, / Não com as armas bíblicas com que bateste os astros / Mas vindo unicamente, vestido à Benoiton!" (Queirós, 1999: 264)

A partir deste encontro, o escritor renuncia aos seus ideais ("tirou lentamente da alma, uma a uma, as santas ideias castas, a Justiça, a Beleza, a Razão, a Honra, para dar lugar à imagem coberta de sedas e de cabelos mortos, de Onfália Benoiton"), abandona a família e alheia-se de toda a atividade intelectual ("não escrevia, não pensava, não vivia" – Queirós, 1999: 265), para se dedicar inteiramente a assegurar o conforto material de Onfália.

A metamorfose moral de Estêvão é também sugerida pela sua transferência para os espaços que Onfália frequenta ("errava pelas óperas, pelos casinos, pelas salas" – Queirós, 1999: 265), pelo envolvimento em práticas de decadência comportamental ("voltou ao pequeno jornalismo", "vendeu-se", "roubou" Queirós, 1999: 265), por uma precoce e acelerada degradação física ("Embranqueceram-lhe os cabelos"; "Caíram-lhe os dentes", "Andava roto, com a barba crescida, lívido", "colado à magreza do corpo" – Queirós, 1999: 265 e 267) e pela condenação à ruína económica e ao abandono conjugal. A morte solitária, na sequência de um internamento hospitalar, prova que o idealismo fracassa perante o materialismo[29].

O texto revela, para além da deterioração de um homem que se deixa seduzir por uma fatal estrangeira, a perda de identidade masculina: "Ali não era o escritor Estêvão Basco, era o n.º 27 da sala de Santo Amaro. Uma madrugada, teve um estremecimento, e morreu"[30].

2.3 AQUILINO: O FATAL FEMININO NA ERA DA VERTIGEM

A tendência para atribuir r a uma fatal estrangeira – quase sempre francesa – a ruína moral de um jovem incauto e idealista não se esgota em Eça de Queirós. De facto, se considerarmos, apenas a título exemplificativo, a poesia lírica portuguesa de finais de Oitocentos e a ficção narrativa de Aquilino Ribeiro, nas primeiras décadas de Novecentos, concluímos que o motivo marca presença continuada na literatura portuguesa, revelando, como bem se pode concluir da leitura de algumas novelas aquilinianas, a atração pelo modelo francês da *femme fatale*, que, porventura melhor do que nenhum outro escritor, Baudelaire representou no célebre poema "A une passante" (da coletânea *Les Fleurs du Mal* – 1857): se é verdade que a mulher fatal traz a destruição, é também inquestionável que ela é irresistivelmente fascinante.

Em Camilo, o confronto entre a *femme fatale* e a *femme fragile* sugere uma oposição cultural: a sofisticada Paris revela um lado sombrio quando mulheres sedutoras que aí viveram acabam por "contaminar" a capital portuguesa, pois inexperientes e românticos protagonistas substituem rapidamente, quando as conhecem, valores identificados com um outro universo mental.

---

[29] Cf. Hess, 1998: 119.

[30] Como afirma Ana Teresa Peixinho (2002: 129), "a metamorfose do nome próprio em número é o processo pelo qual a personagem atinge o clímax do seu processo de despersonalização, iniciado a partir do momento em que conhece e se envolve com Onfália Benoiton".

O mesmo confronto pode ser identificado em diversos textos de Aquilino Ribeiro. Em "A Inversão Sentimental" (de *Jardim das Tormentas* – 1913), a protagonista, Hélia ou *Surflamme*[31] corresponde ao estereótipo da *cocotte francesa*[32], impulsiva e instintiva:

> Hélia era uma emanação perfeita do nosso século a vapor, a 100 à hora na terra, a 150 no céu. Encontrámo-nos uma tarde no *metro*, e na tarde seguinte a minha *garçonnière* apoderava-se dela e ela da minha *garçonnière*. A sua vontade de acção batia asas nervosas para igualar o pensamento; (...) Hélia será, relativamente a esse porvir, o animal transitório e precursor (Ribeiro, 1984: 26)[33].

O retrato de Hélia traduz a efervescência de inícios do século XX. A mulher fatal é tão fascinante quanto o progresso tecnológico. Neste sentido, Hélia personifica a aceleração, o nervosismo e a avidez de ação modernistas, pois os seus encontros são tão fugazes quanto a era que representa. A efemeridade dos seus envolvimentos incorpora os mitos da velocidade e do progresso que definem os alvores do século XX.

Heroína do amor livre, apaixonada pelo excesso (que a alcunha conota) e pelo domínio do homem (transformando desse modo o incauto e romântico Hilário em presa), Hélia encarna o tipo da *femme fatale*: "Não procurava a luxúria grosseira dos abraços, não; obedecia à tendência de se dispersar, de cumprir a sua obrigação de jucunda. (...) Nietzsche criou o super-homem; eu encontrei já feita a *surflamme*" (Ribeiro, 1984: 36-37).

Num paralelismo com o *Übermensch* nietzschiano, Hélia é a *femme fatale* da modernidade, vivendo uma filosofia hedonista, individualista e vital. Ainda que sob outras roupagens, ela contribuiu para eternizar o mito do fatal feminino na literatura portuguesa.

3. OBSERVAÇÕES FINAIS

Importado de França, o modelo literário da *femme fatale* é identificado em mulheres oriundas da nobreza, da burguesia e do universo teatral que, sob as designações de *courtisannes*, *lionnes* e *lorettes*, dominam a vida social durante o Segundo Império,

---

[31] O epíteto representa para Eduardo Lourenço (1994: 234) a "homenagem *badine* de leitor de Nietzsche".

[32] Já presente nos textos de juventude, a mulher aquiliniana gira entre os estereótipos da *matrona* lusitana e da *cocotte* francesa. Sobre esta matéria, veja-se Luís Vidigal (1986: 45).

[33] O tipo da mulher ousada e requintada, presente em alguns romances e novelas aquilinianos, é estrangeiro, francês na sua maioria, ou de figurino estrangeiro, como Estefânia Malafaia. Juntamente com o tipo da mulher "matreira", "traidora", "mensageira do demónio" ou "tentação da carne", constitui a resposta de Urbano Tavares Rodrigues (1993: 31) sobre o modo como Aquilino vê a mulher, e que justifica pelo princípio de que "Num mundo caracterizadamente masculino, que obriga a mulher a subterfúgios, a disfarces, a espertezas e mentiras para ser ela própria, não resultam apoucadas ou antipáticas essas figuras dissimuladas e levianas".

desempenhando já anteriormente um papel importante durante a Restauração e, posteriormente, no *fin-de-siècle*[34].

A proliferação do *topos* da *femme fatale* na literatura portuguesa oitocentista revela, com efeito, a importância dos modelos literários franceses. Em Camilo Castelo Branco, como em Eça de Queirós, essa relevância da mulher fatal francesa desvenda, todavia, efeitos negativos sobre a psicologia masculina, de tal modo que a felicidade, poderia concluir-se, se encontra ao lado de uma redentora mulher-anjo.

A descrição de tais efeitos demonstra ainda que são postos em confronto dois estilos de vida – o estrangeiro, geralmente identificado com capitais europeias, com destaque para Paris – e o português, associado a uma vivência paradisíaca no campo, mas ameaçado por tentações e perigos na capital (onde enxameiam sedutoras estrangeiras).

Se a exclamação de Basílio – "Podia ter trazido a Alphonsine!" – revela, para além de uma ostensiva crueldade diante da tragédia de Luísa, a nostalgia algo provinciana e superficial de um sedutor por uma acompanhante de luxo francesa que o faça rapidamente esquecer a prima, ela mostra também a impossibilidade de ser tomada como sentimento autenticamente nostálgico nos protagonistas masculinos aqui identificados. As experiências trágicas que tais personagens viveram no contacto com *femmes fatales* demonstram que jamais exclamariam, com a mesma leveza emocional de Basílio de Brito, que deveriam ter trazido a Alphonsine.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Allen, Virginia, 1983, *The Femme Fatale. Erotic Icon*, New York, the Whitston Publishing Company.

Delille, Maria Manuela Gouveia, 1984, *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português (de 1844 a 1871)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Castelo Branco, Camilo, 1967, *O Retrato de Ricardina*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, Lda.

Castelo Branco, Camilo, 1968, *A Mulher Fatal*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, Lda.

Castelo Branco, Camilo, 1969a, *O Esqueleto*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, Lda.

Castelo Branco, Camilo, 1969b, *Doze Casamentos Felizes*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, Lda.

Castelo Branco, Camilo, 1971, *Anátema*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, Lda.

Castelo Branco, Camilo, 1973, *A Neta do Arcediago*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, Lda.

Castelo Branco, Camilo, 1985, "Amor de Salvação", *in Obras Completas*, Vol. IV, Porto, Lello & Irmão – Editores, pp. 617-783.

Coelho, Jacinto do Prado, 1982-1983, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2.ª ed., refundida e aumentada, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

[34] Sobre esta matéria, veja-se Hess, 1998: 180.

Gilbert, Sandra e GUBAR, Susan, 1979, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven and London, Yale University Press.

Hess, Rainer, 1998, *Os Inícios da Lírica Moderna em Portugal (1865-1890)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Lourenço, Eduardo, 1984, "Aquilino ou Eros e Cristo". In *O Canto do Signo. Existência e literatura (1957-1993)*, Lisboa, Editorial Presença, pp. 227-237.

Peixinho, Ana Teresa, 2002, *A génese da personagem queirosiana em 'Prosas Bárbaras'*, Coimbra, Edições Minerva.

Praz, Mario, 1976, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni Editore.

Queirós, José Maria Eça de, 1999, "Onfália Benoîton" *in Prosas Bárbaras*, Lisboa, Edições "Livros do Brasil", pp. 255-268.

Ribeiro, Aquilino, 1984, *Jardim das Tormentas*, Lisboa, Livraria Bertrand.

Rodrigues, Urbano Tavares, 1993, *A Horas e Desoras. Aquilino, Teixeira-Gomes, Redol, Namora, Cardoso Pires, Saramago e outros mais*, Lisboa, Edições Colibri.

Seixo, Maria Alzira, 1997, "Problemática do feminino em Camilo", *in* AA.VV., *A mulher na vida e obra de Camilo*, Vila Nova de Famalicão, Centro de Estudos Camilianos, pp. 209-221.

Serrão, Joel, 1985, *O Primeiro Fradique Mendes*, Lisboa, Livros Horizonte.

Vidigal, Luís, 1986, *O jovem Aquilino Ribeiro*, Lisboa, Livros Horizonte.

NOTAS SOBRE UMA ESCRITORA (NEO)RREALISTA: CARMEN DE FIGUEIREDO E ALGUMAS MULHERES QUASE QUEIROZIANAS

Aldinida Medeiros

Universidade Estadual da Paraíba

aldinida@servidor.uepb.edu.br

Dedico este artigo à nossa homenageada, a querida e admirável Doutora Ana Luísa Vilela, pelo muito que aprendi sob sua supervisão, pela sua generosidade como pessoa e pela sua ética como profissional.

RESUMO

O artigo em questão traz uma apresentação sobre Carmen de Figueiredo e notas sobre sua atuação, ainda pouco estudada, na Literatura Portuguesa. Resulta de uma pesquisa em andamento, mas da qual já se tem alguns resultados e artigos publicados. Ainda que não se trate de uma escritora a apresentar um engajamento pulsante pelas causas sociais como os neorrealistas canônicos, encontramos, em seus romances algo muito presente - aquela aguda observação social que Eça de Queiroz tão bem aprimorou e da qual se tornou expoente, em sua geração, assim como um olhar crítico sobre os simples e os menos favorecidos economicamente. Comentamos alguns de seus livros, de modo *au passant*, a fim de contextualizarmos a obra, mas voltamos-nos, mais detalhadamente para o romance Vida de Mulher, com publicação estimada no ano de 1950. Neste enredo, a protagonista, Alexandra, tem uma trajetória marcada por ideais que rompem com o antigo modelo social de mulher do lar, que foi educada apenas para o casamento e a maternidade permitida por este.

> [...] *nada como olhar para os textos, e nada como olhar para os textos de uma forma dinâmica, vendo não tanto o que eles foram ou não só o que eles foram na época, mas o que eles foram sendo depois disso.*
>
> Carlos Reis (1999, p. 122)

APRESENTAÇÃO

O século XX, em virtude de espaços conquistados por escritoras muito anteriores, foi propício para mulheres que se firmaram e se fizeram importantes no cenário literário. Por meio de seus escritos expuseram, de modo singular, variadas questões ligadas ao feminino. Nomes como Maria O'Neill, Sara Beirão, Maria Lamas, dentre outros, passaram de uma escrita de romances que em vários aspetos lembravam os de Júlio Dinis para obras mais voltadas aos direitos humanos e à questão das mulheres – a título de exemplo, citamos *Amores no Campo*, de Beirão, *A Marquesa do Vale Negro*, de O'Neill e *O Caminho Luminoso*, de Lamas. Já se vivia uma época de muita produção romanesca de autoria feminina, nas terras lusas, e grande parte destas escritoras, que lutaram pela proclamação da República em Portugal, mantiveram-se nas lides política e cultural, abraçando, posteriormente, os ideais de igualdade para as mulheres amplamente difundidos pelo feminismo.

Nascida em Portugal na primeira metade do século XX, 1916, Carmelinda Miolet Morena de Figueiredo, encontra-se unida a outras mulheres escritoras que não obtiveram reconhecimento no âmbito de suas produções literárias. Sua biografia não consta nos livros de História da Literatura portuguesa, apesar de ter uma extensa produção entre romances, livros de contos e publicações na imprensa de Portugal. Natural de Miranda do Corvo, nesta aldeia viveu grande parte de sua vida. Iniciou sua carreira literária publicando em 1940. A maior parte de sua obra veio a público durante o período ditatorial português, período este marcado pelo intenso controle da população e, sobretudo, dos ideais libertários, do socialismo, feminismo e outras vertentes que pudessem ameaçar o chamado Estado Novo. Nesse viés, assumindo o pseudônimo de Carmen de Figueiredo[35], teve uma extensa produção embora sua obra tenha alcançado, quase sempre, apenas uma edição de cada livro.

Nos fins dos anos de 1940, ainda sob a vigência do Estado Novo, Carmen inicia sua produção literária com as publicações de *Ele não é meu marido* (livro de contos), de 1948, e *Caminho do Calvário* (romance), de 1949. No ano seguinte, publicou *Famintos* (1950); e *Vinte anos de manicômio* em 1951. Estes dois foram censurados pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE). Conforme Ana Bárbara Pedrosa, provavelmente a "autora foi censurada pela inclusão, na estrutura das narrativas, de descrições sexuais" (2019: 124).

O Neorrealismo trouxe uma literatura voltada para o engajamento social, em que os escritores se voltaram para questões trabalhistas e, ao modo do Realismo oitocentista, para análises da sociedade. Nomes canônicos como Alves Redol, Fernando Namora, Branquinho da Fonseca estabeleceram um marco e são estudados até aos dias atuais, dada a importância de suas atuações neste movimento literário. Poucos ou quase nenhum são os nomes conhecidos de escritoras que estão inseridos na história da literatura portuguesa, no período do Neorrealismo.

A partir desta premissa, consideramos tratar de uma autora a qual, ainda pouco conhecida pelos estudiosos contemporâneos, tem uma vasta lista de publicações literárias, o que *per*

[35] Uma pesquisa de Pós doutoramento, desenvolvida no CICS.Nova, Universidade Nova de Lisboa, sob supervisão da Doutora Isabel Lousada, possibilitou o estudo de romances de Maria Lamas, Sara Beirão e Carmen de Figueiredo.

si já se nos apresenta como bom motivo de investigação, a fim de conhecermos uma escritora que produziu parte de seus romances quando a estética neorrealista estava no ápice. Alegamos, contudo, que a pesquisa ainda está em fase inicial, com apenas cinco romances lidos. Assim, embora não tenhamos conclusões sólidas sobre a escrita de Carmen de Figueiredo, como um todo, temos já um esboço com muitas considerações acerca de sua obra em prosa de ficção.

Ainda que não se trate de uma escrita com o perfil de um engajamento pulsante pelas causas sociais, como os neorrealistas canônicos, encontramos, em seus romances, algo muito presente como aquela aguda observação social que Eça de Queiroz tão bem aprimorou e da qual se tornou expoente, em sua geração, assim como um olhar crítico sobre os simples e os menos favorecidos economicamente, com destaque para as figuras femininas de classe social pobre. Os tópicos que se seguem são sobre algumas de suas personagens femininas e uma certa proximidade com o estilo realista.

O CONTEXTO DA ESCRITORA E SUA OBRA: BREVES NOTAS

A primeira década do século XX foi marcada pelo fim do período monárquico em Portugal. Finalizado esse período e iniciada a Primeira República, houve a presença de uma certa instabilidade, considerada uma aliada a diversos outros entraves. Durou pouco tempo a jovem República, pois logo uma ditadura foi instalada. Implantado em solo português por mais de quatro décadas, o Estado Novo se fez um dos sistemas ditatoriais de maior duração daquele século, na Europa. Marcado pelo autoritarismo, ultraconservadorismo e colonialismo (ainda) de exploração, manteve em sua essência o desejo de unir os feitos passados na história portuguesa – todos já muito ultrapassados – a um projeto voltado para uma modernização maquiada, assentado na exploração das nações ainda colônias da época. Nesse sentido,

> [...] o Estado Novo, à semelhança de outros regimes fascistas ou fascizantes da Europa, alimentou e procurou executar, a partir de órgãos do Estado especialmente criados para o efeito, um projecto totalizante de reeducação dos espíritos, de um novo tipo de portuguesas e de portugueses [...] (Rosas, 2001: 1031).

Esse sistema ditatorial esteve sob a mão férrea de António de Oliveira Salazar, durante a maior parte de sua vigência. Houve total cerceamento à liberdade de imprensa e foram criados meios que estabeleciam o controle de todo e qualquer ato que fosse de encontro ao aparato ideológico do Estado. Para isso, criou-se a Polícia Internacional e de Defesa do estado (PIDE). De acordo com Pimentel, "esta continuou a ser tutelada pelo Ministério do Interior, centralizando todos os organismos com funções de prevenção e repressão política dos crimes contra a segurança interna e externa do Estado. (2011: 139). Órgão principal de controle, a PIDE, braços e olhos da Direção Geral de Segurança (DSG), é considerada como um elemento que contribuiu, aliada à Igreja e às forças armadas, para a longa duração do

Estado Novo português. Suas tentativas de controlar e conter os "contraventores" fizeram-se uma arma eficaz e decisiva para o alcance da diminuição de atos considerados subversivos.

Nesse contexto de ações realizadas pela polícia política, a fim de controlar e conter todo ato identificado como subversivo, encontram-se as censuras direcionadas às produções de cunho intelectual. Ana Bárbara Pedrosa (2019) explana:

> Para que a ideologia do Estado novo se tornasse sólida, fosse a nível da moral que apregoava, do fortalecimento do ideal nacionalista, do poder incontestável do regime ou dos princípios econômicos que defendia, o regime usou meios de censura de forma a poder controlar a produção intelectual e calar os discursos de caráter político que o afrontassem (Pedrosa, 2019: 120).

Nessa perspectiva, dentre os alvos da censura dirigida à produção intelectual realizada nesse período, de modo particular pela PIDE/DGS, salientam-se as obras de cunho literário de autoria feminina. O regime ditatorial português apresentou-se, principalmente para as mulheres, como um tempo fortemente marcado pelo controle. Nesse sentido, considerando o regime estado-novista defensor da ideia do lar como melhor lugar de ação para as mulheres, é comum que aquelas que escolhiam seguir outros caminhos, notadamente o da intelectualidade, deparavam-se com enormes obstáculos que tornavam suas jornadas na literatura e no jornalismo desafiadoras, quando não impossíveis.

Ana Flavia Oliveira, em um dos primeiros estudos específicos sobre a obra de Carmen de Figueiredo, aponta o seguinte:

> A romancista portuguesa escreve em uma época em que a mulher ainda está se afirmando como escritora, mesmo assim, ela não se deixa intimidar e aborda, em suas narrativas, assuntos considerados como: "feio", "imoral" e "inaceitável" aos olhos do corpo social. Já na década de 1940, em *Caminho do Calvário*, o seu primeiro romance, questões como: exploração do trabalhador rural; estupro de vulnerável; violência doméstica; alcoolismo; pessoas condenadas por crimes que não cometeram; são alguns elementos que constituem a base da trama. Questões estas que dividem o espaço romanesco com a luta da protagonista Lucília, jovem órfã que começa a trabalhar aos 14 anos para sustentar o pai alcoólatra e a si própria (Oliveira, 2022: 28).

A partir desta afirmação, podemos observar dois aspetos importantes: primeiro, que é uma autora importante por se tratar de obras com temas muito atuais à época, porém extremamente divergentes do regime politico ditatorial do estado Novo; segundo, por se tratar de uma escritora que, mesmo pondo em prática a observação social, própria do Neorrealismo, agudiza suas observações, detalhando relações humanas e complexidades da vida social, como que seduzida pelas formas de narrar de Émile Zola e Eça de Queiroz.

Nesse sentido, compreendemos que Carmen de Figueiredo se distancia em parte dos primeiros neorrealistas, mas que também não se enquadra num segundo grupo, observados como diferente do primeiro e chamados "neo-realistas tardios"[36]

> Se os escritores neo-realistas de primeira fase acreditavam no poder da linguagem para produzir uma literatura de denúncia, os da segunda fase, ou "neo-realistas tardios", encontram-se descrentes deste poder a ponto de questionarem o próprio discurso. Neste âmbito, "a escrita surge sempre como uma forma de fuga à frustração da realidade", como ocorre com Augusto Abelaira, que produz romances onde os personagens fazem uso da escrita também como forma de escapar de uma realidade sufocante.
>
> Sendo assim, assim como ocorrera no neo-realismo de primeira fase, à função política da arte neo-realista foi agregada a função estética, que desmitificava ainda mais o pensamento de que o artista neo-realista priorizava o conteúdo em detrimento da forma. Esse novo intelectual do século XX propôs um Humanismo Novo (Bustamante, 2011: 40).

Como resolver esta situação, visto que a escritora não está na primeira fase do neorrealismo, nem nesta segunda denominada "neo-realistas tardios"? Penso que apelando para uma terceira via. Dotados de uma observação social e do quanto a vida em sociedade pode esmagar o ser humano, muitos de seus enredos falam desta tal realidade sufocante, realidade tão pesada que adoece, mata, asfixia, e da qual parece a própria escritora ter se queixados em obras nas quais observamos aspetos autobiográficos nos enredos.

Notadamente leitora de Émile Zola, sua escrita tem também momentos diversos que a aproximam dos romancistas do Realismo português, visivelmente um estilo "farposo" como o de Eça de Queiroz. E algumas cenas de observações de vida nas quais predominam as emoções e os instintos das personagens do Naturalismo.

AS PRIMEIRAS PUBLICAÇÕES E NOTÍCIAS NA IMPRENSA: UMA ESCRITORA A SE CONFIRMAR NO OFÍCIO

Carmen de Figueiredo tem uma extensa galeria de personagens interessantes. Seus enredos trazem histórias em que o social e o psicológico humano estão imbricados, de modo em que a observação do ser e da sociedade "casam", por assim dizer, tanto em importância quanto em harmonia. Em seus escritos, abordou temáticas delicada, consideradas tabus àquela época, sobretudo se levarmos em consideração o período no qual está inserida. Nessa perspectiva, Oliveira (2022) afirma que a escritora produz em um

[36] Termo há muito utilizado pelos estudiosos e ensaístas do Neorrealismo.

contexto em que sua classe ainda estava em processo de afirmação no universo da escrita literária, dominantemente marcado pela presença masculina.

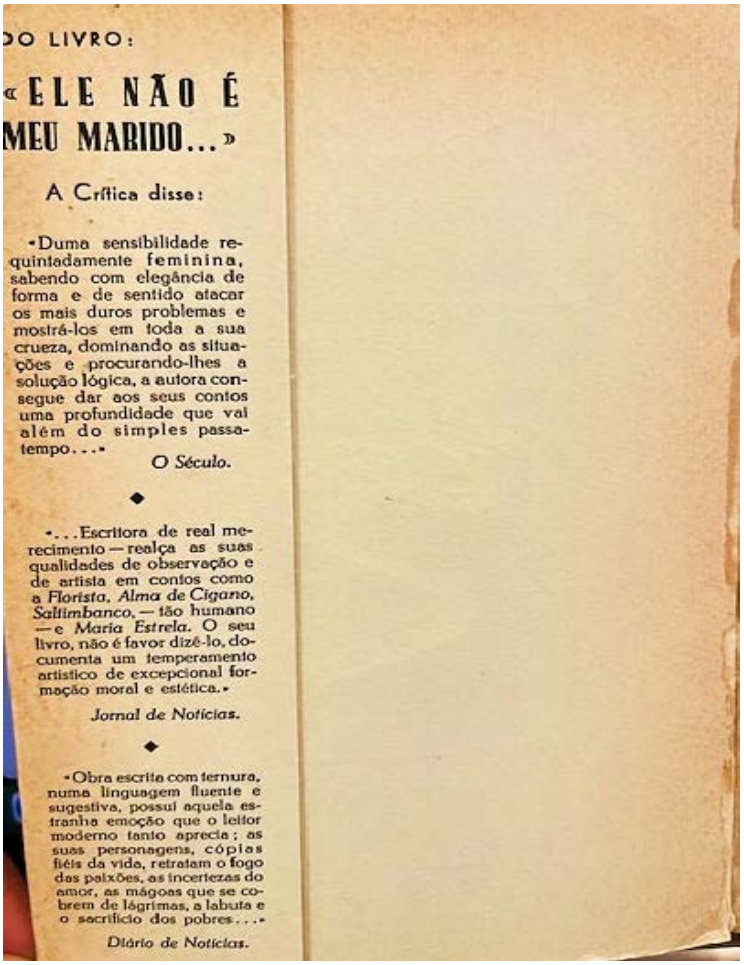
Em uma dissertação que estuda a escrita de Carmen de Figueiredo como subversiva, Ana Flávia Oliveira nos informa que, já de início, a romancista é bem aceita, o que se sabe por algumas notas na imprensa:

> Na orelha do seu primeiro romance, *Caminho do Calvário* (1949), por exemplo, encontram-se notas críticas veiculadas em jornais referentes ao seu primeiro livro de contos: *Ele não é meu marido*, de 1948. As notas são da seguinte natureza:
>
> Duma *sensibilidade requintadamente feminina*, sabendo com elegância de forma e de sentido atacar os mais duros problemas e mostrá-los em toda a sua crueza dominando as situações e procurando-lhes a solução lógica, a autora consegue dar aos seus contos uma profundidade que vai além do simples passa tempo… *O Século (*Figueiredo*,* 1949*,* [s.p.], grifos nossos) (Oliveira, 2022: 26).

Não apenas relativo à Carmen de Figueiredo, pois há inúmeros exemplos na literatura, muitos deles já bastante conhecidos de quem trabalha com os Estudos de Gênero, este tratamento das notas de jornais às obras de escritoras mostra que, embora já obtivessem respeito, suas obras eram ainda avaliadas como uma escrita menor. Isto aconteceu com muita frequência em livros lançados por mulheres entre os fins do século XIX e primeiras quatro décadas do século XX. Por tal razão, coadunamo-mos ao que afirma Oliveira sobre a marca de "requintadamente feminina" para a escrita de Carmen de Figueiredo:

> É interessante observar a expressão "sensibilidade requintadamente feminina" descrita acima. Podemos relacionar à afirmação de Xavier (1999), quando ela assegura que até meados do século XX, a crítica cobrava das escritoras temas adequados à "sensibilidade feminina". No entanto, apesar de o trecho supracitado declarar que a ficcionista ataca os problemas e os mostra em sua crueza, dando, desse modo, profundidade aos seus contos, tornando-os algo além de um "passa tempo", percebe-se que, para essa crítica, persiste a ideia de uma escrita de mulher que é menorizada por sua sensibilidade. Logo, todas as demais informações parecem insignificantes, porque se sobressai o fato de ser uma produção de "sensibilidade requintadamente feminina" (Oliveira, 2022: 26).

A longa citação mostra que a crítica não tratava os romances escritos por mulheres como tratava os de autores homens, muitos deles já com reconhecido nome e lugar demarcado no cânone. Neste sentido, o ensaio de Oliveira (2022) mostra outras situações em que a crítica literária tratou da obra de Carmen, mas que não a alçou a um lugar que a reputasse tal como os nomes do Neorrealismo.



DO LIVRO:

«ELE NÃO É MEU MARIDO...»

A Crítica disse:

«Duma sensibilidade requintadamente feminina, sabendo com elegância de forma e de sentido atacar os mais duros problemas e mostrá-los em toda a sua crueza, dominando as situações e procurando-lhes a solução lógica, a autora consegue dar aos seus contos uma profundidade que vai além do simples passatempo...»

O Século.

◆

«...Escritora de real merecimento — realça as suas qualidades de observação e de artista em contos como a *Florista*, *Alma de Cigano*, *Saltimbanco*, — tão humano — e *Maria Estrela*. O seu livro, não é favor dizê-lo, documenta um temperamento artístico de excepcional formação moral e estética.»

Jornal de Notícias.

◆

«Obra escrita com ternura, numa linguagem fluente e sugestiva, possui aquela estranha emoção que o leitor moderno tanto aprecia; as suas personagens, cópias fiéis da vida, retratam o fogo das paixões, as incertezas do amor, as mágoas que se cobrem de lágrimas, a labuta e o sacrifício dos pobres...»

Diário de Notícias.

figura 1 _ Críticas sobre o livro Ele não é meu marido, de Carmen de Figueiredo (Foto do acervo próprio, a partir da folha da quarta capa do romance Caminho do Cálvario).

Na imagem acima, notamos que a crítica feita por vários jornais é positiva. Se considerarmos tratar-se do seu início da carreira, vemos comentários críticos ressaltarem os temas e elaborações das personagens. Claro fica que são fragmentos mais voltados mesmo para a divulgação da obra e autora, visto que os espaços não cabiam análises. Falamos de um período em que a luta por espaços e igualdade também marcava presença nos extratextos dos romances.

Há que se dizer que, ainda que fossem poucas as mulheres com espaço conquistado como escritoras, os editores não perdiam de vista aquelas que mais vendiam livros, notadamente os romances que as mocinhas com sonhos doirados de futuro no casamento eram acostumadas a ler. Logo, ficamos a saber que notas, críticas e elogios eram uma mais-valia para que, nas seguintes publicações, se mostrasse ao publico leitor que aquela determinada escritora tinha recebido atenção e, por conseguinte, sua obra era apreciada entre os intelectuais da imprensa da época.

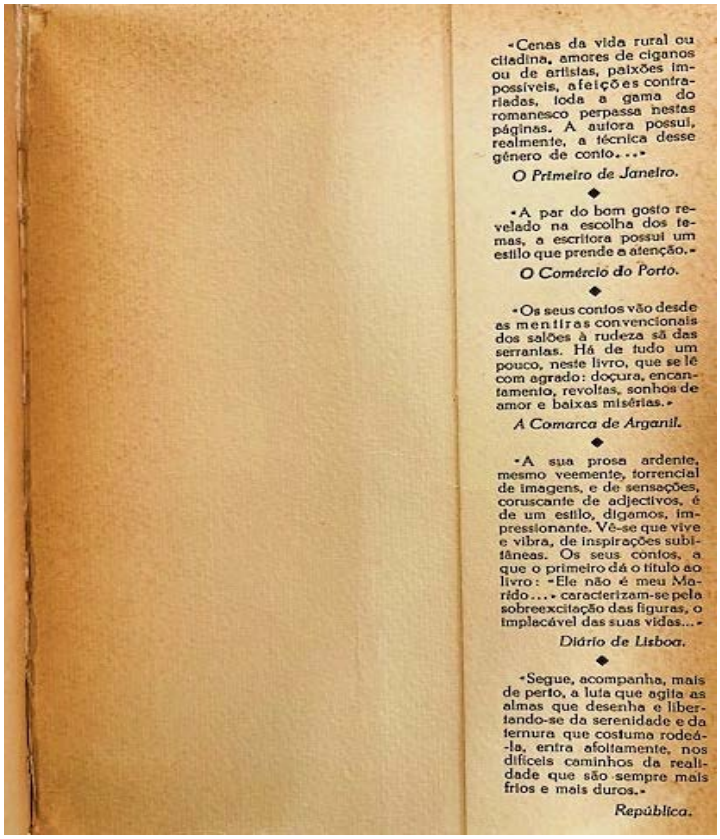


figura 2 _ Continuação das críticas ao livro (Fonte: foto do acervo próprio, a partir da folha da quarta capa do romance Caminho do Calvário).

VIDAS DE MULHERES: ALGUMAS PERSONAGENS FEMININAS DE CARMEN DE FIGUEIREDO

Embora tenhamos escolhido o romance *Vida de mulher* (1950) para tratar mais amiúde neste artigo, falemos um pouco sobre outras obras e algumas de suas persongens femininas. Iniciamos por *Vinte anos de manicómio*. Em pequeno ensaio anterior, pronunciamo-nos sobre *Vinte anos de manicómio* e *Famintos…* são, talvez, os seus romances mais notados pela crítica, por terem sido censurados pela ditadura militar portuguesa. Para mais,

> Atentando para esta questão, lembramos, ainda, que publicados em pleno regime ditatorial português, os romances de Carmen de Figueiredo incomodavam às autoridades e suas bases paradigmáticas da sociedade classista e patriarcal; bases estas que acentuavam mais todas as "pragas" contra os direitos de igualdade garantidos, mas não respeitados, na constituição portuguesa de 1933 (Medeiros, 2024: 88).

Em relação a *Famintos*, lembramos que Carmem de Figueiredo confere às mulheres desse romance uma subjetividade dotadas de desejos destinados, via de regra, ao homem. Dota-as de uma certa lascívia e volúpia, muito frequentes após a literatura do Naturalismo. Em relação às fibras masculinas, atribui, em alguns casos, o papel de ser compassivo. Estamos apenas a falar de um romance, mas já se constata esta inversão de papéis em outras obras.

No romance *O muro de cristal* temos Edite e Cristiana, mulheres de perfis muito diferentes e que, no decorrer da história, têm um desenvolvimento pessoal para além de seus respectivos casamentos. De modos distintos, ambas têm diversos questionamentos internos. Considerando-se que, muitas vezes, as mulheres eram e continuam sendo limitadas ao seu casamento, como se fossem apenas uma extensão do marido, abordar o desenvolvimento individual das personagens é uma forma de torná-las o sujeito da situação.

Nesse ponto, destacamos que Carmen de Figueiredo aborda temáticas já existentes, mas em consonância com os ideais feministas, o que a fazia apresentar algumas de suas personagens com certos aspetos transgressores a partir de questões como sensualidade, desejos ocultos, angústias e o desejo feminino, mostrando que as mulheres também têm equidade no que se refere aos sentimentos e à esfera subjetiva em geral. Desse modo, a literatura de Figueiredo é, também, uma literatura de resistência.

A personagem Cristiana, mesmo perpassando por tantas angústias, mantinha pensamentos positivos sobre seu futuro e "queria libertar-se ou aturdir-se. Libertar-se de um pensamento tiranizante, aturdir-se, sim… […] e o sonho alargava-se na sua alma de rapariga estruturalmente honesta..." (Figueiredo, 1958: 140). Entretanto, seus ideais são banhados por uma dualidade. Se, por um lado, cresceu como uma mulher forte, independente e sonhadora, por outro, deixava-se contaminar pelos estereótipos de gênero que a sociedade ditava.

Considerando que os padrões sociais estipulados às mulheres são, muitas vezes, naturalizados, é comum que as próprias mulheres absorvam esses padrões, mesmo que as desfavoreçam. É o caso da personagem Cristiana em alguns momentos. Quando determinada a dar um conselho para sua irmã mais nova frente ao seu casamento, ela afirma para Edite: "[...] encontraste um homem; é preciso que o respeites e o rodeies de atenções e de carinhos. Sê simples e maternal" (Figueiredo, 1958: 77).

Podemos afirmar que esta personagem configura-se enquanto um estereótipo comum designado às mulheres. Descrita como uma "[…] rapariga sozinha, sem amparos morais, mais exposta à maldade humana" (Figueiredo, 1958: 110). Esta personagem vai das experiências à dor e da dor ao silêncio. O contato com a maldade humana fazia-a sofrer "[…] em silêncio. Ela saberia, vida adiante sofrer sempre, sem se revoltar, perante os outros" (Figueiredo, 1958: 54). O silencio sufocante e milenariamente imposto às mulheres.

Em elaboração diferente, temos Edite que, com sua personalidade mais assertiva, não se conformava ao silêncio e à obediência. A personagem pertence a outro estereótipo feminino: o da mulher um tanto quanto histérica e sem conteúdos profundos. Ela é descrita como uma mulher que gostava de brincar com os sentimentos dos outros e que não amava verdadeiramente as pessoas próximas, tendo em vista sua personalidade desapegada. Com

isso, a narrativa aponta que “Edite pertencia ao número das loucas inconstantes, volúveis, cínicas, amorais, que não sabem porque não podem fazer a felicidade dum homem honesto e generoso” (Figueiredo, 195: 176). A imagem de Edite é a de uma mulher impositiva, característica que não é podada pelo marido. A personagem é mostrada como egoísta, por expor suas preocupações consigo mesma, pois “com suas extravagâncias, ditas sentimentais, via-se a si mesma e só nela pensava, sem se preocupar com os outros” (Figueiredo, 1958: 63). Também é considerada superficial por não priorizar o marido, por não se deixar ser o elo sufocado da relação e por se construir enquanto sujeito singular.

As duas irmãs, além de ligadas por laços sanguíneos e por padrões sociais, nutrem algo em comum: ambas estão presas, de modos distintos, ao mesmo homem, o Ricardo. Edite por meios oficiais e sociais e Cristiana por sentimentos e desejos. Apesar de ser uma pessoa silenciosa, ela sabia da necessidade de externar suas vontades, vendo em Ricardo esse ouvinte. Já Edite estava satisfeita com o papel do marido em sustentar o lar. Ambas estavam presas ao casamento – ou a ideia dele – de jeitos diferentes. Todos esses enlaces, contudo, eram ocultados em prol de manter uma boa imagem familiar, os envolvidos mantinham suas atuações e cumpriam devidamente seus papéis.

Cristiana amava Ricardo e o sentimento era mútuo, fato inegável para os dois, mas não poderiam ficar juntos dada a existência de Edite. Contudo, esta sofre um acidente e seu corpo não é encontrado. Diferente do planejado, Edite alcança a liberdade que sempre almejou, sem ninguém para cuidar ou priorizar, já não precisaria se sujeitar aos papéis sociais impostos. Com a perda da esposa e a morte do filho, Ricardo pôde desvencilhar-se de um casamento que não desejava e de uma mulher que não amava. Cristiana estava, também, liberta para enfim realizar seu desejo de amar. Passado anos, casa-se com Ricardo e constitui família. Apesar da autonomia construída ao longo da vida, a finalização de seu caminho na narrativa é dentro o papel social que lhe era esperado, o de esposa e mãe.

OUTRA *VIDA DE MULHER*: ALEXANDRA E A BUSCA DE CONHECIMENTOS E AUTONOMIA

No que concerne ao romance *Vida de mulher (*1950), há uma protagonista que sofre as vicissitudes de ficar órfã e pobre ao fim da adolescência/começo da fase adulta, e que luta pela vida por meio do trabalho e da cooperação da mãe e da avó, todas de vida aldeã. Alexandra tem uma trajetória marcada por ideais que rompem com o antigo modelo social de mulher do lar, que foi educada apenas para o casamento e a maternidade permitida por este. Sim, pois lembramos que, na literatura assim como na vida, a maternidade fora do casamento foi quase sempre punida com a morte ou o apagamento social da personagem.

Desde cedo, a menina que se apresentava como uma criança distinta, muito reflexiva, torna-se a moça de ação, de pensamentos e atitudes pragmáticos, sem se deixar abater pelo luto do pai nem pela pobreza da família: “Fui talvez uma criança diferente da maior parte das crianças. Calada e sensível, vivendo sozinha pequeninos dramas que me deixavam o coração a tremer” (Figueiredo, 1950: 1).

Os seus pensamentos giravam em torno da sua vida e da vida daqueles que lhe cercavam. Sempre pensava em possíveis maneiras de sair daquela situação que a vida lhe impôs tão precocemente. Diferente de seu irmão, queria ajudar a família e fazia o que lhe fosse possível nos serviços de casa, além de cultivar o dom de desenhar o qual alimentava às ocultas. Consciente da situação, decide iniciar a sua luta para ultrapassar os limites de sua casa, assumindo também atividades externas que lhe renderiam financeiramente alguma quantia com a qual ajudaria a suprir as necessidades da casa. A primeira luta consiste em dizer a sua mãe e avó acerca de seu desejo de sair de casa para fazer entregas das encomendas. A segunda luta se configura como, em suas condições de jovem e mulher, ir à cidade sozinha pela primeira vez realizar as atividades antes feitas pela sua avó:

> Eu estava quase a completar dezassete anos. Atingira a plenitude do raciocínio, sabia comandar os pensamentos. Nada me confundia. A luta sustentada dentro da nossa casa, só essa luta, ensinara-me a tudo compreender. Há muito acalentava uma esperança. Não queria, porém, revelar o meu segredo. Naquela semana propuz-me a ir levar à cidade as rendas e umas bluzas de malha já acabadas. A avó opoz-se com enervante decisão. - Não sabes quem são as freguesas. Isso são contas comigo. - Dê-me as direcções, avó. Lá irei ter. De resto, já fui algumas Vezes consigo e conheço bem as freguesas. Sabe-se-lhe bem a conta. Insisti, batalhei, rodeei o assunto com todas as subtilezas. E Venci (Figueiredo, 1950: 56).

Assim, Alexandra configura-se como uma jovem mulher que acredita em si e em seu potencial preterindo a ideia de desigualdade estabelecida socialmente e preterindo, também, a ideia de inferioridade e ausência de motivos pelos quais se pode confiar em si mesma. “Não me sentia diminuída ou Vexada. Contudo, desembaracei-me daquele peso apressadamente. Na minha alma ia a música duma ideia longamente acariciada. Eu confiava em mim. A avó ensinara-me a confiar” (Figueiredo, 1950: 57). A figura simples e rude da avó traz a sabedoria que as lutas da vida requisitavam. São três mulheres numa casa a assumirem os papéis deixados pelos homens desta família: o pai porque falecera, e o filho, irmão mais velho de Alexandra, por ter enveredado pelo alcoolismo e dependência econômica e social do sogro.

Em paráfrase, trazemos o que expõe Maria Eduarda Pontes (2023), ao afirmar sobre este romance que o sentimento de autoconfiança demonstrado pela protagonista é fator de relevância na narrativa, uma vez que contribui para que ela tome atitudes como a que tomou ao ir ao colégio no qual um dia estudou, em busca de uma oportunidade de trabalho:

> Sem hesitações nem titubeamentos, perguntei pela dona Blandina. Meses antes ela passara pela quinta e deixara aquela direcção. Mudava de Colégio, tivera uma questão qualquer com a directora inflexível. A porteira disse-me em voz neutra, sem timbre, que a dona Blandina adoecera, saíra do Colégio para se

> tratar, só viria na semana seguinte. A resposta nem era acolhedora nem incitante. E a minha alegria de há pouco? A minha fé? A minha quase certeza? (Figueiredo, 1950: 60).

A leitura do *Jornal de uma escritora realista* (1997), de Carmen de Figueiredo, em particular de alguns trechos, levam-nos a acreditar que em muitos aspetos a sua jornada pessoal se parece com a da protagonista de *Vida de mulher*: um mundo de solidez financeira e de afeto caído aos pedaços, após a morte do pai, e uma jornada de superação e amadurecimento, uma protagonista que vai se conhecendo e se tornando menos insegura a cada passo que vai firmando. Pontes (2023) divide a jornada de Alexandra em três fases e afirma que, embora as dificuldades fossem surgindo, a cada situação resolvida e superada a protagonista encontrava-se mais lúcida, consciente e mais forte para pensar a vida:

> Alexandra, que não se deixava vencer com tão pouco e que sabia qual caminho seguir para realizar o seu objetivo. Diante das dificuldades que não cessavam de aparecer, toma a decisão de agir para mudar o cenário. Contudo, encontra resistência dentro do próprio seio familiar. […] É importante destacar que, quando são as mulheres a assumirem esse papel, a dificuldade se acentua. […] Dessa maneira, ao mover-se de modo a trabalhar fora de casa, muda seu contexto e age indo de encontro aos paradigmas que enxergam a mulher na condição de incapaz de transcender as barreiras de uma casa (Pontes, 2023: 19-20).

Assim, semelhante acontece *no* texto "Tempos de amargores", do *Jornal de uma escritora realista*, no qual vai contando a sua vida desde a infância. O início desta narrativa, marcada pela morte do pai e os conseguintes desafios nos remetem para a jornada de Alexandra.

A narrativa de *Vida de mulher*, através de sua personagem principal, revela-nos que os ideais e comportamentos femininos ganharam novos contornos ao longo da História. Essa alteração no cenário social também se deve ao movimento feminista que, há muito, luta para a redução das desigualdades deliberadamente impostas às mulheres. O enredo se passa numa linda que privilegia uma espécie de matriarcado: morre o pai, ficam a mãe, a avó e a filha conduzirem seus destinos e a economia da família.

Se tivermos em conta que o cenário da profissão de escritor era predominantemente masculino, vamos concluir que Carmen de Figueiredo terá travado uma grande batalha para se fazer presente e ganhando a vida com rendimento da escrita literária. Os tempos eram difíceis por causa da pesada mão da ditadura e por que "a cultura dominante impunha um paradigma que afastava as mulheres do acesso à produção simbólica, dividindo a população entre vida privada e espaço público" (Pedrosa, 2019: 119). A ensaísta lembra-nos que à mulher não cabia uma atuação enquanto agente histórico e social. Elas "[...] eram confinadas ao espaço doméstico, pela crença do regime, que era per se uma

concepção cultural, em características biológicas que definiriam todas as mulheres e que aliava a Família ao Estado." (Pedrosa, 2019: 120).

A luta e os ideais feministas batalhavam para mudar o status e as condições de vida das mulheres. Sem se declarar feminista ou se vincular expressamente a qualquer estética literária, Carmen de Figueiredo participou tanto da tomada de consciência da mulher nas lides feministas, como escreveu sincronizada e sintonizada ao neorrealismo, muito embora observemos a sua ficção mais aproximada do realismo naturalismo que do engajamento social e visão marxista presentes no Neorrealismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Rememorando que as personagens do Realismo possuem perfis mais definidos para o bem (mulheres boas, dóceis e até ingénuas), ou para o mal (sedutoras, impetuosas, cínicas, volúveis), sabemos que estes perfis femininos foram passando por modulações, nas estéticas a seguir. O que nos leva a conhecer algumas personagens femininas já muito diferentes, no Neorrealismo.

Para melhor esclarecer esta galeria de personagens femininas das obras de Carmen de Figueiredo, das quais trazemos poucos nomes neste ensaio, finalizamos voltando a *Vinte Anos de Manicómio*, obra em que é possível perceber que cada personagem feminina corresponde a perfil de mulher bem demarcado. Ali encontramos Lídia como boa filha, porém mãe omissa, uma criatura doente e recatada. A professora Manuela é o exemplo da promíscua, tida por todos como um mau exemplo. Para os dias de hoje, não se compara ao que estremece certas redes sociais da internet, entretanto, para a década de 50 e 60, era quase uma prostituta. Dona Luíza, a dona da pensão, uma mulher volúvel, que se vendia. Já a Lourdes, numa perspetiva diferente de Manuela, encarna a leviana, adúltera e uma má mãe. Maria Ângela como alguém resgatada da má influência, cheia de receios e muitas vezes medrosa. Judith Mistral, a suposta espiã, como misteriosa, desejada, assassina.

Tratando-se de alguns romances, portanto, percebemos que, apesar da mudança na estética literária, os perfis continuam próximos das figuras femininas do Realismo e Naturalismo. Se já não são tão ingênuas, como a Luísa d'*O primo Basílio*, Amélia, d'*O Crime do Padre Amaro* ou Maria da Piedade, d'*O Moinho,* há, algumas que lembram a composição destas: a Maria Novella, de *Criminosa*, Isabel e Cristina, em *Dedicação suprema: o drama de uma mãe,* dentre outras. Se não há uma tão próxima a, por exemplo, Maria Eduarda, d'Os Maias, com sua sensatez e autoconfiança, há a que receia, mas mantém a sensatez e não se desequilibra ante as dificuldades, perfil para o qual remetemos Alexandra, de *Vida de Mulher*.

Desse modo, entre as boas e as más, extremos mais marcadamente definidos nos enredos dos romances realistas, há uma gama de conflitos dos mais variados. Assim também percebemos os romances de Carmen de Figueiredo, resguardadas as diferenças estéticas, obviamente, bem como resguardado o direito à genialidade dos narradores queirozianos em sua meticulosa prosa de ficção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Beirão, Sara, 1974, *Amores no Campo*, Portugal, Porto Editora.

Bustamante, Isabela, 2011, *A reinvenção do real na obra de Augusto Abelaira*, Tese de Doutorado em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/acessoConteudo.php?nrseqoco=61425. Acesso em: 11 de abr. 2023.

Figueiredo, Carmen de, 1954, *Criminosa...* Lisboa, Editora Século.

Figueiredo, Carmen de*, Dedicação suprema: o drama de uma mãe*, Lisboa, Casa do Livro Editora.

Figueiredo, Carmen de, 1950*, Famintos....*, Porto, Editora Domingos Barreiro, (Coleção Portuguesa, n. 64).

Figueiredo, Carmen de, 1958, *O muro de crista*, Lisboa, Século.

Figueiredo, Carmen de, [1950], *Vida de mulher*, Lisboa, Livrolandia.

Figueiredo, Carmen de, 1951, *Vinte anos de manicómio!*, Lisboa, Empresa Literária Universal.

Freire, Isabel, 2010, *Amor e sexo no tempo de Salazar*, Lisboa, A Esfera do Livro.

Lamas, Maria, 1928, *O caminho luminoso*, Porto, Editora Civilização.

Medeiros, Aldinida, 2024, "Mulheres e lutas em três romances de Carmen de Figueiredo" *in Itinerários*, Araraquara, v. 2, n. 59, jul./dez, pp. 83-95. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/19630. Acesso em: 05 de jul. 2025.

Nascimento, Maria Eduarda Pontes do, 2023, *Dor, luta e ascensão: a jornada feminina em Vida de Mulher, de Carmen de Figueiredo*,Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Letras – Português, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande. Disponível em: https://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/123456789/29575/1/TCC%20-%20Maria%20Eduarda%20Pontes%20do%20Nascimento. Acesso em: 11 de abr. 2025.

Oliveira, Ana Flávia da Silva, 2022, *Famintos..., de Carmen de Figueiredo: uma escrita subversiva, à luz da crítica feminista*, Dissertação de Mestrado em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande. Disponível em: http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/4478. Acesso em: 11 de abr. 2025.

Pedrosa, Ana Beatriz Magno, 2017, *Escritoras portuguesas e Estado Novo: as obras que a ditadura tentou apagar da vida pública*, Tese de Doutorado em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/183612/PICH0178-T.pdf?sequence=-1&isAllowed=y. Acesso em: 11 de abr. 2025.

Pimentel, Irene Flunser, 2012, "A Polícia Política do Estado Novo Português – PIDE/DGS: história, justiça e memória" *in Acervo*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, pp. 139-156.

Disponível em: https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/374. Acesso em: 22 de abr. 2023.

O'Neill, Maria, 1914, *A Marqueza de Valle Negro*, Portugal, Biblioteca Nacional Digital.

Reis, Carlos, 1999, "Neo-Realismo, Representação Literária e pragmática ideológica" *in Encontro Neo-Realismo: reflexões sobre um movimento, perspectivas para um museu,* Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo/Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, pp. 19-33. Disponível em: https://docs.revistasdeideias.net/extras/0000002595.pdf. Acesso em: 15 set. 2025.

Reis, Carlos, 1983, *O discurso ideológico do Neo-Realismo português*, Coimbra, Livraria Almedina.

Rosas, Fernando, 1990, *Nova história de Portugal: Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, Vol. XII, Direção de Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques, Lisboa, Editorial Presença.

Rosas, Fernando, 2013, "Estado e resistência cultural: o caso do Neorrealismo português" *in Nau Literária*, Porto Alegre, v. 9, n. 1. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/40122. Acesso em: 7 out. 2025.

Rodrigues, Urbano Tavares, 1999, "O Neo-Realismo geo-social, político e artístico" *in Encontro Neo- Realismo: reflexões sobre um movimento, perspectivas para um museu,* Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo/Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, pp. 19-33. Disponível em: https://docs.revistasdeideias.net/extras/0000002595.pdf. Acesso em: 15 set. 2025.

Rosas, Fernando, 2001, "O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo" *in Análise Social,* Lisboa, v. 35, n. 157, pp. 1031-1054. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/41011481. Acesso em: 3 de maio 2023.

Silva, Maria Regina Tavares, 1999, "Estudos sobre as mulheres em Portugal: um olhar sobre o passado" *in Revista Ex Aequo*, Lisboa, v. 1, p. 17-28.



O QUE ME ENSINARAM AS PERSONAGENS FEMININAS DE EÇA DE QUEIRÓS

Ana Luísa Vilela

Universidade de Évora

CLP/ CEL-UÉ/ CIDEHUS

allvv@uevora.pt

RESUMO:

Este texto procura indagar acerca da suposta misoginia de Eça de Queirós. Procederá, com este objetivo, a uma revisitação de algumas das inúmeras figuras femininas do romancista, procurando, progressivamente, identificar e tipificar a figuração feminina e o olhar masculino que a enuncia; a evolução da figura da mulher "adúltera"; os poderes da sedução, do pecado e da abjeção; a representação e o papel da mulher trabalhadora.

Palavras-chave: *Eça de Queirós; representação da mulher; misoginia; tipologia feminina*

1. As personagens femininas do Eça ensinaram-me muitas coisas, algumas divertidas, outras mortificadoras, nem todas agradáveis de aprender. Comecei a encontrar-me com elas na adolescência. Nessa altura, eu ainda nem conhecia a palavra "misoginia".

Quando percebi que Eça era considerado misógino (e compreendi o que isso queria dizer), confesso que fiquei muito espantada. Eça odiava as mulheres? Mas então, se as mulheres eram tão importantes nos seus romances, onde as havia às dúzias?! Francisco José Costa Dantas, um dos investigadores que com mais finura crítica e elegância estilística abordou o tema da representação feminina na ficção queirosiana, rastreou mais de 200 personagens femininas – e ainda deixou de fora algumas obras! Como poderia haver, em Eça, desdém pelas mulheres, se elas eram tão omnipresentes, tão poderosas naquelas histórias!? Ah, Eça era considerado misógino porque as mulheres eram maltratadas nessas histórias, eram sempre culpadas por tudo, eram as vítimas dos erros dos homens e dos seus próprios?... Bom, mas isso para mim, nos anos 70, era mais ou menos natural. Todas nós, adolescentes,

dizíamos aquilo que Leopoldina dizia a Luísa, n'*O Primo Basílio*: "Os homens são bem mais felizes que nós! [...] Um homem pode fazer tudo! Nada lhe fica mal!".

Sabemos que talvez tenha sido Viana Moog, cuja biografia de Eça de Queirós data dos anos 40, o primeiro crítico a sugerir que essa tal má vontade de Eça para com as mulheres poderia ter uma justificação mais ou menos psicanalítica, originada pelo trauma de infância de ter sido um menino rejeitado, afastado deliberadamente dos pais, por vontade da mãe:

> E a sua alarmante antipatia contra todas as mulheres não seria uma consequência de revolta inconsciente contra a mulher que o gerou? (...) precisa-se convir que em toda a sua obra não reponta nunca um tipo de mulher perfeitamente equilibrada. (...) Todas as suas figuras femininas são mais ou menos degeneradas, mais ou menos taradas. Todas, quase todas, adúlteras, incestuosas e fáceis. (Moog, 1945: 19)

Jorge Borges de Macedo também não faz por menos: considera que a evolução da visão queirosiana da mulher é, talvez, "a chave mais importante da sua enigmática e densíssima personalidade, onde a ambiguidade e autenticidade se conciliam de uma forma profunda e não raro inesperada" (Macedo, 2015: 901). Já João Gaspar Simões considera que é o "amor criminoso" o "tema visceral da obra de Eça de Queirós, mortificado e oprimido pela disciplina realista que o escritor a si mesmo se impusera". E não deixa, é claro, de acrescentar que "essa apreensão inconsciente da ilegitimidade do amor sexual talvez fosse o tributo que o romancista pagava ao acaso de um nascimento irregular" (Simões, 1978: 132-133).

Entretanto, poderá hoje continuar a falar-se em misoginia, a propósito da produção ficcional de Eça de Queirós? Num artigo de há alguns meses, intitulado "Larguem o Eça, larguem o osso" (a propósito da deplorável polémica, felizmente já superada, sobre a trasladação dos restos mortais do escritor para o Panteão Nacional), a jornalista e escritora Clara Ferreira Alves opinava: "Eça nunca é muito duro com as mulheres, são os tipos masculinos que falham por serem os dominantes" (Alves, 2023: 3). É verdade isto. Mas é também verdade que a suposta misoginia queirosiana é um dado adquirido, até hoje, por numerosos investigadores (cf. Santana, 2017). O tema, reconhecem outros, desde Borges de Macedo a Mónica Figueiredo (cf. Figueiredo, 2018), necessita de revisão crítica.

Essa é também a minha opinião. Mas qual será o sentido dessa necessária revisão crítica?

Américo Guerreiro de Sousa defende que "a posição da crítica em geral permanece no estágio da exegese queiroziana anterior à publicação da obra póstuma". Ou seja, argumenta que, na chamada "3.ª fase" da produção queirosiana – a de "Adão e Eva no Paraíso", a de *A Cidade e as Serras*, a de "S. Cristóvão" – se suavizou muito a visão da mulher e que, "tal como aconteceu com a sua atitude perante a Pátria, Eça tornou-se, na terceira fase, mais ameno e mais amante". Eu própria, em artigo escrito há mais de vinte anos para o *Dicionário de Eça de Queiroz*, coordenado pelo distinto eçófilo e querido amigo Alfredo Campos Matos, concluí que o sentido e a evolução do imaginário e da ideologia erótica de Eça de Queirós

se saldavam pelo resgate final da aliança entre os géneros, pela reconciliação com o feminino e pela sua integração na consciência, através do clássico *happy ending* matrimonial (Vilela, 2015: 537-547). Daiane Pereira, em 2019, admite até, benevolamente, que o que Eça faz é ***denunciar*** a opressão sofrida pelas mulheres no século XIX, assim tentando demonstrar que

> (…) a imobilidade, a passividade, a falta de possibilidade e mesmo a tragicidade de seus destinos [são engendradas] pelo olhar masculino e pelas ideias socialmente institucionalizadas pela Igreja, pela educação, pela família e também pela literatura, como formas de perpetuação de uma mentalidade e dominação patriarcal. (Pereira, 2019: 13)

Então, a mesma investigadora deduz, de modo bem otimista, que as narrativas queirosianas constituem histórias de mulheres tentando sobreviver e rebelar-se contras as tais "amarras" advindas das instituições patriarcais. De modo análogo, Mónica Figueiredo, em 2022, considera que os romances de Eça de Queirós

> (…) acabaram por construir uma linhagem feminina que, não sem esforço, inscreveu o difícil caminho percorrido pelas mulheres do século oitocentista. Graças à instintiva malícia de Amélia, à curiosidade imprudente de Luísa, à revolta ancestral de Juliana, à corajosa ruptura de Maria Monforte, à tenaz resistência de Maria Eduarda e à silenciosa permanência de Gracinha, o feminino, através da ficção, contou também a sua história (Figueiredo, 2022: 71-72).

Será mesmo assim? Será que Eça vai gradualmente *emancipando* as suas personagens mulheres, denunciando as opressões que elas sofrem e valorizando-as progressivamente ao longo da sua obra? Será na verdade este o sistema evolutivo rastreável na sua produção literária, será esta a "narrativa" coerente da figura feminina, enunciada em surdina por Eça de Queirós nos seus livros, desde as suas primícias em Évora até às obras finais?

Se calhar, teremos de pensar mais profundamente no assunto.

2. Em primeiro lugar, esquecemo-nos frequentemente de que a pretensa misoginia que encontramos nos livros de Eça não deve ser dissociada da típica acrimónia e *mésalliance* entre os géneros, tema de praticamente todos os romances realistas e naturalistas da sua época. Michelet começa a sua célebre obra *La Femme*, de 1860, com esta constatação: "Il n'est personne qui ne voie le fait capital du temps. Par un concours singulier de circonstances sociales, religieuses, économiques, l'homme vit séparé de la femme." (Michelet, s./d. : 5)

Os romances realistas, de que *Madame Bovary*, de Flaubert, é o modelo e o epítome, têm como desígnio central atacar a imaginação romanesca, libertar-se da obsessão sentimentalista e desacreditar a romântica idealização da mulher e do amor. Negando ao amor a sublimidade, e à figura feminina a sua dimensão espiritual, as narrativas suprimiam-lhes toda a dimensão metafísica; portanto, só restava sublinhar-lhes a baixa natureza física, carnal e instintiva. Proclamará, ufano, Zola: "L'homme métaphysique est mort, tout notre terrain se transforme avec l'homme physiologique" (*apud* Roy-Reverzy, 1997 : 12). Sem alma, restará à mulher apenas o seu corpo, sempre fortemente sexuado, belo ou repugnante, mas permanente motivo de desilusão, aviltamento e desastre.

Eléonore Roy-Reverzy recorda-nos explicitamente que, sob a influência do positivismo, mas também do pensamento de Schopenhauer, a narrativa realista-naturalista de matriz francesa – em cuja esfera de influência não podemos deixar de incluir Eça de Queirós, na sua fase mais ortodoxa – desenvolveu os seus enredos sobre a noção de uma fratura, uma desarmonia central e multímoda entre os dois sexos; na esteira de Flaubert, de Zola e dos Goncourt, as narrativas literárias da segunda metade do século XIX laboraram diligentemente sobre as múltiplas formas de afrontamento, diferença e mútua incompreensão entre os homens e as mulheres.

Assim, a famosa misoginia queirosiana inscreve-se, antes de tudo, na típica misoginia finissecular, herdeira de Proudhon, que alastra praticamente por toda a *Belle Époque*. "A literatura da 2ª metade do século XIX diz claramente que a mulher faz medo, que é cruel, que pode matar", lembra Mireille Dottin-Orsini (1993: 16). As românticas imagens femininas angélicas, de musa, virgem ou Madona são agora memórias sarcásticas. Toda a mulher é fatal. Ponto.

3. Mas, entretanto, claro, a mulher continua a ser o grande tema da arte e da literatura. Arte e literatura produzidas maioritariamente, é claro, pelos homens ou, pelo menos, adotando implicitamente a sua perspetiva. É uma evidência notar que o olhar masculino, o famoso *male gaze* – envolvendo conceitos psicanalíticos, como a ***escopofilia***, o prazer de olhar – molda permanentemente, em Eça como em muitos outros romancistas de ambos os géneros, a representação das figuras femininas, das suas ações e dos seus destinos narrativos. E é também uma evidência concluir que a representação da mulher elaborada através do *male gaze* revela mais sobre o homem que observa do que sobre a mulher que é observada.

Desde *As Farpas*, Eça assume inteiramente esse olhar masculino. Logo na primeira *Farpa*, em maio de 1871, depois de ter criticado ferozmente os vícios do casamento, as misérias da família e a inanidade intelectual das esposas, diz ele, de forma muito diplomática, mas também muito vaga: "No fim de tudo, as mulheres virtuosas, as mulheres dignas formam na sociedade portuguesa uma maioria inviolável! Se alguma coisa finalmente podemos dizer profundamente verdadeira é - que elas valem muito mais do que **NÓS**" (Ortigão e Queirós, 1871: 43).

Na verdade, se nos folhetos d'*As Farpas* este "**nós**" se refere a um enunciador decidida e deliberadamente masculino, nem sempre foi assim. N'*O Mistério da Estrada de Sintra*,

publicado em folhetim no *Diário de Notícias* durante todo o verão de 1870, Eça ensaiou, pela primeira e única vez em toda a sua obra ficcional, uma narradora feminina autodiegética. A lúcida, inteligente, culta, sedutora, adúltera e infeliz protagonista do romance, Luísa, Condessa de W., tem a seu cargo desmistificar, *a posteriori* e circunstanciadamente, as seduções e perigos da ardente paixão ilegítima que a consumiu. A extensa autocrítica da condessa define-se explicitamente, a si própria, como "o auto de autópsia de um adultério" (Queirós e Ortigão, 2015: 325). É que a longa e penitente confissão da aristocrata adúltera assume, no romance, uma função sobretudo pedagógica: a sua narrativa autobiográfica dirige-se profilaticamente a todas as mulheres, a quem aliás a narradora trata solidariamente por "minhas pobres amigas" (id.: 339). Dirige-se, afinal, a todas as vítimas femininas do acanhado meio português e da imaginação romântica, potenciada pela educação, pelas leituras sentimentais, pelo casamento burguês, pela ociosidade, a frivolidade e o tédio - vítimas, enfim, lançadas na perdição pela sedução trivial dos D. Juans da Baixa, "sem espírito e sem gramática" (id., ibid.).

Esta tese, de recorte nitidamente naturalista, é muito semelhante ao que Eça virá a defender meses depois n'*As Farpas* (e também ilustrará n'*O Primo Basílio*). O mais curioso de tudo é que estes mesmos princípios tinham igualmente, quase nos mesmos termos, sido enunciados poucos anos antes, num outro jornal, este aguerridamente feminista e dirigido por uma mulher. Francisca de Assis Martins Wood, que tinha idade para ser avó de Eça, dirigiu *A Voz Feminina* entre 1867 e 1869. Tal como a condessa d'*O Mistério*, Francisca fora educada em Inglaterra, apaixonara-se por um inglês – e até o seu nome de família começava por um W!

É à minha colega e amiga Claúdia Pazos Alonso, da Universidade de Oxford, que devo a surpresa e o gosto da descoberta desta autora. Tal como Ramalho e Eça, Francisca Wood verberava nos seus editoriais a literatura romântica (*apud* Pazos-Alonso, 2021: 239) e, sobretudo, usando plenamente do seu específico e legítimo *female gaze*, denunciava os sedutores, os pindéricos Dons Juans à portuguesa. Contra a moral dupla, Francisca, tal como a Condessa de W. fará, ficcionalmente, poucos anos mais tarde, apelava nas páginas dos jornais que dirigiu a que a lei perseguisse esses sedutores, para quem os troféus das "conquistas" integravam a *educação* viril.

> São estes homens que cantam os dotes e as fascinações da mulher em estrofes hiperbólicas; que lhe chamam estrela do céu, aura de perfumes inebriantes, bonina dos campos, antes de a arruinarem, e que zombam dela e lhe chamam fraca depois de a arruinarem; (id.: 128)

A adoção da enunciação e do olhar feminino autodiegético, através do discurso de Luísa, n'*O Mistério da Estrada de Sintra*, será uma experiência isolada (e, na minha modesta opinião, um tanto fracassada) na ficção queirosiana. Nunca mais, como disse, Eça adotará consistentemente um *female gaze* nas suas narrativas. Na verdade, nos dois primeiros romances, *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, Eça experimenta, algo ambiguamente, uma pontual focalização feminina, investindo Amélia e Luísa (esta, a segunda Luísa, bem

mais desgraçada do que a primeira), de algum poder de introspeção, acompanhando com proximidade discursiva e inegável cumplicidade compassiva os seus fluxos de consciência e os meandros dos seus desejos e medos. O desabafo de Leopoldina a Luísa, que citei há pouco, é um exemplo notável de compreensão do *female gaze*.

4. Porém, de uma forma ou de outra, na representação feminina, Eça parece resolutamente conformar-se às limitações e condicionamentos do *male gaze*. A mulher é um ser assumidamente *diferente*, alvo de horror e fascínio, vocacionado para ser observado e descrito na sua sedução ou na sua abjeção.

No entanto, mesmo na sua fase mais escrupulosamente naturalista, as protagonistas queirosianas nunca são, à partida, abjectas. Podem tornar-se abjectas, geralmente por ação da sua libido (quase sempre desgraçadamente autopunitiva); mas sobretudo por ação da sedução masculina. Os erros femininos – relacionados maioritariamente com a sensualidade – são quase sempre induzidos pelos homens. Curiosamente, alguns dos outros pecados sensuais das mulheres são absolutamente tolerados. É o caso, por exemplo, da homossexualidade feminina: Leopoldina, de *O Primo Basílio*, fala desenvoltamente das suas apaixonadas do tempo do colégio, que designa por os "meus sentimentos"; em *A Capital!*, Joana Coutinho (que reaparece mencionada n'*Os Maias*, visitada por Alencar) é abertamente caracterizada assim: "Dizia-se porém que, morto o marido, D. Joana Coutinho se retiraria a um convento – onde o número e a idade das educandas satisfariam amplamente as suas necessidades de ternura feminina" (Queirós, 1992: 258); Joaninha Vilar, n'*Os Maias*, é a companheira constante da viscondessa de Alvim que, por exemplo, é nas corridas de cavalos descrita como "nédia e branca, com o corpete negro reluzente de vidrilhos, tendo ao lado a sua terna inseparável, a Joaninha Vilar, cada vez mais cheia, com um quebranto cada vez mais doce nos olhos pestanudos." (Queirós, 2017: 341-342).

Além disso, quando pecam, as maiores pecadoras queirosianas fazem-no de forma quase inocente. Uma das protagonistas mais sensacionalmente degradada pelo Eros, a inexperiente Maria da Piedade do conto naturalista "No Moinho", é vítima da sua própria pureza, abruptamente despedaçada por um beijo fatal do másculo Adrião. Da mesma época, a culpabilidade de outra Luísa, esta cleptómana, de "Singularidades duma rapariga loira", é fortemente ambígua e inexplicada. N'*O crime do Padre Amaro*, Amélia é objeto da sedução ativa e deliberada de Amaro, através, entre outros meios, de um livrinho de orações onde se misturam devoção e luxúria (que Eça, aliás, já referira n'*As Farpas*). Luísa, de *O primo Basílio*, é presa da sua imaginação romanesca, mas também do cínico assédio do primo, que explícita e premeditadamente delibera conquistá-la: "E as formas redondinhas de Luísa decidiram-no: - A ela! - exclamou com apetite: – A ela, como São Tiago aos mouros!" (Queirós, 1945: 76).

As adúlteras ou promíscuas passam mesmo, às vezes, sem punição narrativa: é justamente o caso da primeira Luísa, a d'*O Mistério da Estrada de Sintra*; o de Lulu, de *Alves & Cia*; da terrível Leopoldina, de *O Primo Basílio*; o da generala Camilloff, d'*O Mandarim*; o de Gracinha Ramires e de D. Ana Lucena, de *A Ilustre Casa de Ramires*; de Elisa de "José Matias"; de Mme d'Oriol, d'*A Cidade e As Serras*.

5. Então, quais são as verdadeiras vítimas da famosa misoginia de Eça de Queirós? Teríamos de começar por organizar uma tipologia das figuras femininas na ficção queirosiana.

Para António Coimbra Martins, os tipos femininos em Eça são quatro: "domésticas, tentadoras, vigilantes e amantes" (Martins, 1967/1968: 312). Francisco José Costa Dantas resume assim a sua própria categorização das figuras femininas no universo queirosiano:

> (…) há fidalgas de ontem e de hoje, aristocratas remanescentes ou pretensas; burguesas do alto, do médio e do baixo escalão; mulheres pobres de vários matizes e profissões; artistas e velhas rabugentas; serranas e civilizadas; beatas, possessas e bruxas; meninas; casadas virtuosas ou adúlteras e senhoras suspeitas; solteiras coscuvilheiras e amancebadas; prostitutas comuns e cortesãs; lésbicas e, por extensão, rapazes "efeminados". E alguns desses tipos (…) ainda comportam subdivisões. (Dantas, 1989: 441)

De todas estas categorias, quais serão, na verdade, as mais fustigadas? Tenho para mim que as mulheres verdadeiramente maltratadas por Eça de Queirós são, realmente, as **feias**.

Não, não será exatamente por misoginia primária. É pela inocência quase infantil da imaginação determinista dos escritores naturalistas. Para eles, o corpo romanesco é um *sintoma*: nele se inscrevem visivelmente os vícios, as corrupções e as fealdades íntimas. Enquanto estão inocentes, as mulheres queirosianas são desejáveis, sadias, apetitosas, divinas. Se são feias, velhas, gastas, viciosas - são más. Mesmo as que eram bonitas enquanto não pecaram, desfiguram-se como consequência dos seus erros: a Luísa moribunda é cortado rente o lindo cabelo louro; Amélia, puérpera, está enorme, "grossa como um tonel, com a face intumescida, os olhos papudos..." (Queirós, 2000: 947).

A abjeção feminóide cria assim, em Eça, uma longa linhagem das feias, porcas e más. Quem são elas? São imensas. Mereceriam um estudo que lhes fosse especificamente dedicado. São em primeiro lugar as tais "vigilantes", de que fala Coimbra Martins. Normalmente velhas, frequentemente beatas, sofregamente curiosas, malévolas, venenosas, muitas vezes aparecendo aos pares, sempre horríveis. A rainha das espias é, evidentemente, a criada Juliana Tavira, de *O Primo Basílio*:

> Houve um ruído domingueiro de saias engomadas. Juliana entrou, arranjando nervosamente o colar e o broche. Devia ter quarenta anos e era muitíssimo magra. As feições, miúdas, espremidas, tinham a amarelidão de tons baços das doenças de coração. Os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietação, numa curiosidade, raiados de sangue, entre pálpebras sempre debruadas de vermelho. Usava uma cuia de retrós imitando tranças, que lhe fazia a cabeça enorme. Tinha um tique nas asas do nariz. E o vestido chato sobre o peito, curto da roda, tufado pela goma das saias – mostrava um pé pequeno, bonito, muito apertado em botinas de duraque com ponteiras de verniz. (Queirós, 1945: 11)

Mas Josefa Dias, de *O Crime do Padre Amaro*, com os seus horrendos óculos azuis e touca negra, e mais os medonhos chinelos de ourelo, é uma digna competidora de Juliana, com a vantagem de ser irrepreensivelmente devota; tal como a tia Patrocínio das Neves, d'*A Relíquia*, que também usa óculos escuros:

> Numa sala forrada de papel escuro, encontramos uma senhora muito alta, muito seca, vestida de preto, com um grilhão de ouro no peito; um lenço roxo, amarrado no queixo, caía-lhe num bioco lúgubre sobre a testa; e no fundo dessa sombra, negrejavam dois óculos defumados. Por trás dela, na parede, uma imagem de Nossa Senhora das Dores olhava para mim, com o peito trespassado de espadas.
>
> – Esta é a Titi – disse-me o Senhor Matias. – E necessário gostar muito da Titi... E necessário dizer sempre que sim à Titi! Lentamente, a custo, ela baixou o carão chupado e esverdinhado. Eu senti um beijo vago, de uma frialdade de pedra: (Queirós, 2021: 83)

No mesmo ramo de atividade e ainda n' *O Crime do Padre Amaro*, as Gansosos fazem parte da casta queirosiana de irmãs complementares: uma ativa, opinativa e agressiva, outra pachorrenta, surda, sentimental e pestanuda; ambas bisbilhoteiras. Da mesma cepa são as Lousadas, d'*A Ilustre Casa de Ramires*:

> As duas manas Lousadas! Secas, escuras e gárrulas como cigarras, desde longos anos, em Oliveira, eram elas as esquadrinhadoras de todas as vidas, as espalhadoras de todas as maledicências, as tecedeiras de todas as intrigas. E na desditosa Cidade não existia nódoa, pecha, bule rachado, coração dorido, algibeira arrasada, janela entreaberta, poeira a um canto, vulto a uma esquina, chapéu estreado na missa, bolo encomendado nas Matildes, que os seus quatro olhinhos furantes de azeviche sujo não descortinassem - e que a sua solta língua, entre os dentes ralos, não comentasse com malícia estridente! (Queirós, 1900: 151)

O fascinante mundo das feias queirosianas integra este e outros tipos de megeras, mais ou menos temíveis ou inofensivas. Entre elas, a distinta classe das prostitutas constitui toda uma categoria à parte.

A intimidade escarninha, por vezes tingida de piedade, embebe esse olhar masculino sobre as profissionais do sexo, frequentemente magras e tísicas, por vezes romanescas e sempre mentirosas. N'*A Capital!,* são sobretudo espanholas: a Concha, que revelava pormenores "do seu passado e do seu carácter, ao mesmo tempo que se despia e mostrava as belezas da sua nudez", fez a desgraça do ingénuo Artur Corvelo, "fascinado pela sua pele e enternecido pela sua biografia, cheio de ardores libidinosos e de piedades cristãs!" (Queirós, 1992: 319). Neste romance que Eça não chegou a publicar, a série integra ainda a

Paca, a Lola, a Carmen, a Mercedes, a Trina, a Angelita, e até duas dançarinas francesas de *can-can*. O narrador, muito tipicamente, generaliza: "Toda a prostituição barata mostrava as formas de uma gordura balofa ou de uma magreza esfomeada:" (id.: 371)

A ficção de Eça é povoada de prostitutas, desde as *Prosas Bárbaras*, na sua pré-história de escritor, até *A Cidade e as Serras*, o seu último romance, que deixou inacabado. De facto, a figura de Onfália Benoîton, esboçada apressadamente logo em 1867, contém já "a provocação especuladora, as atitudes masculinas, os penteados disformes que lhe dão uma aparência de animalidade audaz, (…) a pele colorida" (Peixinho, 1997: 133), os cabelos que parecem falsos. Reencontraremos todos estes traços em Mme Colombe, a baudelairiana meretriz parisiense por quem Zé Fernandes experimentou um terrível e fulminante *béguin*:

> (…) avistei, diante da estação dos ónibus, rondando no asfalto, num passo lento e felino, uma criatura seca, muito morena, quase tisnada, com dois fundos olhos taciturnos e tristes, e uma mata de cabelos amarelados, toda crespa e rebelde, sob o chapéu velho de plumas negras. Parei, como colhido por um repuxão nas entranhas. A criatura passou - no seu magro rondar de gata negra, sobre um beiral de telhado, ao luar de janeiro. Dois poços fundos não luzem mais negro e taciturnamente do que luziam os seus olhos taciturnos e negros. (…) (Queirós, 2025: 118-119)

Num interessante artigo sobre *Prosas Bárbaras*, primícias literárias do autor, Ana Teresa Peixinho sublinha justamente o modo como, nas figuras de Onfália Benoîton e Estêvão Basco, sua vítima, se condensa uma tendência para a tipificação e o estatismo figurativo, de clara fatura romântica. Resta-me apontar, nas figuras de Onfália e Colombe, a inscrição conjunta dos traços de sujidade, artificialismo, animalidade, crueldade e perdição que Mireille Dottin-Orsini sistematizou e que a imagem de Salomé – obsessão finissecular entre todas - pôde concentrar. As fantasias da fraude ornamental, do postiço e da cuia, do corpete, da mulher-boneca, robótica, vampírica, que se tornaram lugares-comuns nos discursos sociais e no imaginário cultural do final do século – revelam-nos, sem dúvida, esse exasperado *male gaze* sobre a mulher, em cuja genealogia temática se pode pressentir a matriz ainda romântica.

O universo queirosiano da abjeção feminóide é muito vasto, muito coerente, deslumbrante. Integra também muitíssimas criadas, sobretudo até *Os Maias*. O universo das empregadas domésticas é maravilhoso e seria digno de mais atenção, assim como o conjunto de outros seres femininos trabalhadores. Prostitutas, taberneiras, criadas, cozinheiras, pedintes, amortalhadeiras, abortadeiras, inculcadeiras, cozinheiras e criadas de dentro, confidentes, governantas – parecem todas partilhar metaforicamente da sujidade física e animalesca da carvoeira, vizinha de Luísa, n'*O Primo Basílio* – "imunda, disforme de obesidade e de prenhez" (Queirós, 1945: 148). Uma figura destoa, porém, desta congruência imaginária: a figura de Carlota, a tenebrosa "tecedeira de anjos" d'*O Crime do Padre Amaro*, belíssima,

luminosa, cuja casa irradiava tanta ordem "que uma claridade parecia sair do asseio e do arranjo das coisas" (Queirós, 2000: 939).

A presença da criadagem, das mulheres do povo e dos ambientes domésticos vai rarefazer-se, na chamada "terceira fase" da vida literária de Eça de Queirós. A partir de *O Mandarim*, a pretensa neutralidade do narrador naturalista parece ter sido posta de lado. Uma focalização resolutamente masculina e pessoal vai assumir explicitamente o condicionamento subjetivo, a esfera de presença e o discurso de um narrador que pode ser, simultaneamente, um comparsa ou mesmo um protagonista. É assim ambiguamente n'*Os Maias* e n'*A Ilustre Casa de Ramires*, é assim firmemente em "Um Poeta Lírico", por exemplo. Nada disto era novo, na verdade: "A Catástrofe", *O Conde d'Abranhos*, *A Capital!* ou *Alves & Cia*, tudo obras que Eça deixou inéditas, usavam esse mesmo processo: o da assunção decidida do *male gaze* de um narrador homodiegético que adota explicitamente essa condição, as limitações dela decorrentes e o conhecimento conjetural e incompleto que tem do universo que narra. A aceitação deliberada da masculinidade do olhar – explícita, exclusiva e não especialmente confiável – é particularmente ostensiva em "José Matias", em "Um Dia de Chuva" e, claro, em *A Cidade e as Serras*.

6. Curiosamente também, nas obras da última fase da produção queirosiana, as figuras femininas ocupam um papel lateral, marginal, ou praticamente ausente. A falta de uma figura feminina central, nessas obras da última fase, manifesta a completa adoção da exclusividade do *male gaze*, deslocando-se, como nota Daiane Pereira, o eixo temático para a representação do espaço público, onde as mulheres têm um reduzido relevo. A ilusão amorosa, o logro erótico e a educação sentimental deixam de ser o fulcro temático das histórias. Jorge Borges de Macedo assinala que, a partir de 1880, as figuras femininas passam, basicamente, a conseguir resolver os seus problemas e a sobreviver-lhes; e que, gradualmente, Eça equilibra os poderes femininos e masculinos (Macedo, 2015: 900). E, na verdade, uma multidão de pecadoras, vencedoras e dominadoras povoa impunemente o universo ficcional – da Titi Patrocínio a Adélia, da generala Camilloff a Maria Eduarda, de Raquel Cohen a Mme d'Oriol.

Permanece, porém, o problema fulcral da condição feminina: a questão económica. Mulheres independentes na ficção queirosiana - só se forem estrangeiras, observa Francisco Dantas (444).

Desde que sejam ricas, as mulheres emancipam-se. Promíscuas, mas abonadas (por herança dos maridos) são Elisa, de "José Matias", ou Maria de Assunção, d'*O Crime do Padre Amaro*. Mas como tornar-se independente, se o trabalho dignamente remunerado lhes está vedado? Em *La Femme*, já Michelet avisava contra o trabalho feminino: o das mulheres letradas, que, querendo ser independentes, arrostavam com mil obstáculos, humilhações e insultos (Michelet, s./d.: 44); ou o das operárias, que ganhavam muito menos dos que os homens; ou o das costureiras, floristas, chapeleiras, engomadeiras, mortas de fome e de más condições de trabalho, sempre à beira do suicídio ou da prostituição (id.: 21-34).

Que podem ensinar, então, às mulheres do século XXI, as figuras femininas do Eça?

Luísa, a Condessa de W., cheia de intenções pedagógicas, ensina-nos as enormes vantagens da lucidez e os perigos da imaginação ciumenta.

Carmen, cubana arrebatada, revela-nos a grandeza do remorso, mas também a inutilidade dos sentimentos de culpa.

Amélia, amante de Amaro, explica-nos a perigosa contiguidade entre a devoção religiosa e o desejo amoroso.

Luísa, entre Jorge e Basílio, mostra-nos que a melhor maneira de amar apaixonadamente o seu marido é arrependendo-se de o ter enganado.

Maria Eduarda instrui-nos sobre o poder de sedução da ausência e do silêncio.

Todas juntas, as personagens femininas do Eça ensinam-nos ainda outra coisa, muito mais importante: o valor do **TRABALHO**, o trabalho das mulheres, que faz delas cidadãs de pleno direito; o trabalho digno, dignamente remunerado, fonte de independência, realização pessoal e amor-próprio.

É exatamente por isso – que eu estou aqui.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alves, Clara Ferreira, 2023, "Larguem o Eça, larguem o osso*". In Revista E* n.º 2657, 29 setembro, p. 3.

Dantas, Francisco José Costa, 1989, A m*ulher no romance de Eça de Queiroz*. Tese de Doutoramento, Universidade de São Paulo, texto policopiado.

Dottin-Orsini, Mireille, 1993, *Cette femme qu'ils disent fatale. Texte et images de la mysoginie fin-de-siècle*, Paris, Bernard Grasset.

Figueiredo, Mónica, 2018, Entrevista *in* https://literistorias.blogspot.com/2018/07/literistorias-completou-3-anos-ontem.html (consultado em 4 de abril de 2024).

Figueiredo, Mónica, 2022, "E[ç]as mulheres: um estudo da presença feminina na narrativa queirosiana" *in A danação do olhar, ou o realismo do engano em Eça de Queirós*, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2022.

Macedo, Jorge Borges de, 2015, "As Mulheres em Eça de Queiroz", *in* A. Campos Matos, (org. e coord), *Dicionário de Eça de Queiroz* (3.ª ed. ilustrada, revista e ampliada), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda/ São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Academia Brasileira das Letras.

Martins, António Coimbra, 1967/1968, "Eva e Eça", *in Bulletin des Études Portugaises*, nouvelle série, tomo XXVIII-XXIX, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Michelet, Jules, s/d., *La Femme* (6ème édition). Paris: Librairie de la Hachette, *in*: https://fr.wikisource.org/wiki/La_Femme_(Michelet), (consultado em 12 de abril de 2024).

Moog, Viana, 1945, *Eça de Queirós e o século XIX*, Porto Alegre, Livraria Globo.

Ortigão, Ramalho e Queirós, Eça de, 1871, *As Farpas*. *Crónica mensal da política, das letras e dos costumes*, Lisboa, Typographia Universal, Maio.

Pazos-Alonso, Cláudia, 2021, *Anticlericalismo e feminismo na imprensa oitocentista. Os artigos de fundo de Francisca de Assis Martins Wood*, Porto, Afrontamento.

Peixinho, Ana Teresa, 1997, "*Prosas Bárbaras* e a génese do tipo queirosiano", *in* Homenagem a Ernesto Guerra da Cal, Coimbra, Acta Universitas Conimbrigensis/ Por Ordem da Universidade.

Pereira, Daiane Cristina, 2019, *A mulher e o discurso masculino nos romances de Eça de Queirós*, Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de São Paulo.

Queirós, Eça de Ortigão, e Ramalho, 2015, *O Mistério da Estrada de Sintra* (edição crítica de Ana Luísa Vilela), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Queirós, Eça de, 1900, *A Ilustre Casa de Ramires,* Porto, Livraria Chardron de Lello & Irmão, editores.

Queirós, Eça de, 1945, *O Primo Basílio (Episódio Doméstico)*, Porto, Lello & Irmão.

Queirós, Eça de, 1992, *A Capital! (começos duma carreira)* (edição crítica de Luís Fagundes Duarte), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Queirós, Eça de 2000, *O Crime do Padre Amaro* (2.ª e 3.ª versões), (edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Queirós, Eça de, 2017, *Os Maias. Episódios da ida Romântica* (edição crítica de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Queirós, Eça de, 2021, *A Relíquia* (edição crítica de Carlos Reis e Maria Eduarda Borges dos Santos), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Queirós, Eça de, 2025, *A Cidade e as Serras* (edição crítica de Frank F. Sousa). Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Roy-Reverzy, Eléonore, 1997, *La Mort d'Éros. La mésalliance dans le roman du second XIXe siècle*, Paris, SEDES.

Santana, Maria Helena, 2017, "O amor em tempos de prosa: paixões equivocadas nos contos de Eça, *in Forma Breve* 14 (*O conto: o cânone e as margens*). Universidade de Aveiro, pp. 93-101.

Sousa, Américo Guerreiro de, 2015, "A Mulher em Eça de Queiroz", *in* A. Campos Matos (org. e coord), *Dicionário de Eça de Queiroz* (3.ª ed. ilustrada, revista e ampliada), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda/ São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Academia Brasileira das Letras, p. 897.

Vilela, Ana Luísa, 2015, "Erotismo queirosiano I. a sua construção ideológica e simbólica no discurso não-ficcional", *in* A. Campos Matos (org. e coord), *Dicionário de Eça de*

Queiroz (3.ª ed. ilustrada, revista e ampliada), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda/ São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Academia Brasileira das Letras, pp. 537-547.

ESCRITORAS E MULHERES AVANT LA LETTRE


HISTORIA

A ESCOLA DE SALERNO E O IMAGINÁRIO MÉDICO MEDIEVAL[37]

Margarida Esperança Pina

IELT / Nova FCSH

mepreffoios@fcsh.unl.pt

RESUMO:

A medicina, praticada por médicos, cirurgiões e barbeiros, apenas no século XIII passou a ser regulamentada. Em Itália, destacamos as *mulieres Salernitanae*, que praticaram medicina e contribuíram significativamente para o avanço do saber médico. Entre elas, **Trótula de Salerno**, é considerada a primeira médica e professora da Europa Ocidental. Vivendo entre os séculos XI e XII, escreveu tratados sobre ginecologia, obstetrícia e cosmética – *De passionibus mulierum curandarum*, *De curis mulierum* e *De ornatu mulierum* –, nos quais transmite uma abordagem notavelmente moderna.

Palavras-chave: *Idade Média; literatura;* medicina; *Trótula; Escola de Salerno*

Durante a Idade Média três grupos de profissionais destacam-se por exercerem funções na área da saúde. São eles médicos, cirurgiões e barbeiros. É, no entanto, preciso esperar pelo século XIII para que as atividades médicas passem a ser regulamentadas, permitindo que as ciências médicas sejam reconhecidas enquanto profissão. Por outro lado, juntamente com estes três grupos - rivais entre si – são registados como cuidadores, os representantes de pequenos ofícios. Tudo leva a crer, por exemplo, que tanto os charlatães como as parteiras (estas dedicando-se unicamente à saúde feminina) tenham contribuído, em muito, para o desenvolvimento da medicina no contexto medieval.

Segundo Wickersheimer, os números falam por si: 57% de médicos, 12,4% de cirurgiões e 19,8% de barbeiros, estes últimos limitando-se à prática de pequenas cirurgias do

[37] Muitas das informações que aqui divulgamos encontram-se no nosso livro *Saber e Sabores medievais.* Lisboa: Caleidoscópio, 2010.

quotidiano, ou seja, ao tratamento de ampolas e abcessos, entre outras tarefas simples (Wickersheimer, 1987: 72-73). Os cirurgiões, mestres da anatomia, intervêm para reduzir fraturas, tratar chagas de origem diversa ou fazer intervenções mais delicadas como a da extração de cálculos renais. A obstetrícia, considerada uma especialidade cirúrgica, é exclusivamente da responsabilidade das parteiras pois incide numa área muito delicada, a da intimidade feminina. De resto, considerando algumas fontes, os partos têm lugar numa sala especial aquecida, onde as parturientes dispõem de uma cama, a sua intimidade sendo assim respeitada. À exceção desta prática, tudo leva a crer que o exercício da medicina é vedado à mulher pois esta não pode frequentar a universidade. Deve-se, porém, avaliar os dados com algum cuidado pois não se sabe até que ponto poderão refletir a realidade. Se no Sul de Itália, as referências a intervenções feitas por cuidadoras são frequentes, noutras regiões pode ter acontecido que, sendo comum a prática da medicina por elementos femininos, não tenha havido a preocupação de registar a sua contribuição em documentos oficiais.

É neste contexto que surgem personagens com uma sensibilidade particular no que diz respeito aos tratamentos e à elaboração de remédios, como Hildegarda de Bingen (1098-1179), pensadora notável, inovadora na arte da medicina e muito virada para a natureza feminina.

Salvatore de Renzi, historiador do Centro Médico de Salerno defende, no século XIX, que inúmeras mulheres mencionadas na literatura médica do século XI e XII – as *mulieres Salernitanae* – não só praticam a medicina como procuram escrever sobre os tratamentos por elas administrados. Estas mulheres estariam encarregues do parto pois tratar-se ia de uma prática desprezada pela classe médica. Na realidade, não recebendo formação médica, parteiras e /ou cirurgiãs aplicariam os seus conhecimentos assentes na prática médica.

De entre as médicas que inúmera, a mais conhecida é Trótula de Ruggiero (séc. XII). Não se sabe se o seu nome é real ou imaginário, mas tudo leva a crer que compôs dois tratados dedicados à saúde feminina. Lúcia Oliveira e Pinho defende uma nova catalogação da obra de Trótula (Oliveira e Pinho, 2016: 33):

> Chegamos em um momento em que a história da medicina e a história das mulheres se encontram. Os estudos históricos sempre se deparam com referências a Trótula de Salerno que teria vivido no século XI e XII e escrito os três mais importantes trabalhos em ginecologia, saúde da mulher e cosmetologia da Europa Medieval. É identificada como a primeira mestra em medicina na cidade de Salerno - que foi, em seu tempo, o epicentro de ensino em medicinada Europa Ocidental. Os escritos atribuídos a Trótula incluem três tratados: *De passionibus mulierum curandorum ante, in et post partum, De curis mulierum e* de *De ornatu mulierum*

Na minha opinião, esta organização teria de ser sustentada com muito cuidado. De facto, estes opúsculos estão ligados à Escola de Salerno e não devem ser anteriores ao século XI.

De passionibus mulierum curandorum, vulgarmente conhecido como *Trotula Major,* debruça-se sobre cirurgia e obstetrícia e trata as doenças próprias de mulheres. *De ornatu mulierum* ou *Trotula minor* dedica-se à psicologia feminina e à cosmética, expondo, por exemplo, os cuidados necessários a ter com a pele, cabelo e dentes. E tudo indica que também terá escrito alguns capítulos do tratado *De Aegritudinum curatione, De rubedine oculorum*, *De oculis*, *De lacrimis*, *De gengivis*, *De dolore intestinorum* e *De* ventris solutione. Trótula inaugura, assim, um género de literatura médica dedicada às doenças femininas como sublinha Monica Green, talvez a maior especialista de Trótula na atualidade (Green, 2001: 12).

De facto, Trótula aponta conselhos muito sábios. Persuade a puérpera a mexer-se, antes do trabalho de parto – conceito muito atual – sugerindo que procure dominar a dor, não permanecendo imobilizada. É de uma modernidade excecional que, num período em que os médicos não atribuem importância ao sofrimento provocado pelo nascimento de um bebé, Trótula ensine as mães a lidarem com esse mal-estar físico. Além do mais, propõe tratamentos específicos para os contratempos que surgem logo após o nascimento, como o aparecimento de hemorroidas ou a subida de leite. Revelando uma grande sensibilidade para a época, o seu manual de ginecologia é o único que refere o trauma provocado por um parto, o que comprova a sua compaixão para com as mulheres do seu tempo.

Não existe informação fidedigna sobre a origem da *Schola Medica Salernitana,* onde Trótula poderá ter vivido, mas a situação geográfica de Salerno, o clima ameno e a boa exposição dos terrenos terão provavelmente contribuído para ajudar a promover o ensino e aprofundar o saber médico. Esta região, de acordo com as fontes, apresentava-se como muito favorável para o cultivo de ervas medicinais e, por conseguinte, ao estudo e desenvolvimento de suas virtudes medicinais.

Não obstante a dimensão histórico-geográfica, a fundação da escola – que muitos historiadores da medicina situam no século VIII ou IX – apresenta um fundo lendário muito interessante. Reza a história que a escola teria sido fundada por 4 sábios: um judeu, um grego, um sarraceno e um latino que, procurando um lugar agradável para viver, teriam chegado a Salerno. Numa noite de tempestade, Salernus, o latino teria ficado gravemente ferido e teria sido curado pelos seus companheiros que, de acordo com a experiência médica individual, teria administrado um tratamento, de acordo com a junta médica por eles promovida. Terão, então, decidido ficar nessa cidade, recorrendo aos seus conhecimentos médicos para auxiliar quem por ali passasse. Independentemente do teor lendário, Salerno passa a ser o ponto de encontro de quatro saberes médicos distintos.

Fruto da partilha de saberes, este centro de estudos distingue-se das restantes escolas médicas graças a dois fatores essenciais que só seriam postos em prática mais tarde. Por um lado, em Salerno apenas se debatiam assuntos ligados à medicina ou, em parte, ao direito. Nenhuma outra disciplina era abordada e, que se saiba, nenhuma obra filosófica foi produzida em Salerno nesta época. Por outro lado, fugindo à regra da época, os professores não pertenciam ao clero e o ensino estava nas mãos de laicos que praticavam as Ciências Médicas. Este fator reveste-se de uma enorme importância numa sociedade ocidental dominada pela intelectualidade eclesiástica.

Ou seja, a partir do século IX, a medicina é praticada com sucesso pelos primeiros médicos como Alfano I (1015-1085), Garioponto (1000-1050), Niccolò (século XII) ou Trótula de acordo com o modelo de Hipócrates (460 ac – 370 ac) e Galeno (129 – 217?). Com a passagem do tempo e graças à situação geográfica privilegiada, a escola viria a absorver o saber proveniente da civilização árabe e oriental (muito avançado do ponto de vista científico), enriquecendo a medicina ocidental.

A escola médica salernitana é, assim, considerada a primeira universidade da Europa e simultaneamente um dos centros médicos medievais mais credíveis. Alguns autores situam, de facto, a sua fundação no século IX, mas há muitas incertezas quanto a esta data. Sabe-se que Urso de Salerno (*fl.* séc. XII), também conhecido como Urso de Calábria ou Urso Salernitus, nascido na Calábria, terá sido o último mestre do período áureo da escola. A sua obra científica, muito complexa e prolífera, é difícil de caracterizar. Abrange temas muito diversos, desde a medicina, no sentido estrito, aos problemas de filosofia e física, passando pelo misticismo e pelas artes mágicas. Até nós chegaram várias obras deste autor como *Aphorismi cum Glossulis, De commixtionibus elementorum* – nesta obra o autor menciona dois trabalhos desaparecidos (*De pulsibus* e *De Diebus creticis*), *De effectibus qualitatum, De effectibus Medicinarum, De effectibus qualitatum accidentalibus, De gradibus*; D*e saporibus et odoribus, De coloribus* e *De urinis* e *Anatomia.*

Na verdade, a produção intelectual salernitana, de que Urso é um dos muitos representantes, é de tal forma importante que gera, a nível institucional, uma bibliografia médica de referência. De facto, durante três séculos, esta escola anuncia-se como o berço da renovação da medicina. É aí que são prestados cuidados médicos aos cruzados regressados doentes da Terra Santa e se acolhe médicos itinerantes que pertencem a algumas das ordens religiosas medievais, como Constantino, o Africano (1020-1087) que, vindo do norte de África, tinha fixado residência na abadia de Monte Cassino. A ordem beneditina aí sediada terá mantido relações estreitas com Salerno e tem duas figuras de relevo, contemporâneas de Constantino, o Africano que, em muito, contribuem para a divulgação do saber. Um deles é Alfano (1010-1085), arcebispo de Salerno, que detinha vastos conhecimentos de grego. Pensa-se que tenha contactado com Constantino, o Africano e que terá escrito um tratado sobre os quatro humores, o *De quattor humoribus*. O outro, Desidério (1027-1087), é abade de Monte Cassino no tempo de Constantino, o Africano e mais tarde viria a ser o Papa Victor III.

Na escola médica salernitana – cujo período áureo se situa no século XII - os médicos ensinavam as suas disciplinas em grego, latim e árabe e acolhiam estudantes que estivessem de passagem, independentemente da religião praticada. Os discentes opinavam sobre textos antigos e expressavam livremente a sua curiosidade relativamente a novas ideias médicas.

Graças a este intercâmbio de experiências, o século XII vê nascer uma produção de textos anatómicos originais e de coleções de farmacopeia que viriam a ter um grande peso, ao longo de toda a Idade Média, no desenvolvimento da medicina e sobretudo na constituição de um *corpus* de escritos comentados pelos preceptores. Este *corpus* que, mais tarde, viria a ser conhecido como o *Articella* ganha forma ao longo do século XII, tendo sido provavelmente fixado da seguinte forma: *Ysagoge ad artem Galeni* de Hunain Ibn Ishaq; os

Aforismos e *Prognósticos* de Hipócrates; *De Urinis* de Teófilo; *De pulsibus* de Filatero e *Tegni* ou *Ars parva* de Galeno (Jacquart, 1988: 411-412).

O *Articella*, indispensável na formação dos médicos de Salerno, também era utilizado noutras universidades medievais. O *Ysagoge*, por exemplo, baseado no texto original árabe, já era lido em Salerno por volta de 1100. Começa por dividir a medicina em duas partes – teórica e prática – e classifica os campos de ação. Nos manuscritos mais antigos, o tradutor usa o termo *commixtio* para descrever a combinação das qualidades primárias (calor, frio, húmido e seco) como características do temperamento de cada parte do corpo – mas usa *compositio* para os quatro humores (sangue, fleuma, bílis e melancolia). De resto, estes dois termos viriam a ser substituídos por termos mais banais, *complexio* e humor.

Sabe-se ainda que a Escola de Salerno procura interpretar este *corpus* à luz do *Pantegni* que oferece o mesmo tipo de informações de forma mais desenvolvida. Tradução de uma vasta enciclopédia medieval árabe feita ou divulgada por Constantino, o Africano, é um texto original porque, apesar de seguir a tradição médica bizantina, é inovador na medida em que oferece um extenso desenvolvimento das "coisas naturais". Para Danielle Jacquart:

> Constantin se limite aux auteurs de langue grecque, ajoutant Alexandre de Tralles que n'avait pas mentionné al-Magusi. Il se réfère ainsi aux auteurs connus dans l'Occident du XIème siècle, dans une volonté de continuité. Des diverses lacunes que le texte arabe signale chez les encyclopédistes byzantins, il retient et amplifie l'absence de développement sur les *naturalia*. La nouveauté principale qu'il trouve dans l'œuvre d'al-Magusi consiste dans l'exposé détaillé des sept «choses naturelles» (les éléments, les complexions, les humeurs, les membres, les vertus, les opérations et les esprits) que l'*Isagoge Iohannitii* ne faisait qu'énumérer brièvement. Ces deux textes fondamentaux, qui mettaient au centre de la physiologie la notion de complexion (ou combinaison des qualités premières au sein d'un corps naturel), invitèrent à préciser la définition du mélange. Ce fut l'une des raisons qui poussèrent les maîtres salernitains à lire la philosophie naturelle d'Aristote. L'*Isagoge* et le *Pantegni* incitèrent aussi à découvrir la pensée de Galien à travers les traités authentiques (Jacquart, 1990: 258).

Para os médicos de Salerno, a medicina é uma arte mecânica, ou seja, desenvolve uma atividade humana orientada para a prática e para a utilidade, sem nenhum tipo de vocação especulativa. Exemplificativa dessa medicina prática, o *Regimen Sanitatis* é um tratado de higiene tão central que chegou até aos nossos dias. Marcado pela Escola de Salerno, reúne uma série de regras de boa saúde e, entre outros assuntos, trata a alimentação, o modo de vida, a atividade sexual e a moderação. Esta obra viria a inspirar centenas de textos de divulgação adaptados a todas as línguas, a todos os climas e a todos os níveis de cultura.

É também durante o apogeu da Escola de Salerno que surge o *Antidotário* de Nicolau (séc. XII), assim como uma série de descrições anatómicas e algumas *Praticae* que permitem que a escola reforce a sua fama. Os mestres de Salerno, conhecidos pelo gosto que nutrem pela

observação e pela prática concreta, são considerados experimentadores vanguardistas e recentemente têm sido considerados os verdadeiros fundadores da medicina escolástica. Romualdo (1153-1181), médico e arcebispo de Salerno, defende que a teoria é a ciência que permite conhecer a saúde, a doença e o estado neutro graças a uma reflexão (*contemplatio*) sobre as coisas naturais, não naturais e contra natura.

Ou seja, a prática médica é a ciência que visa a conservação da saúde, o tratamento da doença e o equilíbrio do estado neutro nas coisas naturais, por via das não naturais e eliminando as contra natura. Nesta dupla definição, a segunda é o reverso da primeira, sendo uma contemplativa e a outra ativa, mas recebendo a teoria e a prática a designação de ciências médicas. Segundo o sistema galénico, as coisas naturais são os elementos, os humores, os temperamentos, ou seja, os constituintes fisiológicos do corpo humano. As coisas não naturais são o ar, a alimentação e a bebida, o banho, as paixões, isto é, os fatores exteriores ao corpo que contribuem para a saúde ou para a doença. As coisas contra natura são as disfunções patológicas.

Também Constantino, o Africano conhece a medicina árabe – mais avançada que a ocidental – e divulga grande parte do saber oriental. Traduz várias obras, mas é preciso esperar mais um século para que Gerardo de Cremona (1114-1187) traduza o *Cânone* de Avicena. Este texto, utilizado no ensino praticado em Salerno, rapidamente é difundido nas escolas de medicina de Montpellier e de Paris e é descrito no *De Naturis rerum* de Alexandre Neckham (1157-1217), como uma referência ímpar. Além do mais, os tratados de anatomia e de farmacopeia dos mestres salernitanos são fundamentais na segunda metade do século XII e no século XIII para a constituição da medicina como disciplina intelectual, enquanto *scientia*.

Com a imposição do saber médico, a medicina empírica é rapidamente abandonada em Salerno. Para os médicos, a arte de curar deve refletir uma disciplina científica, sendo necessário abandonar as ideias puramente filosóficas e religiosas que não traduzam diretamente o relacionamento entre doente e médico.

Na primeira metade do século XI, Petrocello (1035 -?) e Garioponto já consideravam que as disciplinas médicas eram matérias científicas, tendo acrescentado aos textos médicos gregos e árabes os seus comentários e glosas, de acordo com a prática médica do quotidiano. E, à vontade de ensinar aos jovens estudantes a sua experiência enquanto médicos, aliaram a necessidade e a vontade de escrever sobre aquilo que apreendiam e observavam. Alicerçados na prática, escreveram textos teóricos, como o *Corpus Salernitanum*, que passam a ser o livro oficial para o ensino da medicina geral. Ainda ligados à tradição oral, estes documentos começavam muitas vezes pela frase "*segundo ouvi contar*", reiterando a manutenção da exposição oral dos mestres da escola. Também circulavam notas soltas que não são nada mais do que conjuntos de definições, conselhos, remédios descobertos e manipulados pelos mestres praticantes. Estes textos, iminentemente práticos, colocavam a tónica na componente médica das doenças, sem qualquer estilo verbal e sem influência filosófica ou religiosa.

Entre 1140 e 1241, os Príncipes Ruggiero II e Frederico II estabelecem a prática de curar na «*Civitas Hippocratica*» – a cidade da medicina –, nome que terá sido atribuído por Constantino, o Africano à cidade de Salerno (Apicella, 2013: 23). A partir desse momento,

para ser médico, o estudante frequentava aulas de lógica durante três anos, para depois ter acesso a cinco anos de aulas de medicina e de cirurgia. Os últimos seis meses eram consagrados à prática, sob o olhar atento do mestre. No fim deste ciclo de estudos, submetia-se a um exame público, perante todos os mestres da escola.

Quando concluía o curso, o estudante recebia um livro, um anel de ouro, uma coroa de louros e a bênção do seu mestre. Segundo consta, teria de pagar uma taxa para poder finalmente pôr em prática o seu saber e os seus ensinamentos e só assim poderia ambicionar ter acesso a uma cátedra. Se o resultado do exame não fosse satisfatório, o estudante não recebia um diploma, mas tinha direito a uma licença que permitia exercer unicamente no seu território de origem, afastando-o definitivamente da cátedra médica.

Sublinhe-se também que, no período que antecedeu a fundação da escola, o ensino era independente, baseando-se num acordo entre o mestre e os alunos, através de um documento que validava as competências do professor, as suas renumerações e as matérias lecionadas. A partir do momento em que a escola é reconhecida oficialmente, os estudos passam a usufruir de uma autorização régia embora fosse sugerido que apenas os nobres ou descendentes de médicos pudessem frequentar o curso de medicina.

No período da fundação da escola, baseado no *Corpus Salernitanum*, era preconizado um ensino geral, mas as exigências vão mudando e, como já aqui sublinhamos, a passagem das cruzadas por Salerno terá obrigado os médicos a tratar patologias graves. Perante estes factos, os médicos viram-se obrigados a especializarem-se em áreas específicas. É precisamente esta especialização que faz com que alguns dos grandes mestres salernitanos se evidenciem, oferecendo a Salerno um legado extraordinário sobre urologia (Mauro, Urso, Giovanni Plateario), cirurgia (Petrocello, Ruggiero Frugardo) e oftalmologia (Zaccaria, Benvenuto Grafeo).

Voltemos a Trótula. Na história da medicina medieval o seu nome surge associado a este grupo de médicos salernitanos. Embora muito se tenha especulado em torno da sua biografia, o certo é que tenha vivido no século XI ou XII, sendo considerada a mais importante das *Mulieres Salernitana.* Trótula representa, na verdade, um dos grandes sinais de distinção e progresso da Escola de Salerno. Tendo em conta as regras da época, é surpreendente encontrá-la associada ao corpo médico salernitano. Lúcia Oliveira e Pinho sustenta a seguinte teoria:

> A identidade de Trótula não foi questionada até o século XVI. Estudiosas, estudiosos, médicas, médicos, leigas e leigos aceitaram a sua reputação como médica, mestra, escritora notável da Idade Média, e se lançaram sobre seus tratados, bebendo da fonte do seu conhecimento em ginecologia e obstetrícia. Seus trabalhos foram continuadamente copiados, sendo verificado que há cópias dos manuscritos do texto *Trotula*, até ao século XVI. (Oliveira e Pinho, 2016: 33)

Já Renzi justifica a sua existência, relembrando que ela seria mulher de Plateario, o Velho e reforça a sua teoria anunciando que, provavelmente, os dois fragmentos de Trótula fariam parte de uma obra maior onde teria tratado os diferentes ramos da medicina prática. De origem nobre salernitana, aluna de Garioponto, mulher de João Plateario, o velho e mãe de Giovannile e de Marco – todos eles mestres da escola de Salerno –, terá ensinado ginecologia, cirurgia e obstetrícia, oftalmologia, puericultura, higiene feminina e cosmética. No fundo, aborda questões que, no século XII, não são aprofundadas por pudor ou por falta de consideração da mulher, como já aqui referimos.

Segundo alguns historiadores da medicina, a identidade de Trótula não é posta em causa até à Idade Moderna. É por essa altura que Trótula passa de figura histórica a lendária como também Lúcia Oliveira e Pinho atesta:

> Essa alteração é operada especialmente por homens, que duvidando de sua existência, por vezes concediam que fosse do sexo masculino, atribuindo-lhe os nomes de Trottus ou Eros" (Oliveira e Pinho, 2016: 33).

Curiosamente, num artigo de H.P.Bayon que data de 1940, é reforçada a tese de que Trótula não teria passado de uma lenda:

> The first incentive to this essay came from *Bibliotheca Osleriana* (1929), where, referring to the salernitan gynaecological treatise, entitled *De passionibus mulierum, ante, in & post partum,* usually attributed to Trotula, it is said: "The first woman professor has been deprived of more than her chair by the unchivalrous mythoclast of the school of Sudhoff. The Good-wife Trotula passed long ago into the fairy-tales as "Dame Trot"… Alas! She too had no real existence. (Bayon, 1940: 471)

Figura lendária ou histórica, acreditamos que o trabalho científico desenvolvido por Trótula é uma referência para a história da medicina. Em primeira instância, é ela que dá voz à saúde feminina através de uma escrita assente no exemplo e na prática médica. A sua fama estende-se, sem dúvida, para lá das fronteiras italianas, o seu nome tendo levado a que muitos versos da literatura ocidental a ela fossem dedicados. E porque Rutebeuf (1230-1285) soube tão bem traduzir a genialidade desta personagem - enigmática, mas consistente -, em jeito de conclusão, deixamos aqui os versos que dedica a uma das mais extraordinárias *mulieres salernitanae,* no seu poema *Dits de l'Herberie* (c.1265):[38]

[38] Trata-se de um monólogo dramático no qual o poeta parece vestir a pele de um charlatão – de um médico ou vendedor de remédios milagrosos – quando as faculdades de medicina procura regulamentar a atividade dos *boticários* e dos curandeiros que vendem as suas ervas e poções nas feiras e mercados. Optámos por uma versão simplificada do Monólogo que apresenta duas partes, sendo a primeira escrita em verso e a segunda em prosa. O excerto que aqui apresentamos pertence à segunda parte.

> Bonnes gens, je ne suis pas de ces pauvres prêcheurs, ni de ces pauvres herbiers qui vont par devant les monastères, avec de pauvres manteaux mal cousus, qui portent des boîtes et des sachets et qui étendent un tapis : car tel vend du poivre et du cumin, qui n'a pas autant de sachets qu'ils en ont. Sachez que je ne fais pas partie de ceux-là, non, je suis à une dame qui a nom Madame Trote de Salerne, qui fait un couvre-chef de ses oreilles et dont les sourcils lui pendent comme des chaînes d'argent par-dessus les épaules. Sachez encore que c'est la plus savante dame qui soit dans les quatre parties du monde. (Rutebeuf, 2001: 432)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Apicella, Dorotea Memoli, 2013, *Io, Trotula. Storia di una leggendaria scienziata medieval,* Cava de'Tirreni, Marlin.

Bayon, H. P., 1940, «A contribution to the Knowledge of the Transition between Ancient and Mediaeval Physick», *Royal Society of Medicine,* Vol. XXXIII.

Collectio Salernitana ossia Documenti inediti e trattati di medicina appartenenti alla scuola medica salernitana raccolti e illustrati da G. E. T. Henschel, C. Daremberg e S. De Renzi; premessa la storia della scuola e pubblicati a cura di S. De Renzi medico napolitano, Sebezio, Naples, 1852.

Green, Monica H., 2001, *The Trotula: an english translation of the medieval compendium of women's,* Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

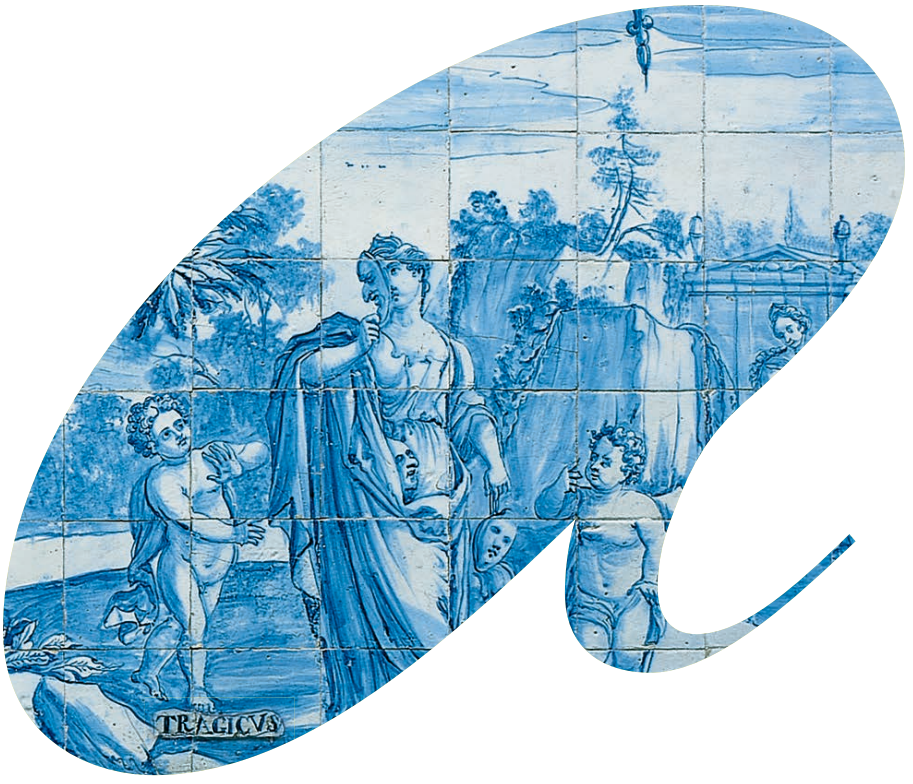
Jacquart, Danielle, 1990, «Principales étapes dans la transmission des textes de médecine (XI e -XIV e siècles)», *Rencontres de cultures dans la Philosophie Médiévale : actes du colloque international de Cassino (15-17 juin 1989)*, dir. par Jacqueline Hamesse et Marta Fattori. Louvain, Université Catholique de Louvain.

Jacquart, Danielle, 1988, «Aristotelian thought in Salerno», *A History of Twelfth-Century Western Philosophy,* ed. Peter Dronke, Cambridge, University Press.

Oliveira e Pinho, Lúcia, 2016, *Trótula de Salerno: périplo na história e historiografia*, Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília.

Rutebeuf, 2001, *Œuvres Complète,* Paris, Livre de Poche.

Wickersheimer, E., 1979, *Dictionnaire biographique des médecins en France au Moyen Age,* Genève, Droz.


TRAGICVS

FRANKENSTEIN, SOU EU!
O CORPO COMO ESPAÇO DE TRANSGRESSÃO

Carla Ferreira de Castro

Universidade de Évora – Centro de Estudos em Letras

Cátedra High Performance Computing

ccastro@uevora.pt

RESUMO:

Este texto propõe uma análise de Frankenstein, de Mary Shelley, abordando a problemática do corpo mutilado e da rejeição da criatura em paralelo com a experiência autobiográfica da autora. O corpo retalhado do "monstro" surge simultaneamente como espaço de experimentação e como objeto de exclusão, pela repulsa que provoca. No momento da conceção da obra, também o corpo de Mary Shelley se transformou num recetáculo de dor, perda e trauma. A reconfiguração da parentalidade em Victor Frankenstein, que rejeita a sua criação, encontra ressonâncias na vida da escritora: órfã de mãe desde o nascimento, marcada por uma relação distante com o pai e por uma ligação precoce a Percy Shelley, Mary Shelley, no início da idade adulta, passa por múltiplas gravidezes e sucessivas perdas de filhos – algumas durante o próprio processo de escrita do romance. Pretende-se, assim, evidenciar de que modo Shelley projeta no corpo dilacerado da criatura a sua experiência de perda e rejeição, espelhando simultaneamente o desejo de reconhecimento e a luta constante com as metamorfoses do seu corpo.

Palavras-chave: *Biografia; dor; trauma; duplo; ciência*

Mary Wollstonecraft Shelley (1797–1851) ocupa um lugar central na história cultural e literária do século XIX, não apenas como criadora de Frankenstein; or, The Modern Prometheus (1818), mas também como uma figura que viveu e contribuiu para os debates centrais do seu tempo. Filha de Mary Wollstonecraft, pioneira na luta pelos direitos das mulheres, e de William Godwin, filósofo político de orientação radical, Mary Shelley herdou um património intelectual que a fez equacionar as idiossincrasias entre a utopia e a

realidade, o idealismo e a responsabilidade social. Este enquadramento familiar privilegiado, mas profundamente marcado por tragédias pessoais, conferiu-lhe numa posição singular no panorama romântico, ao ser exposta a debates filosóficos e políticos que moldaram inexoravelmente a sua identidade literária, desde a infância.

A ligação proibida com Percy Bysshe Shelley, oficializada pelo casamento em 1816, colocam-na no epicentro do círculo romântico, da chamada segunda geração. O convívio intelectual e pessoal com Shelley, Lord Byron e John Polidori (médico de Byron, na época em que conviveram na Suíça, em casa dos Shelley), entre outros, foi decisivo para a maturação da sua obra, por ter tido a oportunidade de experienciar um dos momentos de maior efervescência criativa da literatura europeia.

Porém, este percurso literário foi permanentemente invadido pela experiência íntima da maternidade e da perda: entre 1815 e 1819, Mary Shelley deu à luz quatro filhos, dos quais apenas Percy Florence sobreviveu. A dor associada à morte prematura de três filhos marcou de forma incontornável a sua visão do mundo e encontra eco em textos onde os limites entre a criação, a destruição e a regeneração do ser humano são questionados.

Obliterando momentaneamente as questões biográficas, do ponto de vista histórico e literário, a publicação de Frankenstein em 1818 inscreve Mary Shelley numa rede de debates cruciais para o avanço da ciência: o impacto das descobertas científicas, as reflexões sobre a individualidade e os limites da imaginação criadora, assim como a articulação entre ética e progresso. A obra foi inicialmente publicada de forma anónima, uma decisão natural que que seguiu tanto as convenções editoriais para mulheres, como o cuidado de proteger a autoria de preconceitos misóginos. Apesar da receção crítica ter sido, inicialmente, ambivalente – oscilando entre o fascínio pela novidade temática e a resistência a uma voz feminina que ousava intervir em territórios literários considerados masculinos - Frankenstein gradualmente viria a afirmar-se como uma obra emblemática, capaz de sobreviver ao teste do tempo. Este reconhecimento aumentou, sobretudo a partir da memória póstuma de Percy Shelley, quando Mary Shelley assumiu o papel de curadora e editora da obra poética do marido, garantindo a circulação, preservando o legado e assegurando-lhe um lugar no cânone. Se a sua obra literária inicial permaneceu, em parte, sob a sombra da figura de Percy Shelley, ao longo dos anos subsequentes, Mary Shelley consolidou uma identidade literária autónoma conseguindo superar o rótulo de "mulher de Shelley", que havia acrescentado ao de filha de Godwin e Wollstonecraft.

As narrativas posteriores da autora, bem como a sua atividade crítica e editorial, recuperam a sua *magnum opus* e dialogam com temas universais de reconstrução, exílio e sobrevivência. A crítica contemporânea reconhece que a articulação entre a biografia pessoal – a orfandade de mãe, a ausência do pai, a maternidade, a conjugalidade e a participação nos debates literários e científicos do romantismo – conferiram a Mary Shelley uma voz lúcida e única. A complexidade desta receção, que começou sob a égide da marginalidade (pela sua idade e relação adúltera com Shelley), acabam por situá-la não apenas enquanto uma das figuras emblemáticas do Romantismo britânico, mas como uma pensadora cuja obra antecipa questões estéticas e filosóficas que se prolongam ao longo de toda a modernidade literária e ganham expressão na época atual: o Galvanismo, a partir dos estudos de Alessandro Volta, com a corrente elétrica, que Shelley usou para criar o princípio da

exequibilidade, de acordo com o pressuposto que subjaz ao género fantástico, a chamada "willing suspension of disbelief", termo cunhado por S.T. Coleridge na *Biographia literaria* (1817), deu lugar a inquietações de cariz ético, a propósito das novas ferramentas de Inteligência Artificial, com o debate acerca da imposição limites e da nova demanda necessária por entidades que regulem, editem e verifiquem a autenticidade dos conteúdos e as respetivas fontes. O monstro de Frankenstein foi descrito num tempo anterior à clonagem, à ovelha Dolly, às impressoras 3D que criam dispositivos com fins médicos, num universo em que supercomputadores conseguem apresentar hipóteses de soluções céleres e plausíveis para desafios complexos.

Em Portugal, a receção de Mary Shelley conheceu um percurso mais tardio, embora não menos significativo e foi no estudo da literatura gótica e romântica que se abriu espaço para a integração de Mary Shelley nos curricula universitários de literatura comparada, de estudos ingleses ou de estudos de género, destacando tanto a dimensão gótica como a especificidade feminina da obra. Em consequência desta redescoberta, Mary Shelley tem vindo a ser mobilizada como referência-chave para a análise das intersecções entre género, ciência e literatura. A importância crescente da sua obra em perspetivas interdisciplinares - desde os estudos culturais e pós-humanistas até às relações entre literatura e bioética - permitiu a inscrição plena da autora num debate que é simultaneamente global e local, encontrando um espaço privilegiado no diálogo académico, onde o feminismo, a teoria literária, os limites éticos e a história cultural se cruzam para repensar as fronteiras da modernidade, que transcende amplamente o domínio literário.

Em 1988, Anne Mellor, em Mary Shelley: *Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, analisa Frankenstein como uma alegoria feminista, apresentando uma biografia crítica fundamental, ancorada numa investigação documental aturada, onde contextualiza a ficção de Mary Shelley, dando especial destaque para Frankenstein, no seio da sua vida tumultuosa, sublinhando a forma como as experiências pessoais e as pressões sociais moldaram a imaginação literária da autora, desde os exemplos já mencionados da infância passada entre pensadores radicais, passando pelo seu relacionamento e fuga com Percy Bysshe Shelley e o sofrimento causado pela perda de filhos, até à sua afirmação como romancista pioneira. A análise destaca a perspetiva singular da autora como mulher, as ansiedades relacionadas com a maternidade e as suas complexas relações, especialmente com os pais e Percy Shelley, mostrando como tudo isto influenciou a sua escrita. Mellor defende que Frankenstein é um mito da modernidade e uma crítica política: "Frankenstein is our culture's most penetrating literary analysis of the psychology of modern 'scientific' man, of the dangers inherent in scientific research, and of the exploitation of nature and of the female implicit in a technological society." (Mellor, 1988: 44) Acrescenta algo essencial, que determina o que está na génese da construção do mito: "Frankenstein invents the story of a man's single-handed creation of a living being from dead matter. All other creation myths... depend on female participation or some form of divine intervention... The idea of an entirely man-made monster is Mary Shelley's own." (Ibidem: 48). Este aspecto da criação, feita a solo, por um homem, amplia a noção avançada por Mellor de que a obra de Shelley é fruto de uma tradição iluminista masculina, retratada na arrogância científica de Victor Frankenstein que exclui a mulher do processo criativo: "The exclusion of the female from the creation of life is Mary Shelley's central critique of her culture's masculine science."

(Ibidem: 114). Mellor conclui que a obra de Mary Shelley não deve ser separada da sua biografia, pois a sua experiência familiar, de perda e o meio intelectual em que se inseriu, estão plasmados nas suas narrativas.

Mellor relembra as palavras de Shelley, no seu diário, após a morte do seu primeiro filho: "Still think about my little baby – 'tis hard, indeed, for a mother to lose a child.' ...whenever I am left alone to my own thoughts ...they always come back to the same point – that I was a mother, and am so no longer." (Ibidem: 82) Importa acentuar que este episódio de perda foi antecedido por outras partidas: primeiramente, a morte da mãe, dias após o parto de Mary, que deixa o pai numa perpétua depressão, com uma filha recém-nascida e, mais tarde, suícidio da meia-irmã, Fanny Imlay, em 1816. Já após os abortos e os bebés que nascem sem vida ou morrem após o nascimento, após a publicação de Frankenstein, Percy Shelley morre afogado, em 1822, e Lord Byron sucumbe na Grécia em 1824. A solidão de Robert Walden, que nas epístolas à irmã, no início da obra, refere a falta de um companheiro que o perceba e que julga encontrar, ao resgatar Victor Frankenstein do gelo, são tecidas da mesma melancolia e desespero que a autora experienciou. Tal como o monstro, sem nome, cuja identidade se confunde com o criador que o deveria ter nomeado, ser filha sem mãe, ou mãe sem filhos, são experiências de dor totais, que acentuam a condição de desesperança: Shelley é simultaneamente o monstro rejeitado, levada a fugir do pai e do país, mas é também a "cientista", a mãe que tenta gerar vida, através de tentativa e erro, perdendo filhos e recomeçando (sendo que um dos abortos espontâneos foi tão violento que só quando o marido a colocou num bloco de gelo conseguiu estancar a hemorragia). Jill Lepore, num artigo que celebra o bicentenário da obra, refere este aspeto matricial da biografia de Shelley:

> She herself had no name of her own. Like the creature pieced together from cadavers collected by Victor Frankenstein, her name was an assemblage of parts: the name of her mother, the feminist Mary Wollstonecraft, stitched to that of her father, the philosopher William Godwin, grafted onto that of her husband, the poet Percy Bysshe Shelley, as if Mary Wollstonecraft Godwin Shelley were the sum of her relations, bone of their bone and flesh of their flesh, if not the milk of her mother's milk, since her mother had died eleven days after giving birth to her, mainly too sick to give suck – Awoke and found no mother. (Lepore, 2018)

Quando oito anos após a conceção de Frankenstein, com 28 anos, Shelley publica *The Last Man*, a voz do narrador ecoa as palavras que já se liam nas cartas de Robert Waldon; o arrependimento de Victor e o desespero do monstro que se refugia nas paisagens geladas para expiar uma culpa que lhe foi imposta pelo progenitor e que o conduziu ao desespero e subsequente vingança. No derradeiro capítulo de Frankenstein, o monstro despede-se de Waldon e do criador já morto, com as seguintes palavras:

> When I run over the frightful catalogue of my sins, I cannot believe that I am the same creature whose thoughts were once filled with sublime and transcendent

> visions of the beauty and the majesty of goodness. But it is even so; the fallen angel becomes a malignant devil. Yet even that enemy of God and man had friends and associates in his desolation; I am alone. (Shelley: 2025)

Na introdução de *The Last Man*, o narrador apresenta-se de uma forma que sugere um alter-ego do monstro:

> My labours have cheered long hours of solitude, and taken me out of a world, which has averted its once benignant face from me to one glowing with imagination and power. Will my readers ask how I could find solace from the narration of misery and woeful change? This is one of the mysteries of our nature, which holds full sway over me, and from whose influence I cannot escape. I confess, that I have not been unmoved by the development of the tale; and that I have been depressed, nay, agonized, at some parts of the recital, which I have faithfully transcribed from my materials. Yet such is human nature, that the excitement of mind was dear to me, and that the imagination, painter of tempest and earthquake, or, worse, the stormy and ruin-fraught passions of man, softened my real sorrows and endless regrets, by clothing these fictitious ones in that ideality, which takes the mortal sting from pain. (Shelley, 2022)

A narrativa situa-se no século XXI, onde apenas um homem persiste, único sobrevivente a uma praga, após ter fracassado salvar os demais, não obstante o seu conhecimento. A questão do duplo, tão frequentemente reiterada nas análises da obra, que consideram que criador e criatura se confundem no imaginário popular - também fruto das adaptações cinematográficas que reconstruiram, em vários momentos, a narrativa, a começar pela produtora cinematográfica Hammer que entre 1957 e 1974 lançou seis filmes a partir da obra – é, acima de tudo, uma forma que Shelley encontra de superar os múltiplos traumas, refugiando-se no ato da criação literária. Tal como lemos no excerto de *The Last Man*, a imaginação suavizou os seus desgostos e múltiplos arrependimentos, com o pano da ficção.

A voz narrativa de Mary Shelley é polifónica pois cristaliza todas as vozes enxertadas de vários “membros”: Frankenstein, o monstro e o explorador nostálgico em busca de conquistar territórios inóspitos, ou o último homem a pisar uma terra de ninguém, como prova de superação e de vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Lepore, Jill, 2018, “The Strange and Twisted Life of “Frankenstein” After two hundred years, are we ready for the truth about Mary Shelley’s novel?” *in The New Yorke Magazine*. Disponível em: https://www.newyorker.com/magazine/2018/02/12/the-strange-and-twisted-life-of-frankenstein#:~:text=Among%20the%20many%20moral%20and,care%20for%2C%20and%20educate%20him. [12/02/2018].

Mellor, Anne K, 1988, *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, Methuen.

Shelley, Mary W, 2022, *The Last Man*, Carey, The Project Gutenberg Ebook. Disponível em: https://www.gutenberg.org/cache/epub/18247/pg18247-images.html#pref01.

Shelley, Mary W, 2025, *Frankenstein; Or, the Modern Prometheus*, The Project Gutenberg Ebook. Disponível em: https://www.gutenberg.org/cache/epub/84/pg84-images.html.

FIGURAS FEMININAS NA OBRA DE MARIA RITA CADET (1836-1885)

Elisa Nunes Esteves

Universidade de Évora – Centro de Estudos em Letras (CEL-UÉ)

ene@uevora.pt

RESUMO:

Este artigo pretende dar a conhecer e valorizar a obra da escritora oitocentista Maria Rita Chiappe Cadet, especialmente os seus livros dedicados à infância: *Flores da Infância. Contos e Poesias Morais dedicados à Mocidade Portuguesa* (1880) e *Os contos da mamã. Dedicados à Infância Portugueza* (1883). Analisamos e comentamos a composição das figuras femininas, que assumem quase sempre uma função e um estatuto de protagonistas nas pequenas narrativas que integram estas duas coletâneas de contos exemplares.

Palavras-chave: *Maria Rita Cadet; literatura infantil; narrativa; figuras femininas*

Para a Ana Luísa, com amizade e gratidão.

Constituindo-se este volume como uma homenagem à Professora Ana Luísa Vilela, celebrando a sua carreira e a incansável dedicação ao ensino e à investigação no âmbito da Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, inscrevo nele uma pequena contribuição com este artigo centrado nas figuras femininas presentes na obra da escritora oitocentista Maria Rita Chiappe Cadet.

O meu encontro com a autora surgiu depois de várias conversas com a Ana Luísa, quando a descobri como poeta que tratou com muita sensibilidade a paisagem do Alentejo. Apesar de me sentir um pouco "fora de pé" quando trabalho sobre a literatura do séc. XIX, a Ana Luísa, gentilmente, incentivou-me a aprofundar a leitura da obra da escritora, o que

resultou na apresentação e posterior publicação de um pequeno trabalho sobre a sua poesia, reunida nos livros intitulados *Versos* (1870) e *Sorrisos e Lágrimas* (1875).[39]

Mais do que a sua poesia, no legado literário de Maria Rita Cadet tem sido valorizada essencialmente a parte constituída pelas obras dedicadas à infância, em verso e em prosa, narrativas curtas e pequenas peças de teatro, mas não podemos deixar de assinalar que ela foi também uma verdadeira mediadora cultural, dedicada nomeadamente à tradução, à docência e à atividade editorial, como responsável pela Livraria Editora de Marie François Lallemant em Lisboa, onde editou quase todos os seus livros.

Começou a escrever muito jovem e os seus poemas e contos[40] foram sendo publicados desde o início da década de 50 do séc. XIX em periódicos como *A Beneficência*, O *Diário de Notícias*, O *Jornal das Damas*, o *Almanaque de Lembranças Luso-brasileiro, o Almanaque das Senhoras para Portugal e Brasil e o Jornal da Infância* (1883), que constituíram veículos privilegiados de divulgação de literatura de autoria feminina. Ao longo da vida parece não ter nunca abandonado a escrita, tendo obtido uma receção favorável às suas publicações, em que avultou sempre o caráter pioneiro da sua escrita dirigida à infância. Também após a morte os seus textos continuaram a ser selecionados para antologias poéticas, essencialmente as recolhas de textos de autoria feminina. Desse conjunto de coletâneas, quero salientar apenas uma publicação relativamente recente, de 2022, intitulada *Ao raiar da Aurora*. *Uma antologia de narrativas breves de escritoras oitocentistas*, publicada em S. Paulo (disponível online). Inclui, no primeiro volume, duas narrativas de Maria Rita Cadet publicadas originalmente ao longo do primeiro semestre de 1853 no periódico *A Beneficência*, dirigido por Antónia Gertrudes Pusich. A autora, que à data teria 17 anos, já evidenciava grande maturidade na composição das figuras femininas, protagonistas em ambos os textos, mas sobretudo nos temas que aborda e cremos que terá sido por isso que foram selecionadas para esta antologia. Essas personagens são Hildegarda e Jenny (que dá nome ao *romance*, *Jenny*, assim designado na publicação original), e Antónia, em a *Donzela do Ribatejo*.

A primeira narrativa apresenta-nos um contexto quase exclusivamente feminino: duas amigas e dois caminhos diferentes: uma, Jenny resiste à autoridade da mãe, foge e casa sem o seu consentimento, sendo por isso excluída da sociedade; a outra, Hildegarda, órfã e vivendo com a tia, casa com o angelical Gabriel. O marido de Jenny maltrata-a, é um marido abusador e cheio de vícios. Já Gabriel devolve a Hildegarda a liberdade que lhe permitiu reencontrar e ajudar a amiga nos últimos dias de vida e adotar a filha desta, nascida pouco antes da sua morte. Para lá do esquematismo e da mensagem implícita da relação entre desobediência à autoridade materna e o castigo fulminante que se abate sobre Jenny, esta pequena narrativa abre caminho para os ambientes e figuras que a autora irá recriar mais tarde noutros textos ficcionais em prosa: a pobreza, a doença, a exclusão, a morte precoce de jovens mulheres e a orfandade. Esta última condição é tema recorrente na obra de Maria

[39] Apresentação no Colóquio subordinado ao título *Se o papel fosse maior. Escritoras do séc. XIX. Homenagem a Ana Plácido,* na Universidade do Porto, em março de 2023.

[40] Usamos aqui o termo conto com o sentido que ele era usado no séc. XIX e não necessariamente com os traços com que a narratologia hoje define o género.

Rita Cadet, na poesia e na prosa, inspirada talvez na sua própria experiência como órfã desde a infância e viúva precocemente.

Na segunda narrativa, publicada originalmente ainda em 1853 e agora incluída nesta antologia, intitulada *A donzela do Ribatejo*, reencontramo-nos com o mesmo mundo feminino: uma viúva, a sua filha e a criada constituem um agregado familiar estável, violentamente abalado pela intromissão do amor na pessoa de um jovem médico, francês e exilado. Este apaixonou-se e despertou o amor de Antónia, mas abandonou-a por ser já casado. O desgosto levou a jovem à morte, a mãe à loucura. O próprio, Émile, quando regressou sete anos depois, já viúvo, não resistiu à dor de saber que Antónia estava morta. A narrativa termina com uma moral explícita, com avisos sobre os malefícios do amor para os incautos e para os que se deixam arrastar por paixões impetuosas.

A loucura e a morte por amor voltam a ser os destinos de uma outra personagem criada por Maria Rita Cadet muitos anos depois, no poema de abertura do livro de poesia *Sorrisos e Lágrimas*, intitulado *Clara*. Trata-se de um longo e melancólico poema narrativo em quarenta e cinco oitavas, escrito em 1875. É a história de um amor correspondido, mas trágico, marcado pela separação forçada de Clara do seu amado, imposta pela autoridade paterna, e depois pela morte de ambos. Clara só foi suportando a ausência do amado porque aprendera, entretanto, a ler e a escrever, e as cartas preenchiam esse vazio. E este é um tópico especialmente realçado na caraterização da figura feminina: a sua alfabetização, já na idade adulta, porque na infância o pai não lhe permitira que fosse à escola da aldeia.

O tema da literacia e dos benefícios da alfabetização para as meninas e meninos, em todos os estratos sociais, estará presente na sua literatura para crianças reunida e publicada na década de 80. Em 1880 publicou *Flores da Infância. Contos e poesias moraes dedicados à Mocidade Portugueza*. Em 1883 saiu o volume *Os Contos da Mamã dedicados à Infância Portuguesa,* cujo valor pedagógico foi assinalado em decreto que indicava a obra como aprovada para uso no ensino primário de então. *O Theatro das Crianças* é o título da coleção de onze comédias para a infância em que estaria a trabalhar quando faleceu, em 1885[41]. No volume publicado em 1884 há uma pequena nota editorial que anuncia tratar-se de uma coleção de pequenos livros contendo diálogos e monólogos para serem declamados e promoverem o desenvolvimento da expressão oral nas crianças: “desenvolvendo a boa dicção nos meninos (…), habituando-os a falar em público (…), adquirindo maneiras de sociedade” (Cadet, 1884: 38). Eram pequenos livros destinados “às mães de família e professoras”, prevendo assim a editora a sua utilização tanto em contexto doméstico como escolar.

Na carta-prefácio do livro *Flores da Infância,* dirigida ao jovem François Lallemant, escrita em 20 de julho de 1879, assinalando o seu 7º aniversário, e depois também na dedicatória do livro, “Aos meus jovens leitores”, a autora desvenda o processo criativo das suas narrativas e poesias, inspiradas em solicitações das crianças:

[41] Glória Bastos estudou aprofundadamente estas “comédias” na sua tese de doutoramento (2002).

> Devo a estas breves e simples narrativas muitas horas de paz e de alegria, muitos momentos de suave descanço das atribulações e fadigas da existência. Aqui as reuno pois, afim de que se conservem na lembrança d'aquelle para quem foram improvisadas, por isso que todas encerram um bom conselho á infancia portugueza, a quem igualmente as dedico e consagro (Cadet, 1880: 14)

Há claramente um sentido de missão da autora ao publicar estas pequenas histórias com propósitos de exemplaridade, de moralização e de incentivo a práticas virtuosas, ainda que resvalem, por vezes, para um sentimentalismo exacerbado. No que diz respeito às figuras femininas, encontramos com muita frequência crianças órfãs com infâncias infelizes, especialmente as mais pobres. Temos o caso, p. ex., de Leonor (*As amêndoas da madrinha*), órfã de mãe e a frequentar a "escola régia" em Lisboa, a quem as colegas chamavam de "menina sem mãe" apontando-lhe o mesmo vestido roto que levava para a escola todos os dias (hoje diríamos que era vítima de *bullying*). Noutro quadrante, num *monte* alentejano, uma jovem mãe, Genoveva, também órfã e de origens humildes, aprendera a ler e a escrever por ter sido adotada por uma alma bondosa que a ensinou. Ela própria veio depois a alfabetizar o filho, contra a vontade do marido, que achava que a educação básica nas letras era boa para os ricos e para as mulheres (*Leonardo ou a caridade com os animais).*

As histórias de Maria Rita Cadet em *Flores da Infância* e em *Os contos da mamã* são contadas a partir da perspetiva de uma narradora que frequentemente se relaciona com a matéria narrada, como testemunha mais ou menos próxima, assumindo por vezes até o estatuto de personagem. É esse o caso, p. ex., na narrativa intitulada a *Leitora da avó* (in *Os Contos da Mamã*), e em que a narradora assume a função de professora que, em ambiente doméstico, consegue contornar a dificuldade e a falta de entusiasmo que a jovem Mariana manifestava perante a aprendizagem da leitura. Para além de Mariana, que depois se tornou a leitora da avó quando esta já não conseguia ver bem, outras figuras femininas protagonizam as pequenas narrativas: Francisca (in *O brinde da madrinha ou a machina de costura*), a jovem costureira, leitora do *Diário de Notícias* e que pelo jornal soube da invenção da máquina de costura, notícia que teve grande impacto porque mudou a sua vida; Isabel (in *O Morgadinho*), a menina a quem, em família, chamavam ironicamente "doutora" porque gostava de falar sobre o movimento da terra à volta do sol; Margarida que implorou aos pais que adotassem uma menina cigana abandonada (*Margarida*). Numa das pequenas histórias surge mesmo o tema das creches, como abrigo para crianças ao cuidado de pais (homens) viúvos, mas igualmente garantia de segurança para as mães trabalhadoras que assim não deixavam os filhos na rua (in *Victor ou os benefícios da creche*).

Com a publicação do livro *Os Contos da Mamã* (1883), Maria Rita Cadet consolidou seguramente o seu lugar de mulher escritora, aquele que anos antes Guiomar Torrezão já tinha celebrado quando da publicação de *Versos* [42].

[42] "(...) Entre nós, força é dizê-lo, aceita-se com dificuldade, como que a medo, a mulher escritora. (...) Por isso, quando neste cantinho da terra, em que vivemos, aparece algum livro de mulher, toda eu pasmo e exulto: como que retempero as forças nesses braços que se estendem para os meus, nessas almas que lutando creem, nesses espíritos corajosos que cantam para os surdos e dão luz para os cegos. "(Torrezão, 1875: 42-43)

O livro foi recebido pela crítica com aplauso. Na revista *O Ocidente* (11-4-1883) foi publicada uma extensa nota em que se enaltece e recomenda a obra, pelo conteúdo dos seus doze contos, salientando-se que apresenta "os melhores exemplos de virtudes (…) inspirando-se em factos da vida real", sem deixar de assinalar a "perfeição da execução tipográfica, e o luxo" da edição ilustrada com desenhos e gravuras (vol. VI, nº 155, 11 de abril de 1883: 87).

Dois anos antes desta publicação de *Os Contos da Mamã*, Eça de Queirós escrevera uma das suas bem conhecidas *Cartas de Inglaterra*, em que lamentava a ausência, em Portugal, de livros para crianças, quando por toda a Europa florescia esta literatura para a infância. E convoco agora a voz deste escritor por duas razões: por um lado, para corresponder ao espírito desta homenagem, já que foi autor sobre o qual Ana Luísa Vilela mais trabalhou, por outro, porque a crónica a que nos referimos praticamente coincide com a publicação destes livros de Maria Rita Cadet (*Flores da Infância* é de 1880, como já dissemos, os *Contos* de 1883). O texto de Eça foi publicado originalmente no Jornal brasileiro *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro) no dia 9 de fevereiro de 1881 (com data de 26 de dezembro) e intitula-se "O natal – a «Literatura de natal» para crianças". Depois de descrever a riqueza da literatura infantil especialmente em Inglaterra, mas também em França, Bélgica, Suécia e Dinamarca, refere-se assim a Portugal:

> Eu às vezes pergunto a mim mesmo o que é que em Portugal lêem as pobres creanças. Creio que se lhes dá Filinto Elysio, Garção ou outro qualquer desses mazorros sensaborões, quando os infelizes mostram inclinações pela leitura.
>
> (...) Pois bem: eu tenho a certeza que uma tal literatura infantil penetraria facilmente nos nossos costumes domésticos e teria uma venda proveitosa. Muitas senhoras inteligentes e pobres se poderiam empregar em escrever essas fáceis histórias. (...) Há entre nós artistas de lápis fácil e engraçado, que commentariam bem essas aventuras n' um desenho de simples contorno, sem sombras e sem relevo, lavado a cores transparentes… E quantos milhares de creanças se fariam felizes, com esses bonitos livros – que para serem populares e se poderem despedaçar sem prejuízo devem custar menos de um tostão! (Queiroz, 1905: 60-61)

Maria Rita Cadet não seria propriamente "uma senhora pobre", talvez não precisasse deste modelo de negócio para sobreviver. No prefácio a *Flores da Infância,* que já citamos, a autora afirma "não ter elle sido escripto com ambições de gloria ou idéas de interesse." (Cadet, 1880: 13). Ela teve, contudo, a inteligência e a sensibilidade para identificar também a lacuna e a necessidade de se publicarem em Portugal livros dirigidos a crianças. Para além de escritora, dirigia ainda a Editora Lallemant, como já dissemos, que publicava a coleção intitulada *Bibliotheca Rosa Illustrada* onde se encontravam traduções das obras da Condessa de Ségur e de Louise Colet, especialmente dirigidas a jovens leitoras, para além da coleção de textos de teatro infantil de que ela era diretamente responsável. Mas estes eram livros caros, custavam 600 réis, 800 réis, seis ou oito vezes mais do que Eça propunha para os livros infantis, não foram eram concebidos "para serem populares", como Eça idealizava. Na divulgação ao público dos livros da *Bibliotheca Rosa Illustrada,* dizia-se que

eram obras "para oferecer como presente ou para se distribuir como prémios nos colégios". Mas, ainda que dirigidos a crianças pertencentes a um grupo social mais elevado, (veja-se o caso da dedicatória ao jovem François Adolphe Lallemant em *Flores da Infância*), o uso destes livros na escola, como instrumento de formação, terá permitido que chegassem a um maior número de leitores e contribuído, eventualmente, para a sua formação.

Reconhecendo que neles perpassa uma certa idealização de alguns contextos de familiares, bem como a apologia do assistencialismo, da piedade e da caridade cristã, estas narrativas breves dirigidas a jovens leitores transportam-nos para ambientes onde as crianças e as mulheres têm um notório protagonismo. As histórias situam-se tanto em contexto urbano como rural, estão ancoradas na realidade, uma realidade social muito desigual. A perspetiva narrativa é sempre a de alguém que pertence ao grupo dos mais favorecidos e instruídos.

Os temas relacionados com o feminino revelam da parte da autora uma consciência e um desejo de agir no campo social, sobretudo em relação às dificuldades no acesso à educação, uma preocupação constante em introduzir nos seus contos exemplares o tema da educação infantil e juvenil e muito particularmente no caso das meninas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cadet, Maria Rita Chiappe, 1880, *Flores da Infância. Contos e Poesias Morais dedicados à Mocidade Portuguesa,* Lisboa, Livraria Editora de Madame Marie François Lallemant.

Cadet, Maria Rita Chiappe, 1883, *Os contos da mamã. Dedicados à Infância Portugueza*, Lisboa, Livraria Editora de Madame Marie François Lallemant.

Cadet, Maria Rita Chiappe, 1884, *Theatro das Crianças. O lunch na quinta. Comedia em um acto,* Lisboa, Livraria Editora de Madame Marie François Lallemant. Disponível em: https://archive.org/details/olunchnaquintaco00chia/page/n37/mode/2up. Acesso em: 22 set. 2025.

Cruz, Eduardo & Andreia Alves Monteiro de Castro, (org.), 2022, *Ao raiar da Aurora*. *Uma antologia de narrativas breves de escritoras oitocentistas*, Vol I, S. Paulo, LiberArs. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/367392723_Ao_raiar_da_aurora_Antologia_de_narrativas_breves_de_escritoras_portuguesas_oitocentistas_-_volume_1. Acesso em: 22 set. 2025.

Esteves, Elisa Nunes, 2024, "Representações da paisagem na poesia de Maria Rita Chiappe Cade" in Maria Luísa Malato e Marinela Freitas (Orgs.), *Se o papel fosse maior. Escritoras dos séculos XVIII e XIX*, Porto, Cassiopeia, pp.201-215. https://doi.org/10.21747/978-989-9193-46-8/cass15

Queiroz, Eça de, 1905, *Cartas de Inglaterra*, Porto, Livraria Chardron. Disponível em: https://archive.org/details/cartasdeinglater00quei/page/60/mode/2up. Acesso em: 24 set. 2025.

Torrezão, Guiomar, 1875, *Meteóros*, Lisboa, Typ. de Cristóvão A. Rodrigues.

CASAS PARDAS: INDIVIDUALIDADES FEMININAS NUM ROMANCE PLURIDIMENSIONAL

Marta Alberto

Universidade de Évora/ CEL – UÉ

martasfccalberto@gmail.com

RESUMO: *Casas Pardas*, um romance pluridimensional no qual Maria Velho da Costa explora novas formas de construção narrativa e de construção identitária das personagens, evidenciando-se um país irrealizado e perdido na sua própria nacionalidade. A confusão e a crise familiar prevalecem sobre as personagens femininas de Elisa, Elvira e Mary. O título, *Casas Pardas*, sugere a indefinição identitária das três mulheres, o estado intermédio das suas "casas" que requerem nitidez e precisão.

Palavras-chave: *mulheres; individualidade; casas; crise; escrita*

A condição da mulher foi reinventada por Maria Velho da Costa (1938-2020), premiada autora da literatura portuguesa, na grande maioria das obras que redigiu ao longo da sua vida. *Maina Mendes* (1969), *Novas Cartas Portuguesas* (1972) com Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno, e *Casas Pardas* (1977) são apenas alguns exemplos de obras que visam a consciencialização e a afirmação da identidade feminina, no seio do inestimável espólio da autora.

Casas Pardas, romance pluridimensional, apresenta uma narrativa situada num contexto histórico-temporal anterior ao ano de publicação da obra. A ação narrada decorre em Lisboa de 1969, em plena Ditadura Portuguesa, poucos anos antes da Revolução de 1974. Neste romance, onde Maria Velho da Costa explora tanto as novas formas de construção narrativa, quanto a construção identitária das personagens, evidencia-se um país irrealizado, amedrontado e perdido na sua própria nacionalidade.

A confusão e a crise familiar prevalecem sobre as personagens que a narrativa introduz, com destaque para as figuras femininas de Elisa, Elvira e Mary. O título da obra, *Casas Pardas*,

sugere de imediato a indefinição identitária das três mulheres, o estado intermédio das suas vidas, das suas "casas" que requerem nitidez e precisão. O romance divide-se por capítulos que correspondem às "casas" das personagens femininas, Elisa, Elvira e Mary, sendo que a cada uma respeitam quatro "casas", interrompidas por uma "Terça Casa" no centro da obra. Esta é estruturada da seguinte forma: I Casa de Elisa – Vaga/ I Casa de Elvira – Epifania/ I Casa de Mary – Acquosa/ II Casa de Elisa – Os trabalhos de casa: pote podre/ II Casa de Elvira – Lacrimosa/ II Casa de Mary – Gávea/ A Terça Casa/ IV Casa de Elisa – Angelus/ IV Casa de Elvira – Stella/ IV Casa de Mary – Cápsula/ V Casa de Elisa – Língua/ V Casa de Mary – Delinação/ V Casa de Elvira – Atrium. Efetivamente, os subtítulos de cada capítulo caraterizam e identificam a personagem a quem pertencem, retratando o seu estado mental, psicológico e afetivo.

Elisa, oriunda da classe da média burguesia, introduz o romance com a sua "I Casa – Vaga" que indicia a apresentação de um espaço vago, desocupado ou vazio, que deverá ser preenchido. É o próprio espaço de Elisa que será ocupado, um lugar que seja seu e construído à sua imagem, desafiando a imposição social à figura feminina. No romance lê-se:

> [...] que lindo dia, limpa de companhias sem saber para quem, livre de atilhos grossos, mas sem saber para quê. Mas que é que Eu vou refazer da repartição sem ponto da minha vida, que não tenho saúde para vigorosamente doida, nem candura já que chegue para dar-me cabo? Que é que Eu vou fazer do passeado amor que lhes tenho a tantos, do agudo desvelo fiel por tão poucos? E da coisa de nojo que me põe na desanda mas sempre com o lencinho de alma a acenar ao que tudo, todos, poderiam ser-me, o quê? (Costa, 2013: 73).

Por certo, esta é a personagem que expressa, com maior claridade, o desejo de encontrar-se e definir-se pessoalmente, profissionalmente e em termos nacionais, o que contribuiria, no final do romance, para o progresso tanto individual quanto coletivo da mulher. A sua aptidão para a escrita e o futuro literário que ambiciona visam não só a transformação da personagem feminina, que escreve o seu próprio destino, como também do conceito de *écriture feminine*, cuja tradição revive na menção a Agustina Bessa-Luís (1922-2019), Irene Lisboa (1892-1958), Virginia Woolf (1882-1941) e Gertrud Stein (1874-1946), figuras ilustres da literatura universal. Estas referências, ainda no primeiro capítulo do romance, estabelecem a ligação com o passado da literatura de mulheres, que Elisa revisita para tomar os seus passos, recuperando as ideias de Elaine Showalter (1999) no pensar a escrita da mulher. Nesta ligação ao domínio literário, Elisa simboliza a faceta de escritora reivindicativa de Maria Velho da Costa, empenhada em assegurar um espaço literário para a mulher.

Nas IV e V Casas de Elisa, a sua busca identitária revela com maior tenacidade uma vertente nacional e linguística que necessita urgentemente de resolução: "Ah se eu pudesse fazer alguma coisa para restituir ao meu povo, não o orgulho, não o orgulho, ah mas o prazer de ser." (Costa, 2013: 318). Tanto a sua pátria, quanto a sua língua portuguesa carecem de

renovação, da recuperação do orgulho perdido de um povo numa condição social, histórica, política e cultural alarmante. Em termos linguísticos, a reestruturação da linguagem mostra-se imprescindível à condição da escrita por mulheres.

Elvira, por sua vez, é a figura feminina representante do povo, da cultura popular, da classe baixa na hierarquia social da época. Residente em casa da D. Marieta, juntamente com o seu marido, filho e, posteriormente, pai, Elvira procura o lugar que deve ocupar na sociedade, assim como a sua própria voz. É a personagem feminina da obra que se distingue pela sua generosidade e altruísmo, caraterísticas que afirmam, no fim do romance, a sua individualidade enquanto mulher. Entre o cuidado materno do filho e o zelo pelo pai debilitado, que nem do seu nome se recorda, a personagem feminina vive presa à ambição de uma vida que a preencha, longe das críticas de D. Marieta.

Por um lado, os primeiros capítulos dedicados à vivência de Elvira, "Epifania" e "Lacrimosa", refletem o regresso aos momentos ditosos do passado sem retorno, assim como as lágrimas derramadas no presente. Por outro lado, os capítulos finais de Elvira, "Stella" e "Atrium", revelam a transformação na sua vida, com a mudança para uma nova casa, apenas sua, que espelha o alcance de uma voz e de um espaço próprios. "Atrium" alude, por si só, a um espaço aberto que espera ser ocupado e que, por fim, é preenchido por Elvira. "[...] da felicidade entendida que só da felicidade pode vir." (Costa, 2013: 448) surge, finalmente, o êxtase emocional e físico com que termina o romance, ilustrando o deslumbramento e a plenitude da figura feminina.

Mary é, com efeito, a personagem feminina que decai em vez de se transformar paralelamente à sua irmã Elisa e a Elvira. Proveniente da mesma condição social que a sua irmã, Maria das Dores, nome que lhe fora atribuído à nascença, sempre foi preferida pela sua mãe que a caraterizava como mais bonita. Porém, a notória preferência de seu pai por Elisa afetou-a permanentemente, deixando uma marca profunda na sua identidade. "Mary caminha a custo [...]" (Costa, 2013: 107) pela vida fora, sobrevive pelas páginas do romance e chora "desabaladamente" o seu esquecimento de si própria, o marido infiel que não ama e os filhos, Madalena e Simão, de quem não se vê capaz de cuidar. O refúgio no álcool parece ser o seu único conforto, o canto que a abriga no lugar da sua casa, a máscara que cobre as suas verdadeiras feições de dor e sofrimento. Tal como menciona José Cardoso Pires, "Está tudo em causa nessa heroína em agonia. Ruptura familiar, síndromas culturais, alienação do sexo, dessacralização materna – as faces de uma sociedade em ruptura [...]" (Pires, 1993: 8).

Enquanto personagem que contempla o que a rodeia, mas que não concretiza, Mary perde "[...] para sempre a maravilhosa unidade irremediavelmente estúpida [...]" (Costa, 2013: 125) de si mesma, entregando-se ao fim da vida. Ao contrário de Elisa e de Elvira que constroem as suas "casas", Mary habita uma casa insuportável, que não lhe permite a evolução pessoal. Nos seus momentos finais, Mary recorda o episódio que a devastou com maior profundidade, o incesto entre o seu marido Frederico, com quem partilha uma união fútil, e a sua mãe Maria do Carmo:

> [...] mas vês, mas sabes, mas ouves, Frederico, vem aí a pequena, isto é uma monstruosidade, Eu amo-a, eu amo-a, eu morria por si, Maria do Carmo, É uma loucura, uma loucura, eu podia ser sua mãe, Eu amo-a, mãe, filha, contra Deus e contra o Diabo, eu amo-a, Frederico, a pequena, o desgosto da pequena, que monstruosidade [...] (Costa, 2013: 374).

O suicídio representa o único escape possível para Mary, o seu verdadeiro ato de força para consigo própria, na sua "IV Casa – Cápsula". A real cápsula onde esta personagem se recolhe, se entrega, coincide com a relação intertextual concretizada no romance com *Little Women* (1868), da autoria de Louise May Allcott: "[...] this is the house of undone written words/ unspoken lines of sorrow/ no meaning to convey emotion meant to last/ no sense no rythm/ [...] but a howling silence" (Costa, 2013: 223). O sonho de uma individualidade que fica por cumprir e uma casa por habitar é o que resta desta personagem, que atravessa o romance numa dormência constante.

Contudo, as singularidades femininas no romance de Maria Velho da Costa abrangem duas personagens de relevância secundária na "construção triádica" (Girola, 2018: 180) da obra, mas que ainda assim se destacam na sua individualidade. Estela e Rosa, duas figuras femininas representantes da classe popular mostram-se fulcrais no culminar do enredo da narrativa. Estela surge na IV Casa de Elvira como sua amizade de longos anos, que lhe traz a agradável notícia de uma nova casa que a sua família pode habitar. Deste modo, Estela é a figura feminina que possibilita a afirmação completa da voz de Elvira, tornando-se dona de casa, dona da sua própria casa. Já no capítulo final que respeita a Elvira, a mesma declara "Quanto pode uma mudança que a gente crê para bom fim. Ah abençoada Estela que veio alumiar-nos nesta treva a que eu não via livramento [...]" (Costa, 2013: 436).

No que respeita a Rosa, esta representa uma figura materna para Mary, para além de Maria do Carmo cuja partida muito abalou a filha. Todavia, no capítulo final de Mary "Declinação", já após a sua morte, é relembrada a sua infância perdida, momento em que foi verdadeiramente feliz na presença de Rosa, a ama que assumia, maioritariamente, as funções maternas. Parte deste contentamento de Mary e ainda um fragmento da sua identidade desvaneceram com o falecimento de Rosa, da sua ternura e proteção. Este é o capítulo que se foca inteiramente na ação passada, na "casa" do passado, na infância perdida à qual se deseja regressar, o que de facto remete para o pensamento de Gaston Bachelard (1884-1962) em *La poétique de l'espace* (1957), ensaio fenomenológico que analisa a imagem do espaço da casa em relação com o psiquismo. Bachelard considera o aconchego e conforto que apenas a casa da infância transmite ao ser humano, na felicidade plena do sossego da comodidade e da imaginação num espaço familiar. O subtítulo do capítulo "Declinação", assim como o nome da criada remetem para *rosa/ rosae* do latim, a língua morta que caiu em desuso, já que mortas e esquecidas terminaram também Rosa e Mary: "mas nunca mais te lembraste, ou te lembraram, e depois." (Costa, 2013: 428).

Um aspeto particularmente distintivo neste romance de Velho da Costa prende-se com o uso dos pronomes pessoais, interligado com a questão da língua portuguesa que tanto preocupa Elisa e com a transformação das três personagens femininas. Atentando nos capítulos da obra verifica-se a evolução do uso dos pronomes pessoais, de modo que Elisa

referida na primeira pessoa do singular (Eu) passa a ser mencionada na terceira pessoa do singular (Ela), Elvira evolui da segunda pessoa do singular (Tu) para a primeira pessoa do singular (Eu) e Mary evolui da terceira pessoa do singular (Ela) para a segunda pessoa do singular (Tu). Segundo este esquema, o uso dos pronomes pessoais acompanha a evolução pessoal, social, afetiva, psicológica e profissional das três mulheres. É apenas na "Terça Casa" que todas se referem por "Eu", são interpeladas pelo "Tu" e referidas pelo "Ela", como requer o género dramático. Já os nomes das próprias personagens exercem a sua influência sobre a instabilidade do caráter de cada uma, uma vez que instáveis são também os nomes próprios durante a narrativa. Elisa é nomeada por Maria Elisa, Zizi, Elisinha, Zizinha, Ziza, Beliza e Elisadédala, formando-se também um jogo de palavras em volta do seu nome com as expressões "Elisão", "A Lusa" e "Alusão". Elvira é apenas nomeada com a abreviatura "Vira", destacando-se ainda a confusão mental do seu pai na troca de nomes, enquanto Mary, nome utilizado por Frederico, é apelidada de Mimi, sendo o seu nome de nascença Maria das Dores. A preferência do marido pelo nome Mary, corrompe a faceta nacional da personagem, dificultando a sua identificação com o ser portuguesa e o facto de ser Mary o nome eleito para melhor caraterizar a personagem ao longo do romance, verifica o seu afastamento nacional. Há, de facto, um protagonismo concedido ao nome Maria, profundamente enraizado na cultura portuguesa, que na obra distingue as mulheres da família de Elisa e Mary (Maria Elisa, Maria das Dores e Maria do Carmo).

Resta enfatizar a grande interrupção ou excurso narrativo central do romance, "A Terça Casa", verdadeiramente significativa para o entendimento não só global da obra na sua unidade, como também da individualidade das personagens femininas. Composto por três atos, este é o capítulo onde interagem as várias personagens num mesmo espaço, no qual se aborda a temática da burguesia ridicularizada, interrompida por eventuais monólogos que ilustram a solidão da classe social burguesa.

"A Terça Casa", caraterizada como uma *mise en abyme* teatral por Rui Mesquita (2014: 75), enfatiza a crise social, política e individual vivenciada pelas personagens. A discussão do tema do poder, palavra que parece desencadear o clímax do capítulo, culmina no terramoto de fevereiro de 1969, permitindo a análise do comportamento dos envolvidos que contribui para a construção do seu caráter. Quanto às três personagens fulcrais na obra, Elvira encontra-se na cozinha lado a lado com a sua irmã Lídia que trabalha para servir a família de Mary. Já no I ato, Elisa confessa que aquela nunca foi verdadeiramente a sua casa, aquele que foi o seu lar de infância e que é a habitação atual da família Mary. Neste capítulo, Elisa é a personagem que é reprovada pelos seus comentários francos e espontâneos, que incomodam os restantes participantes. Mary, por sua vez, recorre a este jantar em sua casa para reunir aqueles que lhe restam, despedindo-se por meio das conversas predominantes. Nesta casa fica a sua carta de despedida, que confirma a sua eterna solidão e incompreensão, cumprindo posteriormente o seu destino fatídico. A mesma afirma que "Quando eu nasci eu só queria viver acho eu mas nunca ninguém me quis. [...] Que tenho muita pena e que acho que não se deve viver assim." (Costa, 2013: 272 e 273). O culminar deste capítulo intervalar é a metáfora do real terramoto que teria lugar anos depois, a 25 de abril de 1974, em consequência das crises política, familiar, social, cultural e, essencialmente, de poder.

Sucintamente, é traçado um percurso do primeiro ao último capítulo da obra, no qual a construção da identidade feminina constitui o propósito fundamental perspetivado no horizonte. No romance polifónico de Maria Velho da Costa, a mulher enquanto sujeito é questionada perante os diferentes modos de vida de três personagens dentro dos seus universos íntimos e singulares. Da "I Casa de Elisa – Vaga" à "V Casa de Elvira – Atrium" permanece um espaço em branco preenchido progressivamente pela individualidade feminina. É este lugar vago e desprovido de sentido que se converte num espaço aberto de incomensurável oportunidade. As personagens de Elisa e Elvira aproximam-se no anseio pela vida e na concretização da mudança, à medida que Mary se distancia de ambas dissipando-se na própria solidão. A transformação verifica-se também ao nível da construção do próprio romance, com o inovador uso da página em branco aliado à união dos mais diversos géneros literários e a uma vertente rítmica caraterística da escrita da autora.

Referiu Manuel Gusmão, no prefácio desta edição da obra, que se constrói uma verdadeira "geografia humana", já que de casas trata o romance, fragmentando as especificidades de cada mulher a cada "casa" atravessada. Coerentemente, Gusmão acrescenta que:

> [...] *Casas Pardas* é seguramente, no mínimo, um dos maiores romances do período inicial desta eclosão, e um daqueles em que várias das encruzilhadas desta modernidade se deixam ver em acentuada filigrana, se cruzam e se constelam de uma forma poderosamente singular. [...] Cada uma destas casas é o espaço dos gestos de um corpo individual e social, de um corpo feminino [...], fulguração de um "destino", de um processo de individuação [...]" (2013: 12 e 16).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bachelard, Gaston, 2020, *La poétique de l'espace*, France, PUF.

Costa, Maria Velho da, 2013, *Casas Pardas*, Porto, Porto Editora.

Girola, Maristela Kirst de Lima, 2018, "O espaço do corpo e o corpo da escrita em *Casas pardas*, de Maria Velho da Costa", *in Contexto – Revista do programa de pós-graduação em letras*, fevereiro, n.º 34, pp. 168-186. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/20529/13775. Acesso em: 29 jun. 2025.

Magalhães, Isabel Allegro de, 2021, "Casas Pardas de Maria Velho da Costa", *in* Maria Luísa Ribeiro Ferreira (coord.), *Caminhos cruzados – Filosofia, literatura, espiritualidade*. Disponível em: https://www.capeladorato.org/2021/03/22/curso-caminhos-cruzados-casas-pardas/. Acesso em: 29 jun. 2025.

Mesquita, Rui Miguel, 2014, "O romance sob aperto: As personagens e os excursos narrativos em *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa" *in Revista Desassossego*, junho, n.º 11, pp. 73-87. Disponível em: https://revistas.usp.br/desassossego/article/view/52573/86037. Acesso em: 29 jun. 2025.

Pires, José Cardoso, 1993, “Casas Pardas”, *in Público Magazine*, junho, p. 8. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Textos/PDF/Publico_06Jun1993_SupMagazine_0008.pdf. Acesso em: 29 jun. 2025.

Showalter, Elaine, 1999, *A literature of their own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing*, London, Virago.

Weigert, Beatriz, 2009, “Maria Velho da Costa e os mitos em *Casas pardas*”, *in Navegações*, janeiro/junho, n.º 1, pp. 12-16. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/navegacoes/article/view/5118/3755. Acesso em: 29 jun. 2025.

DIÁLOGOS INTERARTES NA LITERATURA PORTUGUESA


LIRICVS

JOSÉ SARAMAGO: QUANDO A PALAVRA SE TORNA MÚSICA

Ana Paula Arnaut

Universidade de Coimbra – Centro de Literatura Portuguesa

arnaut@ci.uc.pt

RESUMO:

As potencialidades musicais do discurso saramaguiano não estão apenas patentes na sua produção poética, pelo no que nela existe de afinidade rítmica e melódica com esta arte. A música (ou a musicalidade) perpassa também a obra ficcional do autor seja no que diz respeito à inscrição de referências a músicos e/ou às suas obras, ou à criação de personagens com esse ofício (baseadas ou não em figuras recognoscíveis), seja no que se refere, em termos semântico-formais, ao modo como se (re)apropria da palavra para construir a sua prosa, composta de frases que, à semelhança do estilo barroco ou das notas em pauta musical, "avança[m] numa espécie de linha ciclóide. Não [] em linha recta".

Palavras-chave: *Música; poesia; palavra; ritmo; verdade*

> a verdade caminha sempre por seu próprio pé na história, é só dar-lhe tempo, e um dia aparece e declara, Aqui estou, não temos outro remédio senão acreditar nela, vem nua e sai do poço como a música de Domenico Scarlatti. (Saramago, 1982: 281)
>
> Não distingo entre a aura da música e a aura da palavra. Falar não é mais do que fazer música. (Saramago, in Gómez Aguilera, 2010: 248)

As afinidades entre a literatura e outras artes, como a música, nomeadamente, e, em particular, no que toca à poesia e à sua relação com o seu ritmo[43], ou à referência a

[43] Alguma da qual efetivamente tornada música, veja-se o CD Áudio "As canções possíveis" (1994) (a partir de *Os poemas possíveis*, 1966, e *Provavelmente alegria*, 1970). Manuel Freire canta José Saramago. Música:

compositores famosos, como no título do poema "Ouvindo Beethoven[44]" (Saramago, 1981 [1966]: 73)[45], marcam presença indelével na produção literária de José Saramago, assumidamente tida por alguns leitores como de difícil leitura. Talvez porque disso teve o autor consciência, não passou sem deixar breves apontamentos que, em espécie de receita para o lerem, orientam no caminho a seguir para que possa ser encontrada a saída do labirinto que com as palavras constrói. Leia-se, a título ilustrativo o que escreve na entrada de 15 de fevereiro (1994) do volume II de *Cadernos de Lanzarote*:

> Todas as características da minha técnica narrativa actual (eu preferiria dizer: do meu estilo) provêm de um **princípio básico segundo o qual o *dito* se destina a ser *ouvido***. Quero com isto significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que **as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas**. Ora, **o narrador oral** não precisa de pontuação, **fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras**. **Certas tendências, que reconheço e confirmo (estruturas barrocas, oratória circular, simetria de elementos), suponho que me vêm de uma certa ideia de um discurso oral tomado como música**. Pergunto-me mesmo se não haverá mais do que uma simples coincidência entre o carácter inorganizado e fragmentário do discurso falado de hoje e as **expressões «mínimas» de certa música contemporânea**… (Saramago, 1995: 49) (destacados nossos)[46]

Luís Cília e Manuel Freire. Orquestração e direção musical: Carlos Alberto Moniz. Edição e distribuição: Ovação.

[44] A par com Mozart, Bach e Monteverdi, Beethoven faz-se presente nas páginas da crónica "Do princípio do mundo" (Saramago,1986 [1973]: 200). A música *invade* duas outras crónicas. A primeira, também de *A bagagem do viajante*, intitula-se "A oficina do escultor" (Saramago, 1986 [1973]: 203) ("A oficina do escultor é alta como uma caverna que esvaziasse uma montanha. É também sonora como um poço, e os sons caem dentro dela de um modo redondo, líquido, e são como água fria salpicando um sino de cristal. Não é raro que a música encha todo este espaço. Então a oficina transforma-se em sala de concerto, em catedral, em vulcão, e a música abre-se como uma flor rubra e gigantesca debaixo de cujas pétalas curvamos a cabeça". A segunda, intitulada "o cego do harmónio", integra *Deste mundo e do outro* (Saramago, 1985: [1971]: 61-62): "Há gente nas janelas. O cego, arrebatado, joga o instrumento como um estandarte. E a rua enche-se de música. Os sons precipitam-se, cavalgam-se erguem voo como bandos de aves que a luz enlouquece, irrompem entre os prédios e libertam-se no azul onde todas as notas de música e todas as palavras justas deviam ser tecto e resguardo dos homens". Beethoven ecoa também em *Claraboia* (Saramago, 2011: 44, *passim*) (ver *infra*), romance de 1953 publicado postumamente. Em *A viagem do elefante*, convoca-se o "o grande giuseppe verdi" (Saramago, 2008: 187).

[45] *Os poemas possíveis* incluem ainda um outro poema que carrega o sugestivo título "Em violino fado", composto em campo semântico de estreitas afinidades com a música. Dele destacamos os dois primeiros versos: "Ponho as mãos no teu corpo musical / Onde esperam os sons adormecidos". Registam-se também expressões como "a alma que ascendendo canta", "a escala dos sentidos", a "cruas dissonâncias", o "acorde errado", "a canção [que] esmorece" ou que "Não se consente em violino fado" (Saramago, 1981 [1966]: 132).

[46] No Prefácio à 3ª edição de *Manual de pintura e caligrafia*. Luís de Sousa Rebelo (1985 [1977]: 11-14) escreve que este é um "Texto destinado essencialmente para ser ouvido, ele tem uma musicalidade própria e revela uma euritmia ao nível fonemático, uma flexibilidade e amplitude de cadências, frequentemente

De modo semelhante, agora na entrada de 1 de dezembro do volume V (1997) dos mesmos *Cadernos*, a música é convocada para justificar, no presente em que escreve, ou, para o mesmo efeito, no hoje em que vivemos, a quase impossibilidade da existência do género romance na sua forma paradigmática, porque, afinal, a sobrevivência do passado, musical, literário ou outro, ou a permanência do que foi no que num tempo é, não passa sem as necessárias evoluções, sem os imprescindíveis ajustes aos gostos e às modas da época. Assim, à ideia de que "músicos e musicólogos" afirmam "que uma sinfonia, hoje, é algo impossível", diz o autor, em citação longa, mas necessária, que também o será

> esculpir um capitel coríntio segundo os preceitos clássicos. Claro que qualquer pessoa, desde que dotada de habilidade suficiente, estará em posição de contrariar uma tal interdição de princípio, compondo de facto a sinfonia ou esculpindo de facto o capitel: o que dificilmente poderá é levar-nos a crer que, fazendo-o, estaria a responder a uma necessidade autêntica, quer no plano da sua criação quer no plano da nossa fruição. Ora, quem sabe se não deveríamos nós próprios confrontar-nos com a responsabilidade de aplicar a mesma sentença ao romance, afirmando, por exemplo, que também ele se tornou impossível na sua forma, por assim dizer, paradigmática, prolongada até hoje apenas com variações mínimas, só muito raramente radicais e logo assimiladas e integradas no corpo tópico (…). Mas este romance, que assim pareço estar condenando, contém acaso em si, já nos seus diferentes e actuais avatares, a possibilidade de se transformar no *lugar literário* (propositadamente digo lugar e não género) capaz de receber, como um grande, convulso e sonoro mar, os afluentes torrenciais da poesia, do drama, do ensaio, e também da filosofia e da ciência, tornando-se expressão de um conhecimento, de uma sabedoria, de uma mundivisão, como o foram, para o seu tempo, os grandes poemas da antiguidade clássica.. (Saramago, 1998: 2012-213)

Não por acaso, pois, tenha afirmado que nos seus romances existam, talvez, mais coisas essencialmente poéticas do que na poesia. É assim que, quando questionado por Carlos Reis sobre o "Que é isso a que chama *essencialidade poética?*", responde:

> Quando escrevi poesia, tudo aquilo foi pensado; lembro-me de que o poema era muito fabricado, no melhor sentido que a palavra tem, ao passo que os afloramentos poéticos nos meus romances surgem, não há fabricação poética nos meus romances. A mesma coisa não posso dizer, talvez, da poesia. A poesia é fabricadamente poesia. E aquilo a que chamei **essencialidade** e agora estou a

estimuladas pela alteração dos preconceitos ortográficos da pontuação. Isto permite ao leitor imprimir à frase o ritmo mais adequado às suas necessidades de expressão e escolher o lugar onde pôr a ênfase e fazer as pausas, de acordo com as exigências do sentido percebido ou da emoção mais vividamente sentida, numa liberação e satisfação muscular que os surrealistas foram os primeiros a compreender e a praticar largamente na sua poética. Na redescoberta da qualidade auditiva da linguagem e da importância dos seus efeitos no literário reside, de facto, a origem de uma nova forma de narrar".

> chamar afloramentos, esses afloramentos poéticos que surgem e que qualquer leitor encontra, reconhece e define ou classifica como tal, surgem no próprio fluxo narrativo com espontaneidade; quer dizer, quando eu falava de essencialidade poética, é porque nela não há fabricação: há aparição. (Reis, 2015: 115-116)

É justamente neste sentido que o conto "O ouvido" e o romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) se revelam exemplares. No primeiro caso, em narrativa que integra a coletânea *Poética dos cinco sentidos* (1979)[47], não só toda a narrativa se orquestra em torno da música, mais concretamente do primeiro som que nasce nos foles do órgão que a dama toca, como toda a pauta discursiva se transforma em música, ou quase: pelo andamento de alguns momentos onde sobressai a cadência poeticamente melódica da frase ou pelo uso de palavras onomatopaicas. Em pano de fundo, ou à boca de cena, não passa despercebido o empenhamento ideológico do autor, maneira outra de dizer o que acontecerá em outros romances em cujas páginas o compromisso é também valorizar o trabalho de tantos que ficaram no anonimato. E é assim que, por exemplo, o primeiro som talvez não seja, na verdade, o do órgão que se *ouve* (na tapeçaria e no conto), mas aquele feito pela "ponta-de-prata" do debuxador ao desenhar as figuras às quais as tecedeiras darão uma nova vida[48]. Citamos o início do conto:

> O primeiro som, aquele de que todos os outros virão a nascer, filhos, discípulos ou gomos, ou bagos de romã justapostos, ou favos que se respondem como a luz de uma vela entre espelhos paralelos, o primeiro som, em tão grande silêncio nascido que poderia ser a primeira de todas as vagas quebrada sob os nevoeiros e as sombras do mundo recém criado, o primeiro som é apenas o da corrente de ar que nos foles do órgão se introduz ou talvez não, o primeiro som será o da respiração necessária para que a donzela aia faça o tão pouco esforço de levantar o punho do fole, e neste e nos pulmões o ar circulando com o secreto rumor da seda arrastada na lua, que por longe ser não ouvimos mas sabemos, e sem que percebendo-se percorre o interior das narinas húmidas e vivas, e docemente inflando os pulmões e também a escuridão interior do fole de pele curtida (…).

---

[47] Composta por textos que partem da escolha de uma das seis tapeçarias que fazem parte de *La dame à la licorne*, atualmente expostas no Museu de Cluny, em Paris. As cinco restantes tapeçarias – a que correspondem outros tantos contos da autoria de nomes bem conhecidos da cena literária portuguesa – representam alegoricamente cada um dos sentidos do corpo humano. Além de "O ouvido", de José Saramago, podemos ainda ler "A vista" de Maria Velho da Costa, "O olfato" de Augusto Abelaira, "O gosto" de Nuno Bragança, "O tato" de Ana Hatherly, e "A sexta" (no original, "À mon seul désir") de Isabel da Nóbrega. A origem das tapeçarias permanece envolta em mistério, pensando-se que possam ter sido elaboras na Flandres, no final do século XV.

[48] Também não fica esquecido, entre outros, o trabalho dos pastores que criam e tosquiam a lã das ovelhas que dará os fios da tapeçaria.

> Esse, ou este, ou ambos porque mutuamente se requerem, são o primeiro som. A música ainda não se ouve, esta é a última pausa viva, o segundo final de consolação dos afogados que no ponto de morrer revivem: todos os sons estão neste primeiro, e todos são o mesmo silêncio, ou a mesma demonstração da sua impossibilidade.
>
> Antes, a ponta-de-prata traçou todas as figuras do cartão, criando uma forma de paisagem rumorosa, e também de gente e animais que um cego reteria na memória dos sons, não em sinais identificáveis, mas como uma construção aérea de música concreta, feita de arabescos, de miúdas pausas, de súbitas raspagens, de longas brechas rasgando-se, tal seriam os silvos das espadas cortando o ar, e sempre a respiração calma ou rápida na superfície do cartão a ponta-de-prata traçasse o largo movimento das saias das donzelas ou afilasse a espiralada defesa do unicórnio. (Saramago, 1979: 21-22)

No que se refere a *O ano da morte de Ricardo Reis*, este revela-se paradigmático não apenas pelas inevitáveis relações intertextuais com os poemas compostos por Fernando Pessoa e pelas suas pessoas, principalmente a do heterónimo que empresta o nome ao título do romance. Não se estranha, portanto, que Teresa Cristina Cerdeira refira que "A prosa apropria-se da poesia, inserindo-a em seu corpo e operando as transformações necessárias para que o texto apropriado não constitua algo alheio à sua forma" (Cerdeira, 1989: 153), numa operação por vezes comentada pelo narrador, por exemplo a propósito da transcrição de alguns versos do poema do heterónimo, "Mestre, são plácidas": "Não é assim, de enfiada, que estão escritos, cada linha leva seu verso obediente, mas desta maneira, contínuos, eles e nós, sem outra pausa que a da respiração e do canto, é que os lemos" (Saramago, 1984: 23-24). Em outro exemplo, também suscetível de inicialmente iludir o leitor (pelo menos o leitor menos conhecedor da poesia de Ricardo Reis) no que diz respeito à procedência da linha-verso, lemos:

> O pior mal é não poder o homem estar no horizonte que vê, embora, se lá estivesse, desejasse estar no horizonte que é, O barco onde não vamos é que seria o barco da nossa viagem, Ah, todo o cais, uma saudade de pedra, e agora que já cedemos à fraqueza sentimental de citar, dividido por dois, um verso do Álvaro de Campos que há de ser tão célebre quanto merece, console-se nos braços da sua Lídia, se ainda dura esse amor (…). (Saramago, 1984: 154)

Em outros momentos, que só a consulta da obra do heterónimo esclarecerá, a dúvida sobre a autoria poderá permanecer. Sobre uma pergunta que a este propósito lhe foi dirigida, José Saramago afirma: "Claro que não encontra a frase nas odes do Reis. Como é que poderia encontrá-la se é, palavra por palavra, de lavra minha?". A isto acrescenta o seguinte: Um destes dias, quando me puxar o capricho, vou pôr-me a produzir odes à Reis e proclamo-as como misteriosíssimo achado, nada mais nada menos que um outro baú encontrado num vulcão de Lanzarote" (Ramalho, 2006: 98) (ver Arnaut, 2017: 54).

Pensamos, portanto, poder ir mais longe e afirmar que a poesia, e a consequente musicalidade que emana da narrativa também se faz presente pelo próprio ritmo que as palavras de Saramago incutem ao andamento narrativo, como o prova Pedro Alvim, ao transformar a prosa das palavras saramaguianas em poesia-quase-música (ver Arnaut, 2017: 54-55:

aberta foi a porta deste quarto, em silêncio, fechada está, um vulto atravessa tenteando, pára à beira da cama, a mão de Ricardo Reis avança e encontra uma mão gelada, puxou-a, Lídia treme, só sabe dizer, Tenho frio, e ele cala-se, está a pensar se deve ou não beijá-la na boca, que triste pensamento. (Saramago, 1984: 99).	ODE I aberta foi a porta deste quarto, em silêncio, fechada está, um vulto atravessa tenteando, pára à beira da cama, a mão de Ricardo Reis avança e encontra uma mão gelada, puxou-a, Lídia treme, só sabe dizer, Tenho frio, e ele cala-se, está a pensar se deve ou não beijá-la na boca, que triste pensamento. (Alvim, 1984: 1)

Em outro exemplo, colhido agora em *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e já devidamente assinalado por Carlos Reis e Sara Grünhagen (2024: 157-158), a musicalidade sobressai da listagem que, à maneira de refrão, com interessantes variações semântico-rítmicas, descreve as estátuas de olhos vendados que o grupo de cegos encontra na igreja:

> não podia ser verdade o que os olhos lhe mostravam, aquele homem pregado na cruz com uma venda branca a tapar-lhe os olhos, e ao lado uma mulher com o coração trespassado por sete espadas e os olhos também tapados por uma venda branca, e não eram só este homem e esta mulher que assim estavam, todas as imagens da igreja tinham os olhos vendados, as esculturas com um pano branco atado ao redor da cabeça, as pinturas com uma grossa pincelada de tinta branca, e estava além uma mulher a ensinar a filha a ler, e as duas **tinham os olhos tapados**, e um homem com um livro aberto onde se sentava um menino pequeno, e os dois **tinham os olhos tapados**, e um velho de barbas compridas, com três chaves na mão, **e tinha os olhos tapados**, e outro homem com o corpo cravejado de flechas, **e tinha os olhos tapados**, e uma mulher com

> uma lanterna acesa, **e tinha os olhos tapados**, e um homem com feridas nas mãos e nos pés e no peito**, e tinha os olhos tapados**, e outro homem com um leão, **e os dois tinham os olhos tapados**, e outro homem com um cordeiro, **e os dois tinham os olhos tapados**, e outro homem com uma guia, **e os dois tinham os olhos tapados**, e outro homem com uma lança dominando um homem caído, chavelhudo e com pés de bode, **e os dois tinham os olhos tapados**, e outro homem com uma balança, **e tinha os olhos tapados**, e um velho calvo segurando um fio branco, **e tinha os olhos tapados**, e outro velho apoiado a uma espada desembainhada, **e tinha os olhos tapados**, e uma mulher com uma pomba, **e as duas tinham os olhos tapados**, e um homem com dois corvos, **e os três tinham os olhos tapados**, só havia uma mulher que não tinha os olhos tapados porque já os levava arrancados numa bandeja de prata. (Saramago, 1995: 301) (destacados nossos)

Necessário também é verificar a interessante relação de intertextualidade homoautoral que esta narrativa constrói a partir de *Memorial do Convento*[49], em momento que reitera a dimensão e a função catártica da música. É assim que, depois de prostrada pela doença após a recolha das duas mil vontades que farão voar a Passarola, a purga do sofrimento de Blimunda, ou a purificação, pelas lágrimas, "o alívio duma ofensa" (Saramago, 1982: 185), acontece, porventura, como sugere o narrador, por causa da música de Domenico Scarlatti:

> Blimunda estava de olhos abertos, corriam-lhe devagar as lágrimas, se aqui estivesse um médico diria que ela purgava os humores do nervo óptico ofendido, talvez tivesse razão, talvez as lágrimas não sejam mais que isso, o alívio duma ofensa.
>
> Durante uma semana, todos os dias, sofrendo o vento e a chuva pelos caminhos alagados de S. Sebastião da Pedreira, o músico foi tocar duas, três horas, até que Blimunda teve forças para levantar-se, sentava-se ao pé do cravo, pálida ainda, rodeada de música como se mergulhasse num profundo mar, diremos nós, que ela nunca navegou, o seu naufrágio foi outro. (Saramago, 1982: 185)

De igual modo, em *Ensaio sobre a cegueira* é a música que permite às personagens que compõem o grupo dos "sete peregrinos"[50] (Saramago, 1995: 257) a purgação, embora

---

[49] Baseada neste romance, a ópera em 3 atos "Blimunda" estreou no Scala de Milão em 20 de maio de 1990, com música de Azio Corghi, libreto de Azio Corghi e José Saramago, com eencenação de Jerôme Savary e cenários de Michel Lebois. A 15 de maio de 1991 "Blimunda" foi representada no Teatro Nacional de S. Carlos.

[50] A mulher do médico, que nunca perde a visão, e os cegos que, como ela, não abdicam da sua humanidade: o primeiro cego e a mulher, o médico, a rapariga dos óculos escuros, o homem da venda preta, o rapazinho estrábico. A estes juntar-se-á o cão das lágrimas.

esporádica, mas também pelas lágrimas que provoca, das amarguras vividas (ver Arnaut, 2020: 19-20):

> Tenho um rádio, Um rádio, exclamou a rapariga dos óculos escuros batendo as palmas, música, que bom, Sim, mas é um rádio pequeno, de pilhas, e as pilhas não duram sempre, lembrou o velho, Não me diga que vamos ter de ficar aqui para sempre, disse o primeiro cego, Para sempre, não, para sempre é sempre demasiado tempo, Dará para ouvir as notícias, observou o médico, E um bocadinho de música, insistiu a rapariga dos óculos escuros, Nem todos gostariam das mesmas músicas, mas todos estamos com certeza interessados em saber como estão as coisas lá fora, o melhor é poupar o rádio, Também acho, disse o velho da venda preta. Tirou o pequeno aparelho do bolso exterior do casaco e ligou-o. Pôs-se à procura das estações emissoras, mas a sua mão, ainda pouco segura, perdia facilmente o ajuste do comprimento de onda, ao princípio não se ouviram mais que ruídos intermitentes, fragmentos de músicas e de palavras, enfim a mão ganhou firmeza, a música tornou-se reconhecível, Deixe estar só um bocadinho, pediu a rapariga dos óculos escuros, as palavras ganharam clareza, Não são notícias, disse a mulher do médico, e depois, como uma ideia que lhe tivesse ocorrido de repente, Que horas serão isto, perguntou, mas já sabia que ninguém poderia responder-lhe. O ponteiro de sintonização continuava a extrair ruídos da pequena caixa, depois fixou-se, era uma canção, uma canção sem importância, mas os cegos foram-se aproximando devagar, não se empurravam, paravam logo que sentiam uma presença à sua frente e ali se deixavam ficar, a ouvir, com os olhos muito abertos na direcção da voz que cantava, alguns choravam, como provavelmente só os cegos podem chorar, as lágrimas correndo simplesmente, como de uma fonte (Saramago, 1995: 121).

De menor intensidade, ou talvez não, mas, seguramente, com idêntica sugestão catártica, embora aparentemente de coloração menos luminosa, é necessário assinalar também "o andamento lento" da "Heroica" de Beethoven nas páginas do romance póstumo. As notas da *Marcha Fúnebre* que saem do rádio do 2.º esquerdo atravessam, a certa altura, "as paredes" das casas de *Claraboia* e sobem até "às estrelas", "clamando a dor, clamando a injustiça da morte do homem" (Saramago, 2011: 44), levando Justina a lutar (antes de mergulhar "no sonho" e "para não se afundar") "contra a angústia dos sons que lhe enchiam os ouvidos" e a arrastavam "para um abismo negro e fundo" (Saramago, 2011: 43), mas onde encontra "o sorriso claro de Matilde", a filha morta. Em simultâneo, na casa de Adriana, fonte da música[51],

[51] Na casa de Adriana, Cândida, Amélia e Isaura (que prefere os livros), ouvem-se também "a Dança dos Mortos, de Honegger. Texto de Paul Claudel. Interpretação de Jean-Louis Barrault"; as "notas agudíssimas de um soprano que canta a "Lucia de Donizetti" ou "um dueto de amor" entre "Gigli e Totti dal Monte" (Saramago, 2011: 87, 234, 236).

> Os últimos compassos da Marcha Fúnebre tombavam como violetas no túmulo do herói. Depois, uma pausa. Uma lágrima que desliza e morre. E, imediatamente, a vitalidade dionisíaca do *Scherzo*, ainda pesado da sombra do Hades, mas fruindo já a alegria da vida e da vitória.
>
> Um estremecimento correu sobre as cabeças curvadas. O círculo encantado da luz que descia do teto unia as quatro mulheres na mesma fascinação. Os rostos graves tinham a expressão tensa dos que assistem à celebração de ritos misteriosos e impenetráveis. A música, com o seu poder hipnótico, levantava alçapões no espírito das mulheres. Não se fitavam. Tinham os olhos atentos ao trabalho, mas só as mãos estavam presentes.
>
> A música corria livremente no silêncio e o silêncio recebia-a nos seus lábios mudos. O tempo passou. A sinfonia, como um rio que desce da montanha, alaga a planície e se afunda no mar, acabou na profundidade do silêncio. Adriana estendeu o braço e desligou a telefonia. Um estalido seco como o correr de uma fechadura. Terninara o mistério.
>
> Tia Amélia ergueu os olhos. As suas pupilas, habitualmente duras, tinham um brilho húmido. (Saramago, 2011: 45-46)

A música, "companheira dos serões das mulheres do 2.º esquerdo, "visita diária da casa, consoladora e estimuladora", serve ainda, inevitavelmente, para trazer à boca de cena os conceitos de belo e de beleza (Saramago, 2011: 47), com os quais anda sempre, ou quase, de mãos dadas[52]. Sem qualquer pretensão de esgotarmos os inúmeros exemplos, lembramos que é também nesse sentido que, por vezes, se orienta a narrativa de *A caverna*: quando sabemos, por exemplo, que as mãos do oleiro Cipriano Algor compõem a tinta com que pintará os seus bonecos de barro, "como se estivessem a decompor as partes constituintes de uma nota de música" (Saramago, 2000: 84).

Não esquecendo que o romance *As intermitências da morte* é, no seu último quarto, sensivelmente, pontuado por menções à "suite número seis opus mil e doze em ré maior de johann sebastian bach, a suite que [o músico] nunca tocará neste teatro, porque é apenas um violoncelista de orquestra" (Saramago, 2005: 174), recordamos também que a protagonista do romance (a morte) acaba por partilhar o palco da cena narrativa com este que (lhe) resiste em morrer, e por quem acabará por transformar-se; um violoncelista talvez saído do fundo do poema "Música" de *Provavelmente alegria*, e que de "Em violino fado" (*Os poemas possíveis*) parece recuperar a ideia da música como corpo, ou do corpo como música:

---

[52] Como sucede em algumas das crónicas de *A bagagem do viajante*, confronta-se a "boa" com a "má" música. A dado momento, regista-se, "vindo da habitação contígua, um estridor de metais num *ragtime* que dilacerava os ouvidos", e que leva Adriana a fuzilar "a parede com um olhar mortífero", e, depois, a exclamar que "parece impossível que haja quem goste daquela música de doidos!". A propósito dos gostos musicais de Cláudia, a vizinha do lado, segue-se uma breve conversa sobre a separação do trigo e do joio, maneira outra de dizer entre o "O mal e o bem, o bom e o mau" (Saramago, 2011: 87, 88). Posteriormente, encontraremos a filha de Anselmo e Rosália a escutar "Um cantor, de voz do tipo *«quente»*, [que] narrava, em música chocha e chocho verso, as suas desditas amorosas" (Saramago, 2011: 346).

Grave som de alegria, o violoncelo
Passa lento na alma, em ela freme:
murmuremos então ao corpo duplo,
às bocas e às mãos, e aos desmaios,
Às secretas pesquisas que não temem
Nem vergonha, nem dor, nem a verdade:
É isto amor, um arco de alegria
Sobre a corda retensa do orgasmo.
(Saramago, 1985 [1970]: 86).

Poderíamos ainda falar da permanência do paralelismo música-corpo-música naquele que consideramos um dos mais belos momentos de *Memorial do Convento*. Referimo-nos ao episódio em que, pela primeira vez, Domenico Scarlatti conhece Blimunda na quinta do Duque de Aveiro, em S. Sebastião da Pedreira. Embora apresentando-se na sua simplicidade, com "brincos de cerejas nas orelhas", "para se mostrar a Baltasar", a sua beleza estranha toca o que de mais profundo existe no músico, que não conseguiu deixar de ouvir "ressoar dentro de si a corda mais grave duma harpa" (Saramago, 1982: 170). Em correlação idêntica, o mesmo sucede em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, quando, sugere o narrador, o ainda inexperiente e humano Jesus imagina e cria "as minúcias de uma mulher nua, supondo que a palavra é própria", a partir "duma música que se lhe ouve cantar" (Saramago, 1991: 270), o que faz com que o seu corpo dê "um sinal, inchou no que tinha entre as pernas, como acontece a todos os homens e a todos os animais, o sangue correu veloz a um mesmo sítio, a ponto de se lhe secarem subitamente as feridas" (Saramago, 1991: 270).

Em linha diversa, porém, afim, no mesmo romance ouvimos a música que se retira das palavras quando lemos, por exemplo, que a aldeia de Nazaré espera que "venha a noite estrelada para poder ouvir-se o respirar da paisagem oculta pela escuridão e a música que fazem as esferas celestes ao deslizarem umas sobre as outras" (Saramago, 1991: 43). De igual modo, a prosa faz-se poesia-quase-música-quase-cântico quando entramos na cena em que Maria Madalena inicia Jesus na arte do amor:

> És belo, mas para seres perfeito, tens de abrir os olhos. Hesitando, Jesus abriu-os, imediatamente os fechou, deslumbrado, tornou a abri-los e nesse instante soube o que em verdade queriam dizer aquelas palavras do rei Salomão, As curvas dos teus quadris são como jóias, o teu umbigo é uma taça arredondada, cheia de vinho perfumado, o teu ventre é um monte de trigo cercado de lírios, os teus dois seios são como dois filhinhos gémeos de uma gazela, mas soube-o ainda melhor, e definitivamente, quando Maria se deitou ao lado dele, e, tomando-lhe as mãos, puxando-as para si, as fez passar, lentamente, por todo o seu corpo, os cabelos e o rosto, o pescoço, os ombros, os seios, que docemente

> comprimiu, o ventre, o umbigo, o púbis, onde se demorou, a enredar e a desenredar os dedos, o redondo das coxas macias, e, enquanto isto fazia, ia dizendo em voz baixa, quase num sussurro, Aprende, aprende o meu corpo. Jesus olhava as suas próprias mãos, que Maria segurava, e desejava tê-las soltas para que pudessem ir buscar, livres, cada uma daquelas partes, mas ela continuava, uma vez mais, outra ainda, e dizia, Aprende o meu corpo, aprende o meu corpo. Jesus respirava precipitadamente, mas houve um momento em que pareceu sufocar, e isso foi quando as mãos dela, a esquerda colocada sobre a testa, a direita sobre os tornozelos, principiaram uma lenta carícia, na direcção uma da outra, ambas atraídas ao mesmo ponto central, onde, quando chegadas, não se detiveram mais do que um instante, para regressarem com a mesma lentidão ao ponto de partida, donde recomeçaram o movimento. (Saramago, 1991: 282)

Ainda assim, de imediato seguido por *O ano da morte de Ricardo Reis, Memorial do Convento* parece-nos ser, no entanto, a obra que mais se destaca no âmbito do tema que vimos tratando: pelo seu virtuosismo músico-linguístico, eventualmente explicável pelas grandes influências que o romance mantém com a prosa barroca, em geral, e com a de António Vieira, em particular; por contar com a presença de Domenico Scarlatti tornado personagem; ou por ser, em resumo, como em *O ano da morte de Ricardo Reis*, o espaço em que a palavra mais se faz poema, logo mais se faz música.

Recuperamos, agora, portanto, o que em outro lugar já escrevemos sobre o facto de não ser possível desconsiderar a abrangente influência que em José Saramago exerceram a prática e a arte parenética de Vieira (Arnaut, 2023), não só pelo que na prosa saramaguiana também encontramos de preciosismo e conceptismo, mas também pelo que nela descobrimos de uso de "uma língua cheia de sabor e ritmo, como se isso não fosse exterior à língua, mas lhe fosse intrínseco" (Saramago, 2010: 43). Uma prosa que. apesar do eventual obscurecimento de alguns sentidos, é pautada pela harmonia, ou, se preferirmos, pela musicalidade.

Assim, tal como na prosa do sermonista, a frase de Saramago "avança numa espécie de linha ciclóide. Não vai em linha recta" (Saramago in Gómez Aguilera, 2010: 247) (como em linha reta se não apresentam as notas nas pautas de música), mas nunca esquecendo, ou parecendo nunca esquecer, que, "para persuadir, para ensinar através da palavra, é primeiro necessário que essa palavra deslumbre e comova" (Arnaut, 2007: 17). Entre outros exemplos passíveis de ilustrar o que acabamos de dizer, atentemos numa das conversas travadas entre Domenico Scarlatti e Bartolomeu de Gusmão, a propósito da edificação da basílica que ordena seja construída em Mafra e da cópia, "em pedaços de encaixar, segundo o antigo sistema de macho e fêmea" (Saramago, 1982: 12), que El-rei arma na sua tribuna. Mais uma vez o excerto é longo, mas necessário:

> [Domenico Scarlatti] Dizem-me que el-rei é grande edificador, será por causa disso este seu gosto de levantar com as suas próprias mãos a cabeça arquitectural da Santa Igreja, ainda que em escala reduzida, Muito diferente é a

dimensão da basílica que está a ser construída na vila de Mafra, gigantesca fábrica que será o assombro dos séculos, **Como se mostram variadas as obras das mãos do homem, são de som as minhas, Fala das mãos, Falo das obras**, tão cedo nascem logo morrem, **Fala das obras, Falo das mãos**, que seria delas se lhes faltasse a memória e o papel em que as escrevo, **Fala das mãos, Falo das obras**.

Parece apenas um gracioso jogo de palavras, um brincar com os sentidos que elas têm, como nesta época se usa, sem que extremamente importe o entendimento ou propositadamente o escurecendo. É o mesmo que gritar um pregador para a imagem de Santo António, clamar na igreja, Negro, ladrão, bêbedo, e, tendo assim escandalizado o auditório, explica a intenção e o artifício, mostra como toda a apóstrofe foi aparência, agora sim vai dizer porquê Negro porque tivera a pele tisnada pelo demónio que lhe não conseguira enegrecer a alma, ladrão porque dos braços de Maria roubara seu divino filho, bêbedo porque vivera embriagado da divina graça, mas eu te direi, Cuidado, ó pregador, que quando fazes virar ao conceito os pés pela cabeça estás dando involuntária voz à tentação herética que dorme dentro de ti e se revolve no sono, e clamas outra vez, Maldito seja o Pai, maldito seja o Filho, maldito o Espírito Santo (…).

Parecem jogos de palavras, as obras, as mãos, o som, o voo (…). (Saramago, 1982: 165-166) (destacados nossos)

Deixamos de lado considerações de ordem ideológica suscitadas pelo excerto transcrito, respeitantes ao jogo linguístico de onde se não isentam notas de ironia que minimizam a importância efetiva do rei na construção do Convento de Mafra. Não podemos deixar de sublinhar, porém, o seu ritmo melódico, as suas palavras feitas música, e, ainda, o facto de não conseguirmos deixar de o ler, como com outros sucede, sem que nos venha à memória esse outro retirado de *A jangada de pedra*, em que o autor tece considerações sobre "Dificilíssimo" ser "o ato de escrever", ao mesmo tempo que pondera a grande vantagem da música, principalmente da ópera:

Dificílimo acto é o de escrever, responsabilidade das maiores, basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos, primeiro este, depois aquele, ou, se tal mais convém às necessidades do efeito, o sucesso de hoje posto antes do episódio de ontem, e outras não menos arriscadas acrobacias, o passado como se tivesse sido agora, o presente como um contínuo sem princípio nem fim, mas, por muito que se esforcem os autores, uma habilidade não podem cometer, pôr por escrito, no mesmo tempo, dois casos no mesmo tempo acontecidos. Há quem julgue que a dificuldade fica resolvida dividindo a página em duas colunas, lado a lado, mas o ardil é ingénuo, porque primeiro se escreveu uma e só depois a outra, sem esquecer que o leitor terá de ler primeiro esta e depois aquela, ou vice-versa, quem está bem são os

> cantores de ópera, cada um com a sua parte nos concertantes, três quatro cinco seis entre tenores baixos sopranos e barítonos, todos a cantar palavras diferentes, por exemplo, o cínico escarnecendo, a ingénua suplicando, o galã tardo em acudir, ao espectador o que lhe interessa é a música, já o leitor não é assim, quer tudo explicado, sílaba por sílaba uma após outra, como aqui se mostram. (Saramago, 1986: 14)

Mas a mais importante palavra que de música se faz, ou que música faz, é indiferente, para o caso, não cabe a nenhuma das personagens que protagonizam o diálogo acima: Domenico Scarlatti, o músico italiano contratado pelo rei D. João V para, na corte portuguesa, ensinar música aos infantes, e Bartolomeu Lourenço de Gusmão que, fazendo voar a Passarola, de "todo o céu" faz música (Saramago, 1982: 178). Ela cabe, sim, já se adivinhou, à paradigmática Blimunda, que, com Baltasar, na abegoaria da Quinta de São Sebastião da Pedreira, ajuda o padre a construir o seu sonho quimérico. Um sonho que não se fez apena da corda que segurará as velas ou dos seus panos, dos barrotes, dos rolos de arame, das lamelas de ferro, de feixes ou de vimes (Saramago, 1982: 67), ou das duas mil vontades de homens e mulheres que Blimunda recolherá e que serão distribuídas pelas duas esferas da máquina voadora. O sonho faz-se também do contributo dado por Scarlatti, que acompanha os trabalhos de construção do engenho voador com a música do seu cravo, mas talvez pudesse fazer-se enchendo as suas esferas de música, como supõe Bartolomeu de Gusmão, já que, como diz, "pouco falta para que [se] erga [ele] ao ar quando" ouve o italiano "tocar no cravo" (Saramago, 1982: 170).

Retornemos, porém, a Blimunda, ou, melhor, às palavras do escritor sobre a justificação da escolha do nome desta personagem:

> seria uma primeira razão a de ter procurado um nome estranho e raro para dá-lo a uma personagem que é, em si mesma, estranha e rara. De facto, essa mulher a quem chamei Blimunda, a par dos poderes mágicos que transporta consigo e que por si só a separam do seu mundo, está constituída, enquanto pessoa configurada por uma personagem, de maneira tal que a tornaria *inviável*, não apenas no distante século XVIII em que a pus a viver, mas também no nosso próprio tempo. Ao *ilogismo* da personagem teria de corresponder, necessariamente, o próprio ilogismo do nome que lhe ia ser dado. Blimunda não tinha outro recurso que chamar-se Blimunda. Ou talvez não seja apenas assim: regressando ao vocabulário, e mesmo sem recair em excessos de minúcia, posso observar como abundam os nomes de pessoas extraordinárias e extravagantes, que ninguém hoje quereria usar e antes só excepcionalmente, e contudo não foi a nenhum deles que escolhi: **rareza e estranheza não seriam, afinal, condições suficientes**. Que outra condição, então, que razão profunda, porventura sem relação com o sentido inteligível das palavras, me terá levado a eleger esse nome entre tantos? Creio que sei hoje a resposta, que ela me acaba de ser apontada por esse outro misterioso caminho que terá levado Azio Corghi a denominar **Blimunda** uma ópera extraída de um romance que tem por título

> *Memorial do Convento*: essa resposta, **essa razão, acaso a mais secreta de todas chama-se Música**. **Terá sido, imagino, aquele som desgarrador do violoncelo que habita o nome de Blimunda**, profundo e longo, como se na própria alma humana se produzisse e manifestasse, que me levou, sem nenhuma resistência, com a humildade de quem aceita um dom de que não se sente merecedor, a recolhê-lo num simples livro, à espera, sem o saber, de que a Música viesse recolher o que é sua exclusiva pertença: essa vibração última que está contida em todas as palavras e em algumas magnificamente. (Saramago, 1990: 29) (destacados nossos)[53]

De acordo com o que exposto, não nos parece exagerado afirmar que, na obra de José Saramago, a palavra se funde e se confunde com a música, revelando-se cada uma das artes imprescindível à sobrevivência da outra, talvez o mesmo sucedendo com a pintura, como depreendemos do diálogo entre o revisor e o historiador, em *História do cerco de Lisboa:* [revisor] A música anda a resistir desde que nasceu, ora vai, ora vem, quer livrar-se da palavra, suponho que por inveja, mas regressa sempre à obediência, [historiador] E a pintura, [revisor] Ora, a pintura não é mais do que literatura feita com pincéis" (Saramago, 1989: 15). Ou como depreendemos do diálogo sobre o erro e a verdade, travado entre Domenico Scarlatti e o padre Bartolomeu de Gusmão:

> Se a música pode ser tão excelente mestra de argumentação, quero já ser músico e não pregador, Fico obrigado pelo cumprimento, mas quisera eu, senhor padre Bartolomeu de Gusmão, que a minha música fosse um dia capaz de expor, contrapor e concluir como fazem sermão e discurso, Ainda que, reparando bem no que se diz e como, senhor Scarlatti, se exponham e contraponham, as mais das vezes, fumo e nevoeiro, e se conclua coisa nenhuma. A isto não respondeu o músico, e o padre rematou, Todo o pregador honesto o sente quando baixa do púlpito. Disse o italiano, encolhendo os ombros, Fica o silêncio depois da música e depois do sermão, que importa que se louve o sermão e aplauda a música, talvez só o silêncio exista verdadeiramente. (Saramago, 1982: 162)

Em bom rigor, julgamos, e adaptando ao domínio deste texto palavras de *Ensaio sobre a cegueira*, acabando-se a música, ou acabando-se a palavra (ou, por extensão, acabando-se o seu substituto pictórico), em qualquer dos casos, sim, é verdade, que nunca haverá "tanto silêncio no mundo" (Saramago, 1985: 232)[54]. Como neste agora em que termino, deixando

---

[53] O nome gerúndio reaparecerá com Marcenda, personagem de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, onde escreve "este nome de Marcenda não o usam mulheres, são palavras doutro mundo, doutro lugar, femininos mas de raça gerúndia, como Blimunda, por exemplo, que é nome à espera de mulher que o use, para Marcenda, ao menos, já se encontrou, mas vive longe" (Saramago, 1984: 352-353).

[54] "a música acabou, nunca houve tanto silêncio no mundo"

o lugar, ou a voz, a todos os silêncios: da música, da palavra, da palavra tornada música em José Saramago.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alvim, Pedro, 1984, "O ano da morte de Ricardo Reis. Lídia, a linguagem do corpo" *in Diário de Lisboa* / Ler. Escrever, 31 de dezembro, p. 1.

Arnaut, Ana Paula, 2017, *O ano da morte de Ricardo Reis de José Saramago* (Coleção *Para ler…*), Lisboa, Edições Asa.

Arnaut, Ana Paula, 2020, "Vi o livro, li o filme: *Ensaio sobre a Cegueira*" *in* António Manuel Ferreira et al. (eds.), *Pelos mares da literatura em português*, Berlin, Peter Lang, pp. 9-26.

Arnaut, Ana Paula (2023), "José Saramago: a voz e os ecos" *in Revista Reflexos*, n.º 7 (orgs. Fernando Curopos, Maria Araújo da Silva, Sara Grünhagen e Sílvia Amorim). Disponível em https://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1564 (19 páginas).

CD Áudio "As canções possíveis", 1994, Lisboa, Ovação.

Cerdeira, Teresa Cristina, 1989, José Saramago. *Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Gómez Aguilera, Fernando, 2010, *José Saramago nas suas palavras*, Lisboa, Caminho.

Ramalho, Maria Irene, 2006, "All the names: José Saramago and lyric poetry" *in* Adriana Alves de Paula Martins & Mark Sabine (eds.), *Dialogue with Saramago: Essays in Comparative Literature*, Manchester, Manchester, Spanish & Portuguese Studies.

Reis, Carlos, 2015 [1998], *Diálogos com José Saramago*, Porto, Porto Editora.

Saramago, José, 1981 [1966], *Os poemas possíveis*, 2.ª edição, Lisboa, Caminho.

Saramago, José, 1985 [1970], *Provavelmente alegria*, 3.ª edição, Lisboa, Caminho.

Saramago, José, 1985 [1971], *Deste mundo e do outro*, 3.ª edição, Lisboa, Caminho.

Saramago, José, 1986 [1973], *A bagagem do viajante*, 2.ª edição, Lisboa, Caminho.

Saramago, José, 1985 [1977], *Manual de pintura e caligrafia*, 3.ª edição, Prefácio de Luís de Sousa Rebelo, Lisboa, Caminho.

Saramago, José, 1979, "O ouvido" in *Poética dos cinco sentidos. La dame à la licorne*, Lisboa, Bertrand.

Saramago, José, 1982. *Memorial do Convento*, Lisboa, Caminho.

Saramago, José, 1984, *O ano da morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Caminho.

Saramago, José, 1990, "José Saramago: Blimunda, nome com música" in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 15 de maio, p. 29

Saramago, José, 1991, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, Lisboa, Caminho.

Saramago, José, 1995, *Ensaio sobre a cegueira*, Lisboa, Caminho.

Saramago, José, 1995, *Cadernos de Lanzarote – Diário II*, Lisboa, Caminho.

Saramago, José, 1998, *Cadernos de Lanzarote – Diário V*, Lisboa, Caminho.

Saramago, José, 2000, *A caverna*, Lisboa, Caminho.

Saramago, José, 2005, *As intermitências da morte*, Lisboa, Caminho.

Saramago, José, 2008, *A viagem do elefante*, Lisboa, Caminho.

Saramago, José, 2010, *O caderno 2 – Textos escritos para o blog. Setembro de 2008-novembro de 2009*, Lisboa, Caminho.

Saramago, José, 2011, *Claraboia*, Lisboa, Caminho.

QUERIDA HELOÍSA E AS INTERSECÇÕES IMAGOLÓGICAS

João Paulo Guimarães

Centro de Estudos em Letras

joaolobe@sapo.pt

RESUMO:

O presente artigo analisa o álbum de cartoons *Querida Heloísa*, de SAM, sob a perspetiva da imagologia e da interseccionalidade. A personagem Heloísa, publicada sobretudo em revistas femininas entre o final dos anos 1960 e meados da década de 1980, constitui-se como uma representação simbólica das mulheres portuguesas do período entre a Primavera Marcelista, a Revolução de 25 de Abril e a consolidação da democracia. A nossa investigação articula a análise textual dos cartoons com o enquadramento histórico-social e com referenciais teóricos feministas, mostrando como Heloísa se inscreve numa rede de estereótipos de género.

Também evidencia que, ao contrário de outras representações femininas caricaturais contemporâneas – frequentemente erotizadas, sexualizadas, simbólicas ou fantasiosas –, Heloísa é construída com cortesia, dignidade e proximidade às leitoras, revelando uma heteroimagem em relação ao patriarcado dominante. Do ponto de vista imagológico, a personagem reflete uma alteridade cultural da mulher portuguesa, enquanto a abordagem interseccional permite observar a sobreposição de categorias de subalternidade no seio de um contexto político em transformação.

Conclui-se que *Querida Heloísa* ocupa um lugar singular no humor gráfico português, não apenas como obra de referência de SAM, mas como testemunho da negociação de identidades femininas num tempo de mudança, em que o riso leve e a ironia subtil se tornaram instrumentos de crítica cultural e social.

Palavras-chave: *Querida Heloísa; Sam; Interseccionalidade; Imagologia*

INTRODUÇÃO

Este artigo, dedicado à Professora Doutora Ana Luísa Vilela, a quem nos unem laços de amizade e que foi uma das orientadoras da minha tese de doutoramento, pretende analisar o álbum de cartoons *Querida Heloísa* de Sam, pseudónimo de Samuel Azavey Torres de Carvalho, sob o ponto de vista da representação feminina no cartoon, das relações de género, tendo em conta os estudos feministas e a análise de cartoons.

Esta análise será feita sob o ponto de vista da interseccionalidade e da Imagologia[55], considerando a alteridade, a outra, a estrangeira e os seus estereótipos[56] no cartoon português dos anos setenta e dos princípios dos anos oitenta do Séc. XX, incluindo as interseccionalidades e a subalternidade da mulher.

SAM E A SUA OBRA

Nascido em Lisboa, frequentou os cursos de Matemática e o preparatório de Engenharia. Cursou Arquitetura e Escultura na Suíça e formou-se em Engenharia Civil em 1949, em Lisboa. Trabalhou vinte e sete anos na Sorefame, onde se dedicou ao Design do Interior de carruagens e foi diretor do Departamento de Relações Públicas e Publicidade.

Foram os amigos que o cativaram para o cartoon, atividade que iniciou em 1968 e que nunca mais parou, até ao seu falecimento em 1993. O seu primeiro cartoon foi publicado na revista *Plexus* (Paris), logo seguido pela *Querida Heloísa*, na revista *Flama* e pelo *Pereira*, em 1969 e pelos primeiros álbuns *O Funil* e *Os Filhos de Viriato* (1971). Logo começou, também, a expor individual e coletivamente em Portugal, Espanha e Canadá e iniciou a sua produção de objetos humorísticos e absurdos (funis, cadeiras, mesas, buracos, enxadas, torneiras). Dentro do comentário político-social, a sua figura mais popular é, sem dúvida, *O Guarda Ricardo*, presente diariamente na imprensa escrita desde 1972 até 1993.

SAM realizou pequenos filmes cómicos com Mário Viegas para a RTP e um filme de animação *Heloísa*, uma plêiade de álbuns e trabalhos publicados (20) e não publicados, filmes de desenhos animados, cartões e uma peça de teatro. Erigiu três monumentos em Lisboa: *Ad Ephemeram Gloriam*, junto ao Instituto Superior Técnico, onde se tinha formado, *A Oliveira* nos Olivais e *A Infância* no Jardim do Campo Grande.

Desde já, além da análise que iremos fazer, se verifica que estamos perante um artista multifacetado e sobredotado, um trabalhador incansável do humor gráfico, de que se destaca a *Querida Heloísa* e a criação de objetos 3D deformados na sua função, também humorísticos, jogando com o absurdo e com a inocência da sua visão dos mesmos através

---

[55] A imagologia é uma especialidade (um domínio) há longa data enraizada na Literatura Comparada, que analisa as articulações discursivas das caracterizações nacionais (Leerssen, 2016) (preconceitos, estereótipos) e as estuda como uma dinâmica transnacional e de um ponto de vista transnacional). No nosso caso acrescentando a abordagem interseccional já utilizada por outras investigadoras (Andersson, 2022; Thiele, 2022; Weilandt, 2022).

[56] "A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos" (Adichie, 2021: 14).

de um acentuado humor que marcou a generalidade da sua obra, largamente divulgada em Portugal e no estrangeiro (Leandro, 2024). “Sam foi agraciado a título póstumo com o grau de Comendador da Ordem do Infante D. Henrique” (L. Carvalho, 2025).

A PERSONAGEM HELOÍSA

Heloísa, para além do *Guarda Ricardo*, é uma das suas figuras mais representativas e mais antigas, desde 1969, tendo sido objeto de alguns filmes de animação de 8 seg., de cartões com mensagens de carácter afetivo, tema de uma peça teatral de sua autoria e álbum de cartoons em tiras cómicas (1983). O álbum conta com 165 cartoons, dos 200 que ele publicou nas revistas *Flama* (69/74), *Mulher - Modas e Bordados* (74/76, semanalmente), *A Capital* (9.78/1.79, diariamente), *Nueva*, Madrid (2.84/4.84, quinzenalmente) e *Bazar* (10.85/2.86, semanalmente).

Embora sem a fama do *Guarda Ricardo*[57], Heloísa estabeleceu-se como alter ego das mulheres, que eram as suas leitoras predominantes, visto ter sido publicada na sua maioria em revistas femininas. Estas personagens eram raras em Portugal, à exceção daquelas criadas por José Vilhena e que tinham um carácter completamente diferente e um propósito claramente erótico, quase despidas e tratadas como objetos sexuais na revista *A Gaiola Aberta* (1974-1983). Das mulheres negras de Augusto Cid no álbum *O que se passa na frente?* (1973), que representavam as mulheres colonizadas, as estrangeiras na sua própria terra, por serem triplamente discriminadas: pelo sexo, pela cor da pele e por viverem com parcos recursos. E aquelas que João Abel Manta desenhou, surreais, antes do 25 de abril n’*O Burro em Pé* (1971-1972) e icónicas depois da Revolução, nos cartazes de apoio ao MFA (1974).

Heloísa não era nada disso, era uma simples mulher com sonhos e vivência de uma classe média, uma mulher com as suas fragilidades, mas também com a doce ironia, que representava as mulheres de Portugal na época em que foram publicados os cartoons, entre a Primavera Marcelista, a Revolução do 25 de abril e a consolidação do regime democrático.

Os cartoons podem ser caracterizados como expressos em duas tiras cómicas, à semelhança do *Guarda Ricardo*. Importa realçar que “as tiras cómicas são um género privilegiado para a divulgação de estereótipos, porque muitas vezes funcionam com base na pressuposição de uma «suspensão da descrença» e de algum crédito apreciativo (pelo menos estético) por parte do público” (Leerssen, 2022: 26).

METODOLOGIA IMAGOLÓGICA E INTERSECCIONAL

“O persistente interesse deste tema, próprio da Literatura Comparada (…) pode autorizar que o revisitemos hoje, em ordem a uma (sempre provisória) abordagem explicitamente *imagológica*” (Vilela, 2017: 165).

[57] Hoje recordado como um dos ícones do cartoon no período da Primavera Marcelista e da Revolução do 25 de abril e até como sucessor do Zé Povinho (França, 1982: 5)

Esta análise é essencial para compreender as relações contextuais em termos imagológicos (Leerssen, 2022: 26) de Heloísa com o mundo em que foi publicada. Escolhemos esta visão da Escola de Aachen, completada com a interseccionalidade, por ser muito mais produtiva, incluindo, claro, contributos da Escola Francesa (Machado & Pageaux, 2001).

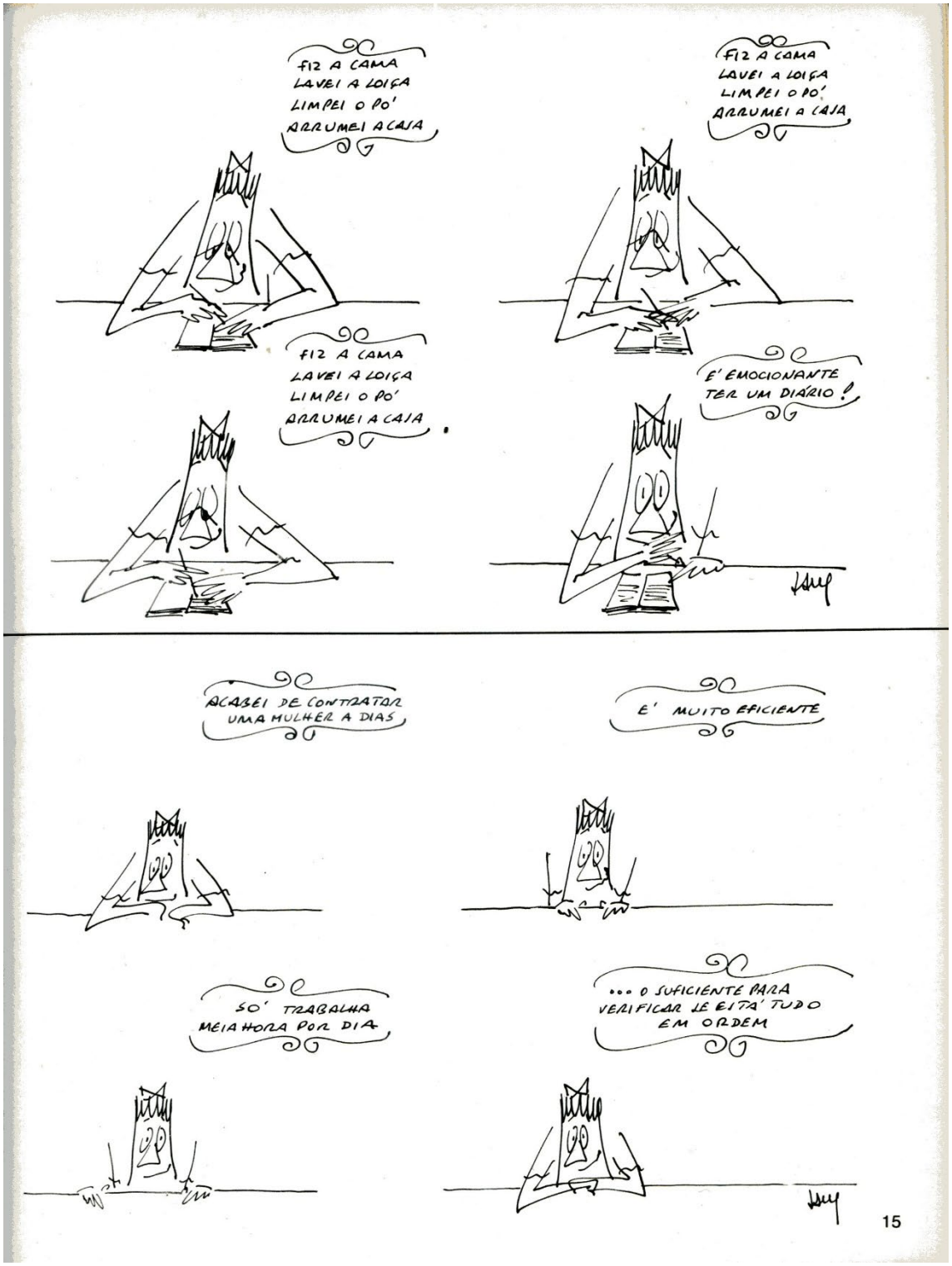


figura 1 _ Heloísa (S. A. T. de Carvalho, 1983: 15)

ANÁLISE DOS CARTOONS

Heloísa surgiu em plena ditadura do Estado Novo, que "atribuía ao pai autoridade absoluta de vida ou de morte sobre todos os descendentes" (Castro, 2023: 21), o que levou as mulheres a lutarem pelos seus direitos. A fase inicial dos cartoons publicados na revista *Flama* (1969-1974), órgão oficial da Juventude Escolar Católica, percorreu alguns acontecimentos importantes, no que diz respeito à história de Portugal, país então governado pelo Presidente do Conselho Marcelo Caetano. A Guerra Colonial grassava nas estepes africanas. O seu peso nas finanças imperiais crescia desmesuradamente, chegando, em 1968, a 36% do orçamento para um exército com 149000 homens (Ramos et al., 2010). No mesmo ano, teve início a Primavera Marcelista, após o acidente de Salazar e a sua incapacidade, que o acompanharia até à morte em 1970. Marcelo adotou uma política mais próxima do povo, com as suas *Conversas em Família* na televisão. Criou-se uma expetativa de que poderia haver uma transição democrática. Caetano pretendia abrir o "regime a todos os que o pudessem apoiar em função de um projeto de «modernização», mas sem dar meios à oposição, o que se tornou o problema de Mário Soares, que não queria «entrar no sistema». A solução passou pela Ação Católica e pela Ala Liberal. Nas eleições de 1969, foram tolerados alguns movimentos da oposição, embora sem resultados em termos de mandatos e, em 1973, a Ação Nacional Popular, o novo nome da União Nacional, teve 100% dos votos.

Heloísa acompanha o tempo do feminismo de segunda vaga, "sensivelmente entre as décadas de 1960 e 1980" (Castro, 2023: 22), que teve enfoque "na discriminação e igualdade entre os sexos" (ibidem) e questionando "a obrigação e satisfação em apenas cuidarem da família e do lar" (ibidem), precisamente o tema do 1.º cartoon.

O Feminismo durante a Primavera Marcelista ficou muito marcado pela publicação, em 1972, das *Novas Cartas Portuguesas* que levou as três autoras ao tribunal, suscitando o apoio de "um conjunto de intelectuais portugueses" (Tavares, 2011: 180), tribunal do qual só haveriam de sair com a Revolução dos Cravos. Houve um crescimento de mulheres jornalistas, dos suplementos femininos, entre os quais o *Modas e Bordados* (Tavares, 2011), onde SAM publicou episódios da *Querida Heloísa*. As mulheres também estiveram presentes no *III Congresso da Oposição Democrática*, em 1973, nas eleições que se seguiram no mesmo ano, na singela, mas muito concorrida, homenagem a Maria Lamas no seu 82.º aniversário e nas manifestações estudantis e operárias.

Os dois pares de tiras cómicas apresentam muitas semelhanças, numa altura em que SAM tinha já o seu estilo definido, muito simplista, com referências a Sempé (1932-2022) e Bosc (1924-1973), dois dos mais dotados caricaturistas franceses da sua época. Eram cartoons dirigidos a um público jovem e feminino, tendo em conta que a revista em que foram publicados, a *Flama*, era o órgão oficial da Juventude Escolar Católica.

Tiago Guerreiro, curador, afirmou que, além do Guarda Ricardo, estavam "também na exposição Marguerite" (J. R. Simões, 2024) e Heloísa, "que é a pureza, a inocência, a ingenuidade, a sonhadora" (idem). As suas tiras cómicas estavam pejadas de uma ironia subtil, originando o sorriso e, por vezes, o riso.

"A perspetiva final dos estudos da imagem é uma teoria dos estereótipos culturais ou nacionais, não uma teoria da identidade cultural ou nacional. o seu objetivo é compreender

um discurso de representação" (Leerssen, 2007), neste caso os estereótipos das mulheres em Portugal nos anos setenta através da personagem Heloísa, mulher e subalterna (Spivak, 1988), obrigando-nos a fazer este estudo sob uma perspetiva interseccional (Crenshaw, 1991). A imagem é uma silhueta mental delas, que aparece como sendo determinada pelas características da família, grupo, tribo, pessoas ou raça (Beller, 2007, p. 4), neste caso as mulheres portuguesas dos anos setenta representadas por Heloísa, o seu estereótipo cómico. A contraimagem é o sistema patriarcal, representado por SAM que, ao contrário da grande maioria dos homens nesta altura, vê a imagem das mulheres com cortesia que, como veremos adiante, é um tipo de figuração fulcral com uma relação de contiguidade (M. J. Simões, 2011).

Podemos, assim verificar que a imagem da estrangeira (Heloísa) "incorpora, simultaneamente, um conjunto de estereótipos culturais (…), a representação de um contexto histórico-social (…)" (Vilela, 2017, p. 166). A interseccionalidade presume- se por viver sozinha e sonhar com uma empregada doméstica, como vamos ver.

Não houve, nesta altura, mais nenhum caricaturista, alguns com nomes igualmente grandes no panorama da caricatura, como Augusto Cid, João Abel Manta e José Vilhena, como vimos, que conseguisse criar ícones e estereótipos cómicos femininos. Heloísa representa, na esfera feminina, o que foi também atribuído ao *Guarda Ricardo* no masculino (Sousa, 1999) que, depois do Zé Povinho, foi o único "a conseguir um estatuto especial dentro da história do nosso humorismo sociopolítico" (idem, p. 474), constituindo-se ele, também, como um estereótipo nacional (França, 1982: 1).

Na segunda sequência de tiras cómicas, o humor leva ao absurdo de contratar uma mulher a dias para "verificar se está tudo em ordem" (S. A. T. de Carvalho, 1983, p. 15). Como Maria Belo afirma no prefácio de *Querida Heloísa*, "SAM fala sem a menor esperança, nem a de se fazer entender" (Belo, 1983, p. 7), talvez porque soubesse que o seu humor era, por vezes, ironicamente absurdo. Maria Belo[58] identifica-se com a personagem Heloísa, como todas as leitoras o deviam fazer, pela sua graça, "Quantas Heloísas que se ignoram para que um SAM possa fazer esta flor" (ibidem).

É fundamental ter em conta que, no humor, se produzem inúmeros estereótipos para provocar o riso, sendo também terreno onde se propagam os lugares-comuns e a discriminação. Não é o caso de SAM, ele próprio pertencente à autoimagem do patriarcado português da época porque ele subverte a discriminação para fazer um álbum de homenagem às mulheres.

Em 2005, Leslie McCall fez uma primeira tentativa de estabelecer uma metodologia para a interseccionalidade, criando os termos «anticategórico», «intercategórico» e «intra-categórico» (McCall, 2005: 1773). No entanto, não está pré-determinado quantas categorias devem ser discutidas, e alguns estudiosos desejam claramente investigar as categorias como processos dinâmicos, por exemplo, a racialização.

Os investigadores dinamarqueses Ann-Dorte Christensen e Sune Qvotrup sugeriram uma metodologia qualitativa para a realização de análises interseccionais (Christensen & Qvotrup

[58] Política, psicóloga, psicanalista. Foi responsável pela moção de despenalização do aborto em Portugal.

Jensen, 2012). Em termos interseccionais, a imagem das mulheres e, em particular, do estereótipo Heloísa, está afastada do poder e do privilégio, que pertencia ao patriarcado, igreja e alta burguesia, mas assume a sua identidade aqui já referida. Como mulher portuguesa, a categoria de nacionalidade pode ser dividida em género, feminino, idade jovem e indeterminada (Andersson, 2022). Estes pontos de intersecção reproduzem o que temos estado a referir, uma mulher portuguesa, discriminada por ser mulher e subalterna ao homem.

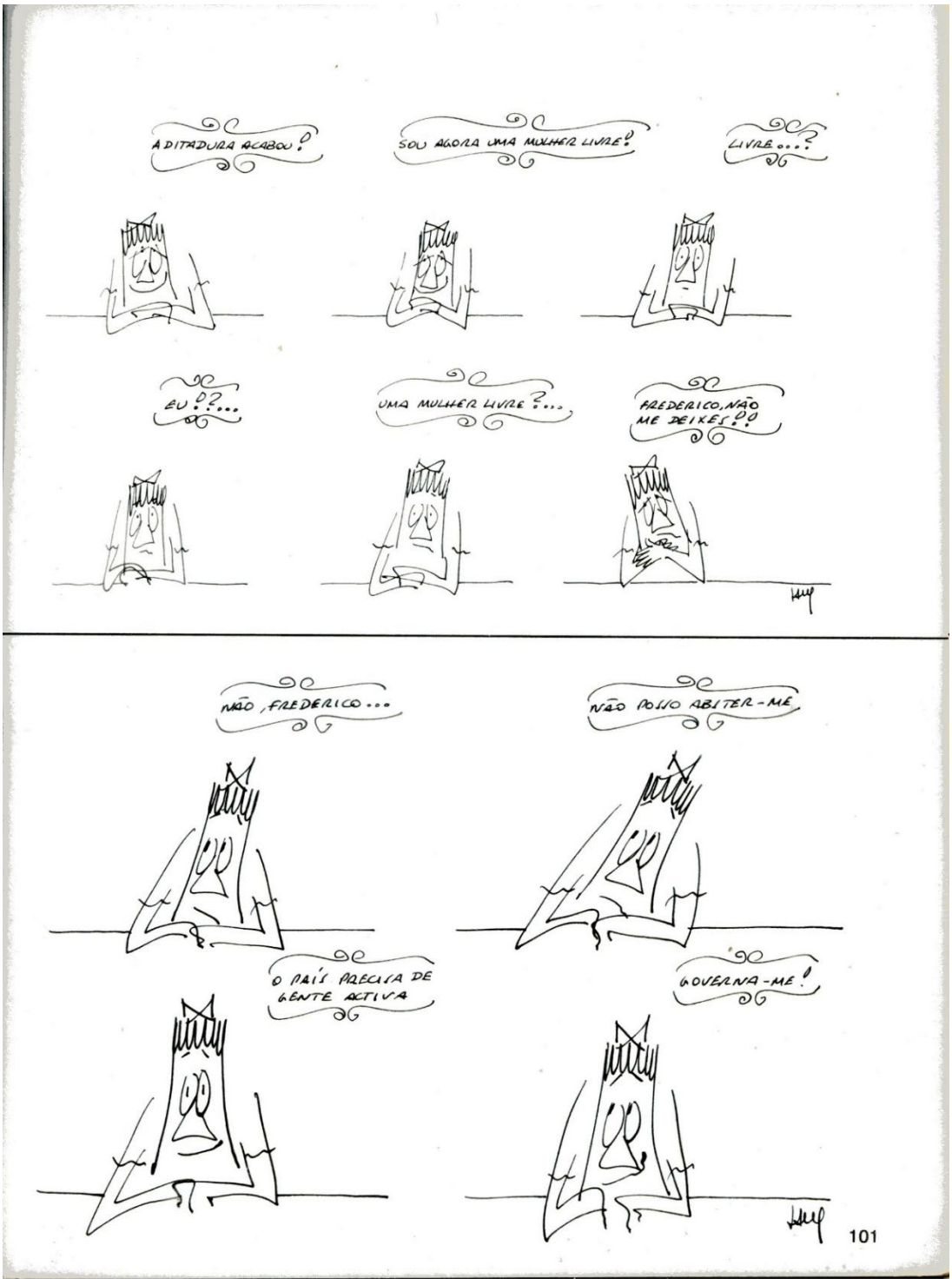


figura 2 _ Heloísa (S. A. T. de Carvalho, 1983: 101)

Nas tiras cómicas acima, Heloísa festeja a Revolução de 25 de abril, mas depois questiona-se e sonha pedir a Frederico, o seu namorado imaginário, que não a deixe. Este humor também representa o cómico como absurdo e a subtil ironia que presume que as mulheres estavam mais preocupadas com os seus namorados do que com a revolução.

A revolução teve origem no Movimento dos Capitães que, insatisfeitos com a sua carreira e com o fascismo, realizaram o golpe de estado de 25 de abril de 1974, (Ramos et al., 2010: 710) pelo professor de Tática de Artilharia na Academia Militar, o major Otelo Saraiva de Carvalho. "Em 1974, cerca de oitenta por cento do exército estava em África" (ibidem) e os militares disponíveis para a operação teriam de vir das Escolas Práticas à volta de Lisboa, num total de 2000 soldados e 150 oficiais. A senha "Spínola" bastou para que os regimentos que apoiavam o governo se juntassem ao Movimento e com a coragem de Salgueiro Maia, e o apoio popular, a Revolução triunfou.

A reação de Heloísa contente por ser livre, mas ainda presa ao poder paternal na forma do namorado inventado Frederico denunciava o medo e a apreensão popular.

A primeira necessidade do Movimento foi de acabar com a guerra em África, no que as opiniões divergiam (Ramos et al., 2010). No entanto, a situação no terreno viria a exigi-lo. As antigas colónias foram adquirindo a sua independência, no caso de Angola dando origem a uma guerra civil. A descolonização implicou o regresso de cerca de 500 mil pessoas à antiga metrópole mas, ainda assim, com benefícios para a economia portuguesa (Ramos et al., 2010:719–720).

O MFA acumulava os mais diversos órgãos de poder político "porque se considerava (…) uma instituição «democrática»" (Ramos et al., 2010: 721) mas, apesar disso, surgiram em Portugal, entre abril e novembro de 1974, quase 50 partidos políticos (ibidem). Vivia-se nessa altura um período chamado de Processo Revolucionário em Curso (PREC), reforçado pela tentativa de golpe de estado do general Spínola em 11 de março de 1975.

As eleições de 25 de abril de 1975 voltaram a colocar a democracia nas prioridades do país, como se verifica na segunda sequência de cartoons da *Querida Heloísa* em que ela, ironicamente, começa por afirmar que não se pode abster, concluindo a pedir a Frederico que a governe. Na verdade, 91,7% dos recenseados votaram (Ramos et al., 2010: 733).

Ao nível do feminismo e da sua expressão social logo após o 25 de abril, "os movimentos sociais não foram portadores das reivindicações específicas das mulheres" (Tavares, 2000: 122), mas foi a época em que as mulheres sentiram, pela primeira vez, "o que significava «participar» e «tomar a palavra" (Tavares, 2011: 243), "nos bairros, nas associações de moradores, ocupando casas para viver, construindo creches, reivindicando caminhos ou fontanários, nas campanhas de alfabetização, nas comunidades de cultura ou recreio, nas comissões de base de saúde, nas empresas, nos sindicatos" (Tavares, 2011: 243).

Mas "muitas esperavam mais do que vieram a ter" (Tavares, 2011: 244), designadamente em participação política, pois nas primeiras eleições a percentagem de deputadas foi apenas 8%. Ainda assim, houve o movimento pró-divórcio que conquistou o direito dos cônjuges casados pela Igreja Católica se poderem divorciar. O próprio Movimento de Libertação das Mulheres (MLM) só veio a surgir em 1974 em resposta ao processo montado contra as Três Marias e as suas "Novas Cartas Portuguesas".

Heloísa comemorava a liberdade, como muitas mulheres pelo país fora, mas que continuavam na dependência dos seus maridos. O de Heloísa, é um namorado que apenas vive na sua imaginação, personagem omnipresente e que, de início, nos ludibria com a possibilidade de ser real, fazendo parte do imaginário de Heloísa e de muitas mulheres da altura, em que os direitos femininos eram, ainda, incipientes e as mulheres viam o casamento como a realização dos seus sonhos, desde logo, por saírem da casa dos pais. Imaginário

> como horizonte de estudo, o teatro, o lugar onde se expressam de forma figurativa (…), ou seja, com a ajuda de imagens, representações, formas e modalidades (a literatura, entre outras) através das quais uma sociedade se vê, mas também se define e se revela (Pageaux, 1995: 140).

A autoimagem patriarcal, aqui representada com cortesia é uma relação de contiguidade, alofilia que conduz a uma relação de pertença, de hibridismo, aceitação da Outra (M. J. Simões, 2011: 45), a mulher que vive nos cartoons, Heloísa, que implica o prolongamento do seu próprio corpo, do seu próprio espaço (Pageaux, 1995: 141), como obra de arte de banda desenhada.

CONCLUSÃO

Sob o ponto de vista imagológico, Heloísa insere-se na heteroimagem do patriarcado português, autoimagem sempre presente, principalmente durante o fascismo, que começava a ser questionado. A complementaridade da análise interseccional evidencia a forma como esse estereótipo incorpora múltiplas camadas de subalternidade – género, classe, dependência social – ao mesmo tempo que projeta sonhos e desejos que se integram no seu imaginário.

O seu estilo simples e direto, com uma ironia subtil, contrasta com outras formas de caracterizar a mulher nos cartoons da época em que são erotizadas ou surreais. Funciona, assim como um espelho crítico da sociedade, personificando a mulher subalterna, marcada pela interseção da sua classe, género e profissão.

A ironia «doce» e subtil, dignidade e perspicácia subverteram a lógica patriarcal. Refletiu as tensões entre o fascismo e as nascentes reivindicações feministas, mas também as tornou discutíveis no espaço seguro e acessível das revistas de grande circulação, com especial destaque na *Modas e Bordados*, permitindo que se tornasse uma figura de identificação para um vasto público feminino. Desta forma, o cartoon transcendeu a sua função de humor gráfico para se tornar uma plataforma de negociação de identidades, onde as mulheres podiam reconhecer as suas próprias lutas, desejos e aspirações de autonomia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adichie, C. N, 2021, *O perigo de uma história única* (J. Romeu, Trad.), Companhia das Letras.

Andersson, K, 2022, "A 'Jezebel' or a Further 'Madwoman in the Attic' *in* Caroline Lee Hentz's The Planter's Northern Bride" *New perspectives on imagology*, Brill, pp. 312-329.

Beller, M, 2007, "Perception, image, imagology" *in* J. Leerssen & M. Beller (Eds.), *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: A critical survey*, Rodopi, pp. 3-16. https://doi.org/10.1163/9789004358133

Belo, M, 1983, "Prefácio" in *Querida Heloísa*, Distri Editora – Sociedade Editora, Lda. pp. 3-7.

Carvalho, S. A. T. de, 1983, *Querida Heloísa*, Distri Editora – Sociedade Editora, Lda.

Carvalho, L, 2025, junho 27, *Currículo SAM*.

Castro, I. T, 2023, *Ecofeminismos e o ecofeminismo da bruxa* (1.ª), Ilda Teresa Castro & Asoka Miau House Productions.

Christensen, A. D., & S. Qvotrup Jensen, 2012, "Doing Intersectional Analysis: Methodological Implications for Qualitative Research" *in NORA: Nordic Journal of Women's Studies*, *20*, pp. 109–125. https://doi.org/10.1080/08038740.2012.673505

Crenshaw, K, 1991, "Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color" *in Stan. L. Rev.*, *43*, 1241.

França, J. A, 1982, "SAM/O sujeito, o objecto e o monumento" *in Colóquio Artes: revista trimestral de artes visuais, música e bailado*, *52*, 1–3.

Leandro, S, 2024, "SAM (1924-1993): humor à primeira vista" *in Coleção do SAM/Catálogo*. Museu do Humor e do Absurdo.

Leerssen, J, 2007, "Imagology: History and method" *in Imagology*, Brill, pp. 17-32.

Leerssen, J, 2016, "Imagology: On using ethnicity to make sense of the world" in Iberic@l, *10*, 13–31.

Leerssen, J, 2022, "Imagology: History and method" in *New perspectives on imagology*, Brill, pp. 17-32.

Machado, Á. M., & Pageaux, 2001, Da *Literatura Comparada à Teoria da Literatura* (2.ª), Editorial Presença.

McCall, L, 2005, "The Complexity of Intersectionality" in *Signs*, *30*(3), 1771–1800, https://doi.org/10.1086/426800

Pageaux, D. H, 1995, "Recherches sur l´imagologie: De l'Histoire culturelle à la Poétique" *in Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, *8*, 135–160.

Ramos, R., B. V. Sousa & N. G. Monteiro, 2010, *História de Portugal* (3.ª), A Esfera dos Livros.

Simões, J. R, 2024, fevereiro 2, Obra do cartoonista SAM no Museu Bordalo Pinheiro, Jornal *Tribuna de Macau*. Disponível em: https://jtm.com.mo/lazer/obra-cartoonista-sam-museu-bordalo-pinheiro-joana-ramos-simoes/

Simões, M. J, 2011, "Cruzamentos teóricos da imagologia literária: Imagotipos e imaginário" *in Imagotipos Literários: Processos de (Des) Configuração na Imagologia Literária,* 9–53.

Sousa, O. M. de, 1999, *História da arte da caricatura de imprensa em Portugal: Vol. 3: No Estado Novo 1933-1974*. Humorgrafe/S.E.C.S.

Spivak, G, 1988, "Can the Subaltern Speak?" *in* C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture*, University of Illinois Press, pp. 271-313.

Tavares, M, 2000, *Movimentos de Mulheres em Portugal/Décadas de 70 e 80*. Livros do Horizonte. Disponível em: https://www.wook.pt/livro/movimentos-de-mulheres-em-portugal-manuela-tavares/79829

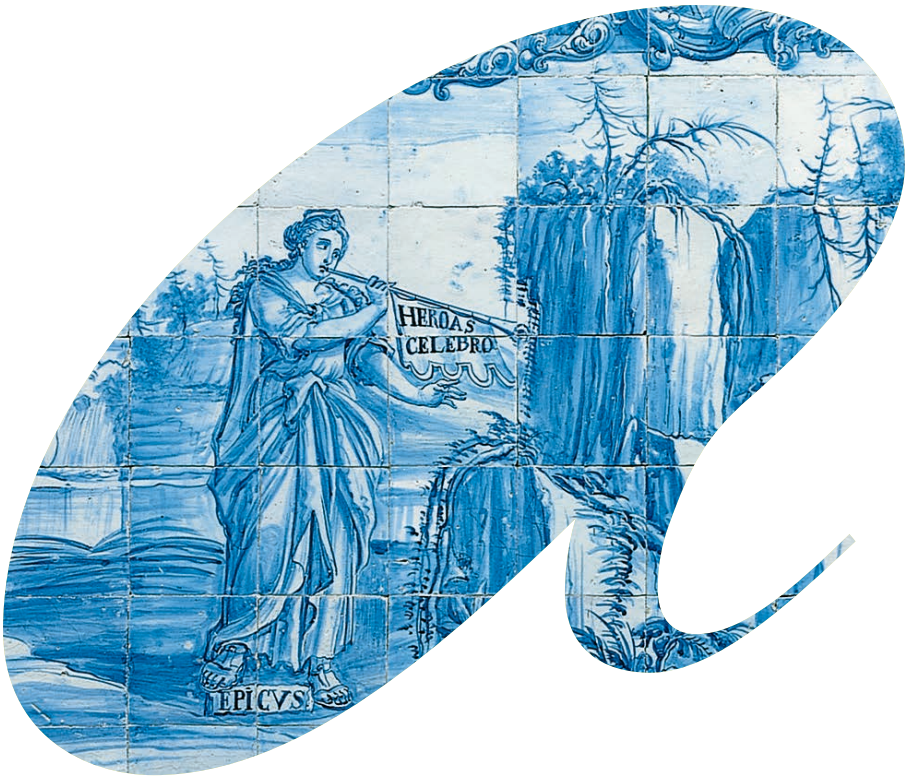
Tavares, M, 2011, *Feminismos: Percursos e desafios (1947-2007)*, 1. ed, Editora Texto.

Thiele, M, 2022, "Categories, Stereotypes, Images, and Intersectionality" *in New perspectives on imagology*, Brill, p. 277-296.

Vilela, A. L, 2017, *Erótica verbal: Estudos queirosianos*. Parceria A. M. Pereira.

Weilandt, M, 2022, "Nationality as Intersectional Storytelling: Inventing the Parisienne." *in New perspectives on imagology*, Brill, pp. 297-311.

CARTOGRAFIAS DO EROS NA LITERATURA PORTUGUESA


HEROAS
CELEBRO
EPICVS

LA NAISSANCE DE L'HISTOIRE ET DU MYTHE DE L'EMPIRE PORTUGAIS: L'ÉPISODE DE L'*ÎLE AUX AMOURS* DANS *LES LUSIADES*, DE CAMOËNS

Ana Maria Binet

Université Bordeaux Montaigne

ana-maria.binet@u-bordeaux-montaigne.fr

RÉSUMÉ :

Épopée chantant les hauts faits maritimes des Portugais, *Les Lusiades* (1572), du grand poète Luís de Camões, a marqué l'apogée de la Renaissance au Portugal. Au centre de cette œuvre majeure de la littérature portugaise, nous trouvons le personnage du célèbre navigateur Vasco de Gama, qui a commandé les navires ayant atteint les premiers les côtes du continent indien. Au chant X, le dernier de ce long poème, le héros, sur le chemin du retour de ces Indes mythiques dont il vient de dévoiler l'accès maritime, est amené à s'arrêter sur une île où l'attendent Téthys et ses nymphes. Grâce à elles, Vasco da Gama et ses marins découvrent une liberté des sens délicieusement païenne. Téthys honore elle-même le grand héros, bien entendu; mais elle va au-delà des simples plaisirs amoureux, lui offrant également une vision globale de l'Univers et du futur glorieux que les dieux réservent au Portugal.

Mots-clés : Epopée ; Vasco da Gama ; Camoëns ; Indes ; *Lusiades*

Héros de l'épopée maritime portugaise, Vasco de Gama (1469-1524) est au centre de l'œuvre que Camoëns (1525-1580) a écrite à la gloire de celle-ci. L'exploit qui a rendu célèbre le grand navigateur – la découverte, en 1498, de la route maritime des Indes – constitue l'épine dorsale des *Lusiades* (1572), poème épique en dix chants. Histoire et légende s'y mêlent, et deviendront un réservoir où la mémoire collective nationale puisera désormais.

Vasco de Gama, personnalité hors du commun, y est élevé au rang de symbole suprême de cet effort de dévoilement du monde dont les Portugais sont, à juste titre, si fiers. Dans le pur

style de l'épopée classique, son aventure à travers les mers lointaines bénéficie du soutien, mais subit aussi l'opposition, des dieux de l'Olympe. Le merveilleux païen se mêle ainsi à la fiction poétique pour consacrer les actes héroïques des Portugais, et de Gama en particulier. Élue des dieux, la nation lusitanienne se voit haussée au niveau de celles ayant fondé de grands empires. Découvreur des arcanes de la nature, Gama est élevé, lui, à la condition de demi-dieu, après être descendu dans les profondeurs de l'inconnu. Protégé par Vénus contre les mauvaises intentions de Bacchus, qui le considère comme un rival, puisqu'il a lui-même conquis les Indes, elle lui concèdera le prix de sa vaillance. Cependant, et suivant en cela Évhémère (IIIème s. av. J.-C.), Camoëns prend soin de préciser qu'hommes et dieux sont de la même nature, ces derniers n'étant que de « simples humains que leur génie et leur vaillance ont divinisés » (IX, 91).[59]

Il semble ainsi naturel que Gama, sur le chemin de retour des Indes, s'unisse à Téthys sur cette Île aux Amours qui est une véritable allégorie de la gloire (« Car les belles Nymphes de l'Océan, et Téthys, et l'île divine que je viens de décrire, ne sont pas autre chose que les honneurs raffinés qui font la vie sublime. Ces marques glorieuses, les triomphes, la palme et le laurier dont on orne les fronts, la gloire et l'admiration, tels sont les délices que cette île procure », IX, 89).[60] Il accède ainsi à l'immortalité sur cette île Fortunée où l'amour a tous les droits, où le désir sensuel se libère, ouvrant la voie à la connaissance suprême, celle de la « machine du monde ».

La présence de ce merveilleux païen dans le poème a dû faire sursauter les censeurs de l'Inquisition. Mais, par bonheur, le dominicain Bartolomeu Ferreira a considéré qu'il s'agissait là d'ornements poétiques qui ne mettaient pas en péril « notre sainte foi ».[61] Merveilleux chrétien et païen cohabitent donc dans ce long poème au point de présenter des interférences pour le moins curieuses, comme la présentation (II, 11) d'un tableau ayant pour thème la Pentecôte par un Bacchus rusé qui tente de perdre les Portugais ; ou bien l'invocation de la Providence par Gama, qui reçoit une réponse de Vénus – sans parler de la bizarrerie que constitue le récit du miracle de saint Thomas par Téthys (X, 110-116)… La prééminence de la foi n'est pourtant pas mise en cause par Camoës, foi et empire restant inséparables dans la perspective camonienne[62], tout comme dans celle de la nation portugaise dans sa généralité.

Personnage à la fois réel et symbolique, Vasco de Gama est donc le héros immortalisé pour ses hauts faits, dont on « ignore » la cruauté attestée historiquement, et qui représente en même temps le peuple portugais, peuple de découvreurs dont le grand capitaine est une

---

[59] Je citerai ainsi *Les Lusiades*, de Camoëns (numéro du chant, suivi de celui de la strophe), tout en m'inspirant de la traduction de Roger BISMUT, publiée en édition bilingue, en 2001, par Robert Laffont, mais en la modifiant lorsque cela m'a semblé nécessaire. L'épisode de *l'Île aux Amours* commence à la strophe 18 du chant IX et va jusqu'à la strophe 143 du chant X.

[60] « Que as Ninfas do Oceano, tão fermosas, / Tétis e a Ilha angélica pintada, / Outra cousa não é que as deleitosas / Honras que a vida fazem sublimada. / Aquelas preminências gloriosas, / Os triunfos, a fronte coroada / De palma e louro, a glória e maravilha, / Estes são os deleites desta ilha » (*Ibid*., p. 384).

[61] Texte faisant partie de l'édition de 1572 et repris par Georges Le Gentil *in Camões – L'œuvre épique et lyrique*, Paris, Chandeigne, 1995, p. 47, 48.

[62] V. *ibid*., p. 49.

métonymie. Il faut par ailleurs se rappeler que le culte du héros était très présent dans la société portugaise de la Renaissance, et n'était certainement pas étranger à la dynamique qui a présidé à l'entreprise portugaise des Découvertes. C'est ce héros, qui vient de découvrir la route maritime des Indes, que Camões place au centre de son poème, comme ayant établi un lien indissoluble entre Occident et Orient. Le XVI[e] siècle sera celui de la rencontre effective entre les peuples de l'un et l'autre côté de la planète, où ils apprendront à se connaître, au milieu de force malentendus et incompréhensions, affinant peu à peu des « grilles de lecture » leur permettant de déchiffrer l'Autre. Lorsqu'ils arrivent en Inde, les Portugais croient qu'ils vont trouver des chrétiens[63], car ils sont convaincus de l'existence d'un royaume chrétien qui aurait été fondé, au Moyen Âge, par le Prêtre Jean des Indes. Pour eux, il n'y a que deux religions en Orient : l'islam et le christianisme. Ce malentendu fondamental sera à l'origine de l'espoir déçu, de la part du roi Manuel Ier du Portugal, d'établir des alliances politiques avec des souverains orientaux, décrits comme riches et puissants, pour ensemble lutter contre les musulmans[64].

Le chemin du retour des Indes, qui est celui dont il s'agit dans *Les Lusiades*, est historiquement marqué par d'innombrables difficultés, qui s'expliquent en partie par la volonté de certains seigneurs locaux de se débarrasser des Portugais, dont ils se méfient…Le scorbut fera aussi des ravages parmi les équipages des bateaux.

Le monde essentiellement masculin, à la fois humain et divin, qui est celui de ces entreprises héroïques, reçoit cependant l'influence, déclarée ou secrète, d'entités féminines qui, elles aussi, possèdent cette double qualité. Néanmoins, c'est au monde des divinités païennes que revient le vrai pouvoir, celui de changer le cours des événements. L'île divine où ces deux dimensions se trouvent, s'unissent, naît de la volonté d'une déesse, Vénus ; la cérémonie rituelle d'union des deux mondes se fait sur cet espace intermédiaire grâce aux bons offices de la déesse Téthys. Cette dernière n'est point seulement un objet de désir sensuel, mais un moyen d'accéder à la connaissance, qu'elle détient de par sa condition divine. En effet, après la connaissance acquise à travers les sens, celle de la mer inconnue, mais aussi celle de sa représentation imaginaire, à travers Téthys, Vasco de Gama accède à une autre, que seule l'imagination créatrice peut conférer.

Tel Ulysse, il reviendra, après cette expérience initiatique, au monde des humains, et peut-être à une Pénélope qui ne pourra le protéger des jalousies et autres mesquineries qui assaillent inévitablement ceux que les dieux ont singularisé.

En effet, la connaissance du Paradis sur cette île hors du temps et de l'espace ne peut être que brève, mais elle produit une véritable métamorphose chez celui ayant vécu une telle expérience. C'est l'Amour dans toute sa plénitude qui va ouvrir le regard du navigateur :

---

63 Interrogés sur les raisons de leur long voyage à travers les océans, les premiers portugais arrivant sur le sol indien répondent : « Nous venons chercher des chrétiens et des épices » (« Vimos buscar cristãos e especiarias », *in Roteiro da primeira viagem de Vasco da Gama à Índia 1497-1499*, Lisboa, Edições Europa-América, [s.d.], p. 75)

64 V. À ce propos l'ouvrage de Sanjay SUBRAHMANYAM, *Vasco de Gama*, Paris, Alma éditeur, 2012 [1ère édition : *Vasco de Gama*, Cambridge University Press, 1997], surtout le chapitre 3.

« Ainsi apprivoisées par leurs chers nautoniers, les gracieuses Nymphes les parent d'une profusion de belles guirlandes de lauriers, d'or et de fleurs. Comme des épouses, elles leur donnaient leurs blanches mains. Et l'on échangeait des formules consacrées, on se promettait, dans la vie et dans la mort, une éternelle union d'honneur et de félicité » (IX, 84).[65] Lui et ses compagnons s'unissent ainsi à ces nymphes au cours d'un véritable mariage mystique : les idées de pureté, le mot épouses, les formules et promesses échangées, le lien éternel que celles-ci établissent, indiquent en effet un rituel qui a bien peu à voir avec une sorte de repos du guerrier pur et simple. L'amour est ici rachat de la condition humaine et de la nature où elle s'insère – c'est d'ailleurs le matin que les marins découvrent l'île envoyée par Vénus, comme si cette rencontre marquait une renaissance, un matin du monde. La description de l'île correspond, bien évidemment, aux images en cours du Paradis terrestre, traditionnellement placé sur une île. Il s'agit d'un *locus amoenus*, un espace mythique, sacré, qui culmine dans la montagne où a lieu la transfiguration du héros, lorsque Téthys lui dévoile la « machine du monde » et l'avenir du Portugal, un avenir marqué par l'évangélisation des terres nouvellement découvertes (« pour du monde à Dieu donner la plus grande part », I, 6).[66]

Partant d'un *topos* très présent dans la littérature médiévale, tout comme dans celle de son temps, celui de l'arrivée sur une île qui est un Paradis d'Amour, Camoëns le dépasse, l'enrichit d'un sens autre. Nous sommes, comme de bien entendu, dans le royaume de l'amour archétypal, parfait, qui ne souffre pas la comparaison et n'est pas en compétition avec les amours terrestres, souvent « indignes » (IX, 35). L'amour-*agapé* y est également présent, mais pour évoquer son absence dans ce monde : « En ceux qui doivent aux pauvres l'amour de Dieu, au peuple la charité, il [Cupidon] ne voit que l'amour des charges et des richesses, sous un masque de justice et d'intégrité », IX, 28).[67] La critique de la société où le poète vit est fort claire : elle dénature l'Amour, qui doit être expérience érotique, comme celle que le poète chantera plus loin dans son poème, mais aussi amour désintéressé de l'autre, un amour possédant une dimension sociale. C'est donc à travers ce même Amour que l'homme pourra atteindre la plénitude, que Nature et Culture pourront trouver une harmonie au sein d'une société idéale. Nous sommes devant une construction utopique, qui atteindra son apogée avec l'ascension que Vasco da Gama et ses hommes entreprendront de la « divine montagne », au sommet de laquelle « se dressait un riche édifice, tout de cristal et d'or pur et fin » (IX, 87).[68]

---

[65] « Destarte, enfim, conformes já as fermosas / Ninfas cos seus amados navegantes, / Os ornam de capelas deleitosas / De louro e de ouro e flores abundantes. / As mãos alvas lhes davam como esposas ; / Com palavras formais e estipulantes / Se prometem eterna companhia, / Em vida e morte, de honra e alegria » (*Os Lusíadas*, *op. cit.,* p. 382).

[66] « Pera do mundo a Deus dar parte grande » (*Ibid.,* p. 4).

[67] « Vê que aqueles que devem à pôbreza / Amor divino, e ao povo caridade, / Amam somente mandos e riqueza, / Simulando justiça e integridade » (*Ibid*., p. 360).

[68] « Tomando-o pela mão, o leva e guia / Pera o cume dum monte alto e divino, / No qual uma rica fábrica se erguia, / De cristal toda e de ouro puro e fino » (*Ibid.,* p. 384).

Le destin humain, le voyage de l'homme à travers l'inconnu, n'apparaissent, en fin de compte, que comme une quête d'un paradis dont il ressent une nostalgie inguérissable. Contrairement à l'épisode biblique, l'homme a ici accès à la connaissance de la chair et de l'esprit, sans qu'il y ait dissociation des deux de par le péché originel et la chute punitive. C'est un homme débarrassé de la culpabilité chrétienne qui est montré ici, un homme qui a trouvé les Indes spirituelles en allant à la rencontre du monde réel, celui des sens, de la matérialité, qu'il a intégrés dans son horizon culturel. Le danger viendra d'une prépondérance de cette matérialité sur les forces de l'esprit, de cet attrait du pouvoir qui transformera le Portugal des Découvertes en Empire colonial. Le plaisir intense vécu par Gama et ses marins sur l'Île aux Amours a été possible grâce à cette liberté totale qui fut la leur pendant un bref espace de temps, hors de toute contingence matérielle. Les notions de guerre et de souffrance seront introduites plus tard par le récit que Téthys fera du futur de la nation portugaise, marqué par la prise de pouvoir sur les terres découvertes, la lutte pour s'arroger une place dans la compétition pour dominer l'autre, tous les autres : le Portugal « s'en ira lui brûler bourgs, temples, demeures » (X, 16).[69]

Quelle que soit la hauteur prise pour la regarder, l'Histoire des hommes n'est en fin de compte que la sempiternelle réitération des mêmes conflits, des mêmes maux, des mêmes erreurs. La Paix et l'Amour en semblent exclus, même, ou surtout, lorsque l'on se prévaut de la défense de valeurs religieuses qui ne sont que des alibis : « je l'ai ouï dire de ces chrétiens sanguinaires, qu'ils ont écumé presque toute la mer, par vols, et violents incendies » (I, 79), dira Bacchus en guise d'accusation.

De ce mariage alchimique entre les fils de la Terre et les filles de la Mer naîtra une nouvelle race, projection imaginaire du désir d'un poète, Camões, confronté à une patrie « en proie aux convoitises, à la rudesse d'une austère, morne et vile tristesse » (X, 145).[70]

Utopie et Histoire se répondent ainsi dans le cadre d'une iléité qui a pour centre le point de rencontre entre Orient et Occident, entre paganisme et christianisme. L'Amour est le lien qui permet cette rencontre (« il fait descendre les dieux sur la terre sans gloire, et monter les humains jusqu'au Ciel serein », IX, 20),[71] voulue par l'élément féminin, en l'occurrence Vénus, qui deviendra, au cours de cet épisode, où elle est représentée par Téthys, un avatar de Sophia, la sagesse universelle. Ainsi, « elle doit, par une grande prophétie, révéler à son hôte les secrets de la sphère où s'unissent des terres immenses et des mers inviolées » (IX, 86).[72]Ces secrets sont bien évidemment ceux du « système géocentrique » de Ptolémée, dont Gama aura une vision globale après avoir parcouru, en compagnie de son équipage et guidé par Téthys, un chemin difficile « à travers un bois sauvage, hostile, rebelle au passage de l'homme » (X, 76).[73]Arrivés au bout, ils se trouvent « sur la haute cime, où s'émaillait une plaine d'émeraudes et de rubis tels qu'à les voir on eût cru fouler un sol divin. Là ils

---

[69] « Mas queimar-lhe-á lugares, templos, casas » (*Ibid*, p. 396).

[70] « « Não nos dá a pátria, não, que está metida / No gosto da cobiça e na rudeza / Duma austera, apagada e vil tristeza » (*Ibid*., p. 448).

[71] « Os Deuses faz decer ao vil terreno / E os humanos subir ao Céu sereno » » (*Ibid.,* p. 358).

[72] « Pera lhe descobrir da unida esfera / Da terra imensa e mar não navegado / Os segredos, por alta profecia » (*Ibid.,* p. 384).

[73] « um mato / Arduo, difícil, duro a humano trato » (*Ibid*., p. 420).

aperçoivent un globe suspendu en l'air, que la lumière éclatante traversait de part en part, si bien que son centre était aussi clairement visible que sa surface » (X, 77).[74]Ce globe est composé de plusieurs orbes,[75]la perfection de l'ensemble laissant Gama plein « d'admiration et de désir » (X, 79) – admiration envers l'Univers et son Créateur, que le poète désigne comme « l'Archétype », désir de la connaissance qui élève l'homme au-dessus de sa condition.

La montagne reste traditionnellement le lieu par excellence de la sublimation des passions terrestres. Elle a ses « racines » dans les profondeurs de la terre, là où le bouillonnement infernal des origines perdure ; à son sommet, c'est la vision de la perfection de l'univers créé, ainsi que celle du temps dans son devenir, qui s'ouvrent à celui qui entreprend son ascension. Seule l'élévation de l'endroit, véritable *Axis Mundi*, permet cette vision d'ensemble de ce qui est naturellement dispersé, et signe l'existence d'une réalité autre, interdite à la compréhension humaine (et à celle des dieux païens). La beauté paradisiaque des vallons où eurent lieu les ébats entre marins et nymphes était en fait un avant-goût, mais encore perçu comme réalité fragmentaire, de cette perfection hors du temps et de l'espace, synonyme d'unité, de totalité, que le regard de l'homme n'est, en principe, pas à même d'embrasser. L'île est cet endroit symbolique où l'autre côté du monde peut être appréhendé globalement par un être humain élevé au-dessus de ses limites, découvrant sa propre essence en découvrant celle du monde (« L'île est une croissance ontologique de l'être », écrit Éric Fougère dans son ouvrage sur *Les voyages et l'ancrage*[76], elle désigne donc toujours quelque chose au-delà d'elle-même).

Endroit limite, frontière entre deux mondes, métaphore d'un désir de perfection originelle, l'île est le lieu de rencontre de l'Histoire et du Mythe, rencontre qui est la matière même des *Lusiades*. Elle est également le lieu de la nostalgie, qui naît avec l'achèvement de ce que l'on a si intensément désiré réaliser ; c'est ainsi qu'elle se situe sur le voyage de retour, et permet la transformation de la mélancolie en connaissance, cet objet d'un désir jamais assouvi de l'esprit humain. Comme nous l'avons déjà référé, l'Amour, « feu immortel » (IX, 42), sera l'agent de cette transformation, de cette ascension vers l'unité, manifestation ultime de la pensée pure, inaccessible, de l'Archétype – il nous est facile de déceler ici l'influence des néoplatoniciens sur Camoëns, poète de la Renaissance. Il a pu en effet puiser certains éléments, pour ce qui est de la thématique de l'amour, chez le néoplatonicien Léon l'Hébreu (philosophe et médecin portugais), et sa *Métaphysique de l'Amour (1535)*. L'Amour y est la *réalité première* – Dieu –, sa manifestation seule permettant d'appréhender Son essence. Il s'agit véritablement d'une théologie de l'Amour, d'origine néoplatonicienne certes, mais

[74] « Não andam muito que no erguido cume / Se acharam, onde um campo se esmaltava / De esmeraldas, rubis, tais que presume / A vista que divino chão pisava. / Aqui um globo vêem no ar, que o lume / Claríssimo por ele penetrava, De modo que o seu centro está evidente, / Como a sua superfície, claramente » (*Id*.).

[75] Camoëns aurait puisé les renseignements sur ce système dans le *Traité de la sphère* (1537), du mathématicien Pedro NUNES (V. *ibid*., p. 552).

[76] Éric FOUGERE, *Les voyages et l'ancrage*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 138.

mâtinée de judaïsme. Chez cet auteur, les dieux gréco-latins correspondraient en fait au *monde des idées* platonicien.

Grâce à l'Amour, l'**anabase,** l'ascension, du héros, Vasco de Gama, tout comme celle des Portugais, héros collectif, culminera donc dans une *épiphanie,* une révélation*,* rendue possible par le contact entre la terre et le ciel, l'immanence et la transcendance. Éros a ainsi vaincu Thanatos à travers un rite libérateur qui a permis l'extase subséquente, cette vision d'un monde dont la perfection sphérique rappelle le monde des idées de Platon, tout en s'inspirant de la cosmologie de Ptolémée. Le voyage de Gama en Orient aura ainsi été un voyage initiatique qui trouvera son accomplissement, non pas en Inde, mais sur cette Île aux Amours, avatar de celle d'Avallon, « lieu où l'homme est susceptible de subir une transformation radicale, devenant un homme nouveau, éveillé à son essence immortelle ».[77] Amour et Connaissance y auront été à sa portée, à travers une initiation *érotico-mystique* qui culminera avec la contemplation de ce que Marsile Ficin (1433-1499) appelait déjà la Machine du Monde, image manifestée de l'Amour suprême. C'est Vénus, archétype de la Beauté absolue, née de l'eau primordiale, qui aura rendu cela possible : Camoëns nous apparaît ainsi comme un auteur clairement immergé dans la pensée de son temps, plus précisément dans celle des néoplatoniciens.

De par l'union mystique, le mariage alchimique des principes Masculin et Féminin, la victoire de la Connaissance sur les ténèbres de l'ignorance aura été totale. Un âge nouveau peut donc commencer, que le voyage de Vasco de Gama inaugure et que le poète annonce. Cet épisode de l'Île aux Amours apparaît ainsi comme un moment particulièrement euphorique dans le cadre d'un poème où les moments « disphoriques » sont nombreux, justifiés par l'action contraire de Bacchus, mais aussi par le « desconcerto do mundo », le « désaccord du monde », et surtout celui du Portugal, où le poète tente de survivre au milieu de l'indifférence générale et de l'ingratitude du pouvoir. Il clôt le voyage en quête des Indes, devenu voyage archétypal, celui de la recherche d'un Paradis perdu, trouvé ici en haut d'une montagne, au centre d'une île située au milieu des eaux primordiales – conscience émergeant du magma de l'inconscient, révélation surgissant au milieu des ténèbres. Le voyage aboutit donc à une métamorphose, à un renouveau, à travers une hiérogamie, où Éros permet l'accès à une gnose, réalisée sur ce microcosme qu'est l'île, mise en abyme du macrocosme, dont la représentation sphérique de la « machine du monde » est elle-même mise en abyme, dans une série d'emboîtements qui trouvent leur limite dans la lumière infinie et invisible de Dieu.

Avec *Les Lusiades*, nous plongeons ainsi dans l'univers culturel de la Renaissance, dans une époque qui a justement réactualisé le mot **apothéose,** emprunté au latin *apotheosis,* « déification », ce moment où le héros est reçu parmi les dieux, généralement après sa mort.

---

[77] Ana Maria BINET, « Voyage(s) vers les Îles Fortunées » *in Les Îles atlantiques : réalités et imaginaire*, Université de Rennes 2, 2001, p. 231.

Vasco de Gama, héros hors normes, représentant un peuple qui « a donné des mondes au Monde », n'a pas, dans ce poème, eu besoin d'attendre la mort pour bénéficier de la compagnie des dieux – Camoëns, en revanche, n'a reçu le prix de son talent que bien après qu'il ait traversé le Léthé, le fleuve de l'oubli. Devenu héros, parmi les plus grands, dans l'histoire des Lettres portugaises, sa vie peut se résumer en reprenant ses propres mots : « A ma vie ne manque ni l'honnête étude, de pair avec une longue expérience, ni le savoir-faire, dont vous verrez ici la preuve, toutes choses qui ne se trouvent que rarement ensemble » (X, 154).[78] Un autre héros des Lettres portugaises, que la renommée a également oublié pendant sa vie, a pris dans *Les Lusiades* le flambeau qui illuminerait sa vision du mariage de l'Histoire et du Mythe. À propos du découvreur de la route maritime des Indes, Fernando Pessoa (1888-1935) a écrit, dans un poème intitulé *Ascension de Vasco de Gama* :

« Les Dieux de la tourmente et les géants de la terre

Suspendent soudainement leur guerre remplie de haine

Et regardent, ébahis. La vallée qui donne accès au ciel

Se remplit de silence, pour laisser passer, dans l'ondoiement des voiles [de la brume,

D'abord un mouvement, et puis une apparition.

Lorsqu'elle passe, ils perçoivent les peurs qui l'encadrent, épaule contre [épaule,

Tandis qu'au loin, sur son sillage, ils entendent les rugissements des [nuages qui se déchirent en éclairs.

En bas, là où se trouve la terre, le pâtre se fige, la flûte

Tombe de ses mains, et, dans une extase, il voit, à la lumière de mille [éclairs,

Le ciel ouvrir sa profondeur abyssale pour laisser passer l'âme de [l'Argonaute ».[79]

[78] « Nem me falta na vida honesto estudo, / Com longa experiência misturado, / Nem engenho, que aqui vereis presente, / Cousas que juntas se acham raramente » (CAMOËNS, *Les Lusiades, op. cit*., p. 450).

[79] « Os Deuses da tormenta e os gigantes da terra / Suspendem de repente o ódio da sua guerra / E pasmam. Pelo vale onde se ascende aos céus / Surge um silêncio, e vai, da névoa ondeando os véus, / Primeiro um movimento e depois um assombro. / Ladeiam-no, ao durar, os medos, ombro a ombro, / E ao longe o rastro ruge em nuvens e clarões // Em baixo, onde a terra é, o pastor gela, e a flauta / Cai-lhe, e em êxtase vê, / à luz de mil trovões, / O céu abrir o abismo à alma do Argonauta » (Fernando PESSOA, *Mensagem*, Lisboa, Atica, 1967, p. 69).

BIBLIOGRAPHIE

Binet, Ana Maria, 2001, « Voyage(s) vers les Îles Fortunées » *in Les Îles atlantiques : réalités et imaginaire*, Université de Rennes 2.

Camoens, 2001, *Les Lusiades*, Roger Bismuth (trad.), édition bilingue, Paris, éd. Robert Laffont.

Fougere, Éric, 1995, *Les voyages et l'ancrage*, Paris, L'Harmattan.

Le Gentil, Georges, 1995, *Camões – L'œuvre épique et lyrique*, Paris, Chandeigne.

Roteiro da primeira viagem de Vasco da Gama à Índia 1497-1499, Lisboa, Edições Europa-América, [s.d.].

Roteiro da primeira viagem de Vasco da Gama à Índia 1497-1499, Lisboa, Edições Europa-América, [s.d.].

Subrahmanyam, Sanjay, 1997, *Vasco de Gama*, Paris, Alma éditeur, 2012 [1ère édition : *Vasco de Gama*, Cambridge University Press.



A *ARTE DE AMAR* DURANTE O ESTADO NOVO [80]

Maria dos Anjos Guincho

Universidade Católica Portuguesa / CECC

mariabmg@gmail.com

RESUMO:

Apaixonados por Atenas e Roma como referências urbanas e mitos culturais, muitos autores /tradutores trouxeram aos leitores os nomes de grandes figuras com as quais se identificaram.

Este é caso particular de Natália Correia e David Mourão Ferreira que não só adotam, nas suas obras pessoais, os mitos, o amor e um certo tipo de exílio, como também traduzem a par - talvez por afinidade emocional e contextual – a Arte de Amar de Ovídio.

A sugestão de estratégias eróticas numa época em que o decoro era falaciosamente visto como um valor a preservar, como no Império de Augusto ou no Estado Novo em Portugal, despertou a nossa curiosidade em trazer à luz as semelhanças entre os diferentes contextos sociais e políticos nos quais a poesia foi produzida e traduzida. Além da tradução acima mencionada, iremos também considerar a tradução da obra do historiador e poeta António Borges Coelho, para revelar as semelhanças ou diferenças em ambos os textos.

Palavras-chave: *Tradução; Ovídio; Estado Novo*

> No poema dedicado a Gabriel Péri, Paul Éluard afirma logo no primeiro verso que "há palavras que fazem viver".
>
> Para mim, a amizade é uma das mais importantes.

[80] Quero, desde já, esclarecer que este texto não é totalmente inédito. Por razões pessoais que a Ana Luísa Vilela bem conhece, não me foi possível fazer novas investigações Assim, apesar de algumas alterações, a versão já foi publicada no volume *Traduzir em Portugal durante o Estado Novo / org.* Teresa Seruya, Maria Lin Moniz, Alexandra Assis Rosa, Lisboa: Universidade Católica, 2009, pp. 251--77. Do mesmo modo, sairá em breve uma versão em PDF em UCP PRESS: OPEN BOOKS.

Amor e amizade são sentimentos que podem completar-se ou distinguir-se. O amor ligado à sexualidade, ao corpo e ao erotismo é um tema que a Ana Luísa soube tratar de forma exímia, embora sem descurar o labor noutras formas de afeto mais desprendidas da matéria do corpo, explorado sobretudo nas suas reflexões sobre poesia.

Neste breve texto que lhe dedico sobre a poética ovidiana, o autor, apesar de distante no tempo, também sugere que amor e amizade mantêm afinidades. Com ele pretendo traduzir a parte dizível da minha (nossa) amizade pela Ana Luísa, pela pessoa única e inteira que é e sempre foi.

Ovídio oferece-nos uma vasta obra que tem merecido uma justa e longa fortuna. Histórias e motivos das *Metamorfoses* e de *Amores*, das *Heróide*, *de Pônticos* ou de *Tristes* têm permanecido como fontes de referência na literatura e na filosofia, nas artes plásticas e até nas ciências naturais[81]. Basta pensarmos em tópicos tão comuns como os que se relacionam com as transformações da vida, as explicações sobre o universo, as relações amorosas ou as problemáticas de exílio para que a voz do poeta ecoe. Um dos seus textos emblemáticos, a *Arte de Amar* é, por exemplo, um poema que, inscrevendo uma grande variedade de conselhos e técnicas sobre o amor, põe em evidência questões tão universais como as relações eróticas, morais e sociais entre homem e mulher. Escorreito versejador da Roma antiga, Ovídio não só reflecte sobre esses motivos literários atemporais como ainda aduz à obra em questão um imparável valor de documento histórico, perceptível quer pela condição de "quase" igualdade conferida à mulher nesses tempos tão recuados, quer ainda porque simultaneamente contribui para um melhor entendimento das aporias em que tem circulado esse estatuto. Assim, apesar de generalizada, esta curta ponderação introdutória parece-nos suficiente para justificar a validade da obra do poeta, e não será de estranhar que a *Arte de Amar* surja amiúde, parcial ou integralmente, em diversas formas de intertextualidade. Na verdade, sob forma de citação, de influência directa ou indirecta, e para o caso que mais nos interessa, de **tradução**, os textos da *Arte de Amar* têm sido persistentemente reutilizados em momentos particulares das diferentes concepções culturais e ideológicas da História, cuja recepção total, por motivos óbvios, não nos cabe fazer neste estudo.

Evocando conhecimentos que ultimamente temos vindo a tratar – **as traduções de Ovídio e práticas censórias**[82] –, a elaboração deste trabalho foi motivada pela área a que nos temos dedicado nos últimos anos – *Estudos de Tradução Literária* – e pelo próprio título do Colóquio, *Tradução durante o Estado Novo*, que desde logo nos permitiu estabelecer analogias entre os contextos histórico-políticos da produção da obra – o da Roma imperial de Augusto – e o das suas traduções na época em análise – a do Estado Novo em Portugal.

---

[81] Na Idade Média, Ovídio é utilizado sob diversas formas. O sentido da vida inerente às metamorfoses dos seres e as informações astrológicas ou a declaração sobre a glória do conhecimento presentes em *Fastos* são aproveitados pelo sincretismo medieval como fontes científicas. Para alargamento deste assunto, ver a obra de Simone Viarre indicada na bibliografia.

[82] Cf. o nosso trabalho "Morality and Poetic Theorizing as Censorship Strategies: The Translation of *Heroides* by Miguel do Couto Guerreiro (1720 – 1793)", in *Translation and Censorship in Different Times and Landscapes*, 2008, pp. 265-288.

É do conhecimento geral que dos tempos recuados de Roma aos momentos mais implacáveis ou mais brandos de actividades censórias dos últimos tempos, a escrita sobre moral e erotismo foi sempre alvo de acesas polémicas. Registemos, pois, alguns pormenores sobre os tempos de que nos ocupamos.

Caio Júlio César Octaviano, mais tarde apelidado Augusto, pugnou pela consolidação de uma estrutura nova na cidade de Roma através de várias reformas administrativas, urbanas e sociais, fazendo dela uma cidade grandiosa, digna da sua qualidade imperial. Durante este *Aureum Saeculum*, o *princeps* contribuiu para a eclosão de movimentos artísticos e literários, enquanto mandou construir teatros e novos templos e se restauraram cultos religiosos. Mas esse momento histórico parece também ter abrigado uma excessiva permissividade e indiferença pelos valores da tradição, factores que levam Augusto a exigir e a promulgar leis morais de grande rigidez. E justamente nesse momento, Ovídio, que vagueava nos círculos da aristocracia, canta o amor libertino, o prazer, as relações extraconjugais, temas próprios da *Arte de Amar*. Embora sejam várias as especulações sobre as causas do exílio do poeta[83], a apresentação do livro a Augusto deve ter sido a mais provável, pois também para esse tempo de *Pax Romana*, talvez sem censura prévia, a moralidade era algo a preservar. Quando Ovídio escreve a obra no séc. I d.C., a cultura não obedecia aos princípios judaico-cristãos que caracterizaram os tempos que se seguiram e daí uma certa liberdade para aprofundar os temas erótico-sexuais. Mesmo assim, no ano 8,

> […] o raio eclodiu sobre a sua cabeça: Augusto intimava-o a que abandonasse imediatamente Roma e que se confinasse, sozinho, sem a mulher, sem as coisas mais queridas, à longínqua Tomos, nas margens do Mar Negro, que se quis identificar com a actual Constance; ao mesmo tempo, ordenava-se que se retirasse das bibliotecas públicas a *Ars Amatoria*. Jamais se soube com certeza a razão desta providência […] (Paratore, 1983: 512).

Helena Barbas apelida a *Arte de Amar* de texto incómodo, pois não só parece ter sido a causa das contrariedades do poeta, como em 1497 foi queimada em Florença. Em Portugal aparece nos índices dos livros proibidos pela Inquisição em 1581 (Barbas, 2006: s/p.). Apesar dos constrangimentos que a globalidade da obra amorosa do poeta tenha podido (ou possa) provocar, pois obviamente supunha um choque com o pensamento e as crenças religiosas, o facto é que desde os remotos tempos medievos ela se foi conservando com as devidas tergiversações. Entre outros, veja-se o caso do extenso poema anónimo do século XIV que é o *Ovide Moralisé.*[84] Na cultura portuguesa, temos o exemplo das traduções setecentistas das *Heróides,*[85] cujas partes ligadas às questões eróticas ou às expressões

---

[83] Sobre este assunto, consultem-se, entre outras textos, os de Carlos Ascenso André, "Uma Planura Ressequida: Ovídio e a Poética do Exílio" e o de Robert Syme, *History in Ovid*.

[84] O poema segue principalmente as *Metamorfoses*, mas recorre a extractos de outras obras, integrando, nomeadamente, versões de *Arte de Amar*, *Amores* e *Heróides.*

[85] Em 1789, Miguel do Couto Guerreiro traduziu as *Heróides* em rima vulgar e expurgou-as de toda a obscenidade.

amorosas das cartas das heroínas e dos heróis ovidianos são silenciadas ou manipuladas linguisticamente, por vezes até por visíveis razões de autocensura. A *judicita philologorum* a que tem estado submetida a obra de Ovídio parece, pois, ter sido contínua, mas, tal como já afirmámos, nem por isso a sua presença no contexto português da história da tradução deixou de se fazer sentir. Desde o século XVI existem várias traduções parciais ou integrais dos vários textos ovidianos, embora a *Arte de Amar* seja a obra menos reescrita. Para além de excertos traduzidos por Bocage, a primeira tradução completa da *Arte* é a de J. Fernandes Gama e data de 1787, época de conturbados ventos ideológicos que sopravam da Europa. A partir de A. A. Gonçalves Rodrigues,[86] apenas três vezes a referida obra veio a lume na tradição portuguesa: a versão de António Feliciano de Castilho em 1862, editada no Rio de Janeiro, e a paráfrase lírica com o título *Arte de Desamar* em 1868 do mesmo autor. Existe ainda a de João Félix Pereira em 1890.

Em questões de erotismo e no panorama da tradução de clássicos do século XIX, julgamos elucidativo o caso de Catulo, cujo "erotismo desbridado, já notado por Garrett, seu tradutor de alguns carmes discretos, foram deixados inéditos" (Cf. Coelho, 1973: 1102) e só posteriormente retomados pela pena "compreensível e sensível" de Agostinho da Silva". (Cf. Coelho, 1973: 1102)

No séc. XX "assiste-se a uma quebra no volume das traduções clássicas, tornando-se ao mesmo tempo menor o número de tradutores que trabalham directamente sobre o original" (Coelho, 1973: 1102)[87]. Do mesmo modo, os momentos conturbados que marcaram os primeiros tempos do séc. XX em Portugal (e no mundo em geral) devem ter contribuído para o restringimento dos horizontes de leitura, pelo menos no que toca aos textos clássicos de carácter mais poético, de modo que do fim do regime monárquico à implementação do Estado Novo não temos conhecimento de traduções da *Arte de Amar*, feitas por portugueses, em Portugal[88]. Por outro lado, observe-se que a partir do Golpe Militar de 28 de Maio de 1926 se impõe "O Lápis Azul" e que o Governo e a Igreja tinham como principal função impedirem, entre outros fins, a perversão da opinião pública por forma a defendê-la de factores ligados à moral, o que, a par das finalidades de censura constantes no Artigo 3.º da Constituição de 1933, permite entender "o esquecimento" da obra por parte da intelectualidade:

> A censura … deverá ser exercida por forma a defender (a opinião pública) de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, **a moral**, a boa

[86] Gonçalves Rodrigues, *A Tradução em Portugal*, 3º V., pp.188 e 265.

[87] Ainda assim, a descoberta da Antiguidade não deixa de ser evidente (traduções de Homero, Virgílio, Platão, entre outras) e é continuada com a tradução de vários modos literários, sobretudo os mais ligados à História, à Filosofia e a modos de governação: Sófocles, Aristóteles, Ésquilo, Tácito, etc. É neste contexto que no *Dicionário de Literatura* de J. Prado Coelho, p. 1102, se afirma que as traduções são feitas "quase sempre segundo o ângulo de incidência crítica do século" e que "é extremamente curioso notar como os textos dos autores antigos são utilizados em pleno séc. XX para dirimir a querela ideológica e política tão dramaticamente marcada pela explosão da Segunda Guerra Mundial".

[88] Nesta investigação, ainda provisória, demos conta de uma tradução brasileira da *Arte de Amar*, de Corah O. Roland, editada em S. Paulo, em 1935. No entanto, nada conseguimos saber sobre a sua circulação nos meios nacionais.

> administração e o bem comum, e a evitar que sejam atacados princípios fundamentais da organização da sociedade (Rodrigues, 1980: 67) (negrito nosso).

Sob um regime político cujo lema era "Deus, Pátria, Família" e que elaborava ficheiros na Biblioteca Nacional com a indicação dos livros nacionais ou estrangeiros proibidos de ir à leitura, como poderia ter circulado a obra mais polémica de um clássico que aconselhava os homens a terem relações sexuais com mulheres casadas e que falava em orgasmo? Com a ascensão ao poder de Marcelo Caetano, o cerceamento à expressão de liberdade e à criatividade dos autores continuou no trilho de Salazar, destacando-se a Circular n.º 323, de 23 de Outubro de 1970, que promulgava na secção "Cortar", entre muitos assuntos de ordem militar, económica ou social, os do "Erotismo em Geral".[89] Contudo, a pressão ideológica anunciadora de novos tempos que percorria a Europa ocidental – paulatinamente decorrente dos movimentos de esquerda, de radicalismos ideológicos, de utopias ou de acontecimentos marcantes como a revolta estudantil de Maio de 68 – influencia o espírito português que indirectamente, mas com maior virulência, vai progressivamente manifestando a insatisfação sentida perante uma realidade tão problemática, pois que congrega, entre outros factores, a guerra colonial, a emigração, o retardamento do processo de internacionalização, a marginalização cultural. Numa perspectiva mais sociológica, diríamos que

> O que hoje é flagrante é que se aproximava um período áureo de radicalismo ideológico, pleno de projectos revolucionários, que só se exprime completamente em Portugal cerca de 10 anos mais tarde, já depois da queda da ditadura. Nesta perspectiva pode dizer-se que a primeira metade dos anos 60 em Portugal, incluindo a crise estudantil de 1961-1962, ainda é muito endógena, ao contrário da segunda, em que a influência ideológica "exógena" é mais determinante. Ora, dada a conjuntura histórica que se vive, e à medida que a componente ideológica da sociedade portuguesa se "moderniza" (mesmo que ainda largamente desfasada em muitos aspectos), torna-se igualmente mais radical na crítica à ordem estabelecida (Murteira, 1993: 748).

A estas afirmações será pertinente acrescentar que ainda ao longo dos anos sessenta, os escritores e os artistas dificilmente conseguiam impor as suas ideias, mas que o desejo de mudança era enorme: começa-se a abordar publicamente o divórcio, o planeamento familiar, os direitos da mulher, embora a maior parte das vezes esses temas fossem proibidos ou silenciados pelas forças da repressão. Apesar desta repressão ser implacável, as práticas de alguns grupos sociais eram tão pouco ortodoxas, as licenciosidades atingiram tal desbrago, que vários escândalos chegaram ao conhecimento público.[90]

---

[89] Nessa secção de "Cortes" aponta-se no âmbito de censura prévia à Imprensa a supressão do inquérito sobre erotismo realizado pelo jornal *Diário de Lisboa*. (Rodrigues, Graça, 1980: 68)

[90] Sobre o frenesim de sensualidade do final desta época, ver Fernando Dacosta, *Máscaras de Salazar*, pp.140-160. São também aqui referidos autores que foram vítimas de perseguições.

É consequentemente nesta altura que, de forma legítima ou mais clandestinamente, as leituras se tornam mais arrojadas e as vozes autorais difundem mais ousadamente os seus gostos literários, muitas das vezes por intermédio de traduções de textos estrangeiros, também elas reveladoras das suas tendências ideológicas.[91] E é também neste momento histórico que surgem novas traduções da *Arte de Amar*: a primeira, em 1965, da autoria de António Borges Coelho, reeditada em 1972; a segunda aparece em 1970 e foi escrita a duas mãos por Natália Correia e David Mourão-Ferreira, com reedições em 1990 e 1994; ainda uma outra em Maio de 1974, de Célia Pestana, reeditada em 1998.[92]

Assim, as ideias que temos vindo a expor parecem-nos tanto mais consistentes quando concomitantemente pensamos nas eventuais afinidades que se podem estabelecer não só entre os dois tempos em causa, mas também as que se verificam entre o poeta romano e os escritores-poetas-tradutores de renome que fazem parte do nosso *corpus*.

Neste passo, formulemos já algumas perguntas:

Se durante o império augustano a *Arte de Amar* foi censurada e motivou o exílio de Ovídio para terras afastadas da mundanidade romana, não foram também os três poetas citados, que o recriaram e traduziram durante o Estado Novo, alvo de perseguições políticas pelas suas obras e ideologias?

Não foram expurgados dos circuitos livreiros ou manietados pela Censura do Estado alguns poemas ou prosas dos autores em foco, sobretudo aqueles donde emergem referências aos mitos eróticos e às "artes poéticas" de amor?

Tendo o poeta romano colocado muitas vezes a mulher e o homem em pé de igualdade nas práticas sexuais, nas astúcias e nos arrebatamentos de amor, motivos que levaram David Mourão-Ferreira a considerá-lo precursor da "revolução sexual" dos nossos dias[93], de que modo, numa época culturalmente marcada pela repressão como a do Estado Novo, pode ter sido apresentada em Língua Portuguesa uma obra deste teor? Terá a proposta de tradução sido um divertimento, um desafio às normas sociais, políticas e religiosas impostas? Nesta conjuntura, não será lícito antever que as traduções, se bem que publicadas, tivessem previamente sofrido cortes no seu tecido textual?

As conclusões generalistas em que nos precipitámos, quando resolvemos indagar esta problemática, converteram-se em perplexidades que se avolumam na parte final do trabalho.

---

[91] Longas listas de autores nacionais e de traduções portuguesas constam nos trabalhos de Maria Luísa Alvim e de José Brandão, onde existem muitas referências a obras ligadas ao erotismo. Entre outros, aponte-se o caso de Sade e *Lições de Amor* e *O Colar de Afrodite*, ambos de Pittigrilli, *O Kama Sutra* de Vatsyaya, *Ajustamento Sexual* de Frank Capra. *Libertação Sexual da Mulher* de Alexandra Kolantai, *Ministério do Amor* de Carlos Loures, etc. Não há, no entanto, referências a autores clássicos.

[92] Apesar de a tradução de Célia Pestana ser de 1974, o mês da sua publicação é Maio, motivo pelo qual tencionamos dar-lhe o devido desenvolvimento em trabalho posterior.

[93] Introdução à tradução de 1970.

1. DOS TRADUTORES

Considerado o pioneiro do arabismo português, António Borges Coelho é um minucioso historiador, professor, dramaturgo, tradutor de textos universais e poeta. Com um percurso de vida pautado por enérgica actividade política e académica, esteve preso no Aljube e em Peniche durante a ditadura salazarista. Do texto dramático *Sobre os Rios de Babilónia* à obra poética *Roseira Verde* ou *No Mar Oceano* e ainda às numerosas conferências e trabalhos sobre a Inquisição ou sobre a História, tudo na sua obra o revela como um humanista e um perseguidor de utopias universalistas. As palavras proferidas por José Mattoso, num discurso de homenagem a esta personalidade da cultura portuguesa, elucidam bem o que queremos transmitir:

Queremos, enfim, agradecer-lhe por não ter deixado que as marcas da repressão e tortura de que foi vítima, em vez de se transformarem em ódio, antes desabrochassem em celebração de vida pela palavra poética, pela amizade do convívio, pela ironia bem-humorada, pela disponibilidade e o optimismo. Às vezes, como dizia em nome do movimento "*Não Apaguem a Memória*!", «É preciso dizer não para que a água da vida corra limpa» (caminhos de memoria.wordpress.com/2008/07/04).

E a *Arte de Amar* foi por ele considerada um lugar de memória pelo seu "alto interesse como testemunho ideológico de Ovídio e do pensamento contemporâneo" (Coelho, 1965: 11).

Tal como o poeta latino, António Borges Coelho crê na Vida, no Amor e na Poesia. Em Tomos, Ovídio tinha saudades da pátria e escrevia lamentosamente os *Tristes*. Talvez a memória dos encarceramentos ou o gosto pelo Mediterrâneo os tenham aproximado.

Entre Ovídio e os poetas-tradutores Natália Correia e David Mourão-Ferreira as afinidades parecem-nos ainda mais evidentes.

Génio tão sublime como paradoxal, Natália Correia legou uma obra que se estende por géneros variados, desde a poesia ao romance, do teatro ao ensaio. Espírito livre, "mulher para além do seu tempo", abominava o Estado Novo, a que activamente se opôs, e interveio politicamente ao nível da cultura, na defesa dos direitos humanos e dos direitos da mulher. Possuidora de diversas vertentes culturais e discursivas, a sua "imagística surrealizante" leva-a a defender o Surrealismo, que interpreta como "sistemática pesquisa da capital aurífera da plenitude humana" (Correia, 1973: 7) e a explicar a função ética da perspectiva subversiva que é característica do movimento e a sua relação com as verdades do mundo (cf. Correia, 1973: 11). Dessas e doutras leituras deixou à cultura portuguesa importantes obras teóricas e críticas. Considerada "monumento de saberes", apelou sempre à literatura como forma de intervenção na sociedade, o que lhe valeu a apreensão de muitas obras pela censura, nomeadamente a "escandalosa" *Antologia da Poesia Erótica e Satírica* pela qual foi condenada a três anos de prisão com pena suspensa. Com efeito, são raros os textos que se afastam da luta contra a contínua falta de liberdade nacional "Para os narizes pôrem *(sic)* em dia / Leram os anais da Inquisição. / Com tanto ódio à poesia / Ficaram todos cor de limão ("Coro" do livro *Comunicação,* 1959). Foi também processada pela responsabilidade

como editora do livro *Novas Cartas Portuguesas*, que fazia a defesa do feminismo. No campo poético de teor amatório, as suas palavras são lapidadas em termos de corpo, desejo, prazer. Para o confirmar basta apenas uma quadra dos poemas reunidos sob o sugestivo título *As Maçãs de Orestes*, 1970: "Teu levantar de saias ó resplendor de púbis! / o joelho agressivo das espadas flectia / e na face dos homens deixavas a penugem / das nuvens aniladas que nas ancas movias". Com uma obra marcada, portanto, pelo erotismo, pelo amor-paixão (*Falavam-me de Amor e Livro de Amantes 1, 2, 3,* entre outros poemas) e pelo esoterismo (não esqueçamos que a transcendência e as *aitia* das *Metamorfoses* valeram a Ovídio a fama de mago), "as suas palavras, ditas ou escritas, foram néctar e manjar de deuses e ela divina sacerdotisa da coragem de ser e de dizer o que lhe ordenava o pensamento sem respeitos humanos de que desdenhava e sem temores reverenciais que desconhecia" (carlosmelobenteo.blogspot.com/2008/01/para-uma-bibliografia-de-natália-correia).

Peregrina de utopias e poeta das "Sacerdotisas do Amor", provocou, pois, reiteradamente, a Censura e enfrentou a solidão. Citando Maria Teresa Horta, Álvaro Laborinho Lúcio, no Boletim do NCH, n.º 14, sustenta que "os últimos tempos da sua vida foram de um cruel isolamento. Escutei-a revoltar-se contra isso, com mágoa no acento rebelde da voz. Mas sem se arrepender de nada" (Lúcio, 2005: s/p).

Tal com Ovídio vagueava nos meios culturais e boémios da corte romana, Natália Correia, "a demiurga do riso", foi uma figura importante das tertúlias de Lisboa.

Talvez o desterro de Ovídio após uma vida tão preenchida nos meios socioculturais romanos, a juntar aos seus cantos eróticos justifiquem a preferência de Natália Correia pela tradução da *Arte de Amar*, cuja escolha não foi certamente arbitrária.

Do mesmo modo, a lembrar Ovídio, a obra poética de David Mourão-Ferreira encerra a fusão do amor, do erotismo e da poesia. A identidade dos temas é logo desvelada pelo lirismo de alguns dos seus títulos pessoais: *Infinito Pessoal* ou *Arte de Amar* (colectânea que reúne o primeiro ciclo da sua obra de poesia). Em muitos dos poemas aqui reunidos sobressai uma inequívoca tematização da sensualidade, celebrada, clara ou metaforicamente, e em jogos de luz e cor,[94] pela alusão às partes do corpo da mulher, até progressivamente chegar à totalidade do objecto desejado: "Calidamente nua, / sob o vestido leve, / tua carne flutua / no desejo que teve […]" ("Teoria das Marés") ou "Em teus joelhos levantados / tocam as pontas de uma estrela. […] / E as tuas ancas repousadas, para que o meu corpo se concentre, / esperam, cativas, que as espadas / de amor se cravem no teu ventre" ("Prelúdio").[95]

Às actividades de filólogo, professor e poeta, alia David Mourão-Ferreira uma outra não menos louvável: a de tradutor. Sem limites de épocas, línguas ou culturas, as traduções do

[94] Em termos mais realistas, há que não esquecer que, na *Arte de Amar*, Ovídio preconiza a penumbra para as práticas no leito.

[95] O penetrante artigo de Fernando J. B. Martinho "Para o Retrato do Poeta Quando Jovem: Eros, Tempo, Poesia" é bastante esclarecedor da temática do erotismo na poesia de Mourão-Ferreira.

poeta dão-nos a conhecer textos de outros poetas, a partir de textos originais ou de traduções já efectuadas. Basta verificarmos os sumários dos volumes de *Vozes da Poesia Europeia*, editados pela revista *Colóquio / Letras*, a partir de 2003: grego, latim, anglo-saxão, árabe, hebraico, francês, castelhano, catalão – de Homero a Ibn Al-Sâbûnî e de Cristóforo de Mitilene a Byron –, com sete páginas dedicadas à *Arte de Amar* e aos *Amores*. Dotado de conhecimentos profundos da cultura greco-latina, a sua obra manifesta o sentido da permanência, da continuidade no legado poético (cf. Pereira, 1997: 231), quer com mais originalidade (por exemplo, "Penélope" em *Os Quatro Cantos do Mundo*, ou "Romance de Pompeia", "Romance de Rodes", "Romance de Cnossos", em *Órfico Ofício*), quer em transposições criadoras a partir de textos primeiros. E a sua simbiose com a traduzibilidade dos poemas de outras culturas é tão significativa que nela há ecos da sua própria produção que, por sua vez, se manifesta pontilhada de aproximações às raízes em que escolheu mergulhar, ou no dizer de João Barrento, "a questão nem é tanto de «relação», mas antes de uma permeabilidade total entre o poeta-tradutor e o tradutor-poeta, de uma indiferença que nos leva a poder falar de *uma* poética única – […], que pode ser imanente ou explícita" (Barrento, 1997: 253).[96] Também a escolha das cerca de 150 versões latinas de David Mourão-Ferreira denota "a preferência determinada pelas afinidades temperamentais com os autores latinos em causa: os poetas do amor (Catulo, Ovídio, Tíbulo, Propércio), os epigramistas e satíricos (Marcial, Juvenal)" (Pereira,1997: 241). Da leitura da obra de Ovídio, nomeadamente do final do Livro XV das *Metamorfoses* e do último verso da *Arte de Amar*, deduz-se o quanto o poeta latino valorizava a arte poética e o seu desejo de permanecer através dela. E, de facto, David Mourão-Ferreira respondeu aos seus anseios. Na explicação da duplicidade do título da colectânea que reúne o primeiro ciclo da sua obra, *Infinito Pessoal ou A Arte de Amar*, afirma no posfácio a propósito da disjuntiva "ou":

> Desta vez, fora a sombra de Ovídio quem a ela [colectânea] me conduzira: fora, sobretudo, uma velada irritação que sempre a sua *Ars Amatoria* me provocou, pelo que apresenta de petulante receituário – e o desejo, em suma, de modestamente lhe contrapor, a dois milénios de distância, outra "ars amatoria" que não receitava coisa nenhuma. Para mim, com efeito, uma "arte de amar" – […] ou é tudo ou não chega a ser nada; […]. Em vez de fórmulas, a vivência; em lugar de receitas, a procura (Ferreira, 1967: 155-156).

Eros domina. Ovídio amava e conhecia as mulheres. Corina foi um dos nomes femininos imortalizado pelo poeta. Roma, com todos os caracteres e tipos de beleza femininos, era a sua cidade de eleição. Até nos ambientes miseráveis dos subúrbios de Roma havia o templo de Diana com seu bosque…

David Mourão-Ferreira celebra as mulheres, de "Penélope" e "Isadora Duncan" às mulheres de Lisboa ("Romance das Mulheres de Lisboa no Regresso das Praias"). Várias vezes

---

[96] O artigo de João Barrento, intitulado "A Mão Esquerda de Orfeu", surge nos volumes da Colóquio / Letras aquando da homenagem ao poeta (n.º145 / 146 de Julho de 1997) e é um documento que consideramos extremamente valioso do ponto de vista das teorias da tradução e da história da tradução em Portugal.

perseguido pela censura salazarista e assim constrangido ao afastamento de Lisboa, empreende viagens pela Europa e tão "apaixonado se revela pelas cidades que descobre como pelas mulheres que atravessam o seu imaginário". Ao "só escrever sobre aquilo que ama" (Machado, 1996: 329) e atribuindo a cada uma delas um nome feminino, equaciona as cidades italianas com diferentes tipos de mulheres, em textos a fazer lembrar os conselhos dados aos homens e os tipos femininos das prescrições ovidianas, tal como se deduz da passagem do texto "Mãe Roma":

> Há cidades que nos voltam as costas, sem chegarem sequer a olhar para nós. Há outras que nos sacodem a mão, cordialmente, num sóbrio *shake-hand* de boas-vindas, e que depois lá seguem para os seus afazeres, os seus divertimentos, os seus labirintos em que nunca haveremos de penetrar. Há também as que discutem connosco, mas que por isso mesmo se nos tornam indispensáveis. E as que nos provocam; as que nos irritam; as que se divertem à nossa custa. Há ainda as que sabem de cor os mais secretos dialectos do desejo – para nos deixarem enrodilhados, insatisfeitos e melancólicos, na madrugada de frios arrabaldes. Há todavia, pelo contrário, as que nos vestem de música e de luz; que nos fazem lembrar, a cada passo, as irmãs mais velhas que não tivemos; que nos escutam com atenção – quando ficamos em silêncio – nas esplanadas do crepúsculo (http://www.instituto–camoes.pt/cvc/projtelecolab/tintalusa/numerodois).

Com efeito, Itália inteira conquista o poeta e Roma é vista como a mulher-mãe, aquela por quem se sente um amor diferente, pois, na poética de David Mourão-Ferreira, para além da pulsão erótica, o amor é enaltecido em todas as suas expressões e vivências. De maneira idêntica, as fábulas ovidianas explicam os múltiplos sentidos da vida de cada um de nós. Seja como for, tal como em Ovídio, Roma também permanece no horizonte das suas recordações.

E é das palavras de David Mourão-Ferreira que surge a justificação da tendência marcante pelo erotismo e, consequentemente, dos motivos que levaram os autores à tradução da *Arte de Amar*. Numa entrevista publicada em Janeiro de 1996, o poeta definia o papel da expressão erótica durante o regime fascista do seguinte modo: "Todo o falso moralismo do Estado também se manifestava no tabu do erótico; e exprimi-lo de uma maneira quanto possível livre, era uma forma de protesto. Uma subversão" (cf. Martinho, 1997: 167).

Do que foi exposto, confirmam-se as nossas hipóteses de aproximação entre poetas e "adivinha-se" o *modus translatori* dos tradutores na reescrita da *Arte de Amar* latina, aspecto sobre o qual nos debruçaremos mais à frente.

A partir deste enquadramento, centremo-nos agora nos textos em tradução, de modo a podermos contribuir para um esclarecimento mais objectivo do sintagma em título. Assim, será ainda nossa intenção reflectir sobre as seguintes linhas:

- informações sobre as traduções, nomeadamente as incluídas nos paratextos;

- formas de manipulação do texto-fonte a partir da análise de extractos[97] do *corpus* de traduções publicadas durante o Estado Novo, apresentando as diferentes opções tradutivas ao nível das macroestruturas e das microestruturas, nas suas vertentes estilísticas, semânticas, lexicais e prosódicas;
- apreciação de duas edições da mesma tradução, tentando comprovar se os dois textos de António Borges Coelho editados durante o período do Estado Novo apresentam diferenças como resultado da imposição censória ou se as segundas edições de Natália Correia / David Mourão-Ferreira, publicadas já depois de 1974, manifestam melhorias por intervenção autoral em relação à primeira;
- por último, dedicar-nos-emos a encontrar respostas para os problemas relativos às competências dos tradutores, aos pormenores intraculturais e ainda às dificuldades pragmáticas das diferentes traduções que serão desveladas pela investigação de aspectos relacionados com a respectiva publicação, públicos-alvo e finalidades.

2. DAS TRADUÇÕES

. Informações dos espaços paratextuais

A tradução de António Borges Coelho apresenta um texto introdutório (1965: 7-16) onde o tradutor refere detalhes da história romana coetânea de Ovídio, seguidos da bibliografia do poeta. Dedica também algumas páginas à obra a traduzir, considerando-a "duradoura" (p. 9), "com apontamentos que em si mesmos roçam a pornografia" e "indiscutivelmente livro para adultos" (p. 9). Em sequência, patenteando os seus conhecimentos histórico-filosóficos, António Borges Coelho convoca as doutrinas de autoridades clássicas como Horácio, Epicuro ou Lucrécio para enfatizar o prestígio dos autores latinos e justificar o de Ovídio, ou, se pensarmos nas circunstâncias dos anos 60, para relativizar a sua escolha literária perante a censura. Sobre a tradução, apenas somos informados de que foi feita directamente do original latino, com recurso à excelente tradução francesa de Henri Bornecque na Collection des Universités de France, Belles Lettres, Paris, 1960.

A segunda tradução em estudo, de Natália Correia e David Mourão-Ferreira, apresenta uma "Introdução", unicamente da autoria do poeta, com o subtítulo *Ovídio e a Arte de Amar*. Aqui o poeta-tradutor disserta sobre o interesse social e psicológico da obra, contrapondo tempos antigos e modernos, clandestinidade e curiosidade. Neste âmbito, refira-se que a ênfase atribuída às viagens de Ovídio, nomeadamente aos sacrossantos lugares da Grécia, despertou a nossa atenção, posto que desvenda episódios de coincidência autobiográfica. O recurso da "técnica" que a retórica ensinara ao poeta latino e o elenco de "temas" que a viagem à Grécia lhe havia proporcionado constituem para o nosso tradutor circunstância de capital influência na índole nos destinos dessa obra (cf. p. 7), afirmação que

[97] A nossa escolha recairá sobre o preâmbulo da obra, por acharmos que estes versos inaugurais nos fornecem indicações imediatas sobre as concepções de tradução, e sobre a parte relativa às técnicas de enamoramento, um dos núcleos fundamentais do manual de sedução. À parte destes fragmentos que já identificam diferentes opções de reescrita, indicaremos ainda algumas outras tomadas de posição dos autores-tradutores perante passagens consideradas mais "indecorosas".

reciprocamente convoca os poemas e as crónicas relacionados com os itinerários percorridos pelo poeta nos sítios clássicos. Enaltece Ovídio por ter sido um "competentíssimo técnico do amor" e por ter colocado a mulher e o homem no mesmo pé de igualdade, mas não o coloca poeticamente nos "píncaros da Lua". Em jeito de crítica literária, antes o põe em "alturas medianas, mais ao alcance de todos nós" (cf. p. 10). Assim, denotam-se já preocupações em levar a obra à generalidade do público-leitor, não pelo racionalizado apuro retórico, ou seja, pelo valor estético-formal que o tratado possui, mas pelos seus conteúdos que ensinam eficazmente neste domínio específico. Apesar de tudo, o autor da "Introdução" valoriza e segue a divisão da obra em três livros, que correspondem a "uma arrumação mais sistemática da respectiva matéria" (cf. p. 10) e tece considerações sobre a nova tradução, em consonância aliás com o que já previamos anteriormente: "despretensiosa e correntia, em que se procurou obedecer mais a certos ritmos internos que a uma opressiva literalidade" (p. 9). (sublinhado nosso). Refira-se ainda que, no âmbito dos elementos paratextuais, a tradução de 1965 é completada com notas explicativas dos dados míticos, as quais estão ausentes na edição de 1970. Estes aspectos levam-nos a contrapor a motivação pedagógica da primeira, mais acessível a um público que se quisesse familiarizar com as histórias da cultura clássica, ao propósito mais abrangente da segunda tradução, de acordo, aliás, com as palavras do seu próprio prefaciador.

3. TRADUÇÃO / MANIPULAÇÃO?

As traduções realizadas durante o período do Estado Novo seguem a tripartição[98] da obra original[99] e assinalam o seu preâmbulo, se bem que de maneiras diferentes. No Livro Primeiro, António Borges Coelho inaugura a tradução assinalando em título o proémio, enquanto Natália Correia e David Mourão-Ferreira o apresentam em itálico, não em total correspondência com o texto original, pois sobressaem espaços livres na mancha gráfica. Do mesmo modo, não há na tradução a duas mãos subtítulos forjados das matérias constantes nos três livros, ao contrário da tradução de 65 que, para tornar o texto mais acessível ao leitor, utiliza esses subtítulos e as notas explicativas, transpondo quase tudo directamente da versão francesa consultada. No âmbito da macrotextualidade, surge ainda outra diferença particularmente sugestiva que reside no facto de a tradução de 1965 ser em prosa e a de 1970 em verso. O que queremos dizer é que a arte de traduzir em verso (e não é nosso intuito falar aqui da intraduzibilidade da poesia) pressupõe um pleno conhecimento da língua original combinado com uma agudeza poética própria, o que torna natural que sejam os dois poetas em questão a optarem por essa modalidade. Obviamente é nesta tradução que logo no preâmbulo se verifica uma fuga à "opressiva literalidade": todo o sentido é mantido, os topónimos e nomes próprios da mitologia são quase integralmente transpostos, mas muitas frases e vocábulos, surtindo efeitos de estilo e de rima, aparecem mais adaptados ao contexto das realidades dos novos tempos. Em sentido oposto, a tradução de Borges Coelho segue literal e condensadamente o sentido e as

[98] A *Arte de Amar* divide-se em Livro Primeiro, dirigido aos homens e ensinando-lhes a arte da sedução, Livro Segundo, que trata das formas de fazer perdurar o amor e também dirigido aos homens e Livro Terceiro, composto por um conjunto de instruções de amor dirigido à mulher.

[99] Seguimos a lição a que recorreu António Borges Coelho.

palavras originais, naturalmente com os ajustes necessários às especificidades sintácticas da língua portuguesa. A título exemplificativo, anotemos apenas dois detalhes. O primeiro a propósito de arte e amor,

Texto latino	**Tradução de 1965**	**Tradução de 1970**
Arte citae ueloque rates remoque mouentur, / Arte leuis currus.	É a arte com cuja vela e remo se permite aos navios vogar, aos carros rodar com ligeireza.	Graças à arte é que no mar os barcos com velas e remos vão vogando; / graças também a ela vão os carros mais velozes deslizando…

e o segundo respeitante à última advertência do Preâmbulo, a qual subliminarmente consideramos como tácticas retórica de *necessitas e* de *dissimulatio* para se autojustificar:

Texto latino	**Tradução de 1965**	**Tradução de 1970**
Inque meo nullum carmine crimen erit.	O meu poema nada apresentará que seja repreensível.	Não tem pois nenhum mal este poema.

De resto, este tipo de precaução, nunca omitido nas traduções, faz parte do discurso de Ovídio e é reiterado em vários lugares da obra quando o poeta latino declara que tudo o que ensina sobre o amor é dentro dos princípios da lei. Na comparação das duas traduções, indicia-se assim a sua fundamental marca diferenciadora: uma linguagem mais contida e solene na primeira e uma linguagem mais desenvolta, uma linguagem mais "correntia e despretensiosa", na segunda. Por outras palavras e parafraseando João Barrento a propósito da concepção de tradução de poesia de Vasco Graça Moura, diríamos que quando os poetas traduzem poetas dão curso a "infidelidades interactivas", que "reagem sobre os elementos do original e também sobre a nova estrutura elaborada na língua de acolhimento, onde a versão final não pode ignorar a própria tradição literária desta" (Barrento, 1997: 250).

Esta ideia permanece no fragmento da *Arte de Amar* que encerra as técnicas de sedução a utilizar pelos homens. Ao verso latino "Ei mihi! Rusticitas, non pudor ille fuit" (v. 670) correspondem ora expressões portuguesas mais formais e sintéticas, "Destes mostras de timidez e não de pudor" (1965: 53), ora mais perifrásticas e energéticas: "(ó homem) / Não é pudico o teu comportamento; / deste sim mostras de um tosco acanhamento" (1970: 64). À parte estes lugares com diversa letra, desponta nos textos de chegada uma visão pictórica das realidades da vida romana, em plena cumplicidade de sentido com o criador: os galanteios, as promessas, os beijos, as audácias no amor. Estes assuntos, enriquecidos e

apoiados nas histórias mitológicas, são ditos com mais literalidade ou mais liberdade, mas sempre muito próximos do que o poeta traduzido efectivamente disse. No caso da alusão às violações, por exemplo, o espírito misógino dos dísticos latinos não foi corrigido pelos tradutores, tal como se observa em: " Fébea foi violada; sua irmã foi vítima duma violação; nem assim amaram menos aquele que as violara" (1965: 54) e " Foram Febe e a irmã violentadas / Nem por isso ambas as raptadas / amaram menos aquele que as raptou" (1970, p. 65), que dependem de: "Vim passa est Phoebe, uis est allata sorori; / Et gratus raptae raptor uterque fuit." (vv.677-678).

No Livro Segundo, os conselhos para a prática de infidelidades ou os sons da linguagem nas uniões de amor, entre outros, seguem de forma continuada a materialidade concreta do texto-fonte. Assim, os versos metafóricos, "Illo, crede mihi, Gratia nata loco est, / Quae modo pugnarunt, iungunt sua rostra columbae, / Quarum blanditias uerbaque murmur habet. (vv. 464-466), correspondem a formas onomatopaicas ou a mudanças de categorias gramaticais das palavras, "acredita-me, é nesse lugar [na cama] que nasce o perdão. As pombas, que ainda agora se batiam, unem o seu bico e o seu ron-ron" (1965: 87), ou a versos em busca de musicalidade: "A cama é o lugar onde nasce o perdão. /As pombas que ainda há pouco se batiam / unem os bicos e o seu arrulhar / é o amor a falar" (1970: 112). Basta este último fragmento e a leitura de outros poemas dos poetas para nos apercebermos de que o poema em tradução é "espelho e véu: espelho de uma alteridade e véu de uma ipseidade" (Barrento, 1997: 250).

Na continuação deste Livro, entre traços misóginos e prelúdios amorosos – violações, êxtases, homossexualidade e práticas de amor –, verificam-se temas que, a julgar pelas traduções mais antigas de Ovídio, pensávamos terem sido sujeitos a processos de autocensura ou a repressões dos censores ou dos seus mandantes. No entanto, de acordo com as opções de escrita tradutiva atrás referidas, também esses passos são traduzidos integralmente:

Texto latino	**Tradução de 1965**	**Tradução de 1970**
[…] Venerem iungunt per mille figuras; / Inuenit plures nulla tabella modos; / Illis sentitur non inritata uoluptas; / Quod iuuet, ex aequo femina uirque ferant / Odi concubitus qui non utrumque resoluunt / (Hoc est cur pueri tangar amore minus). […] Crede mihi, non est Veneris properanda uoluptas, / Sed sensim tarda proficienda mora. /	[…] prestam-se a mil atitudes no amor; nenhuma recolha de pinturas voluptuosas imaginou posições mais variadas. O prazer nasce sem provocação artificial; para haver prazer, é necessário que a mulher e o homem tomem parte igual. Odeio o coito quando não há entrega de ambos (eis a razão porque encontro menos atractivos	Nunca nenhuma antologia / de lascivas pinturas / mais variadas posições imaginou. / Nasce o prazer naturalmente e não / duma artificial provocação. / Para que jorre a fonte do prazer / é necessário que o homem e a mulher / igualmente o partilhem. / Odeio o coito quando não é mútua a desvairada entrega dos amantes (eis por que encontro menos atractivos

Cum locca reppereris, quae tangi femina gaudet / Non obstet, tangas quo minus illa, pudor; / Adspicies óculos tremulo […] / Accedent questus , accedet amabile murmur / et dulces gemitus aptaque uerba ioco./ […] Ad metam properat simul. Tum plena uoluptas, / Cum pariter uicti femina uirque iacent. / Hic tibi uersandus tenor est, cum libera dantur / Otia, furtiuum nec timor urget opus; / Cum mora non tuta est, totis incumbere remis / Vtile et admisso subdere calcar equo. (vv. 679-684 e 717-733)	no amor com rapazes. (p.98) […] Acredita-me, não é conveniente apressar o termo da volúpia, mas chegar lá insensivelmente depois de atrasos que o demorem. Quando tiveres encontrado o lugar onde a mulher se compraz nas carícias, o pudor não deve impedir-te de a acariciar. Verás os olhos da tua amante cintilar com um brilho trémulo […]. Depois virão queixas, virá um terno murmúrio, doces gemidos e as palavras que convêm ao amor. […] Atingi a meta ao mesmo tempo; é o cúmulo da volúpia quando ambos vencidos, mulher e homem, ficam estendidos sem força. Eis a conduta a seguir quando o lazer te deixa toda a liberdade e o medo não te obriga a apressar o trabalho. Quando houver perigo no tardar, é conveniente meteres os remos a toda a força e dar de espora ao cavalo lançado a toda a brida. (pp. 98 e 100)	/ no amor praticado com os rapazes). Apressar o termo da volúpia, / acredita, não é conveniente, / mas depois de atrazos (*sic*) que a demorem / chegar à meta insensivelmente. / E antes de encontrares aquela região / onde as carícias têm melhor acolhimento / não te impeça o pudor de a afagar. / […] nos olhos do amante, esse brilho / tu verás cintilar. Depois virão as queixas, os gemidos, / doces rumores, um murmúrio terno, / as palavras que convêm ao amor. […] Que a meta seja atingida ao mesmo tempo, / São guindados ao cume da volúpia / o homem e a mulher quando vencidos / ficam na cama, sem forças, estendidos. / Se o vagar deixa toda a liberdade / e o medo não obriga a apressar o acto, / eis a conduta que convém seguir. Mas se houver perigo no tardar, / a toda a força mete os remos / e dá esporas ao cavalo / lançado a toda a brida. (pp. 131-132)

Do mesmo modo, procurámos em vão lacunas tradutivas no Livro Terceiro. Depreender-se-ia que os incentivos aí promulgados, abertamente ligados à igualdade de sexos ou às diferentes posições a tomar durante o acto sexual, seriam impróprios no contexto moral e religioso do Estado Novo, sobretudo porque eram dirigidos às "senhoras". Contudo, os tradutores seguem a letra do original, mantendo-se até a alusão a tabus linguísticos.

Atentemos:

Texto latino	Tradução de 1965	Tradução de 1970
Nota sibi sint quaeque; modos a corpore certos / Sumite; non omnis una figura decet. / Quae facie praesignis erit, resupina iaceto; / Spectentur tergo, quis sua terga placent. / tu quoque, cui rugis uterum Lucina notauit, / Vt celer auersis utere Parthus equis. / Milanion umeris Atalantes crura ferebat; / Si Bona sunt, hoc sunt aspicienda modo. / Parua uehatur equo; quod erat longíssima, numquam / Thebais Hectoreo nupta resedit equo. / Strata premat genibus, paulum ceruice reflexa, / Femina per longum conspicienda latus. / Cui fémur est iuuenale, carent quoque pectora menda, / Stet uir in obliquo fusa sit ipsa toro. […] Mille uoci Veneris; simplex minimique laboris, / Cum iacet in dextrum semisupina latus. / […] Sentiat ex imis Venerem resoluta medullis / Femina et ex aequo res iuuet illa duos. / […] Nec taceant, mediis inproba uerba uocis. / […] (Infelix, cui torpet hebes locus ille, puella est, Quo pariter debent femina uirque frui.) / […] A! pudet; arcanas pars habet ista notas. (vv. 771-82, 785-86, 793-94, 796, 799-800, 804)	Que cada uma de vós se conheça bem; escolhei tal ou tal atitude de acordo com o vosso corpo; a mesma posição não convém a todas. Aquela cuja figura é bonita, estenda-se sobre as costas. É de costas que deverão mostrar-se as que estão satisfeitas com o seu dorso. Também tu a quem Lucina deixou rugas sobre o ventre, faz como o parto que combate voltando o dorso. Milanion trazia sobre os ombros as pernas de Atalanta; se as vossas pernas são belas, é conveniente mostrá-las do mesmo modo. A mulher pequena tomará a posição do cavaleiro. Como era altíssima, nunca a tebana esposa de Heitor se pôs em cima do seu marido como um cavalo. Que se ponha de joelhos sobre o leito, […], a mulher que quiser fazer admirar toda a linha do flanco. Se as vossas coxas têm o encanto da juventude e o vosso peito não tem defeito, que o homem fique direito e vós estendida sobre o leito obliquamente a ele. […] Há mil maneiras para os prazeres de Vénus; a mais simples e a menos fatigante é meia deitada sobre o lado direito. […]	Que cada uma de vós a fundo se conheça / e escolha a atitude / que mais em harmonia com o corpo lhe pareça. / A mesma posição a todas não convém. / Se o teu corpo é bonito deita-te sobre as costas / e é de costas que deves tua nudez mostrar, / se à perfeição do dorso nada tens a apontar. Também tu cujo ventre Lucina encheu de rugas / faz como o Parto que no combate volta o dorso. / Milanion trazia sobre os ombros as pernas de Atalanta;/ se as tuas são belas do mesmo as mostrarás. / Se a mulher é pequena, / que tome a posição do cavaleiro. / Porque era altíssima / nunca a tebana mulher de Heitor / fez de cavalo em cima do marido. / Se procuras que o homem admire / da tua anca a linha inteira, / […] na cama te ajoelha. / Se as tuas coxas têm da juventude o viço / e é impecável o teu peito / fique o homem direito / e obliquamente a ele estende-te no leito. / […] Para os prazeres de Vénus praticar há mil maneiras. / Mas a mais repousante e menos complicada / é ficares

	Que a mulher sinta o prazer de Vénus abatê-la até ao mais profundo do seu ser e que o prazer seja igual para ela e para o seu amante. […] que no meio do vosso prazer não se calem as palavras lascivas […]. Infeliz da mulher cujo órgão fica insensível e deve originar prazeres para ela e para o homem […]. Oh tenho vergonha de prosseguir: este órgão tem secretos meios de expressão (pp. 145- 146).	sobre o flanco direito / meia deitada. […] Sinta a mulher que os deleites de Vénus / ressoam nos abismos do seu ser; / e para os dois amantes / seja igual o prazer. / […] e no meio das volúpias não se calem / aquelas que soam mais lascivas. / Infeliz da mulher se o órgão de prazer permanece insensível / e que volúpias deve originar para ela e para o amante./ […] Impede-me o pudor de prosseguir. / Do teu órgão, mulher, / são secretos os meios de expressão (pp. 192- 194).

Paradoxalmente, as traduções da *Arte de Amar* durante o Estado Novo preservam na íntegra a identidade de Ovídio: o sentido, a contenção de palavras na expressão de pensamentos, as comparações e as metáforas, apesar de uma escolha de vocábulos mais alargada na tradução de 1970, tudo foi devolvido. É também nesta última tradução que o tom irónico que envolve a arte traduzida e que o ritmo interno, apoiado na preferência pela construção de hipérbatos, se apresentam de forma mais similar ao original. Apesar de se fazerem sentir ecos de marcas próprias, prevalece a invisibilidade dos poetas-tradutores, pois a sua intenção parece ter sido a de *inventar* fluentemente o texto que o autor teria produzido se nesses tempos a sua língua fosse o português. Em suma, ambas as traduções se mantêm fiéis ao conteúdo, ao fundo do original, embora na tradução em verso se verifique uma maior unidade de fundo e forma. A opção por questões de rima ou de métrica demonstra, pois, o esforço posto pelos poetas-tradutores não só em dizer, como em "imitar" o dizer de Ovídio, fazendo assim corresponder a tradução a um protocolo da poesia do seu próprio tempo. Contudo, talvez por estes motivos, sentimos que a tradução em poesia se expressa aquém das nossas expectativas, pois, embora não se trate de uma tradução servil, julgámos que por serem poetas a traduzir outro poeta, a sua tradução desse azo a processos mais recreativos. Mas a desilusão metamorforseia-se em coerência tradutiva: não dizia David Mourão-Ferreira, no prefácio à tradução, que a literariedade de Ovídio na *Arte de Amar* não era a dos píncaros da Lua?

E a escrita tradutiva dos poetas é mantida, pois do confronto de edições proposto, apurámos que os textos traduzidos de Natália Correia e David Mourão-Ferreira, assim como os seus prefácios, não apresentam qualquer tipo de modificação nas suas duas edições. Do

mesmo modo, a *Arte de Amar* de Borges Coelho em 1972 é uma reimpressão do texto de 1965, ao qual apenas foi anexado um índice.

Ora, considerando que nessa época, a fidelidade tradutiva em relação a este tipo de textos era símbolo de reivindicação pela liberdade, por que não foram as traduções tidas em conta pela Censura, fosse ela preventiva, repressiva ou indirecta? Como poderemos explicar a publicação e a circulação destes textos, que concretizam libertinagens e práticas indecorosas para a época?

Partimos do princípio de que a variedade de traduções da mesma obra, na ocorrência num curto espaço de tempo, denota não só o prestígio da obra original como responde ao reconhecimento e aceitabilidade de diferentes tipos de leitores pelas versões tradutivas pelas quais a leram. Nesta via, embora as edições estudadas não indiquem o número de exemplares publicados, o interesse pelo texto durante a época é naturalmente comprovado pela reimpressão do trabalho de António Borges Coelho

Por uma razão ou por outra e por muito ou pouco tempo, muitos escritores foram detidos ou julgados em plenário por acusação de delitos políticos ou de atentados aos costumes. Entre outras dezenas de intelectuais, os nossos tradutores, quer por filiações políticas quer por "antologias eróticas e satíricas", são disso paradigma. Por outro lado, muitas vezes a censura não se aplicava apenas directamente aos livros, estes podiam ser retirados do mercado ou alterados, mas os seus escritores ou editores eram sujeitos aos castigos da *PIDE* ou da Polícia.

Também havia as livrarias (Europa-América, Barata, Moraes, Ulmeiro, entre outras) que serviam os leitores de livros proscritos, autênticos *best-sellers* pelos seus conteúdos e, portanto, por serem "frutos proibidos". Mesmo nos fins do regime, o então ministro do interior, Gonçalves Rapazote, impõe o cumprimento imediato de instruções no sentido de uma enorme vigilância nas tipografias e livrarias para impedir a saída ou para a apreensão de livros subversivos ou do foro "obsceno". Não obstante, vem a lume, em meados de 1974, uma nova tradução da *Arte de Amar* (de Célia Pestana), o que comprova a aceitação das traduções por parte dos censores e a adesão dos leitores a este tipo de obra.

Deixando ainda muito por averiguar, verificámos com espanto que a obra ou as suas versões não estiveram envolvidas nas situações apontadas, nem tão pouco aparecem nas longas listas dos livros proibidos durante o Estado Novo.

Neste momento, as nossas perplexidades só poderão ser esclarecidas na continuação de um mero campo de hipóteses[100]. Primeiro, porque se trata de um texto clássico de longa tradição, já anteriormente traduzido. Ora, se ao nível do ensino as traduções portuguesas de clássicos rareavam, teriam sido esses trabalhos justificados como necessários para a aprendizagem do latim e para aproximar os clássicos das concepções literárias da época? Ou, visto que o próprio texto adverte os seus leitores que estas partes são destinadas a mulheres com pelo menos "cinco lustres" de idade, seriam as traduções em causa entendidas como diversões? Aliás, segundo Salazar, o interesse pelo sexo não fazia diminuir

[100] Não se trata, contudo, de uma mera especulação pois, no teor do erotismo e do amor, títulos de autores mais modernos foram proibidos a priori.

o interesse pela política? (cf. Dacosta, 2007: 139). Lembre-se, neste contexto, que a prostituição, em Portugal, só foi banida, e com relutância, em 1963.

Assim, as perguntas formuladas exigem uma mais vasta e aprofundada investigação que não cabia nos limites deste trabalho, mas à qual tencionamos voltar posteriormente. Neste contexto, é sem dúvida importante chamar a atenção para um caso surpreendente na história dos estudos de tradução.

Entretanto, confirma-se o sucesso do livro e das suas traduções. Desde a afixação de citações da obra nas paredes de Pompeia, as reminiscências e as traduções da *Arte de Amar* permanecem na continuidade das culturas. Recentemente, Carlos Ascenso André renovou a tradução (André, 2006). O verso de Éluard apresentado em epígrafe e a recolha poética *A Arte de Amar* de David Mourão-Ferreira são, com certeza, apenas alguns exemplos de tradução e de muitas outras artes de amar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alvim, Maria Luísa, 1992, *Livros Portugueses Proibidos no Regime Fascista: Bibliografia*, Braga, FLUP (Texto policopiado).

André, Carlos Ascenso, 1991, "Uma Planura Ressequida: Ovídio e a Poética do Exílio", in *Biblos*, n.º LXVII, Lisboa, Faculdade de Letras.

Andringa, Diana, "Um texto sobre António Borges Coelho, in caminhos de memoria. wordpress.com/2008/07/04, acedido 03/01/2009.

Barbas, Helena, 2006, "Textos de Helena Barbas – Artesão do Amor e do Sexo", in *Expresso – Actual*, n.º 1751, 20/05.

Barrento, João, 1997, "A Mão Esquerda de Orfeu" in *Infinito Pessoal: Homenagem a David Mourão-Ferreira (1927-1996)*, *Colóquio / Letras,* n.º 145 / 146, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Bento, Carlos Manuel, "Para uma biografia de Natália Correia" in carlosmelobenteo. blogspot.com/2008/01/para-uma-bibliografia-de-natalia-correia, acedido em 07/07/2008.

Boer, Cornelius de (Ed.) (1915-1938), *Ovide Moralisé, Poème du Quatorzième Siècle,* Amsterdam, Nieuwa Reeks.

Brandão, José, "Livros Proibidos nos Últimos Tempos da Ditadura" in *Vidas Lusófonas: os Livros e a Censura em Portugal*, www.Vidaslusofonas.pt/livros, acedido em 10/12/2008.

Coelho, Jacinto do Prado (Org.), 1973, *Dicionário de Literatura*, (3.ª ed), Porto: Figueirinhas.

Correia, Natália, 1973, *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, Lisboa, Publicações Europa – América, Série Antologias, Estudos e Documentos, n.º 81.

Dacosta, Fernando, 2007, *As Máscaras de Salazar*, 19.ª ed., Lisboa, Casa das Letras.

Guincho, Maria dos Anjos, 2008, “Morality and Poetic Theorizing as Censorship Strategies: The Translation of *Heroides* by Miguel do Couto Guerreiro (1720 – 1793)”, in Seruya, Teresa & Moniz, Maria Lin (Ed.) *Translation and Censorship in Different Times and Landscapes*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.

Lúcio, Álvaro Laborinho, 2005, “Natália Correia, Dez Anos Depois”, in *Boletim do Núcleo Cultural da Horta*, n.º 14, Horta, Livraria Virtual.

Machado, Álvaro Manuel (Org e Dir.), 1996, *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença.

Marques, Paulo, 2008, *Natália Correia, Ó Sublinhados Sonhos! A Poesia É para Comer! / 1923-1993*, Lisboa, Parceria a. M. Pereira e Público.

Martinho, Fernando, 1997, “Para o Retrato do Poeta quando Jovem: Eros, Tempo, Poesia”, in *Infinito Pessoal: Homenagem a David Mourão-Ferreira (1927-1996)*, *Colóquio / Letras,* n.º 145 / 146, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Martino, Aurora, “Turismo Literário Com David Mourão-Ferreira: a Terra Napolitana”, in www.instituto-camoes.pt/cvc/projtelecolab/tintalusa/numerodois, acedido em 04-01-09.

Menéres, Mª Alberta & Castro, E. M. de Melo (1971), *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa* (2.ª ed.), Lisboa, Moraes Editores.

Mourão-Ferreira, David, 1967, *A Arte de Amar / 1948-1962*, Lisboa, Guimarães Editores.

Mourão-Ferreira, David (Trad.), 2003-2004, *Vozes da Poesia Europeia*, *Colóquio / Letras,* n.º 163 / 169, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Murteira, Mário, “Um Olhar (dos anos 60) sobre Portugal” in *Análise Social*, vol. XVIII, 4.ª-5.ª - 123-124, Lisboa, ICS / UL.

Ovídio / André, Carlos Ascenso, 2006, *Arte de Amar*, Lisboa, Livros Cotovia.

_____ / Bornecque, Henri, 1960, L’Art d’Aimer, Paris, Les Belles Lettres.

_____ / Castilho, António Feliciano, 1862, *Arte de Amar* seguida pela *Grinalda da Arte de Amar* de José Feliciano de Castilho, Rio de Janeiro, Eduardo &Henr. Laemert.

Ovídio / Coelho, António Borges, 1965, *A Arte de Amar*, Lisboa, Editorial Presença.

_____ / Coelho, António Borges, 1972, *A Arte de Amar*, (2.ª ed.), Lisboa, Editorial Presença.

_____ / Correia, Natália & Ferreira, David Mourão, 1970, *Arte de Amar*, Lisboa, Galeria Panorama.

_____ / Correia, Natália & Ferreira, David Mourão, 1990, *Arte de Amar*, Lisboa, Vega.

_____ / Correia, Natália & Ferreira, David Mourão, 1994, *Arte de Amar*, (2.ª ed.), Lisboa, Vega.

_____ / Pereira, João Félix, 1890, *Arte de Amar*, Lisboa, Imprensa de Lucas Evangelista Torres.

_____ / Pestana, Célia, 1974, *A Arte de Amar*, Mem Martins, Europa-América.

_____ / Pestana, Célia, 1998, *A Arte de Amar*, (2ª ed.), Mem Martins, Europa-América.

_____ / Roland, O. Corah, 1935, *Arte de Amar*, São Paulo, Editorial Paulista.

Paratore, Ettore & Losa, Manuel de Sousa, 1983, *Historia da Literatura Latina*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Pereira, Maria Helena Rocha, 1997, "Permanência Clássica na Poesia de David Mourão-Ferreira", in *Infinito Pessoal: Homenagem a David Mourão-Ferreira (1927-1996)*, *Colóquio / Letras,* n.º 145 / 146, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Rodrigues, A. A. Almeida, 1993, *A Tradução em Portugal*, 3.º Vol., Lisboa: ISLA

Rodrigues, Graça Almeida, 1980, *Breve História da Censura em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Breve, vol. 54, Instituto da Cultura e da Língua Portuguesa.

Syme, Robert ,1978, *History in Ovid*, Oxford, Oxford University Press.

Viarre, Simone, 1966, *La Survie d'Ovide dans la Littérature Scientifique des XII et XIIIe Siècles*, Poitiers, Publications du C.E.S.C.M.


SICEAT VR I A CRIM
ANS

AQUILO QUE AINDA ARDE: ESBOÇO DE UMA *ERÓTICA SENIL* NA FICÇÃO PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA E HIPER-CONTEMPORÂNEA

Matteo Pupillo

Sorbonne Université (CEL-UÉ / CLEPUL)

matteo.pupillo@sorbonne-universite.fr

Para Ana Luísa Vilela,

"as palavras que não chegam"[101] *e, por isso, ardem.*

RESUMO:

O presente contributo propõe-se examinar a *erótica senil*, termo proposto por Eliane Robert Moraes (2015) a propósito de alguns escritos sobre Hilda Hilst, na ficção portuguesa contemporânea e hiper-contemporânea, tendo em vista o recorte temporal 1977-2023. Nesse sentido, além de mapear as obras em que a prática lúbrica na velhice surge encenada, o *corpus* preferencial é constituído pelos seguintes escritos: i) *Para Sempre* (1983), de Vergílio Ferreira; ii) o conto "Significado oculto de um corpo velho", de Maria Isabel Barreno, inserido na coletânea *Círculo virtuoso* (1996); e, por último, iii) *E se eu morrer amanhã?* (2023), de Filipa Fonseca Martins. Ao abordar tais obras, o nosso artigo persegue dois objetivos complementares: a um nível, analisar a sexualidade na velhice sob a perspetiva das Ciências Sociais, com enfoque em contributos de índole filosófica e sociológica; a outro nível, problematizar, no plano estritamente estético-literário, a dimensão orgânica das personagens que encarnam a atividade erótica, tomando como referência a proposta de Francis Berthelot em *Le Corps du Héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque* (1997), a qual demonstra que os corpos condicionam os modos de expressão do romance.

Palavras-chave: *erotismo; velhice; sexualidade; literatura portuguesa*

[101] Verso retirado do poema "Passos de veludo", de Ana Luísa Amaral (*Inversos – Poesia 1990-2010*).

ABSTRACT:

This paper sets out to examine *senile eroticism*–a concept first articulated by Eliane Robert Moraes (2015) in relation to certain novels by the Brazilian writer Hilda Hilst–within contemporary and hyper-contemporary Portuguese fiction, covering the period 1977 to 2023. Beyond mapping those works in which erotic practices in old age are represented, the core corpus comprises: (i) *Para Sempre* (1983) by Vergílio Ferreira; (ii) the short story "Significado oculto de um corpo velho", published in Maria Isabel Barreno's collection *Círculo virtuoso* (1996); (iii) and, lastly, *E se eu morrer amanhã?* (2023) by Filipa Fonseca Martins. The analysis pursues two complementary aims. On one level, it interrogates representations of sexuality in old age through a lens informed by the social sciences. On another level, it engages with the question strictly at the aesthetic-literary plane, considering the corporeal dimension of characters who enact erotic practices. To this end, it draws on Francis Berthelot's proposal in *Le Corps du Héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque* (1997), a framework which demonstrates how bodies shape and condition the expressive possibilities of the novels.

Keywords: *eroticism; old age; sexuality; Portuguese literature*

> Convenhamos: nada mais difícil do que admitir uma erótica senil. Aos velhos normalmente se atribui uma castidade absoluta, só comparável ao "sexo dos anjos", ou, na via oposta, uma incontestável inclinação à perversidade.
>
> (Eliane Robert Moraes, 2015)

PREÂMBULO

Num artigo[102], intitulado "Sexo dos avós", o jornalista Nelson Rodrigues afirma – sem surpresa para nós, leitores portugueses – que, em Portugal, o tema continua a ser um tabu. De facto, "quando os mais novos imaginam os seus avós a terem sexo, soltam risos e caretas, como se fosse uma coisa patética, no mínimo, difícil de imaginar" (Rodrigues, 2009, np), ou como se os velhos fossem seres assexuados. Não constitui novidade que convenções culturais atribuam aos idosos uma castidade absoluta, já que, como nota Simone de Beauvoir, no ensaio *La Vieillesse* (1970), "si les vieillards manifestent les mêmes désirs, les mêmes sentiments, les mêmes revendications que les jeunes, ils scandalisent ; chez eux,

[102] O artigo data de 18 de janeiro de 2009 e pode ser consultado aqui: https://expresso.pt/sociedade/sexo-dos-avos=f492407 (acedido em 20/08/2025)

l'amour, la jalousie semblent odieux ou ridicules, la sexualité répugnante, la violence dérisoire. Ils doivent donner l'exemple de toutes les vertus" (Beauvoir, 1970: 12).

Ora, se o sexo entre velhos provoca escândalo e desconforto na sociedade, a efabulação literária revela-se mais permeável, não impondo os mesmos constrangimentos. Nela, a prática lúbrica desprende-se das limitações empíricas e dá azo à fantasia – um terreno alheio a julgamentos e falsos moralismos. Parafraseando Georges Bataille, no seu escrito *La Littérature et le Mal* (1957), o questionamento da moral encontra a sua origem no próprio excesso desta – a saber, numa hipermoralidade – que sustenta os dispositivos normativos da sociedade, alavancando estereótipos, preconceitos e formas de repressão e pejo. Daí que a literatura se configure, na nossa perspetiva, como um espaço isento de amarras, qual "expression de l'impossible" (Bataille, 1955: 336), em que tudo pode ser dito e fantasiado e tudo é permitido – do erótico ao obsceno, do escatológico ao pornográfico, passando pelo grotesco e por aquilo que, geralmente, é considerado imoral –, abrindo mão de valores éticos.

Entre os infindos territórios gerados pela fantasia literária, importa salientar que a sexualidade na velhice surge como um campo ainda escasso, sobretudo na literatura portuguesa da segunda metade do século XX e do século XXI, talvez reflexo do próprio contexto social, em nítido contraste com a literatura brasileira, na qual proliferam as obras que cantam o corpo envelhecido. Entre elas, destacam-se diversos títulos de Hilda Hilst – a autora afirmou, sem floreios, que "buracos negros não envelhecem"[103] (Hilst, 2014: 194) –, de Guimarães Rosa (*A estória de Lélio e Lina*, 1956), Mário de Andrade[104], João Ubaldo Ribeiro (*A Casa dos Budas Ditosos*, 1999), Dalton Trevisan[105] e Reinaldo Moraes (*Pornopopeia*, 2011).

---

[103] Relembramos aqui dois estudos que se debruçaram sobre o sexo e a velhice na obra da escritora brasileira (o de Moraes, aliás, cujo conceito de *erótica senil* aqui retomado, incentivou-nos a explorar esta matéria na literatura portuguesa): i) Moraes, Eliane Robert, 2015, "Aquelas coisas e um pouco mais: a erótica senil", *in* NMA. Reguera & S. Busato (orgs.), *Em torno de Hilda Hilst* [online], São Paulo, Editora UNESP, pp. 115-119. (acedido em 20/08/2025); ii) Visnadi, Marcos de Campos. *Buracos não envelhecem: velhice e erotismo na prosa de Hilda Hilst* [Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo]. Disponível on-line: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-26062018-105557/fr.php (acedido em 20/08/2025)

[104] Ver a *Seleta Erótica de Mário de Andrade* (org. Eliane Robert Moraes) São Paulo: UBU Editora, 2022.

[105] Trevisan, Dalton. *Crimes de paixão*. Rio de Janeiro : Record, 1978; *Abismo de rosas*. Rio de Janeiro : Record, 2. ed., 1979; *Desastres do amor*. Rio de Janeiro : Record, 4. ed. rev., 1979; *A faca no coração*. Rio de Janeiro : Record, 2. ed. rev., 1979; *A guerra conjugal*. Rio de Janeiro : Record, 8. ed., 1979; *Mistérios de Curitiba*. Rio de Janeiro : Record, 4. ed. rev., 1979; *Morte na praça*. Rio de Janeiro : Record, 5. ed. rev., 1979; *Novelas nada exemplares*. Rio de Janeiro : Record, 5. ed. rev., 1979; *O pássaro de cinco asas*. Rio de Janeiro : Record, 4. ed. rev., 1979; *O rei da terra*. Rio de Janeiro : Record, 3. ed. rev., 1979; *O vampiro de Curitiba*. Rio de Janeiro : Record, 6. ed. rev., 1979; *Cemitério de elefantes*. Rio de Janeiro : Record, 6. ed. rev., 1980; *Lincha tarado*. Rio de Janeiro : Record, 1980; *Virgem louca, loucos beijos*. Rio de Janeiro : Record, 2. ed., 1980; *Chorinho brejeiro*. Rio de Janeiro : Record, 1981; *A trombeta do anjo vingador*. Rio de Janeiro : Record, 3. ed. rev., 1981; *Essas malditas mulheres*. Rio de Janeiro : Record, 1982; *Meu querido assassino*. Rio de Janeiro : Record, 1983; *A polaquinha*. Rio de Janeiro : Record, 1985; *Pão e sangue*. Rio de Janeiro : Record, 1988; *Em busca de Curitiba perdida*. Rio de Janeiro : Record, 1992.

Nessas obras, a linguagem que confere materialidade às cenas de sexo entre velhos, ou entre um indivíduo envelhecido e outro mais jovem, dispensa alegorias, metáforas, lirismos ou eufemismos. Esses escritores brasileiros[106] recusam o véu da vergonha para afirmar que nada há de indigno, ou de antiético na cópula, e que o corpo, mesmo após o meio século vivido, permanece capaz de desejo e prazer, desmentindo a falácia de uma carne vencida pelo tempo.

Quanto à nossa literatura (ver mapeamento abaixo[107]), apenas os quatro romances atuais de autoria feminina se atrevem a romper com uma linguagem contida, revelando uma dimensão erótica mais desaforada; por outro lado, as restantes obras mantêm-se mais refreadas no palavreado, como se a velhice estivesse ainda condicionada a uma licença tácita para existir no imaginário libidinoso[108]. Perante o exposto, propomos abrir um espaço de reflexão em torno da *erótica senil* na ficção portuguesa que vai do fim do século XX até hoje (1977-2023). Este percurso exegético esteia-se em dois vetores – distintos, mas complementares: i) o primeiro equaciona a sexualidade na velhice sob o olhar das Ciências Sociais e, nomeadamente, atentando em estudos de cariz filosófico e sociológico, já que, desde a Antiguidade, abundam os escritos em torno do corpo; o segundo problematiza, a nível estritamente estético-literário, a dimensão orgânica das figuras que encarnam a prática lúbrica, revelando-se, para o efeito, particularmente fecunda a proposta de Francis Berthelot, intitulada *Le Corps du Héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque* (1997), em que o narratólogo francês demonstra como os corpos condicionam os modos de expressão de um romance. Todavia, antes de enveredarmos pela análise, parece-nos pertinente mapear as obras em que aparecem vestígios de *erótica senil*, cujas

---

[106] Entre os autores contemporâneos, destacamos o jovem escritor Alex Sens (1988). Na sua mais recente publicação, *Algólidas* (2024), o conto "Refúgio" tematiza a erótica senil através da figuração de um casal homossexual idoso — Horácio e Angélico, de oitenta e nove e noventa e seis anos, respetivamente. Em sete páginas, o conto explora a noção de excesso, que se intensifica à medida que a narração — tecnicamente bem conduzida — avança para o epílogo. Na nossa leitura, o texto articula dois planos de excesso. Na primeira parte, ele manifesta-se através do calor que invade Buenos Aires e que, em especial, na loja de antiguidades dirigida pelo casal, se torna sufocante ("O antiquário ficava numa parte mais estreita da rua, espremido entre outros dois", p. 50). Na segunda, esse excesso adquire um sentido devorador, ao deslocar-se para a boca — órgão sobre o qual os teóricos Bataille e Leiris refletiram longamente. Aquilo que, no início, é um inferno (o calor insuportável do dia) — termo retomado por uma das personagens no desfecho, citando, sabiamente, Sartre —, converte-se, enfim, num paraíso, graças à boca, ao beijo devorador e à bala de menta que um suga do outro. O gesto é motivado pela sede: sem água fresca ao alcance, o casal encontra na boca do outro o único refúgio possível.

[107] Tal mapeamento não deve entender-se como rematado, embora inclua, com respeito ao recorte temporal escolhido (1977-2023), grande parte das obras produzidas em torno da temática aqui em pauta.

[108] No que respeita ao erótico na literatura portuguesa, Manuel Frias Martins assinalou, em 2021, um traço de comedimento que perpassa tal imaginário, mais notório no romance do que na poesia. Esta, sobretudo ao longo do século XX, revelou uma plasticidade maior, propondo um leque diversificado de formas de expressão do erotismo: "O romance português acolheu muito intermitentemente o discurso do desejo e raras vezes se envolveu com temáticas de ordem sexual. Mesmo assim, quando tal aconteceu foi sempre com os cuidados da «decência» imposta pela normalidade da ordem social e dos respetivos atavios morais. Coube à poesia, graças à sua própria energia de representação mais relacional do que factual da realidade (no caso, da sexualidade), a aproximação imaginativa a regimes eróticos da experiência" (Frias Martins, 2021, np). Link: https://dasculturas.com/2021/12/05/o-erotico-na-literatura-portuguesa-manuel-frias-martins-in-companhia-dos-livros/ (consultado em 20/08/2025).

representações ora ocupam o romance na sua íntegra, ora são pontualmente tangenciadas em certos episódios da narração, como patenteiam, por exemplo, alguns romances de José Saramago (1922-2010)[109]:

Ficção contemporânea	**Ficção hiper-contemporânea**
Manual de Pintura e Caligrafia (1977), José Saramago	*A Máquina de Fazer Espanhóis* (2010), Valter Hugo Mãe
Memorial do Convento (1982), José Saramago	*Eliete, A Vida Normal* (2018), Dulce Maria Cardoso
Para Sempre (1983), Vergílio Ferreira	
O Ano da Morte de Ricardo Reis (1984), José Saramago	*Quartos de final e outras histórias* (2019), Cláudia Andrade
	Os Velhos (2022), Paula de Sousa Lima
Um Amor Feliz (1992), David Mourão-Ferreira	*E se eu morrer amanhã?* (2023), Filipa Fonseca Silva
Ensaio sobre a Cegueira (1995), José Saramago	
Círculo Virtuoso (1996), Maria Isabel Barreno	
Misericórdia[110] (2022), Lídia Jorge	

Das obras enumeradas, escolhemos visitar duas respeitantes à ficção contemporânea e uma concernente à produção literária hiper-contemporânea.

Respetivamente:

[109] Remetemos o leitor para as seguintes obras, em que o sexo na velhice aparece, episodicamente, discursivizado: i) *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977); ii) *Memorial do Convento* (1982); iii) *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) e *Ensaio sobre a Cegueira* (1985).

[110] Cf. Borges Soares, Mafalda, 2024, "Dar O coração Perante O Corpo Ou Dinâmicas Da misericórdia No Romance De Lídia Jorge", *in Corpo, resistência e insubmissão na literatura portuguesa dos séculos XX e XXI* (eds. Maria Araújo da Silva, Ana Luísa Vilela e Matteo Pupillo), *Revista Légua E Meia* 15 (1). https://doi.org/10.13102/lm.v15i1.11220, pp. 14-32.

i) *Para Sempre* (1983), de Vergílio Ferreira, em que se assiste a uma erotização, embora em graus de lirismo diferentes, de três corpos senis: a) o da arquipersonagem, Paulo; b) o corpo cintilante e, mais tarde, desagregado de Sandra, com quem Paulo atravessou a sua existência e a quem tece um canto, ao longo de todo o romance, designando-a como "meu absoluto, minha figuração mais alta que os deuses" (Ferreira, 1983: 207); c) o corpo de Deolinda, empregada doméstica de Paulo e única outra personagem viva da narração, qual elo que articula o passado e o presente, e a quem ele se entrega para "inventar-me vivo de vez em quando" (*Ibidem*, p. 115);

ii) o conto "Significado oculto de um corpo velho", de Maria Isabel Barreno, inserido na coletânea *Círculo virtuoso* (1996). Nessa breve narrativa, uma senhora idosa contempla, com desejo, um jovem leiteiro, sentindo "agudíssimas saudades de carne firme e jovem" (Barreno, 1996, p. 73). Contudo, o conto não culmina no episódio de transgressão esperado – e talvez secretamente desejado pelo leitor, já que a autora parece engendrar um jogo de sedução entre narrador, personagens e leitor;

iii) por último, *em E se eu morrer amanhã*? (2023), Filipa Fonseca Martins coloca a protagonista septuagenária como figura de resistência, cuja exploração da sexualidade sob múltiplas formas e reivindicação do prazer na velhice subverte a naturalização do corpo envelhecido como esfera de resignação. O episódio do incêndio no seu apartamento, ao revelar à sua nora uma caixa de surpresas "que continha uma vasta e diversa coleção de acessórios sexuais" (Silva, 2023: 42), expõe o desejo tardio como força vital, desconstruindo uma série de estereótipos que dizem respeito a pessoas idosas. É, portanto, a partir da tensão entre prescrições sociais e materialização do desejo que se delineia a seleção do nosso *corpus*. Os três escritos, pela diversidade de olhares que projetam sobre a sexualidade na velhice, permitem compor um mosaico em que desejo, pudor, lirismo e transgressão se entrecruzam, descortinando um território ainda pouco palmilhado.

1. *PARA SEMPRE*, DE VERGÍLIO FERREIRA (1983)

O romance inscreve-se no ciclo vergiliano consagrado à velhice, à morte e à efemeridade, temáticas de cariz sartriano e catalisadores de reflexões ontológicas que abrem, inclusive, a sua produção literária a interpretações estético-filosóficas. Nesse ciclo, figuram outrossim *Até ao Fim* (1987) e *Em Nome da Terra* (1990), obras que, em conjunto, esquissam uma contemplação sobre os limites da existência e da passagem do tempo, assim como das marcas que ele vai esculpindo nos corpos.

A narrativa condensa-se numa única tarde abrasadora de Verão, tempo exíguo, mas dilatado pela rememoração. Ao percorrer cada divisão, abrir portas e janelas, tocar móveis e instrumentos esquecidos (violino), ou esbarrar em destroços familiares, Paulo, a arquipersonagem do romance, não só revisita a casa, mas também se reinscreve nela mediante um processo de reapropriação simbólica. O espaço converte-se em arquivo da memória e palco de uma arqueologia íntima: cada objeto e cada sombra convocam o passado e transmutam-no em presente, até à dissolução entre a experiência vivida e a evocada ("Às vezes já não sei se são pessoas se é a minha cabeça" [Ferreira, 1983: 65]). Daí

decorre a recorrência de sintagmas verbais no presente do indicativo ("estou aqui", "está quente", "tenho de"), que evidencia a impossibilidade de dissociar lembrança e experiência imediata. O presente – simultaneamente empírico, narrativo e verbal – emerge como único tempo possível, como prolongamento do já vivido e aporética do porvir, confrontando a arquipersonagem com a perceção do ocaso da vida. Concorre para esta leitura outro elemento estrutural: o primeiro capítulo abre-se com uma expressão análoga àquela com que o romance se encerra: "Para sempre. Aqui estou." (Ferreira, 1983: 9 & 302). Tal recurso sinaliza a circularidade interna que caracteriza a arquitetura romanesca e, alegoricamente, reproduz o ciclo vital do homem. Duas imagens corroboram essa interpretação: a arquipersonagem – envelhecida e viúva –, ao regressar à casa da infância, profere, no início do livro, o seguinte enunciado: "abro a porta do quintal" (*Ibidem*, p. 9); no epílogo, diz "vou fechar a varanda" (*Ibidem*, p. 302), engendrando um movimento de retorno. Não se trata, porém, de um *nostos* triunfal como na tradição homérica, mas de um retorno melancólico: escapar à morte, ou escapar-lhe enquanto a morte ainda lho permite, através da escrita. Nesse sentido, o retorno afigura-se-lhe como uma odisseia interior, em que a verdadeira Ítaca é a própria palavra – último lugar de pertença do homem diante da finitude –, pois tudo se desfaz, menos as palavras: "Vida finda […]. A palavra ainda, se ao menos. A palavra final" (*Ibidem*, p. 16).

A palavra – ou, mais precisamente, a busca em espiral de uma palavra absoluta capaz de narrar os mais finos filamentos do corpo da única mulher verdadeiramente amada até que a doença a consumisse – oferece à arquipersonagem a possibilidade de "recuperar o absoluto, mesmo que em ficção" (*Ibidem*, p. 209). Nesse movimento, Paulo recria, de modo genesíaco, um universo que congrega toda a vida partilhada, desde os anos de namoro até à mais horrível e repelente degradação de Sandra.

Ora, para compreender a densidade deste gesto criador, importa recorrer a uma perspetiva crítica que dê conta da sua dupla natureza. Partindo da proposta de Francis Berthelot (1997), apoiamos a análise em dois aspetos simultâneos: o lírico e o orgânico. O primeiro refere-se à atividade sublimadora da linguagem; o segundo enfatiza e classifica, através de um registo anatómico, a tensão que emana do corpo. Esta articulação permite determinar o grau de organicidade da obra (cf. Berthelot, 1997)[111]. É nesse cruzamento entre os dois níveis que o romance assinala o afloramento do corpo e a sua inscrição ulterior no tecido narrativo, em cuja linha distinguimos dois registos: *i)* o *registre laudatif*, ligado a Eros; *ii)* o *registre péjoratif*, associado a Tânatos.

Os dois aspetos contaminam-se reciprocamente ao longo da narrativa consoante os tratamentos do tempo operados pelo romancista, a saber, a analepse e a prolepse. Dir-se-ia, em termos genettianos[112], que o romance mobiliza anacronias proleticamente abertas seguidas de analepses completivas. Por conseguinte, a diegese não é narrada segundo uma sequência temporal linear e abre-se *in medias res* com a morte de Sandra. Este procedimento constitui mais um elemento de circularidade na obra, já que, nos primeiros nove capítulos, a arquipersonagem alude a Sandra como pessoa morta ("Mas estás morta,

[111] No seu estudo, o teórico francês explicita que "la perspective adoptée dans le présent ouvrage consiste à prendre en compte le double point de vue organique et narratologique" (Berthelot, 1997: 9).

[112] Cf. Genette, Gérard, 1972, *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil.

posso inventar-te agora como quiser" [Ferreira, 1983, p. 60]), tocando já na sua dimensão orgânica: "a tua mão pequena, de dedo a dedo frágil, o teu corpo breve delicado" (*Ibidem*, p. 64). E, entre os capítulos XXIX e XXXVII, a doença e o corpo transfigurado de Sandra voltam a ocupar o centro da narrativa. No plano linguístico, a ressonância de segmentos frásicos – por vezes reformulados com sinónimos ou por deslocamento – testemunha do mesmo efeito. A título de ilustração, no capítulo IX, Paulo, ao evocar as suas entradas no quarto de hospital, recorda as palavras da sua mulher: "– És tu, Paulo? – Sou eu. Vê se sossegas" (*Ibidem*, p. 69). No capítulo XXXIV, que, aliás, assinala o dia do falecimento de Sandra, surge uma análoga iteração dialógica: "– Paulo. És tu? – Sou eu. Vê se repousas" (*Ibidem*, p. 288).

Assim, na esteira dos procedimentos narrativos mobilizados pelo autor, a análise organiza-se em dois momentos. Em primeiro lugar, **Tânatos**: o corpo de Sandra, marcado pelo excesso de transfiguração e tornado irreconhecível pela doença, narrativizado tanto no início como no desfecho do romance. Em segundo lugar, **Eros**: a meio da narração (cap. XV), o corpo de Deolinda, a empregada em cujos braços Paulo procura um alívio para a sua solidão. Ele descreve-o como "recôncavos de um corpo abandonado espojado" (*Ibidem*, p. 114), imagem que lhe desperta uma mistura de sentimentos, entre a repugnância e o fascínio, enquanto ela se encontra "já largada ao entusiasmo" (*Ibidem*, p. 113).

1.1

A narrativa multiplica os registos da degradação do corpo de Sandra, colocando em cena um **movimento de oscilação entre o erotismo da memória e a repulsa da visão presente**. Paulo, ao evocar a figura amada, vê-se obrigado a confrontar duas imagens dicotómicas e fá-lo mediante os *registres* delineados por F. Berthelot (1997): por um lado, a memória da beleza passada, "corpo fino e perfeito" (*Ibidem*, p. 238) e, por outro, a visão atual da degradação e da morte. A oscilação torna-se explícita quando afirma: "E de súbito o seu corpo fino e perfeito imaginei-o em degradação. Nada mais belo que o teu corpo e todavia por isso mesmo nada de mais horrível e repelente do que a sua desagregação. (…) Horror, horror, a tua boca, a tua face, os teus dentes à mostra" (p. 238). O gesto do coveiro, ao levantar o pano do rosto, expõe o motivo dentário que, como lembra Eliane Robert Moraes, traduz uma dimensão trágica da existência: "se, de um lado, os dentes representam a única possibilidade de eternizar a matéria, de outro, viver significa necessariamente deixá-los apodrecer" (Moraes, 2015: 117). Na boca entreaberta e nos dentes à mostra, a narrativa condensa esse paradoxo – a promessa de permanência inscreve-se como espetáculo de degradação, convertendo a beleza anterior em excesso horrífico. Por outras palavras, trata-se de um "objet fascinant et abject de la narration" (Kristeva, 1980: 193).

Com efeito, a degradação corpórea assume a forma de um processo lento e corrosivo, que invade cada interstício da carne. Paulo enuncia-o numa cadência quase elegíaca, mas saturada de grotesco: "Lenta, obstinada, trabalhando-lhe a veneno todos os recantos do corpo, a corrupção. Meu corpo que amei. Corpo da minha alegria, do meu prazer, corpo delicado do meu encantamento. Dia a dia ressequido, esvaziado do teu esplendor. Face óssea, esverdeada de matérias repelentes, olhos baços de matérias viscosas. O asco, o asco

– meu corpo lindo" (Ferreira, 1983: 287-88). A enumeração funciona como um refrão fúnebre, que insiste na impossibilidade de dissociar o prazer do nojo, a memória erótica da visão abjeta. O "meu corpo lindo" já não é o corpo de Sandra, mas a lembrança irredutível de um corpo que, corroído, insiste em sobreviver na linguagem.

A impossibilidade de conciliar essas imagens manifesta-se em termos ainda mais extremos quando o corpo é descrito como informe[113]: "Asco da tua face, onde tu? a graça, a fúlgida luminosidade dos teus olhos breves, o teu sorriso de uma ironia cerzida, onde tu? Escavada óssea esverdinhada oca. Olhos mortos na figuração da terra. Estrume de ti, ó figura grácil da minha adoração" (*Ibidem*, p. 288). A nomeação, ao reduzir Sandra a "estrume", expõe a sua dimensão abjeta no sentido batailliano e kristeviano – aquilo que, escapando à forma, coloca o sujeito perante a materialidade bruta da morte. Não se trata apenas da perda de um corpo amado, mas da experiência insuportável de uma metamorfose que transforma o objeto de desejo em matéria de repulsa.

O paroxismo sobrevém no momento da morte, quando o corpo ensaia, pela última vez, uma coreografia grotesca: "E então subitamente todo o corpo se lhe inteiriçou em agitação, tentou mesmo soerguer-se. Até que bruscamente. O corpo cresceu-lhe desmedidamente, os pés saltaram-lhe para fora da cama, saíram-lhe da barra ao fundo, a face voltou-se-lhe de lado e assim ficou. Tinha os olhos semiabertos, a boca ressequida num esgar horrendo" (*Ibidem*, p. 289). O instante final é descrito como simultâneo excesso e petrificação: o corpo expande-se, desmesurado, para logo se cristalizar no esgar. Assim, Sandra é investida de uma condição dupla e paradoxal: simultaneamente corpo amado e corpo abjeto, superfície de desejo e matéria em dissolução. Entre a promessa de permanência – inscrita na memória erótica – e a evidência inescapável da degradação, a narrativa recusa qualquer síntese. Ao invés de separar os dois polos, insiste em expor a sua fricção incessante, fazendo da oscilação entre beleza e putrefação o lugar onde se grava, com violência, a experiência irreparável da perda.

1.2

Se, como vimos, o corpo de Sandra encarna a tensão trágica entre erotismo e putrefação, o corpo de Deolinda introduz outro eixo: o sexo na velhice, vivido não como memória, mas como recurso imediato à experiência do prazer e como tentativa de suspender a solidão. O narrador, ao reconhecer-se – "Vejo-me. Um pouco mais velho, a barba talvez por fazer – sou eu. Vejo-me debruçar-me sobre Deolinda, ela está a limpar o chão. Vergada, de joelhos, a saia sobe-lhe pelas pernas gordas e brancas" (*Ibidem*, p. 113) –, não idealiza o corpo feminino. Pelo contrário, a visão das "pernas gordas e brancas" é acompanhada de uma consciência de fragilidade do próprio desejo ("tens de ter arranjos prévios para o arranque final"). O erotismo nasce aqui de um impulso inscrito no quotidiano doméstico, que parece tão arbitrário quanto necessário, mais fisiológico do que romântico.

[113] Convém lembrar que a noção de *abjecção* de Kristeva é tributária da noção de *informe* gizada por Bataille, em 1929. Cf. Georges Bataille, *Documents* (1929), Paris, Mercure de France, 1968, p. 382.

A cena sexual confirma essa ambivalência: "Ele então num golpe decidido, a mão entre as pernas redondas, Deolinda rebolada pelo chão (…) Feche ao menos as janelas, que podem ver (…) tira as saias, guarda o pudor da parte de cima onde não quer saber o que se passa em baixo, vira a cara" (*Ibidem*, p. 113). O corpo de Deolinda surge dividido entre a aceitação da posse e a recusa de um erotismo pleno. A parte de baixo, oferecida, contrasta com a parte de cima, recusada: pudor e abandono convivem, desenhando uma sexualidade pragmática, marcada tanto pelo desejo quanto pela vergonha.

No entanto, a narrativa não deixa de inscrever o prazer na velhice. "Mas ela já largada ao entusiasmo, um rolar lento de quadris (…) breve, um toque, ela rola por cima. Agora é dela a iniciativa" (*Ibidem*, p. 114). A orgânica da figura feminina, longe de permanecer passiva, irrompe num protagonismo inesperado, invertendo papéis e impondo ao seu interlocutor cuidado e cadência, como se o sexo, no limiar da velhice, se tornasse numa negociação delicada entre corpos. É um erotismo sem idealização, mas, contra qualquer estereótipo recorrente, ainda dotado de vitalidade, consoante afirma Le Breton num estudo intitulado *Les affects du vieillir*: "il [y] a seulement une autre allure, un autre rythme, un autre *tempo*; une tonalité différente" (Le Breton, 2016: 15).

Ao mesmo tempo, a personagem masculina de Ferreira não silencia o grotesco durante a cópula: "Recôncavos de um corpo abandonado espojado (…) o estoiro final, a explosão inteira no absoluto do vazio, Deolinda, sorri. Quem diria, este maluquinho" (*Ibidem*, p. 114). A descrição oscila entre uma entrega vital e a consciência da precariedade – "explosão no absoluto do vazio" – revelando que o sexo já não se inscreve num horizonte de plenitude, mas de **provisória vitória contra a solidão e a morte**.

Contudo, a insistência na boca recusa qualquer idealização: "Não deixou que a beijasse na boca. Ela tem uma boca horrível, com aqueles dentes tortos e sujos. (…) A boca, não" (*Ibidem*, p. 114). Se, em Sandra, a visão dentária remete para a tragédia da decomposição, já em Deolinda os dentes tortos e sujos funcionam como marca da degradação no presente, verdadeira radiografia do envelhecimento. Assim, a personagem não se reduz a espaço de prazer tardio, mas emerge também como figura de resistência contra a exclusão da velhice do campo do desejo. Entre pudor e entrega, grotesco e vitalidade, a sua corporeidade sublinha que o erotismo senil, por mais precário ou dissonante, continua a ser possível e, sobretudo, necessário para que Paulo, mesmo à beira do fim, se sinta ainda vivo. Entre a lembrança de Sandra e a entrega de Deolinda, o narrador move-se entre espectros: de um lado, a beleza corroída pela morte; do outro, o desejo ainda latejante na velhice. É nesse intervalo que se mede a sua própria sobrevivência.

2. "SIGNIFICADO OCULTO DE UM CORPO VELHO", IN *CÍRCULO VIRTUOSO* (1996), DE MARIA ISABEL BARRENO

O conto abre-se num espaço de aparente tranquilidade, mas logo é atravessado por uma inquietação profunda. A cena inicial não se resume a um enquadramento doméstico; é antes a projeção de uma interioridade em luta com a memória e a degradação do corpo. O espaço, mais do que cenário, funciona como espelho: nele reverberam as tensões entre interior e exterior, juventude e velhice, clausura e desejo. Desde a primeira frase, a narrativa

instala-se nesse limiar, ao colocar a personagem feminina diante da janela, entre o dentro e o fora, entre a memória do que foi e a experiência dolorosa do presente: "Estava sentada à janela, com uma manta nos joelhos, olhando tristemente para fora" (p. 71). A janela é fronteira, fissura e metáfora. De um lado, o interior fechado, a casa que se confunde com o corpo fatigado e imóvel; do outro, o exterior que permanece inacessível, promessa de vitalidade e movimento. A manta configura-se como o signo da fragilidade, da contenção, da necessidade de abrigo contra o frio (físico e existencial). O corpo, que outrora se abria ao mundo como espaço de liberdade, vê-se agora confinado e duplicado pela própria casa, ambas prisões de carne e pedra.

A memória, no entanto, reabre brechas. A enumeração ritmada – *"num corpo jovem há uma alegria dos ossos, uma alegria dos músculos, uma alegria da pele. Uma alegria do movimento, e uma alegria da imobilidade"* (p. 71) – desenha uma cartografia da juventude, onde cada camada do corpo era território de exuberância vital. O contraste, porém, é imediato: o envelhecimento transfigura essa alegria em dor, resistência e insensibilidade. Os ossos são agora morada de um "sentimento dorido", os músculos entram em "desobediências diversas" e a pele degrada-se em "papel franzido e insensibilidade" (p. 71). A própria imobilidade, que outrora podia conter uma "alegria", pesa agora como "durezas álgidas" (p. 71). Corpo e espaço doméstico acabam por se entrelaçar numa mesma topografia de reclusão: a interioridade física e a materialidade da casa tornam-se equivalentes, ambas marcadas pela lentidão, pelo frio e pela insensibilidade. A janela, nesse contexto, já não é apenas abertura para o mundo, mas antes um corte que evidencia a distância entre um presente árido e a lembrança incandescente da juventude. É precisamente nesse ponto de fricção – onde a memória insiste e a carne se expõe na sua vulnerabilidade – que o texto prepara a irrupção de uma alteridade radical: o rapaz do leite.

Quando surge, o corpo jovem é imediatamente investido de uma verticalidade luminosa, até insolente: "Tinha uma postura alegremente vertical, uma confiança corpórea que ia da sola dos pés, irrequietas, até às pontas dos cabelos enfeitados com gel" (p. 72). O corpo do rapaz irrompe no espaço enclausurado como vigor, expansão e arrogância vital. Em contraponto, a mulher reconhece-se a si mesma como "esse farrapo que arrastas em cima dum esqueleto já meio desconjuntado" (p. 72). O gesto trivial de oferecer ajuda transforma-se, assim, em palco de humilhação e ressentimento, pois o "não ME custa nada" (p. 72), proferido pelo rapaz ao auxiliar a velha senhora, não é recebido como cortesia, mas como soberba, ditada pela juventude arrogante que insiste em se afirmar perante o corpo vulnerável.

No entanto, o conto não se cristaliza no lugar da amargura: Barreno concede à protagonista a possibilidade de reinscrever a matéria vivente de que é feita, recusando que o espírito se deixe toldar por "rancores fisiológicos" (p. 72) e transfigurando a dor dos ossos em "dignidade de rocha, de monumento" (p. 72). A velhice configura-se, assim, não apenas como território de perda, mas também como depositária de uma gramática outra, urdida de memória, resistência e de uma sabedoria acumulada no desgaste, podendo a sua condição física ser lida, segundo a narradora, enquanto "escultura viva para quem [a] quiser escutar" (p. 73). É neste ponto que, na terceira página, Barreno ousa formular mais abertamente o que significa *envelhecer*: longe de se reduzir a decadência ou entorpecimento, a idade avançada é organismo que pensa, que resiste, que deseja – ainda

que continuamente atravessado por interditos sociais que procuram sufocar a sua pulsão latente, interditando-lhe o gesto e o ardor.

O momento decisivo é o da mão, em que se condensa a tensão dialética entre ética e sexualidade: "Avançou a mão, e quase palpou sofregamente uma nádega, mas em vez disso sua mão foi baixar maternalmente sobre o ombro do rapaz. Obrigada, meu filho, disse, com voz tão quente que o rapaz engoliu em seco e quase como se quisesse chorar" (p. 73). Desse gesto, simultaneamente ambíguo e perturbador, emerge a aporia constitutiva do interdito: de um lado, a leitura socialmente aceitável, legitimada pela fórmula maternal "Obrigada, meu filho"; do outro, a latência erótica, a urgência de tocar a carne jovem, de reapropriar um prazer proibido e, por isso mesmo, intensificado. A tensão entre estes dois planos não se resolve, mas persiste como excesso inassimilável, como resíduo refratário a qualquer síntese, resto que a narrativa se recusa a domesticar. A figura envelhecida mantém-se, assim, como sujeito desiderativo, enquanto a moral coletiva se denuncia como maquinaria de contenção, engrenagem de disfarces e máscaras, cujo objetivo é o de relegar para o silêncio aquilo que persiste como resto libidinal.

O sobressalto do rapaz, traduzido num silêncio abrupto, assinala precisamente esse resto – excesso que se afirma como aporia, traço não assimilável por qualquer codificação moral e que a narrativa conserva em suspensão. É nesse intervalo, nesse espaço em que a linguagem social falha e o interdito se torna visível que a literatura exerce o seu papel mais radical e, sobretudo, sua hipermoral: desfazer os falsos moralismos, reinscrever no envelhecimento uma dimensão erótica que o tempo não dissolve, antes intensifica como herança de desejo e de memória. Ao longo da sua narração, Barreno deixa entrever uma ética do corpo que, anos mais tarde, Hilda Hilst formularia de modo explícito em *Rútilo Nada* (1993)[114]. Afirma a escritora brasileira que "ético é descobrir-se inteiro livre como me sinto agora" (p. 91), lembrando-nos que a narrativa é o lugar onde todas as normas se tornam possíveis, sobretudo as que se infringem. Assim, a breve narração não se limita a encenar o confronto de duas anatomias numa dialética de vigor e decadência, mas abre-se a uma dimensão mais funda e mais perturbadora: a fronteira entre Eros e Tânatos desfaz-se, e a personagem feminina recusa a mera encarnação da decrepitude para reinscrever o seu organismo num espaço híbrido, simultaneamente mortífero e voluptuoso. O texto coloca, destarte, a protagonista diante de uma experiência de habitar a sua materialidade já não segundo a lógica binária do desejo ou da morte, mas segundo a sua oscilação permanente, como se no gesto da mão coexistissem, de forma paradoxal, a irrupção do erótico e o recuo da convenção, o arremesso em direção ao prazer e a contenção ditada pela norma.

À luz da proposta de Francis Berthelot, que distingue o *registre laudatif* (Eros) do *registre péjoratif* (Tânatos), poderíamos ver aqui dois corpos desenhados em polos opostos: o rapaz, figura de verticalidade e vigor, corporizaria Eros; a mulher, prisioneira de uma carne fatigada, encarnaria Tânatos. Porém, Barreno desarticula essa fronteira: o jovem, inscrito no *registre laudatif*, revela-se também insolente e portador de uma vitalidade que é ao mesmo tempo violência simbólica; a mulher, situada à partida no *registre péjoratif*, subverte esse lugar, pois a sua condição física não se reduz à ruína, mas abriga uma energia

[114] Hilst, Hilda, 1993, *Rútilo nada*, Campinas, Pontes.

erótica que resiste à normatividade social. Não é por acaso que a narradora formula a dúvida em termos freudianos. *"E quando o descobriu não se importou em saber se era seu id e se seu quid, seu infra-ego, sua ipseidade, seu fantasma de existência anterior ou seu quiproquó: esse ser amava-se a si próprio, amava-a a ela, acima de todas as coisas"* (p. 75). Ou seja: estaria a mulher a responder ao *id*, à pulsão inconsciente de satisfação libidinal, ou a um *quid*, algo indizível, um excesso que escapa à linguagem da psicanálise?

É precisamente essa oscilação irresolúvel entre desejo e degradação que prepara a irrupção de um novo signo – o motivo dentário – que funciona como epifania do grotesco e culminação da narrativa. Ao despedir-se do rapaz, a protagonista sorri "com a boca escancarada", esquecendo-se de colocar a dentadura (p. 75). O rapaz, "hipnotizado como um pássaro diante da serpente", fica horrorizado e foge. O gesto produz um duplo efeito de fascínio e repulsa, reatualizando uma tradição literária em que os dentes figuram a vulnerabilidade do corpo. Recorde-se, a este propósito, *Para Sempre*, de Vergílio Ferreira, onde o narrador associa os dentes tortos e sujos de Deolinda à vergonha e à repulsa. Tal como em Ferreira, também em Barreno a boca surge como sinal de degradação; mas, ao contrário dele, a escritora converte essa decadência em energia vital. Afirma Bataille que "a boca é a parte mais viva" (2018: 191) e "orifício dos impulsos físicos mais profundos" (p. 192), sendo, justamente por isso, o primeiro lugar a expor-se à erosão. No sorriso desdentado, Barreno concentra essa tensão extrema: a boca escancarada é o ponto onde a vida se dá a ver na sua fragilidade absoluta.

O riso final da protagonista, descrito como "gargalhadas grandes e impenitentes" (p. 76), "mostrando gengivas e língua" (p. 75), e reclamando para si a mesma confiança que definia o corpo jovem, "da sola dos pés (…) até à ponta dos cabelos" (p. 72), impõe-se como triunfo inesperado. Ao assumir os seus fantasmas, a protagonista devolve ao rapaz uma visão insuportável, como se este tivesse colidido com o olhar petrífico das três Górgonas[115]: "Percebera a origem de todas as górgonas de olhar mortífero" (p. 76). A dimensão mítica evocada pelo narrador heterodiegético não se esgota na imagem das mulheres com cabeça de serpentes, cuja monstruosidade é associada à velha que ri. Aliás, como recorda Pierre Brunel, "o nome de Górgona é geralmente dado a Medusa, considerada como a Górgona por excelência" (Brunel, 2005: 119)[116]. Esta derradeira passagem engendra uma leitura intertextual com *O Riso da Medusa*, de Hélène Cixous, porquanto a escritora francesa afirmou que "ele não se esconde, este riso. Ele fala de (…) escárnios de mim mesma e de

[115] Escreve Eliane Robert Moraes que «segundo Vernant, o rosto da Medusa é uma máscara que apresenta a "face do Outro, nosso duplo, o Estranho, em reciprocidade com nosso rosto como uma imagem no espelho", mas compondo uma figura ambígua "que seria ao mesmo tempo menos e mais que nós mesmos, simples reflexo e realidade do além". O homem que encara a Górgona mortal "deixa de ser o que é, de ser vivo para tornar-se, como ela, Poder de morte". Ou seja, nesse confronto, ele perde sua identidade para assumir uma posição de simetria em relação ao deus, o que implica simultaneamente "dualidade - o homem e o deus que se encaram - e inseparabilidade, ou até identificação". Ora, conclui Vernant, "para exprimir em outros termos esta reciprocidade, esta simetria tão estranhamente desigual entre o homem e o deus, o que a máscara de Górgona nos permite ver, quando exerce sobre nós o seu fascínio, somos nós mesmos no além, esta cabeça vestida de noite, esta face mascarada de invisível que, no olho de Górgona, revela-se a verdade de nosso próprio rosto» (Moraes, 2022: 211).

[116] Brunel, Pierre (Org.), 2005, *Dicionário de Mitos Literários*, Tradução de Carlos Sussekind *et. al*. 4 ed, Rio de Janeiro, José Olympio.

você, a erupção, a saída, o excesso, estou com a cabeça cheia disso tudo, com a cabeça cheia de línguas." (Cixous, 2022: 20)[117]. Em Barreno, porém, o excesso não se traduz no movimento erógeno de corpos que friccionam, mas na ironia – estratégia ficcional que atravessa toda a narrativa –, erigida como ato de liberdade e de liberação da "cascata de fantasmas" (Cixous, 2022: 26) que estrutura o nosso imaginário cultural. Noutras palavras, o riso, grotesco e triunfante, inscreve-se como contra-discurso, a saber, como uma resposta à contenção e à castração do desejo, sinal de que a velhice pode ainda instaurar novas formas de excesso.

3. *E SE EU MORRER AMANHÃ?* (2023), DE FILIPA FONSECA SILVA

A partir da segunda metade do século XX, e de modo mais acentuado após a Revolução dos Cravos – marco libertário que pôs termo a quase meio século de ditadura –, impôs-se no panorama literário português uma presença autoral feminina[118] de feição múltipla e cada vez mais consciente do seu poder de enunciação. Tal irrupção inscreve-se na esteira das *Três Marias* – Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa –, cuja obra coletiva, *Novas Cartas Portuguesas* (1972), fez do corpo um campo de insubmissão e da escrita um gesto de desobediência. A linguagem desatou-se do pudor, reivindicando a carne como lugar de pensamento e o desejo como matéria política. Essa revolução íntima e verbal projetou-se nas décadas seguintes, dando origem a uma constelação de escritoras que transformou o espaço literário num território de reescrita do feminino. Assim, no romance português hiper-contemporâneo[119], autoras como Dulce Maria Cardoso, Inês Pedrosa, Alexandra Lucas Coelho ou Filipa Fonseca Silva retomam, a seu modo, esse impulso inaugural, convertendo-o em gesto de experimentação estética. Entre elas, Filipa Fonseca Silva destaca-se pela forma como desloca o eixo da subversão para o território da idade, reinscrevendo o corpo num novo regime de visibilidade. Deste modo, e como veremos pela análise da personagem principal, Helena, o romance, que nasce com o ímpeto de uma reparação simbólica, devolve à matéria orgânica uma chama quase sacrílega, fazendo da vivência da sexualidade não a última sombra do prazer, mas o seu clarão mais demorado e consciente.

O incêndio que enceta o romance não é, como os filhos julgam, fruto de distração ou senilidade. De facto, só mais tarde, num movimento analepticamente construído, o narrador recupera o episódio e revela a verdadeira origem do acontecimento: a realização de uma fantasia erótica com Jaime, um dos homens que Helena conhecera no Facebook, após uma sequência de trocas de *likes* e de mensagens cúmplices. A cena é descrita com o humor e a leveza próprios da voz de Helena:

---

[117] Tradução de Natália Guerellus. *O riso da Medusa*, São Paulo, Bazar do Tempo, 2022.

[118] A título de ilustração, citamos alguns nomes: Maria Judite de Carvalho (1921–1988), Fernanda Botelho (1926–2007), Olga Gonçalves (1929–2004), Teolinda Gersão (n. 1940), Hélia Correia (n. 1949), Lídia Jorge (n. 1946), Luísa Costa Gomes (n. 1954), Maria Gabriela Llansol (1931–2008).

[119] Sobre a teorização do conceito de *hiper-contemporâneo*, ver o estudo de Ana Paula Arnaut (2018): "Do Post-Modernismo ao Hipercontemporâneo: morfologia(s) do romance e (re)figurações da personagem", *in Revista de Estudos Literários* 8, pp. 19-44.

> […] Às tantas, nem sei a propósito de quê, eu disse-lhe que nunca tinha feito amor à lareira e ele respondeu que isso era uma falha imperdoável. Acendeu o lume com um resto de lenha que estava no cesto, enquanto eu fui buscar um lençol e algumas almofadas para colocar por cima da carpete, e ali estivemos, deitados durante horas, a namorar e a dormitar. Acontece que a carpete, como tudo o que se fabrica no planeta Terra nos nossos dias, era composta por uma enorme percentagem de poliéster, o que levou a que pegasse fogo assim que uma pequena fagulha pousou nela. Incendiou-se com uma tal rapidez que eu só tive tempo de me enrolar no lençol, calçar os chinelos e sair. O Jaime, que é mais novo e ágil, ainda conseguiu vestir as calças, mas enfiou o meu roupão de seda, confundindo-o com a sua camisa. (p. 83)

O episódio, revelado *a posteriori*, reconfigura o sentido simbólico do incêndio, transferindo-o da esfera do acaso para a do desejo. A fagulha que incendeia a carpete é menos um acidente do que a figura de um prazer tardio, despertado pela mediação tecnológica – esse fogo frio do ecrã que, de forma quase impercetível, devolve ao corpo a memória do toque. As mensagens trocadas com Jaime instauram uma geografia do desejo filtrado, onde o olhar é substituído pelo *like.* Só aquando do encontro, a linguagem virtual se converte em carne, cumprindo-se o que a escrita digital prometera em surdina. Nesse clarão efémero, onde o lume do ecrã se confunde com o da lareira, sobrevive, contudo, uma verdade persistente: a do corpo que, mesmo envelhecido, continua a ser capaz de arder:

> E, sim, acendemos a lareira para ser mais romântico, porque é isso que fazem os casais que não têm pressa e sabem desfrutar do momento, coisa que ninguém com menos de cinquenta anos poderá compreender, sobretudo os jovens, para quem tem de ser tudo já, agora, rápido e instantâneo, inclusive o prazer (p. 82).

A lareira, em tempos centro do lar e emblema de ordem doméstica, torna-se, para Helena, o espaço da insubordinação: o fogo que devia aquecer a casa tornou-se metáfora de desejo. O incêndio parece remeter, igualmente, para a combustão do silêncio a que fora condenada durante quarenta anos de casamento, pois o que se esperava de Helena era "que fosse uma esposa recatada, uma mãe extremosa, nunca uma amante e muito menos alguém que almejasse sentir prazer. O Alberto. O dia da sua morte foi o dia em que renasci" (Silva, 2024: 47).

Contudo, a emancipação sexual e amorosa da protagonista surge de imediato patologizada pelos filhos – Luísa e Rui – e pela nora, Marília, cujas reações reproduzem o mesmo horror moral que estruturou a ideologia salazarista. O corpo feminino, sob o Estado Novo, era pensado como extensão da moral doméstica e a sexualidade da mulher devia permanecer submissa, oculta, funcional apenas à maternidade. Tal pedagogia do recato, inculcada durante décadas sob o lema "Deus, Pátria e Família", sobrevive nos filhos de Helena: para eles, uma mulher idosa que deseja é uma ameaça à ordem simbólica do lar. Helena torna-

se, assim, um desvio e uma vergonha doméstica e o prazer que reclama é interpretado como próprio de um corpo doente, descontrolado e indecoroso. A opinião dos filhos é ainda mais corroborada quando, após o incêndio, Rui e Marília descobrem, entre os objetos chamuscados, uma caixa de brinquedos sexuais:

> A caixa continha uma vasta e diversa colecção de acessórios, incluindo dois vibradores de diferentes tamanhos, um que era uma fiel réplica de um pénis caucasiano, outro um modelo mais estilizado e de cor lilás, um massajador de clitóris, um anel peniano, uma caixa de preservativos com sabor a morango, uma caixa de preservativos com sabor a menta, duas caixas de preservativos com texturas, umas botas de látex, várias vendas, uma fantasia de criada com espanador, umas algemas de pelúcia cor-de-rosa, dilatadores, lubrificantes e uma embalagem de óleo para massagem sensual. (Silva, 2024: 42-43).

Do ponto de vista simbólico, a caixa configura-se como o duplo da personagem: contém o corpo reprimido de Helena – o corpo guardado, escondido, posto de lado durante décadas de casamento e de moral doméstica. Ao ser aberta pela nora, Marília, o segredo erótico torna-se público e o espaço privado é invadido pelo olhar moralizador, a ponto de esta exclamar, escandalizada: "– Valha-me Deus! – A tua mãe enlouqueceu!" (p. 43). A vergonha dos familiares não se deve tanto ao conteúdo da caixa, mas ao que ela revela – que o corpo da mãe ainda é corpo, ainda deseja, ainda é sujeito de prazer.

Helena, por contraste, é herdeira de uma formação repressiva, marcada pela pedagogia do silêncio. A sua juventude decorrera sob o império de um regime em que o corpo feminino pertencia à prole e à moral pública: "As mulheres da minha geração foram educadas para não mencionar tal assunto", recorda, "e palavras como 'desejo', 'masturbação' ou 'orgasmo' pertenciam apenas às 'mulheres da vida'" (p. 61). Este excerto, em registo de confissão e de crónica social, condensa o trauma coletivo de uma geração que aprendeu a calar o corpo. O romance articula, neste ponto, uma das suas teses centrais: a linguagem é o primeiro território do desejo.

É significativo que a redescoberta do prazer surja, inicialmente, como vergonha. Numa noite de insónia, "apesar da sensação de estar a fazer algo indecente", Helena começa a procurar informação na Internet e depara-se com vários artigos sobre sexualidade depois dos sessenta: "afirmavam que o desejo sexual não tem prazo de validade e que qualquer pessoa, mesmo com alguma limitação de saúde, pode continuar a ter uma vida sexual até ao fim da vida". Um deles defendia que, "mesmo sem um parceiro, qualquer pessoa de idade devia manter-se sexualmente ativa, porque o orgasmo causa uma descarga de endorfinas que provoca um efeito calmante e aumenta os níveis de imunoglobulina". A questão que a perturba, contudo, é simples: "Como era isso de ser sexualmente ativa sem um parceiro?" (pp. 56–57).

Intrigada por essa pergunta, Helena decide pôr à prova o que lera. É nesse ponto que o romance alcança uma das suas passagens mais intensas. A experiência da masturbação surge descrita num registo de revelação íntima e de perplexidade moral: "Foi então que

levei a mão entre as pernas e me toquei até adormecer, embalada num prazer subtil. Sabia que o orgasmo [...] não era aquilo. Mas aquilo também era bom" (p. 57). O prazer, tímido e inesperado, inaugura uma forma de conhecimento corporal antes interdito, mas a protagonista não o reveste de triunfalismo: à luz do dia, regressa à vergonha e a uma interrogação retrospetiva – "Porque não o fizera durante quarenta e tal anos de casamento [...]? Como teria sido a minha vida se, nas noites em que o Alberto me estava a trair, tivesse passado o tempo a masturbar-me em vez de me lamentar?" (p. 58). A masturbação surge aqui não só como simples transgressão, mas também como ato de soberania – a restituição do corpo ao próprio sujeito. Nesse gesto, a voz herdada das *Novas Cartas Portuguesas* (1972) e, em particular, do texto "A Paz", parece ecoar; nele, a mulher, ao comprazer-se com o seu corpo, sai de uma clausura forçada, à semelhança de Helena.

O que começa como descoberta íntima transforma-se, pouco a pouco, em gesto de comunicação: do corpo que se reconhece nasce a palavra que se partilha. Essa passagem do erotismo privado ao espaço público ganha nova forma na relação com a neta, Mafalda, mediadora entre duas gerações e intérprete do desejo em tempo digital. É ela quem introduz a avó no Facebook e nas *apps* de encontros[120], num movimento de transmissão invertida – a juventude ensina a velhice a comunicar, mas é a velhice que ensina a juventude a desejar. Entre ambas, estabelece-se uma cumplicidade lúcida e terna, que o romance descreve com humor e subtileza. Mafalda encoraja-a a criar a página "Conselhos de uma avozinha sexy", performance pública de desobediência e ironia. Helena publica textos como "Sexo a solo" e "Em busca do clitóris perdido", defendendo o direito ao prazer em qualquer idade. A censura digital que se segue – a eliminação da página pelo Facebook – funciona como eco contemporâneo da antiga repressão moral, agora mediada por algoritmos.

O romance multiplica as experiências amorosas de Helena, devolvendo à velhice um erotismo plural[121]. Fernando, um amigo dos tempos da universidade, encarna a ternura do reencontro; Gianguido, o italiano sensual, que a levou a passear pelas ruelas de Transtevere; e Pierre, o amante francês que se traveste de mulher, introduz a vertigem do *crossdressing* e a dissolução das fronteiras identitárias. Nesse episódio, o prazer surge como lugar de metamorfose, um território fluido onde o género e o desejo se descolam da norma e se convertem em pura experimentação de si. Mas a liberdade de Helena culmina, ironicamente, numa morte abrupta, tendo sido atropelada por um *tuk-tuk*: "os olhos presos no azul infinito, uma perna para cada lado, dobradas num ângulo impossível, as cuecas feiosas e com os elásticos lassos à mostra [...] Afinal, eu era só mais uma velhota que já devia uns anos à terra" (p. 148).

---

[120] Importa também referir que, num outro romance da literatura portuguesa dita hiper-contemporânea — *Eliete, A Vida Normal* (2018), de Dulce Maria Cardoso —, a protagonista, mulher de meia-idade entorpecida por um casamento sem pulsação, retoma o exercício do desejo sob o nome de Mónica, explorando o território digital do Tinder.

[121] Muitos outros aspetos deste romance merecem ainda leitura atenta — e a eles pretendemos regressar. Convém, contudo, lembrar que *E se eu morrer amanhã* já inspirou algumas análises críticas relevantes, como as de Miguel Real («Filipa Fonseca Silva. Novo feminismo», *Jornal de Letras*, 3-16 maio 2023, p. 19) e Maria Araújo da Silva (*À corps et à cri. Le féminin dans la littérature portugaise de l'extrême contemporain*, Paris, Éditions Hispaniques, 2025, pp. 219-224).

Recuperando, em jeito de síntese, a proposta de análise de F. Berthelot (1997), notamos que o grotesco da morte de Helena, patente na citação acima, evidencia o *registre péjoratif* que recobre o corpo envelhecido no espaço social, condenado à invisibilidade, à ridicularização e à abjeção. O romance, porém, desloca esse olhar, substituindo a depreciação pela memória do prazer. Com efeito, ao longo da narrativa, o corpo de Helena foi inscrito no *registre laudatif*, associado à vitalidade, ao desejo e à reinvenção de si. É precisamente na oscilação entre estes dois registos que o texto encontra a sua tensão ética e estética. *E se eu morrer amanhã?* propõe, assim, uma escrita do corpo que transforma o olhar social em matéria de ironia e resistência.

(IN)CONCLUSÕES

Os três textos analisados partilham uma constelação de motivos temáticos que se inscrevem de forma recorrente na ficção portuguesa contemporânea e hiper-contemporânea. Entre tais motivos, sobressaem a resistência do corpo envelhecido à invisibilização social e simbólica; a persistência do desejo enquanto força residual, vital e, em última instância, política; a oscilação irresolúvel entre Eros e Tânatos, entendida como gramática de sobrevivência; e, não menos relevante, a recusa da moral normativa que associa a velhice à abstinência, ao grotesco ou à morte. Cada uma destas obras propõe, assim, uma reconfiguração do corpo senil como espaço de fricção entre pulsão e finitude, entre a abjeção e o sublime, devolvendo ao envelhecimento uma densidade ontológica que desafia a pedagogia do recato herdada de séculos de moral cristã e patriarcal.

Todavia, o campo de reflexão aqui esboçado permanece em aberto. A literatura portuguesa carece ainda de um mapeamento mais sistemático das representações da *erótica senil*, tarefa que implica recuar a períodos anteriores, em que se encontram já, sob outras formas, as sementes desse mesmo imaginário. De facto, textos como o *Pranto de Maria Parda* (1522) e o *Auto da Cananeia* (1534), de Gil Vicente, testemunham a presença de corpos excêntricos e envelhecidos, desajustados da norma estética e moral, mas portadores de uma energia cómica e trágica que antecipa o regime de ambivalência característico da modernidade literária. Estes corpos desviantes – ora grotescos, ora lúbricos, ora santos e profanos em simultâneo – revelam um palimpsesto de imagens e discursos sedimentados na longa duração da cultura portuguesa.

Importa, pois, continuar a interrogar esse arquivo, rastreando a passagem da comicidade vicentina à interioridade metafísica de Vergílio Ferreira, da ironia de Barreno à insurgência libidinal de Filipa Fonseca Silva. Talvez possamos, então, compreender a erótica senil não como mero exotismo narrativo, mas como zona de resistência estética, ética e política, onde o corpo em decadência se torna linguagem, pensamento e gesto de insubmissão. Tanto é que na matéria ainda se acende o clarão do desejo e o sopro da palavra. Tanto é que *aquilo ainda arde*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barreno, Isabel Maria, 1996, O *Círculo Virtuoso: contos*, Lisboa, Caminho.

Bataille, Georges, 1957, *La Littérature et le Mal*, Paris, Gallimard.

----- *Documents*, 2018, (trad. de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes), Florianópolis, Cultura e Barbárie.

Beauvoir, Simone de, 1970, *La vieillesse*, Paris, Gallimard.

Berthelot, Francis, 1997, *Le Corps du Héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan Université.

Ferreira, Vergílio, 1983, *Para Sempre*, Lisboa, Livraria Bertrand.

Kristeva, Julia, 1980, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil.

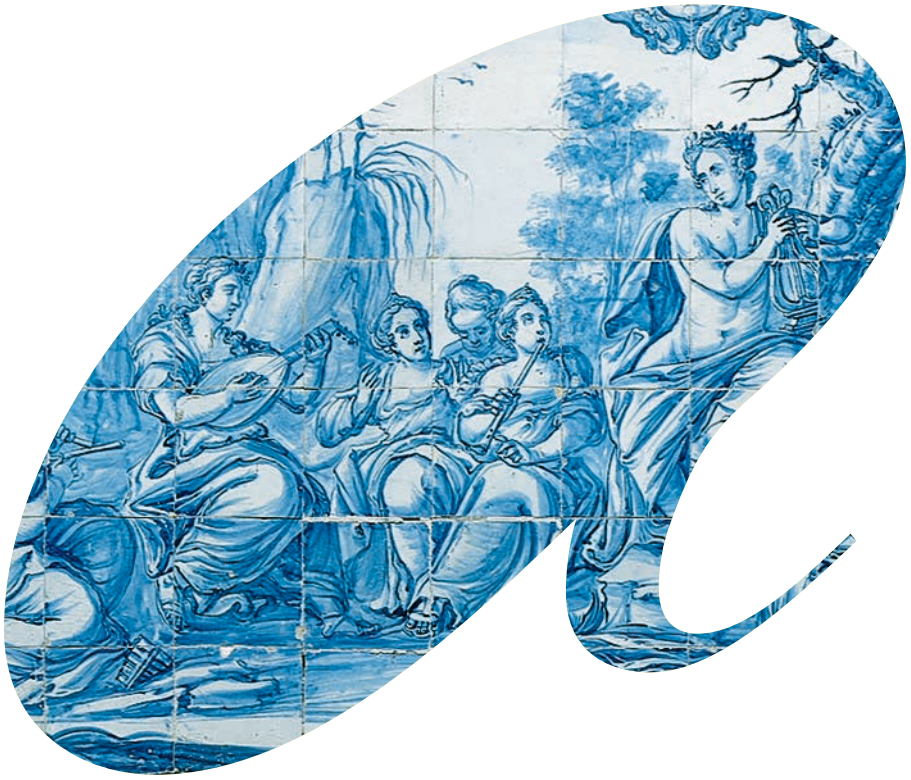
Le Breton, David, 2025, « Les remaniements affectifs de l'âge », *in* Philippe Gutton et Jean-Marc Talpin, *Les affects du vieillir*, Paris, InPress, Psychanalyse et vieillissement, p.13-32. DOI: 10.3917/pres.gutto.2025.01.0013.

Moraes, Eliane Robert, 2015, "Aquelas coisas e um pouco mais: a erótica senil." *in Em torno de Hilda Hilst*, São Paulo, Editora Unesp Digital, pp. 115-119.

Moraes, Eliane Robert, 2002, *O Corpo Impossível*, São Paulo, Iluminuras.

Silva, Filipa Fonseca, 2023, *E se eu morrer amanhã?* Lisboa, Suma de Letras.

RECENSÕES CRÍTICAS



A SINTAXE CORPORAL DE EÇA, VIA ANA LUÍSA VILELA

Maria Lúcia Dal Farra

Universidade Federal de Sergipe

mldalfarra@gmail.com

Sempre foi minha intenção poder homenagear a nossa Ana Luísa, não só pelo seu tanto de trabalho dedicado a esta Universidade, à pesquisa e à orientação de seus alunos, não só pela brilhante senda que abriu e consolidou nos estudos de Literatura Portuguesa, mas, sobretudo, pela sua companhia afetuosa, batalhadora e empreendedora, que tive o prazer de desfrutar de umas décadas a esta parte. E a forma que encontrei de conversar com ela foi a de tentar expor um recorte da leitura que empreendi da sua obra magna: *A Poética do Corpo. Imaginário e Representação Física n´Os Maias, de Eça de Queirós*, estudo que sintetiza a sua pesquisa de doutorado, sob a orientação de Carlos Reis, transformada em idôneo, farto e elegante volume das Edições Cosmos, publicado em 2012, contendo mais de quatrocentas páginas.

Assim, antes de começar, escolhi como epígrafe uma citação que ela conhece muito bem, e que nos chega do *Livro do Desassossego* de Pessoa, e que é assim: "Gosto de dizer. Direi melhor: gosto de palavrar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas."

Para já devo declarar que o livro de Ana Luísa Vilela é um primor de conhecimento e de escrita aprofundados dessa obra de Eça, mas é muito mais. Porque, a propósito do fito principal desse trabalho, que é o de descerramento daquilo que os corpos das personagens dizem enquanto componentes de narrativa e senhores de discursos – visto que o corpo vem a constituir-se um **material narrável** por excelência - Ana Luísa atua em, pelo menos, três simultâneos e diferentes registros, o que amplia ainda mais os seus horizontes.

De um lado, a **Teoria Literária** a acode prolificamente. Torna-se o chão cultivado de clarezas e controvérsias, para que ela possa desvendar as várias e gradativas instâncias corporais; que são aquelas encontradas desde o imenso, enorme potencial que, contraditoriamente, a **ausência** dos corpos é capaz de erigir, até a **presença** maciça, entranhada e acachapante dos seus enunciadores.

E tais instâncias, que muito se matizam entre um e outro de tais polos, vão engendrando modulações, as mais insuspeitas, quando concernentes, por exemplo, ao espaço e,

também, à percepção quase orgânica do tempo que cada personagem preenche, ocupa e desempenha a cada gradação narrativa.

Nesse sentido, interessam também, à Ana Luísa, as ditas **focalizações internas** das situações, a transformação do personagem em espectador e observador, ou, dentro da mesma perquirição, o comportamento narrativo de **desaparecimento** do sujeito enunciador.

Cabe, assim, especular como esse lugar é construído por meio de componentes de cada preciso corpo, e de como os seus contornos e tendências, gostos, atitudes, vestimentas, movimentos etc. – sobretudo os mais ínfimos, os expressivos ou quase de invisíveis pormenores - significam e implicam outras tantas variantes. Não esquecer que o corpo é um **lugar hermenêutico**; que, no campo do discurso, o corpo fala, ele é **verbal**, e que – fato fulcral! - há **íntimas relações** entre a corporeidade das personagens e a enunciação do romance: objeto que este estudo persegue e quer explicitar.

Da mesma forma que às personagens principais, Ana Luísa busca também conhecer o papel da *entourage*, tão decisivo quanto o das outras.

Assim, ela interroga de como os amigos mais próximos dos protagonistas aos mais longínquos – e, neste caso, a criadagem, a população de servidores, os vizinhos, os presentes salteados, com suas respectivas ocupações de espaço, de existência coreográfica, de práxis e desenvolturas – utilizam as leis de recorrência, de complementação, de confronto, de imitação dos padrões (e, nesse caso, a **figura do duplo** é invocada), ou, então, de como tal comunidade amolda e fabrica um relevo de pano de fundo prenhe de ebulições que se cruzam num tecido saltitante de significados.

É verdade que só a perquirição plástica dessa grande coletividade de personagens de *Os Maias*, de suas inúmeras nuances corporais e de suas respectivas acepções implicadas em cada situação, em cada espaço desse romance esparramado não só pelos limites de Lisboa, mas por uma simbologia mais larga – já seria matéria transbordante para inúmeros capítulos de estudos, que, aliás, em Ana Luísa, não deixam de ser os mais pormenorizados e exemplarizados.

Mas é aqui que entra a **unicidade** desse livro.

A nossa estudiosa não se contenta com, em pronunciada disciplina, escarafunchar e dissecar e discutir as cenas mais e mais elaboradas, examinando-as cautelosamente e com um **humor** espantoso, capaz de derreter quaisquer laivos de sisudez intelectual. Para além de tudo, esse seu estilo de tratamento do Eça é deliciosamente trançado de **ironias** – certamente contagiadas do Mestre! –, por um humor de derreter as tensões mais difíceis da leitura, e por uma clareza vocabular, uma transitividade poética com contornos inesperados, que infundem um prazer inopinado ao leitor que, como sói normalmente acontecer, estava esperando, de um trabalho desse naipe, apenas e tão-somente exercícios mentais...

Não, a investigadora tem estilo próprio, riqueza vocabular irrepetível e marcadamente pessoal, elaboradas formas de alcançar vários objetivos que, por mais árduos e esquivos que sejam, nunca abdicam do prazer de se deixar ler... gostosamente! Gozosamente!

Sim, referi, pois, e de início, um dos seus registros de trabalho, justamente o que se funda no conhecimento sondado mercê da Teoria da Literatura, que lhe dá pé e inspiração para tantos e tantos lances de descobertas e de saltos prodigiosamente geniais. O fato é que, simultaneamente, ela articula um outro patamar de importância substancial, insuflando ainda mais a sua escrita, e este é, seguramente, o da perspectiva da **História Literária**.

Em nenhum momento, Vilela perde de vista a dimensão paradigmática do romance que examina, a posição e a categorização que este obtém dentro do contexto literário e ensaístico de Eça de Queirós, e, de igual forma, a representatividade que ocupa no seio da Literatura Portuguesa da época, investigando também qual o seu lugar na constelação da romanesca europeia de então. Quais seriam os seus interlocutores, com quem, tal espécie narrativa dialogaria? De maneira que ela vai filtrando, à luz do século dezenove, um a um os achados que decorrem do exame atento dos fenômenos corporais, dimensionando-os seja por meio de inscrições ditas decadentistas, deterministas, naturalistas, realistas, românticas etc. – sempre empenhada em perscrutá-los a partir dos prováveis parentescos entre aqueles resultados que ela obtém d´*Os Maias* e as profusas escolas literárias finisseculares.

Ou seja: sua posição é extremamente **crítica** diante d´*Os Maias*! Ela não se vale, mera, passivamente e tão-só, do contributo bibliográfico de que é farta a fortuna eciana e com o qual, aliás, ela dialoga durante todo o seu trajeto ensaístico. Ana Luísa quer fazer tal repertório passar pela prova dos nove que o exame das contingências corporais das personagens do romance é capaz de levantar e atestar. Assim, pergunta ela, a cada passo, se serão tais ocorrências devedoras, por exemplo, do decadentismo estético, da causalidade naturalista e psicanalítica, dos desígnios do realismo-naturalismo, das concepções oitocentistas de idealismo ou de materialismo, do discurso realista, do positivismo, de aspectos das visões do biologismo hereditário, da patologia materialista ou da fisiologista inspirada pelo discurso da medicina, ou, então – e reparem nesse detalhe vital! – se, de fato, tais procedimentos ecianos já escalam um processo inédito, ou seja, se já se perfazem como efeitos prenunciadores do pós-naturalismo...

As tópicas, como por exemplo as da prostituta, da coquete e da cortesã, de forte pendor misógino finissecular, ou mesmo a questão proudhoniana do adultério – obteriam que tipo de tratamento neste romance? A função precípua de representar e de interpretar o real, de índole realista, de levantar "o véu da fantasia", seria acionada aqui, neste Eça, com que incidência e com que interesses? Os modelos das escolas literárias aí expostos cumprem quais específicas finalidades dentro do universo literário d´*Os Maias*? Atraiçoam e superam suas raízes? Eça questiona-lhes o seu status quo? Vejamos.

De uma feita, a nossa ensaísta aventa que (cito)

> *Os Maias* pode eventualmente ser lido como a denúncia de uma estética e de uma moral da superfície e da ausência – como as do decadentismo estético – em que a verve, estéril e tagarela, toma o lugar do talento, em que o refúgio no bibelot e no paradoxo não disfarçam o vazio criativo, a inutilidade e a dispersão (Vilela, 2012: 44).

Estendendo esse olhar sobre o romance – e tomo a esmo tais referências - Ana Luísa vai considerar que *Os Maias* pode também ser dito "um peculiar romance de origens [...], marcado pela escassez procriativa e pela masculinização, coincidente com a vigência quase exclusiva das imagens – tendencialmente corporais e materiais - da saúde, virilidade e soberania." (Vilela, 2012: 84)

Todavia, considerando que o desenho basilar dessa obra é o da **ausência**, ou seja, da figuração daquilo que não se apreende e que constitui em verdade uma interrogação subliminar, um mistério, um segredo larvar (a forte semente do incesto) que quer se expressar e que luta por assim se expor durante todo o curso da narrativa; considerando, pois, essa ausência, o que se assiste simultaneamente n´ *Os Maias* seria

> a aplicação, a reduplicação e a subversão, por excesso, do modelo ocultante do narrador, proposto pelo naturalismo. [Entretanto] a inflação dos processos de ocultamento e delegação do narrador redundará na problematização [conclui ela] do próprio modelo naturalista! (Vilela, 2012: 158).

Assim, é possível supor que, "neste romance, o naturalismo só parece ter razão *malgré lui-même*" (p.380), pois que é a própria existência oculta do incesto que permite a Carlos escapar-se da determinação naturalista. Da mesma forma,

> Os Maias pode ser igualmente lido como um testemunho e uma reflexão sobre o dilema semiótico do realismo – no sentido em que a representação referencial realista aí se vai acomodando a um perspectivismo passional, uma subjetivização e um registro conjetural que, no romance, estruturam centralmente o sentido da história (Vilela, 2012: 370).

Torna-se, pois, possível concluir que

> *Os Maias* cumpre exemplarmente esse tour de force que consiste em combinar uma forma narrativa aparentemente difusa e anárquica com uma extraordinária tensão semântica, característica que, segundo Bersani, cabe, por excelência, ao romance realista (Vilela, 2012: 370).

E a atenção de Ana Luísa Viela se debruça, então, sobre aquilo que, n´ *Os Maias,* ultrapassa tais teorias do seu tempo histórico, a ponto de o situar já no limiar de um **novo procedimento literário romanesco**. Ou seja, ela esmera-se em identificar, nesse romance eciano, as indicações literárias de *travessia* e de questionamento das escolas finisseculares, o que, segundo se cogita, pode endereçar *Os Maias* na direção, por exemplo, do monólogo interior e da "espacialização da consciência das personagens alienadas de Zola ou Flaubert,

com seus corpos e mentes esvaziados de sentido e absorvidos pelas sensações e pelos sonhos" (Vilela, 2012: 219).

Ou seja: pode levar a um solipsismo "descrente" dos objetos exteriores, na trilha de uma nova concepção de verdade que submete a personagem, não apenas às leis do espaço e do tempo, mas também ao próprio ritmo da paixão.

E ela expõe tal traço em Maria Eduarda, por exemplo. Nesta, estamos a um passo da heroína moderna que, afinal, se ostenta sempre como uma **incerteza**, como algo mutável entre "o cristal e o fumo", num relativismo de identidade, numa inconsistência identitária que pode conferir ares de "holograma" ao seu corpo de protagonista. Neste caso, então, Eça já estaria se adentrando, inconsciente e modernamente, na própria senda literária de Proust. De modo que a fórmula de Jacques Dubois acerca do romance proustiano pode bem nomear certas passagens e metamorfoses contidas n´*Os Maias*. Sobretudo aquelas em que este se mostra um romance que põe em cena um teatro de sombras aprisionado à esfera de um psiquismo. E daí, então, a importantíssima saliência do mecanismo de focalizações internas, praticado em alguns passos n´*Os Maias,* visto que tal procedimento vai pendendo para e providenciando uma situação narrativa e discursiva desse timbre – teor que é, aliás, vigorosamente novo, hodierno e, contemporâneo!

Pois bem, quero frisar que, ao mesmo tempo em que Ana Luísa organiza as suas teorias corporais e aquelas de perspectivação histórica, a sua pesquisa vai se valendo, como já indiquei, de um terceiro registro: aquele do **salto simbólico**. Que fique sempre claro que os três registros se perfazem vigorosamente de maneira concomitante. Assim, interessa saber, passo a passo, que analogias são emitidas, subliminarmente ou não, para fora da alçada íntima do romance, a ponto de alcançarem uma simbologia capaz de representar um real que o ultrapassa, ou um real que Eça traz para dentro d´*Os Maias*, sempre com o intuito de ressignificá-lo! Ou seja: o que é possível ao romance alcançar, transcender, para além da sua trama própria? Que aspectos de fatos históricos, enfim, que pontos da realidade histórica e política do seu tempo são tocados, tangenciados, implicitados ou problematizados por essa produção artística? Que realce político o romance oferece ao seu próprio tempo histórico?

Afinal, o que fica então salientado, eleito, pinçado pel´*Os Maias* diante do real em que ele se insere? Que mapa ele traça da sua sociedade, o que escolhe destacar nela para que, de alguma maneira, *Os Maias* se imponha também como **um intérprete do seu solo, do corpo do seu cosmos particular**?

Para colher apenas um pequeno feixe dessa simbólica, seria possível aproximar, por exemplo, a doxa tutelar de Afonso, o avô de Carlos, a caução constitucional desse quase literal romance familiar, desse patriarca munido de uma hiperpresença, à daquela outra corporatura, àquela investidura diante da História, ou seja, a do fundador da Pátria Portuguesa - Dom Afonso Henriques. O poder judicativo de Afonso da Maia diante do enredo de *Os Maias* permite-lhe a emblemática desse Fundador da Pátria que, mantendo-se à margem do tempo, reenvia sempre a nacionalidade à lógica da anterioridade diante de um Portugal – o d´*Os Maias* – que "parece degradado por um erotismo improdutivo". Por isso mesmo, pode-se falar, deste romance, como sendo, quem sabe, um "romance das ilusões eróticas perdidas"... E Ana Luísa acrescenta:

> Num enquadramento temporal e social, como o d´*Os Maias*, a própria extensão do romance terá uma importância considerável: as forças de resistência da banalidade juntam-se às da continuidade. Perante tal quadro, entendem-se os motivos por que o romanesco tendeu a ser banido do romance realista – e a inaugurar, por essa via, a crise do romance finissecular (Vilela, 2012: 381).

O nome de Carlos também não passa em brancas nuvens – aliás, há também na obra um "motivo da nuvem", avatar do "manto diáfano da fantasia" – uma vez que reincide no nome do príncipe herdeiro português e, provavelmente, guarde algumas ressonâncias de seu comportamento...

Não esquecer, por exemplo, que Carlos vem sempre acompanhado, na sua espécie de virtual majestade de belo Príncipe da Renascença. Ele é sempre cativo de uma **extensão equestre**: a égua Tunante ou seus cavalos de porte inglês – o que lhe confere um ar (cito) de "balouçar lúdico", uma "acrobacia pendular feita de breves e repetidos fragmentos de tempo" (Vilela, 2012: 208), combinando com uma "improdutividade decadentista", a "magnificência imóvel" em que ele quer se fixar enfim (Vilela, 2012: 209).

O tema da hereditariedade que é, sem dúvida, uma marca de escola literária, também é relativo à Coroa Portuguesa. Pedro, outro nome heráldico da monarquia lusitana, o filho de Afonso e pai de Carlos, parece, da mesma forma, fazer ressoar um outro membro da genealogia real. Seu ímpeto amoroso na direção de Maria Monforte, sua insubordinação familiar e o desastre final da paixão, que culmina com seu suicídio, de alguma maneira se põem a reverberar parte da mítica de Pedro e Inês de Castro.

E a propósito do laço comum de origem que vai redundar no incesto entre Maria Eduarda e Carlos da Maia, Ana Luísa traz à cena o fato de que "Maria Manuel Lisboa chega a propor que o incesto simbolicamente representaria, à escala nacional, uma opção política redentora: a união de Portugal com a irmã Espanha, o federalismo ibérico" (Vilela, 2012: 395).

Gostaria, já agora que expus rapidamente o mapa geral do estudo de Ana Luísa, de frisar certos achados que ela nos traz, para que não passem sem a minha referência, visto que os considero particularmente acertados e fecundos. Ou seja, queria apenas nomear a presença poderosíssima da *ausência* do corpo, neste romance, pois que esta vai prodigalizar uma forte produtividade narrativa, visto que o corpo é então evocado, ocultado e substituído, enfim, delegado para uma série de outros discursos, que vão preenchê-lo de maneiras diversas, tão certeiras quanto suspeitas.

O corpo em pauta fica, assim, tocado apenas enquanto uma virtualidade (digamos) metamorfoseante, visto que está sempre sujeito a obliquidades, dúvidas, indícios, versões, alusões, presságios, caricaturas, simulacros, que se debatem entre si, ocupando um espaço narrativo considerável que não formata definitivamente o corpo em pauta, uma vez que o situa em regime de oscilações semânticas e camaleônicas. No entanto, esse estado de coisas – que se liga umbilicalmente à temática-maior do romance, ou seja, ao engano de pessoa, que resulta na prática do incesto – acaba por cavar um desnivelamento enunciativo (e a ironia se incumbe de se ostentar através deste) e por demonstrar uma assinalada

"incompetência da prospectividade", o que se exibe verdadeiramente como um traço arquitetônico de base d´*Os Maias* (Vilela, 2012: 32).

Ora, todo esse aparato se vale, pois, de uma importante **indireção de sentido**, franqueada também pela presença de figuras de trucagem: pela elipse, pela metonímia, pela sinédoque, por exemplo. Porque nunca se sabe muito, e só se sabe por interposta pessoa, visto que a enunciação se torna viciada. Constate-se, pois, como a existência ou não do corpo marca o discurso e a narrativa, promovendo uma articulação íntima entre corpo e os enunciados. Assim, a plasticidade dos corpos é, fundamentalmente, uma escrita fundada nos relevos ou erosões praticados pelos próprios corpos, ausentes ou presentes. Daí que, mais uma vez, se constate que o corpo é **verbal!**

E, por último, queria encerrar este meu escrito, detendo-me no traço de estilo da nossa Ana Luísa, que é o seu delicioso humor. Podia colher vários flagrantes desse momento em inúmeras ocorrências do seu estudo, como na análise do episódio de Sintra, ou como no exame da vestignomia – que é a maneira de conhecer o corpo como a alma da roupa – ou como na atenção para com o Mefistófoles de Celorico, o Ega, personagem destinada à atividade hermenêutica, como o sela Ana Luísa. Ou, ainda, como na decifração das "esfinges instaladas no âmago da obra", tais como a Vênus Citereia, no jardim do Ramalhete, ou como a Tchi, na sala da Toca. Mas escolhi pinçar aqui uma instância muito divertida, que julgo deveras especial, e que pertence a um subcapítulo, cujo título já é por si só muito indicial desse traço característico de Ana Luísa. Ele se intitula assim: "O corpo episódico dos declamadores: entre a fronte e a ceroula" (Vilela, 2012: 174).

Não posso me esquivar de fazer, aqui, pelo menos, uma leve paráfrase desse texto que vai apreciar alguns personagens, dentre os quais se destaca o romântico poeta Alencar que, segundo Carlos Reis (2012), talvez seja "a única certeza deste romance onde nada é seguro ou consistente". Segundo ele, Alencar "aparece, desaparece e reaparece" ao longo de todo o tempo de ação d´*Os Maias*, como se contivesse em si um estatuto de "gravura" ou de "estátua". Desde Pedro até o desenlace, lá está ele à nossa disposição! E Ana Luísa acrescenta, então, que o "progressivo branqueamento da figura de Alencar", a passagem do tempo pelo seu corpo, relativo à sua presença assídua no romance, do começo ao fim – "parece encontrar correspondência nas cores do seu vestuário" (Vilela, 2012: 179).

Deveras, surgindo primeiro com um fato negro e chapéu panamá, ele é visto depois num boné de lontra e num grande capote, e, ainda depois, num "fato novo de cheviote claro que o remoçava" e, por fim, num paletó com gravata branca. Sempre encalorado, ele tira o chapéu, refresca largamente a sua fronte de bardo, retorce a ponta dos "bigodes românticos, longos, espessos", cofia-os "sombriamente", desce a mão pela "grenha inspirada", cuja calvície "lhe alarga poeticamente a fronte" (Vilela, 2012: 177) e passa os dedos pelos anéis dos cabelos. Cito Vilela:

> O contraste piloso entre a fronte e a nuca corresponde ao contraste entre as faces anterior e posterior da figura: a face é dominada pelos líricos bigodes, fronte e voz; o crâneo é envolto em chapéus e juba, nas costas pingam as abas desajeitadas da casaca mal cortada (Vilela, 2012: 177)

Sempre pronto a declamar, a sua fala já contém "esse dispositivo teatral que, como numa "didascália", determina as "suas práticas corporais e prosódicas". Alencar retira de tudo um proveito cênico. A estudiosa observa que "quase se poderia falar da existência", nele, de um "Complexo de Fronte" – como aquele posteriormente atribuído a Victor Hugo. E, a assim proceder, levantando a sua "fronte de bardo", ele duplica a palavra com "o gesto e a fisionomia". Na sua voz – "arrastada, cavernosa, ateatrada – está contida toda a escala de modelação simbólica da personagem". Por vezes, com os lábios trêmulos, ela é rouca e lenta, ora contemplativa e vaga; também trauteia um trecho de fado, rilha os dentes de furor ou ri largamente com uma voz poderosamente grossa, mostrando os dentes estragados.

No entanto, a par do "complexo de fronte", há em Alencar uma tendência de fazer despontar, juntamente com a sua "sublimidade recitativa", um seu aparato corporal íntimo: a... ceroula! Aparato, cuja existência também se nota no deputado Rufino, aplaudido orador, que, muito embora compareça no romance numa breve exibição "de sublimes gestos de grandiloquência", acaba por revelar "detalhes grotescos, a roçar o obsceno". Cito Ana Luísa: "repuxado pela exaltação, o colete deixa-lhe ver a ceroula. [E Rufino] acaba a sua alocução coberto de triunfo – e coroado de suor." (Vilela, 2012: 174)

Pois, em ambos, em Rufino e em Alencar, o dispositivo declamatório compreende a mais "grotesca complementaridade – entre a sublimação e a abjeção". E, sobretudo em Alencar, na "sua representação física, sistematicamente se irão imbricar as imagens do espectral e as do escatológico" (Vilela, 2012: 175). O bardo romântico há de, "Depois de recitar uma "confidência sagrada" junto aos penedos do terraço de Seteais, [se agachar] para apertar o atilho dessa peça efusiva" (Vilela, 2012: 174).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Vilela, Ana Luísa, 2012, *Poética do Corpo. Imaginário e representação física n'*Os Maias, *de Eça de Queirós*, prefácio de Carlos Reis, Chamusca, Edições Cosmos.

Reis, Carlos, 2012, "Prefácio", in Vilela, Ana Luísa, *Poética do Corpo. Imaginário e representação física n'*Os Maias, *de Eça de Queirós*, prefácio de Carlos Reis, Chamusca, Edições Cosmos, pp. 11-13.

Queirós, Eça de, 2003, *Os Maias: Episódios da Vida Romântica,* Rio de Janeiro, Aguilar.

ANA LUÍSA VILELA E A CRÍTICA LITERÁRIA PORTUGUESA: REFLEXÃO SOBRE DOIS ENSAIOS

Iracema Goor

Instituto de Estudos Brasileiros
– Universidade de São Paulo

poetagoor@gmail.com

CRÍTICA COMO LUGAR DE ESCUTA

A professora Ana Luísa Vilela, da Universidade de Évora, dedica-se ao estudo da literatura portuguesa dos séculos XIX e XX. Para isto, integra projetos de grande relevância, como a *Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós* e a edição das *Obras Completas de Florbela Espanca*. Sua investigação privilegia o imaginário literário, especialmente nas constelações estéticas florbeliana e queirosiana, articulando rigor filológico e imaginação interpretativa.

Essa dupla dimensão manifesta-se de modo exemplar em ensaios como "Ser poeta é ser flor" (2015) e "Fialho, Florbela e Raul" (2011), nos quais a crítica se afirma como lugar de escuta: de um lado, a atenção microscópica às variantes textuais e à materialidade da linguagem; de outro, a criação de operadores de leitura que transformam imagens poéticas em caminhos interpretativos.

A metáfora da flor, em Florbela Espanca, ilumina a relação entre feminilidade, corpo, dor e transcendência. Já a constelação de autores alentejanos – Fialho de Almeida (1857-1911), Florbela Espanca (1894-1930) e Raul de Carvalho (1920-1984) – evidencia uma genealogia literária marcada pela inadaptação e pela intensidade estética. Esse conjunto de análises confirma a crítica de Ana Luísa Vilela como uma das intervenções mais significativas no estudo da literatura portuguesa contemporânea, sustentada em dois movimentos complementares: a leitura atenta da metáfora e a construção de cartografias genealógicas.

FLORBELA ESPANCA COMO NÚCLEO CRÍTICO

É nesse horizonte que se inscreve a leitura de Florbela Espanca (1894–1930), uma das vozes mais intensas e originais da literatura portuguesa do início do século XX. Autora de *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de "Soror Saudade"* (1923), *Charneca em Flor* (1931) e *Reliquiae* (1931), a poeta articula lirismo confessional, erotismo e sentimento de desajuste radical perante o

mundo. Sua escrita combina intimismo e aspiração cósmica; constitui-se como afirmação de uma subjetividade feminina que inaugura novas formas de expressão lírica.

É precisamente em Florbela que Ana Luísa Vilela encontra a chave para pensar a crítica como escuta. Em "Ser poeta é ser flor", a flor não é mero ornamento retórico, mas cifra existencial e operador hermenêutico: as violetas de *Livro de Mágoas* expressam o sofrimento roxo e sacrificial; as rendas dissolventes de "Soror Saudade" figuram a ruína; as papoilas rubras de *Charneca em Flor* explodem em erotismo; em *Reliquiae*, a palidez floral encena a morte e a transfiguração. A flor, portanto, condensa a vulnerabilidade e a força da poética florbeliana, converte fragilidade em ascensão.

A FLOR COMO OPERAÇÃO CRÍTICA

Os versos de Florbela revelam que o floral, longe de periférico, é central para a construção da subjetividade lírica. Roxas em *Livro de Mágoas*, dissolventes em *Soror Saudade*, rubras em *Charneca em Flor*, pálidas em *Reliquiae*, as flores traçam uma trajetória cromática e existencial que vai da clausura à ascensão, da dor à transfiguração.

O próprio nome "Florbela" adquire valor de cifra; condensa uma poética que transforma vulnerabilidade em força, erotismo em cosmogonia, dor em promessa de renascimento. Essa leitura ganha densidade quando associada ao erotismo: versos como "Flor que é nascida e logo desfolhada" (Espanca, 1996: 154) ou "Minha boca tem rosas desmaiadas" (Espanca, 1996: 192) revelam uma energia libidinal que sustenta o lirismo florbeliano.

Em *Volúpia* (Espanca, 1996: 238), as dálias vermelhas surgem como lanças cravadas no peito; em *Mais alto!* (Espanca, 1996: 240) e *Exaltação* (Espanca, 1996: 203), a flor ascende em direção cósmica, chega a "desfolhar as pétalas dos astros". O mérito de Vilela está em transformar essa recorrência imagética em método de leitura. A flor, mais do que objeto de interpretação, constitui um princípio crítico: ensina a pensar a poesia a partir da própria vulnerabilidade que a constitui.

O IMAGINÁRIO FLORAL E O EROTISMO TRANSCENDENTE

Nos trechos centrais do ensaio, Vilela identifica na simbologia floral uma estrutura imagética de erotização e ascese, em que o corpo da mulher-flor oscila entre a oferta sensual e o impulso espiritual. Para a crítica, a feminilidade em Florbela é "metaforicamente inscrita no seu próprio nome" (Vilela, 2015: 36), e o gesto de florir corresponde a um destino poético: a poeta converte o desejo em linguagem.

Assim, "o corpo solar floresce", e "abundam em *Charneca em Flor* as imagens eróticas e florais da última oferta" (Vilela, 2015: 38), em que a carne e a flor se confundem como expressões da mesma energia vital. A flor é erotizada e espiritualizada ao mesmo tempo; sua cor, sua textura e seu desfolhar traduzem a tensão entre posse e perda, prazer e transcendência.

Florbela encena, nesse ciclo floral, uma "ascese do sensível", na qual a experiência erótica se torna via de conhecimento poético. Como observa Vilela, "a aceitação imperiosa desse destino convive desde sempre à sua lírica" (Vilela, 2015: 36), e o erotismo, longe de profano, é a via da revelação. Tal concepção permite ler o lirismo florbeliano como mística do corpo, onde cada flor, cada cor, reitera o pacto entre *Eros* e verbo.

Essa leitura densa do erotismo floral prepara a passagem para o conceito que Vilela formula a seguir – o de constelação imagética –, pois as imagens eróticas e cósmicas que atravessam a poesia florbeliana irradiam para um campo crítico mais amplo, no qual a sensibilidade se converte em método.

O SENTIMENTO ROXO E A CONSTELAÇÃO IMAGÉTICA

"Sentimento roxo" não é mero adjetivo cromático: funciona como um eixo afetivo-intelectual que condensa, na obra de Florbela, a fricção entre ardor (o vermelho) e melancolia (o azul). Esse matiz liminar opera como atmosfera e método: dá espessura ao desejo, acende a dor e, ao mesmo tempo, a espiritualiza. Em vez de ilustrar poemas, o roxo estrutura um regime de sensibilidade que converte fragilidade em ascensão e sofrimento em forma – uma verdadeira pedagogia do excesso, onde o corpo se torna via de transcendência.

A partir desse foco, a leitura de Ana Luísa Vilela organiza uma constelação imagética: flor, noite, espelho, exílio, sombra e ascensão deixam de ser "temas" para agir como polos de força em interação contínua. O conceito de constelação, aqui, não apenas aproxima Benjamin (1984: 56) como também reclama um pensamento não linear: as imagens não se sucedem historicamente; elas se imantam por afinidade de intensidade. Cada figura brilha com luz própria, mas é no entrelaçamento que revelam uma gramática comum do desmedido – um modo de dizer o erotismo, a solidão e a vocação sideral dessa poesia.

Desse microscópio afetivo, que recolhe a vibração do roxo e o timbre das imagens, nasce o salto de escala: o mesmo gesto que sonda a textura íntima de uma metáfora (a flor) permite, em Vilela, mapear um firmamento de sensibilidades aparentadas. Assim, a "constelação imagética" abre caminho para a constelação de autores: do detalhe a uma cartografia genealógica, da pétala ao céu crítico. É exatamente esse movimento que se torna operativo em "Fialho, Florbela e Raul", onde a escuta do pormenor se transforma em cartografia do Alentejo enquanto paisagem estética e ética da inadaptação.

DA FLOR À CONSTELAÇÃO

Se a flor permite uma leitura microscópica, voltada para a materialidade da imagem e sua densidade simbólica, a constelação propõe um olhar telescópico, capaz de abarcar o conjunto das vozes e dos imaginários que formam a paisagem literária do Alentejo. Em "Fialho, Florbela e Raul", Vilela constrói uma genealogia estética que prescinde de hierarquias temporais ou filiações rígidas: o que une esses autores é a experiência comum da inadaptação, da solidão e do excesso.

Em cada caso, a biografia fraturada – Fialho, médico que nunca exerceu a profissão; Florbela, mulher que enfrentou a clausura moral do seu tempo; Raul, poeta homoerótico marginalizado – transmuta-se em literatura e em ética do desvio. Assim, o detalhe imagético (a flor) e a rede genealógica (a constelação) convergem, articulando dois modos complementares de crítica: o da escuta atenta e o do mapeamento relacional.

ENTRE A MARGINALIDADE E O EXCESSO

Vilela recupera a tradição do *poète maudit* e mostra como pobreza, solidão e marginalidade atravessam as vidas de Fialho, Florbela e Raul, inscrevendo-se em suas obras. Essas experiências fundem-se à criação, gerando sujeitos que se refazem na escrita – seja no narcisismo lírico de Florbela, na torrencialidade homoerótica de Raul ou na verrina visionária de Fialho.

O Alentejo emerge como metáfora e matriz estética: espaço de solidão essencial, lugar de despojamento e desmedida, onde a planura da paisagem ecoa na abertura da voz poética. Outro eixo comum identificado por Vilela é o erotismo, concebido como linguagem do excesso: em Fialho, brutal e urbano; em Florbela, místico e sideral; em Raul, homoerótico e andrógino.

Em todos, o erotismo ultrapassa o corpo físico e se converte em verdade poética – uma *alma material*, como define a própria crítica. O aspecto mais inovador do ensaio, porém, está na formulação da crítica como desafio: aceitar a irregularidade, o excesso e o risco interpretativo como parte do próprio gesto de ler.

ENTRE FLOR E CONSTELAÇÃO

A leitura paralela dos dois ensaios mostra a coerência metodológica de Ana Luísa Vilela. A flor atua como categoria microscópica, atenta ao detalhe imagético; a constelação opera em escala telescópica, traçando genealogias da inadaptação. Em ambos os casos, a crítica aprende com a literatura o seu próprio método, deixando-se transformar pelas imagens que analisa.

Assim, flor e constelação não são apenas metáforas, mas procedimentos críticos: modos de pensar e sentir a literatura através de suas imagens-força.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise conjunta de “Ser poeta é ser flor” e “Fialho, Florbela e Raul” revela a amplitude e a originalidade da crítica de Ana Luísa Vilela. Em ambos, a ensaísta alia rigor filológico à invenção crítica, mostrando que a análise literária pode ser, simultaneamente, fiel ao texto e criadora de novos horizontes de leitura.

A flor, cifra da poética de Florbela, funciona como operador hermenêutico que traduz vulnerabilidade, erotismo e transcendência. A constelação delineia uma genealogia da inadaptação, reunindo autores cuja marginalidade se converte em potência estética.

O ponto decisivo está em compreender que tais obras – excessivas, híbridas e inclassificáveis – desafiam a própria crítica. Vilela aceita esse desafio ao propor uma prática fundada no desconforto e na escuta da desmedida. Nesse gesto, constrói-se uma ética da crítica: recusar simplificações, acolher cicatrizes, reconhecer a literatura como espaço de excesso.

A crítica de Ana Luísa Vilela floresce com a flor e se expande em constelação; mais do que intérprete, ela é criadora de pensamento. Sua obra confirma que a crítica, quando exercida com rigor e imaginação, é também forma de criação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benjamin, Walter, 1984, *Origem do drama trágico alemão*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense (Coleção Obras Escolhidas, v.5).

Blanchot, Maurice, 1955, *L'Espace Littéraire*, Paris, Gallimard.

Espanca, Florbela, 1996, *Poemas Florbela Espanca*, Estudo introdutório, edição e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes.

Vilela, Ana Luísa, 2011, "Fialho, Florbela e Raul" *in* António Cândido Franco (org.), *Fialho de Almeida cem anos depois*, Évora, Licorne.

Vilela, Ana Luísa *et al* (org.), 2012*, Florbela Espanca: O Espólio de um mito, Revista Callipole*, Lisboa, Colibri.

Vilela, Ana Luísa, 2015, "Ser poeta é ser flor" *in Navegações*, v. 8, n. 1, pp. 35-40.

TESTEMUNHOS



NA SAÚDE E NA DOENÇA…

Margarida Esperança Pina

IELT / Nova FCSH

mepreffoios@fcsh.unl.pt

Na "*saúde e na doença*": na amizade, como no casamento, Ana Luísa assume suavemente a alegria e a dor dos seus. Conhecemo-nos, nos finais do ano de 1989, quando nos cruzávamos semanalmente nos corredores da *Faculdade de Ciências Sociais e Humanas* da Universidade de Lisboa; uma, esperando pela chegada de um dos seus mestres, o Professor Doutor Álvaro Manuel Machado, e a outra pelo seu, o Professor Doutor Hélder Godinho. Devo confidenciar, aliás, que por "malhas que o Império tece", sou hoje fiel depositária de um dos icónicos cachimbos do Professor Álvaro Machado e que, sempre que entro no meu gabinete, o olhar de Ana Luísa cruza o meu, como nos saudosos anos noventa.

Ainda pensando nesses tempos, gostaria de tornar publico que olhava para a Ana Luísa e pensava … "quando for grande" quero ser como ela: alia a educação à classe, a inteligência à estética, com uma naturalidade e uma suavidade comoventes. Por esses dias, eu tinha iniciado a minha carreira na Universidade de Trás-os-Montes, no ano académico de 1990-1991 e, por Vila Real, ia ouvindo falar da Ana Luísa através da nossa colega Luísa Castro Soares que partilhava contigo, querida amiga, as agruras de quem preparava uma tese em literatura comparada moderna e contemporânea. E sempre que te referia como exemplo maior, acrescentava, com os olhos esbugalhados, e "*ela é mãe! Mãe jovem e presente, casada com um belo e simpático médico*"! Quando conheci o Zé, claro que todos os adjetivos atribuídos pela Luísa foram reajustados e aumentados.

Enfim, depois destes tempos de aprendizagem feliz pela FCSH, não adivinhando ainda (nem uma, nem outra) o que viriam a ser os nossos percursos, mergulhávamos nas nossas teses de mestrado.

Em 1992-1993, já eu era docente na Universidade de Évora, voltámos a "tropeçar" uma na outra, desta feita, nos corredores da Universidade Católica de Lisboa, onde nos tinha sido proposta uma colaboração nos cursos recém-criados de *Comunicação Social* e *Línguas Aplicadas*, numa faculdade de Ciências Humanas também ela "menina". Foi um ano muito gratificante pois, no meio das idas e vindas a Évora, aqueles dias de "Católica" em que aproveitávamos para conversar, eram momentos de enorme solidariedade, companheirismo e conforto pois, a meio do ano académico, um dos meus ficou profundamente doente. Valeu-me muito a presença da Ana Luísa (e também a de muitos colegas e

funcionários da Universidade de Évora), nesses dias tão amargos. Por isso, agora – e publicamente – faço questão de te agradecer o facto de estares sempre "*à portée de main*" na saúde e na doença, nestes 35 anos que já levamos de amizade.

Nesta narrativa de um encontro feliz, a maior dádiva, depois do ano em que colaborámos na Universidade Católica de Lisboa, foi ver a Ana Luísa integrar o *Departamento de Linguística e Literatura* da Universidade de Évora, no ano académico de 1993-1994. Uma festa! Até porque *"Qui se ressemble, s'assemble*" e para mim, era mais do que evidente que deveríamos também juntas, crescer como profissionais:

- Partilhamos um ambiente familiar idêntico, refletido num linguajar médico próprio de quem cresce num ambiente de pais médicos atarefados (e marido, no teu caso; avó, no meu caso) entre o papel de clínicos que procuram salvar vidas e pais atentos que fazem questão de educar e mostrar aos filhos que vale a pena viver.
- Partilhamos, para além da paixão e dedicação às famílias que formámos, uma paixão enorme pela literatura portuguesa e francesa, tendo sempre conseguido cruzar estudos e alimentado discussões profícuas, sobretudo à volta de duas temáticas que, desde o inicio, nos uniram na investigação: as Ciências Médicas (sendo o *topos* do Corpo central para ti) e os *Food Studies* (sob múltiplos ângulos, pese embora a temática da Vinha e do Vinha tenha sido, desde os primeiros anos do século XXI, o "motor de busca" que mais nos proporciona encontros e discussões literárias);
- Partilhamos um amor incondicional pela vida académica que, para lá dos projetos de investigação em que fomos (e vamos sendo) parceiras, as edições que publicámos juntas, as idas a congressos, as comissões de curso de que fizemos parte (recordo, em particular, a passagem dos nossos cursos para o modelo de Bolonha e que tantas noites de sono nos tirou ou os guiões de cursos novos que surgiam com prazos apertados) e que sempre cumprimos, com enorme alegria e sorriso rasgado.

Em suma, somos um "consórcio" de excelência, tendo dado *inclusive* à luz, em dezembro de 2012, uma comunicação "*à quatre mains*" (ou algo parecido) que, para além de me valer uma linha de currículo valiosa, confirmou aquilo que eu já há muito sabia: o humanismo e o amor ao próximo, em Ana Luísa Vilela, correm-lhe no sangue e no coração, "na saúde e na doença". Obrigada por existires, minha querida amiga, minha querida "mana".

HOMENAGEM À PROFESSORA ANA LUÍSA VILELA

Antonio Sáez Delgado

Universidade de Évora

asd@uevora.pt

Há pessoas cuja presença marca discretamente, sem necessidade de gestos grandiloquentes, mas com a força serena de quem constrói, dia após dia, uma obra e um percurso de vida. A professora Ana Luísa Vilela, a minha cara colega Ana Luísa, pertence, sem dúvida, a essa rara categoria de pessoas que dignificam a universidade, a docência e a amizade intelectual.

Ao longo de várias décadas de trabalho na Universidade de Évora, Ana Luísa foi muito mais do que uma colega: foi uma referência constante de rigor, serenidade e compromisso. Em todos os momentos da sua vida académica – na sala de aula, nos corredores, nas reuniões ou nas conversas informais – soube aliar a lucidez crítica à generosidade de espírito, o saber à compreensão.

Especialista em literatura portuguesa moderna, e particularmente em Eça de Queirós, trouxe para a Universidade de Évora um olhar atento sobre os textos, uma leitura fina e exigente, e uma paixão contagiante pela palavra. Nas suas aulas e nas suas orientações, formou gerações de estudantes e investigadores, transmitindo não apenas conhecimento, mas também o gosto pela reflexão e pela dúvida – essa dúvida que é o verdadeiro motor do pensamento. Ana Luísa foi, e é, uma presença honesta, sensata e judiciosa. Mesmo nos momentos mais difíceis, manteve sempre a elegância e o equilíbrio, qualidades que a tornam uma colega e uma amiga leal.

Partilhámos caminhos, projetos, alunos e, sobretudo, uma rede de amizades e cumplicidades intelectuais que foram moldando o nosso percurso. O seu trabalho, paciente e profundo, é também o testemunho de uma maneira de entender a universidade: como um espaço de rigor e de liberdade, de debate e de responsabilidade, mas também de afeto e de construção coletiva. Ana Luísa nunca separou a investigação da docência, nem o pensamento da vida. É esse equilíbrio raro que explica o respeito e a admiração que tantos de nós lhe dedicamos.

Ao celebrar agora a sua aposentação, não lhe dizemos adeus – porque uma vida dedicada ao ensino e à literatura não se interrompe, apenas muda de ritmo. Continuará presente nos

livros, nos textos, nas conversas e, sobretudo, na memória viva de todos aqueles que com ela aprenderam o valor da medida, da clareza e da escuta.

Querida Ana Luísa, obrigada pela tua inteligência discreta, pela calma inspiradora e pela amizade constante. A universidade deve muito a professores como tu – pessoas que, sem procurar protagonismo, deixam atrás de si uma herança de exigência, de respeito e de humanidade.

HOMENAGEM À PROFESSORA ANA LUÍSA VILELA: BREVES NOTAS SOBRE O SEU PERCURSO ACADÊMICO

Fabio Mario da Silva

Universidade Federal Rural de Pernambuco

fabio.mario@ufrpe.br

Ana Luísa Vilela marcou, de fato, o percurso acadêmico dos discentes que estiveram sob sua tutela durante os mais de 20 anos dedicados ao ensino na Universidade de Évora. Quando, em 2023, se organizou uma jornada internacional que teve como tripé as questões referentes ao século XIX e XX, a temática entorno do feminino e uma homenagem à referida professora, consolidou-se a rede de formação intelectual e de afetividades que ela criou durante a sua carreira.

Por isso, reflito de maneira sucinta o seu percurso acadêmico, para se compreender como os séculos aqui aludidos em contexto literário e essa temática do feminino foi se atrelando ao seu pensamento, quer consciente, quer inconscientemente, durante as várias décadas em que se dedicou com afinco e rigor ao ensino e à investigação da literatura.

Começo por referir o pensamento de Terry Eagleton (2006) que, no capítulo da sua *Teoria da Literatura*, afirma que não existe crítico/estudioso em que esteja ausente – nas suas leituras, na sua escrita e na sua fala – uma postura política, visto que tanto a teoria literária como o pensamento político implicam relações de valor, de esferas de poder, de sentimentos e de experiências humanas. É exatamente essa dinâmica em torno da práxis literária e do pensamento crítico que se observa durante o trajeto acadêmico da nossa homenageada, a saber, uma postura política quando repensa o lugar de fala das mulheres nos textos literários.

Com efeito, nota-se uma viragem na abordagem e no pensamento crítico nas linhas de pesquisa de Ana Luísa Vilela, revelando uma certa postura político-pedagógica. Inicialmente, a Professora começa por se debruçar sobre a literatura de autores portugueses, canônicos e oitocentistas, com temáticas também benquistas academicamente, como a literatura de viagens, no caso de Ramalho Ortigão, discutida na sua dissertação de mestrado, e, no caso do Eça de Queiroz, na sua tese de doutoramento, incidindo suas análises sobre a corporalidade n'*Os Maias*.

Poética do Corpo, obra constituída por cinco capítulos (I – A ausência física; II – A presença do corpo: história e discurso; III – Corporalidade e enunciação narrativa; IV – Funções temáticas da corporalidade; V – Representação física, identidade e desejo: a unidade corporal do universo romanesco), resulta de um trabalho desenvolvido durante alguns anos para a conclusão de uma tese de doutoramento em Literatura pela Universidade de Évora. Defendida em 2003, a tese sobre *Os Maias* surge na referida obra não na sua totalidade, mas nas suas mais interessantes e argutas passagens. É, efetivamente, nesse livro que já se encontra uma inclinação para repensar o papel das personagens femininas, sem necessariamente ser subsidiada por teorias feministas, refletindo sobre o corpo, que é o tema principal de discussão dos estudos de gênero. Incisivamente, esse trabalho da Professora Ana Luísa Vilela tem uma rubrica magistral, pois, ao investigar a relação das personagens d'*Os Maias*, reflete minuciosamente sobre o universo feminino através das personagens Maria Eduarda e Maria Monforte. Nessa sua análise do texto queirosiano, a autora disserta sobre as relações de gênero, a partir da tríade corpo, desejo e erotismo. Tal observação acutilante é patente, sobremaneira, na múltipla identidade formal de Maria Eduarda:

> A irradiação da presença de Maria preenche, n'*Os Maias*, todas as lacunas eróticas, todas as casas do tabuleiro dos afetos; assume todos os papéis e corporiza todos os mitos. Filha da mulher romântica, e como sua mãe de proveniência e passado misterioso, a luminosidade que a habita coexiste com o alojamento precário da sua identidade. Vénus, Maria Madalena ou o duplo feminino, o seu brilho contém virtualmente todos os mistérios e todas as ausências (Vilela, 2012a: 355).

Em suma, para Ana Luísa Vilela, essa personagem feminina é aquela que melhor condensa em si a radicalização erótica do romance, quase como uma herança genética (e de estratégia da narrativa queirosiana), a ponto de se tornar o filão temático do erotismo, tecendo, assim, redes de relações familiares e revestindo-se de várias *personae* representativas de imagens arquetípicas femininas.

Havia já na estudiosa queirosiana uma predisposição para explorar temáticas ligadas ao feminino, razão pela qual, mais tarde, a sua linha de investigação se orientará com frequência para o estudo de escritoras, sejam aceites ou não no cânone, como, por exemplo, Agustina Bessa-Luís, Lídia Jorge, Judith Teixeira e Francisca Wood. Deste modo, Ana Luísa buscará caminhos de orientação, percepção e inclusão das escritoras ou personagens femininas/ sujeitos poéticos não inscritos numa história literária portuguesa que privilegia os homens escritores, relevando assim uma predisposição para a sororidade.

Contudo, o ponto chave na mudança teórica e na busca pela compreensão das temáticas do feminino na carreira de Ana Luísa Vilela, se formos observar a sua produção, ocorre quando ela participou num Colóquio em comemoração do nascimento de Florbela Espanca, em 1994, na Universidade de Évora; evento que mais tarde, em 1997, se traduzirá na publicação de *A Planície e o Abismo: Actas do Congresso sobre Florbela Espanc*a. Nessas Actas, o seu texto marca um verdadeiro divisor de águas na sua postura crítica em relação às produções de escritoras.

Segundo a mesma me confessou, quando cheguei à Universidade de Évora, para cursar o mestrado em Estudos Lusófonos (2006-2008) e mais tarde o doutoramento em Literatura (2009-2013), Florbela tinha sido sua leitura ainda muito jovem, como interlocutora de sentimentos e descobertas de uma leitora adolescente. Desse modo, a poetisa alentejana volta, com o passar do tempo, a desafiá-la – desta vez, na sua condição de crítica literária. E, nesse sentido, de uma leitura apaixonada de adolescente e no desafio de se distanciar desse primeiro olhar, escreve um dos textos mais emblemáticos de sua carreira, "'Minh'alma, de sonhar-te, anda perdida'. Erotismo e Mística de Soror Florbela", no qual se encontra o tom correto entre a erudição e a paixão, o rigor e a emotividade no uso da língua, entre a exaltação e a inanição. Trata-se de um ensaio que discorre sobre o amor enquanto elemento sacralizado maior na obra de Santa Teresa d´Ávila e de Florbela Espanca, dimensão que se reflete também nas respectivas biografias das "Sorores". Por esses motivos, pensa-se no discurso místico das autoras como uma propensão erótica de fusão com um "grande Outro", aproximando-se das ambiguidades das metáforas do amor cortês, corporificando, efetivamente, uma "fenomenologia do êxtase". Ou seja, um excesso, um transbordamento que assume um caráter figurativo do arrebatamento e que, na poesia das autoras, se concretiza na imagem recorrente do "beijo". Escreve Vilela que esse elemento "inaugura o simbolismo da incorporação, participante do arquétipo alimentar" (Vilela, 1997: 123), sendo, dessa maneira, o paladar como tradutor dessa união fruitiva, da construção de uma história de amor.

E referir-se ao amor na história das mulheres é falar de ausências e da busca por um ideal, carnal ou místico, por vezes fora da realidade de muitas delas, o que leva, consequentemente, à dor e ao sofrimento, temas tão presentas na obra de Florbela e de Santa Teresa e que se traduzem algumas vezes em inquietudes.

Recorde-se, no caso da poetisa alentejana, o soneto "À Janela de Garcia de Resende", que revela, por um lado, o sentimento ufanista de Florbela, nessa homenagem ao humanista eborense, que foi arquiteto, poeta e músico; e por outro turno, a poetisa constrói a visão dos que se encontraram nessa janela histórica onde esteve Garcia de Resende, contemplando toda glória que lhe passou em frente, desejando ser a sua musa: "Fui, talvez, flor no poético balcão/ Meu rude coração.../ Me palpitasse ao luar nesse balcão.", janela essa que possui a divisa do seu "coração chagado". Para Ana Luísa Vilela, Florbela assinala o oferecimento como apoteose, escancarando um "rubro fulgor", chegando à seguinte conclusão em relação às duas poetisas e mais especificamente, sobre o soneto supracitado:

> Esta oferta algo hierogâmica lembra aliás a famosa imagem de Santa Teresa, descrevendo a sua visão de um anjo que lhe alanceia o coração com o seu "*dardo de oro largo*" (TA: 157-158). De forma alusiva, ocorre igualmente em "À janela de Garcia de Resende", a divisa "*coração chagado*" – referindo-se, obliquamente, a Inês de Castro, de Garcia de Resende, nas "Trovas", cujo "*galardão de amor*" é, precisamente, o "*coração trespassado*". E, de outro modo, constitui a epifania sexual do ciclo de morte e ressurreição do *eu*-herói sacrificial da simbologia agro-lunar de, por exemplo, "Charneca em Flor" ou "Sobre a neve" (Vilela, 1997: 123).

Numa das mais interessantes assertivas desse seu texto paixão-inaugural sobre Florbela em seu diálogo com Santa Teresa d'Ávila, a autora defende que o discurso místico constitui, por um lado, a estrutura geral de uma mesma vocação erótica, comum a Florbela e a Teresa d'Ávila, visto que se traduz na vontade de união com um grande Outro, aliada à "sugestão da morte" (Vilela, 1997: 121). Por outra via, essas estruturas místicas do imaginário erótico poético "utilizam a linguagem da carne para recobrir uma semântica da alma; é um mesmo verbo – amar – que exprime o pecado e a redenção" (Vilela, 1997: 121).

Um outro ensaio importante, que se inspira nas estruturas antropológicas do imaginário, corrente teórica tão cara à pesquisadora, é "'À flor das ondas, num lençol d'espuma!': a dor aquática e crepuscular do *Livro de Mágoas*". Esse texto está incluído numa edição anotada das *Obras Completas de Florbela Espanca*, vinda a lume pela Editorial Estampa, que encerrou suas atividades antes de 2019. Ana Luísa Vilela assinou a direção científica dessas *Obras Completas*, nesse trabalho realizado por Cláudia Pazos Alonso e por mim. Sempre com muitas opiniões assertivas, durante as dúvidas que surgiam para o estabelecimento de texto e em vocábulos e expressões típicas que Florbela, que em determinada altura nos causavam alguma inquietação, a nossa diretora científica sempre nos conduzia para outros espaços ainda não pensados sobre a obra da poetisa alentejana. É justamente no ensaio nesse primeiro volume das *Obras Completas* que se revela mais detalhadamente o seu perfil, através de um texto que desvenda os aparatos acadêmicos coesos, a sua postura pedagógica e o seu lado intuitivo-afetivo.

De maneira didática, "'À flor das ondas, num lençol d'espuma!': a dor aquática e crepuscular do *Livro de Mágoas*" se inicia convidando o leitor a fazer um exercício de folhear o *Livro de Mágoas*, observando como persistentemente comparece o verbo "chorar", instruindo-nos também a notar que à volta desse vocábulo abundam outros como "soluçar", "gritar" e "lágrimas". Em seguida, solicita aos leitores que façam a leitura do soneto de abertura e do que encerra a obra, para perceber como se estabelece uma relação intrínseca entre os versos que expressam a dor enquanto *topos* desse livro cheio de amarguras: "Portanto, nesse *Livro de Mágoas*, se o discurso poético se define como 'choro', caudal doloroso, emanado do sujeito que sofre – tal choro, consubstanciado nos versos, sempre evidencia a sua dimensão incompleta, inacabada e insuficiente" (Vilela, 2012b, p. 42). Ou seja, há nessa obra inaugural de Florbela uma "vocação chorosa" e "dolorosas reflexão e estruturação ontológicas" que explicita um "sujeito feminino, sozinho e plangente", que cumpre a sua "vocação", como uma resposta desse eu a um "difuso apelo erótico e sensorial" (Vilela, 2012b: 43).

Efetivamente, Ana Luísa Vilela refere – apesar de não ter o seu texto apoiado em leituras teóricas da crítica feminista – um dos operadores históricos associado à condição feminina: a solidão. No caso de Florbela, essa condição solitária também se revelaria, por um lado, no desejo de afirmação e transcendência de um eu em inquietude e, por outra perspectiva, no completo estado de inanição.

Recorde-se que a solidão faz parte da história das mulheres: vigiadas e confinadas a espaços privados, tuteladas sob o olhar da sociedade patriarcal, submetidas às leis que privilegiam os homens, abandonadas ou vivendo em solidão devido a alguma figura masculina, por vezes, deixam transparecer angústias e interpelações acerca das complexidades das suas existências, marcadas simultaneamente pelas descobertas e pelos enfrentamentos.

Essa projeção encontra-se no soneto “Eu...”, no qual o eu lírico diz o seguinte: “sou a que no mundo anda perdida ,/ (...)/ Sou aquela que passa e ninguém vê..../ Sou a que chama triste sem o ser.../ Sou a que chora sem saber porquê...” (Espanca, 2012: 85). Já em “Lágrimas ocultas” refere-se a uma “triste boca dolorida” que caiu num “abandono de esquecida”, aludindo as suas lágrimas que ninguém as vê caindo (Espanca, 2012: 88). No poema “Torre de Névoa” há um eu que chora quando alcança o cume da torre, local privilegiado para dialogar com os escritores mortos, ao descobrir a desilusão da construção poética e do sofrimento que o labor com a escrita vai lhe trazer, assim como os vates canonizados.

A dor é um “convento” onde o sujeito lírico mora (“A minha Dor”), corroborando a ideia que se trata de um espaço fechado, ligado historicamente às mulheres como local de reflexão, oração, sofrimento e/ou punição. Por conseguinte, em muitos poemas de Florbela, há o aprisionamento do eu em si mesmo, numa espécie de cela, local onde vive com os sentimentos que evidenciam uma dor psíquica e uma sensação de desamparo incontrolável, levando esse eu, tipicamente feminino, ao isolamento; daí, o verso “Tortura do pensar! Triste lamento!’, que faz o eu se projetar da seguinte maneira: “Ah! Não ser mais que o vago, o infinito!” (“Angústia”, Espanca, 2012: 98).

Em diálogo com o seu texto anteriormente publicado nas Actas do Congresso Internacional *A Planície e o Abismo*, Vilela, com respeito ao *Livro de Mágoas*, alude à dor como dimensão constitutiva, à semelhança dos grandes místicos (daí a interlocução com Santa Teresa d’Ávila), referindo a um “o espaço libidinoso fechado” (Vilela, 2012b: 43). Na construção da expressão poética, Florbela amplia o seu sentido do horizonte “visível” e do “audível”, por isso as mágoas, as dores, as ansiedades, bem como as amarguras, as sombras, as névoas, e as saudades “são aqui permanentemente associados à expressão verbal ou não verbal, oral ou escrita: à leitura, à conversa, à oração, aos dizeres, ao grito, ao rugido, ao riso, ao gesto, ao gemido, ao canto, ao soluço, ao beijo.” (Vilela, 2012b: 46). Por conseguinte, fica intrínseco na tessitura do *Livro de Mágoas* o “anseio” pela “palavra poética perfeita”, expressada, sobretudo, pelo “desespero”, pela “busca” e pela “imanência” (Vilela, 2012b: 46).

Desse modo, estabelece-se a “busca pelo outro” numa constante procura pela “encenação” entre um interlocutor e o eu lírico. Concordo com a observação de Ana Luísa Vilela, porquanto, há sonetos emblemáticos nessa sua obra inaugural e que vão estabelecer no seu discurso essa necessidade de diálogo, como, por exemplo, em “Castelã da Tristeza”, no qual o “castelo” constitui uma metáfora do aprisionamento da Dor. Assim, nesse soneto, fica evidente a relação do título de nobreza do eu e da austeridade desse seu sofrimento, que parece afastar outrem do seu convívio: “E nunca em meu castelo entrou alguém!”. A auto interpelação (feita nove vezes no poema) é uma tentativa de obter respostas para uma situação que possa lhe trazer conforto/ consolação para as imensas dúvidas que possui: “Castelã da Tristeza, vês?... A quem?!.../ E o meu olhar é interrogador –” (Espanca, 2012: 86). Ou seja, há uma necessidade de conhecimento e aprendizagem dessa experiência dolorosa que lhe acarreta tanta tristeza e angústias. A carência de diálogo ocorre, nesse e em outros poemas da trajetória literária de Florbela, como motivo para esclarecer (a si ou aos seus leitores) uma dúvida e entender a apatia, a solidão e os conflitos que se encontram no eu lírico.

Em suma, em “‘À flor das ondas, num lençol d’espuma!’: a dor aquática e crepuscular do *Livro de Mágoas*”, segundo Vilela, a dor, enquanto elemento “visceral”, “feminino” e “local”,

representa um verdadeiro "modo de existência". Acrescento ainda que a própria inscrição do discurso poético do *Livro de Mágoas* mantém uma relação direta com a euforia e a disforia. Fica implícito que, para Florbela, apenas os poetas são capazes de traduzir em versos as sensações de incompletude e infinitude. Nesse sentido, a dor – seja ela fingida ou resultante da experiência empírica, já que é condição necessária para a escrita – constitui o *topos* universal que melhor dialoga com o leitor, por estar intrinsecamente ligada ao sofrimento, experiência comum à própria condição humana.

Relativamente a esse motivo do "chorar", a pesquisadora acrescenta que os lexemas recorrentes – "chuva", "mar", "inundar", "leite" – remetem para o elemento aquoso, o qual se apresenta como uma importante chave de leitura da obra:

> unificados pela medida e pela sua reiteração, os sonetos de Florbela desdobram-se como em ondas – na sua cadência rítmica, entre abertura, fecho e relançamento, frequentemente investida de erotismo. [...] Este discurso líquido e ondulante é, como já vimos, a emanação expressiva e orgânica de uma perda, que se perfaz pelas lágrimas (Vilela, 2012b: 49).

Comportando, pois, uma espécie de "sentimento oceânico", nas comparações que faz do mar com a vida, o próprio sujeito poético florbeliano e a sua imensidão apresentam um "líquido discurso poético sempre acaba por tingir-se de trevas, de feminilidade e de dor – outorgados pelo fluído alimento inicial, o leite materno" (Vilela, 2012b: 49). Nesse sentido, a homenageada deste livro faz uma aproximação certeira entre a imagem ofeliana – as águas que acolhem o corpo do acidente-suicídio de Ofélia – e a própria expressão poética de Florbela, como uma espécie desse eco feminino shakespeariano que tematiza a dor das mulheres. Então, vê-se um percurso em que consciente ou inconscientemente, mesmo num período de formação, digamos, mais canônica do seu perfil intelectual, Ana Luísa Vilela volta a atenção da sua escrita para as questões do feminino.

No final desse belo ensaio florbeliano, a professora e pesquisadora conclui as suas reflexões com um gesto de empatia para com o leitor, estabelecendo uma tríade entre o que reflete, a impressão de quem lê e o elo com Florbela – como se almejasse que todos pudéssemos tornar-nos um só em torno dessa poesia, num processo simultaneamente construtivo e pedagógico, tal como ela própria nos propõe: "lançar um olhar benevolente sobre este livro, e abençoar esse amor estranho e intemporal, que nos permite, ainda e sempre, chorar, sem saber porquê, a imensa mágoa de Florbela" (Vilela, 2012b: 53).

Como se nota, estamos diante de uma leitura sensível e arguta, ensaio que revela a própria postura de docente de Ana Luísa Vilela, como puderam constatar todos os que estiveram sob a sua tutela.

Com a professora homenageada, aguçamos o nosso olhar sobre o texto literário, ajudando a refletir sobre as disparidades e imprevisões da vida; aprendemos termos técnicos e a utilizá-los como ferramenta de análise; interpelamo-nos constantemente sobre as possibilidades de análise de um texto, sempre instigados pelo apuramento da língua e pelo

uso correto de ferramentas que revelem equidade e respeito; redimensionamos a nossa percepção com respeito à prática docente e a postura ética entre mestre e pupilo; aprendemos que o afeto e o respeito, em sala de aula, assentam na confiança mútua.

Lembro-me quando, em finais de 2005, um jovem oriundo do agreste pernambucano a contactou via e-mail com um acanhado projeto sobre as imagens femininas na obra de Florbela Espanca – numa altura em que não havia outros meios de contatos mais imediatos como o *Facebook*, *Messenger* ou *Whatsapp*. O fato de crer no meu projeto e apostar num aluno que ela não tinha a menor ideia de quem seria, enviando-me, por carta, toda a documentação necessária para preparação de minha viagem e do visto de estudante, demonstrou, desde cedo, que o seu compromisso com a docência se baseou no acolhimento, incentivo e empatia.

Sabemos que, devido a diversas vaidades, o meio acadêmico pode se tornar um lugar inóspito e de completo desdém, mas Ana Luísa Vilela assumiu uma postura oposta a essa atitude, tal como se lê no trecho da carta que me enviou a 3 de março de 2006, documento que serviu para instruir o meu pedido de visto de estudo: "Tal projecto, que o candidato se propõe prosseguir, parece-nos testemunhar – ainda que na sua forma preparatória e projectiva – uma apreciável maturidade, idoneidade e seriedade na escolha temática e nos fundamentos científicos". Ao ler essas palavras, lembro-me sempre de outra sua característica: a generosidade! Ao confiar num projeto ainda em construção, mas de um futuro aluno sedento de conhecimento e de desenvolvimento intelectual, de compreensão da terra alentejana que tanto cantara Florbela, ela deixou-se guiar, sobretudo, pela minha curiosidade e empenho em estudar com afinco a literatura portuguesa.

Desde então, Florbela uniu-nos – e haveria de unir-nos muitas outras vezes; o que ela une, ao que parece, jamais se desfaz. Trago à memória outro momento: em 2010, após a defesa do meu mestrado, realizámos um projeto que teve como cerne a atividade de organização, digitalização e inventariação do espólio florbeliano do Grupo Amigos de Vila Viçosa, instituição para a qual fomos convidados a fazer parte como membros. Esse trabalho concretizou-se através de diversas idas a Vila Viçosa. Mesmo sem o apoio financeiro necessário, juntávamos força de trabalho e amizade numa verdadeira força-tarefa, com o propósito de colaborar com uma instituição tão importante como o Grupo Amigos e de contribuir para a preservação do seu rico espólio, dignificando, assim, a memória de Florbela e o seu legado na literatura portuguesa.

Essa atividade foi tão frutífera que culminou num colóquio realizado em 2011, apoiado pela Câmara Municipal de Vila Viçosa, o Grupo Amigos e a Universidade de Évora. Realizado na cidade natal da autora, no Cine-Teatro Florbela Espanca, teve a sua publicação dos textos apresentados vinda a lume mediante números especiais da *Callipole – Revista de Cultura* (em 2012 e 2014), pertencente à Câmara Municipal. Nessa revista, no texto de apresentação, Ana Luísa Vilela confessa, como quem se diz rendida à poesia florbeliana: "Falar de Florbela é falar do que mais fundamentalmente nos deslumbra e desconforta, nos intriga e nos comove" (Vilela, 2012c: 9), concluindo que Florbela continua "a lançar, de um lugar de onde nos interpela – um lugar onde, debruçados, reconhecemos os nossos próprios rostos, os nossos impasses e a vertigem da razão, ou da sem-razão, da nossa existência." (2012c: 12). Florbela, por tais motivos, une a todos, e uniu a mim e a Ana Luísa através de questões

universais como a famosa autointerpelação filosófica sobre quem realmente somos, numa busca por autoafirmação ("Porque eu sou Eu e porque Eu sou Alguém!", dizia Florbela em "Versos de Orgulho", 2013: 93); ou, mais especificamente: como dialogamos e estabelecemos os nossos laços afetivos? Porque, no final, o que nos resta, além da literatura, são as trilhas e as pessoas com quem seguimos para a construção de um mundo mais justo, ético que deve ter a educação como pilar da sociedade.

À guisa de conclusão, e aqui tento falar em nome de todos/as os/as seus/suas orientandos/as pela Professora Ana Luísa Vilela, reconhecemos nela um modelo profissional e humano, destacando no seu perfil de docente e de investigadora algumas características: a metodologia acadêmica apoiada num rigor científico; a postura didática e profissional baseada em pressupostos pedagógicos, centrados em caminhos para a construção do conhecimento; seu respeito e compreensão das idiossincrasias de cada aluno/aluna que esteve sob sua tutela; da generosidade em abraçar os nossos projetos e nos guiar de maneira mais coerente durante o nosso percurso acadêmico; e do lado afetivo e humanizador mediante o qual constrói os alicerces da relação docente e discente.

Agradecemos-lhe sobretudo, pelo diálogo profícuo que estabeleceu conosco durante todos esses anos e que aprimorou o nosso amadurecimento intelectual. Encerro este texto com uma poesia que lhe dediquei e que foi lida na jornada científica em sua homenagem (*As figuras femininas na literatura portuguesa dos séculos XIX e XX*), realizada no dia 18 de abril de 2024 na Universidade de Évora:

Amizade

Para Ana Luísa Vilela

A amizade surge na contramão de qualquer indecisão
Escolher, acolher, negar, compreender, estender ou não à mão sem omissão?
Guiar ou repreender, decisão ou inclusão?
Podemos dizer que se é amigo durante a vida inteira?

Justeza, compaixão, devoção e admiração
fazendo do escrúpulo e do afago nossos códigos de perfeição
seguindo uma linha reta sem perturbações curvas ou longa separação
sem deixar as amarguras da vida tolher as nossas certezas.

Mesmo que divididos por uma grande extensão
– o mar que segrega, corrói, dói e avista de longe nossos corações –
seguiremos juntos como se fôssemos poesia-emoção
e bebêssemos todos os dias o afago da ambrosia,
numa espécie de ritual e de pacto de benquerenças, cheios de encanto e
[satisfação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Eagleton, Terry, 2006, *Teoria da literatura: uma introdução*, trad. Waltensir, 6.ª ed, São Paulo, Martins Fontes.

Espanca, Florbela, 2012, *Livro de Mágoas*, Organização, fixação crítica dos textos e notas de Claúdia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva, Eliana Barros, Ana Luísa Vilela, Lisboa, Editorial Estampa.

Espanca, Florbela, 2013, *Charneca em Flor*, Organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso, Renata Bonfim e Nuno Júdice, Lisboa, Editorial Estampa.

Vilela, Ana Luísa, 1997, "'Minh´alma de sonhar-te, anda perdida' Erotismo e mística de Soror Florbela" *in* Óscar Lopes *et al.* (ed.), *A Planície e o Abismo: Actas do Congresso sobre Florbela Espanca,* Lisboa, Vega, pp. 119-126.

Vilela, Ana Luísa, 2012a, *Poética do Corpo. Imaginário e representação física n*'Os Maias, *de Eça de Queirós*, prefácio de Carlos Reis, Chamusca, Edições Cosmos.

Vilela, Ana Luísa, 2012b, "'À flor das ondas, num lençol d'espuma!': a dor aquática e crepuscular do *Livro de Mágoas*" *in* Florbela Espanca, *Livro de Mágoas*, Organização de Cláudia Pazos-Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Estampa, pp. 41-54.

Vilela, Ana Luísa, 2012c, "Apresentação" *in* Ana Luísa Vilela *et al*. (ed.), *Florbela Espanca – o espólio de um mito, Callipole - Revista de Cultura*, n.º 21 (número especial), Lisboa, Edições Colibri/ Câmara Municipal de Vila Viçosa, pp. 9-12.

Vilela, Ana Luísa, 2014, "Apresentação" *in* Ana Luísa Vilela *et al*. (ed.), *Estudos sobre Florbela Espanca, o espólio de um mito – II, Callipole - Revista de Cultura*, n.º 21 (número especial), Vila Viçosa, Câmara Municipal de Vila Viçosa, pp. 7-8.


SIMELIRICIS
VAHBVS INSERAM
FERIAM SIDERA

ANA LUÍSA VILELA, INVESTIGADORA E DOCENTE: LITERATURA, A PERMANENTE DÁDIVA.

Américo Brás Carlos

Antigo aluno. Escritor

abcs@iscte-iul.pt;

afbcarlos@hotmail.com

1. A INVESTIGADORA

Quando, em 2012, o Prof. Carlos Reis prefaciou o livro da Prof.ª Ana Luísa Vilela, *Poética do Corpo. Imaginário e representação física n'Os Maias, de Eça de Queirós*[122], bem avisou:

> Correspondendo a uma longa indagação, em que teoria literária e exegese queirosiana habilmente se conjugam, *Poética do Corpo. Imaginário e representação física n'Os Maias, de Eça de Queirós* atesta e confirma, por fim, aquilo que os conhecedores da bibliografia queirosiana mais recente já sabiam: que Ana Luísa Vilela tem enriquecido essa bibliografia, sempre em renovação, com títulos importantes, mesmo quando eles se reportam a temas e a autores próximos do Eça. Autora de uma extensa dissertação de mestrado sobre Ramalho Ortigão, Ana Luísa Vilela assinou também, em reuniões científicas, em obras coletivas e em revistas de especialidade, vários textos sobre *O Primo Basílio*, sobre a passagem de Eça de Queirós por Évora e sobre o erotismo *n'Os Maias,* neste caso anunciando já aquilo que este livro amplamente nos revela: que corpo, erotismo e desejo são, naquele que é o grande romance de Eça e um dos grandes textos do chamado *cânone ocidental,* temas e motivos com decisiva implicação semântica.
>
> […] Se outras razões não existissem para saudarmos o aparecimento deste livro, esta bastaria: com ele reencontramos um Eça vivo e perene, carregado de sentidos estimulantes e sempre capaz de nos propor novas rotas de leitura. O

[122] Edições Cosmos. Obra que corresponde, com pequenos retoques, à sua tese de doutoramento, apresentada na Universidade de Évora em maio de 2003.

estudo que agora se publica é disso testemunho inequívoco, como o é também das qualidades de investigadora e da finura crítica da autora.

Depois, a produção literária da Prof.ª Ana Luísa Vilela que se seguiu, diz tanto do contínuo aprofundamento da investigação em torno da obra queirosiana[123] como do alargar do seu labor ao estudo das obras de outros escritores, em prosa ou em verso, de língua portuguesa, nunca cedendo nas exigências da investigação séria e meticulosa que reconhecemos no que foi saindo do seu cadinho literário. E, como se não bastasse, tudo nos chegou (e continua chegando…) aos ombros de uma escrita rica, a um tempo pujante e delicada, que impressiona pela sustentada leveza.

Professora na Universidade de Évora, cedo se viu o olhar orgulhosa e apaixonadamente dirigido ao acervo literário alentejano. Prova-o, para além da centralidade que no conjunto dos seus estudos continua a atribuir à obra de Florbela Espanca – de que é, além do mais, consultora científica da edição das suas *Obras Completas* (ed. Estampa) – o evidente carinho com que se empenhou em trazer para o grande público as obras de outros poetas alentejanos. A coletânea multilingue *Poetas do Alentejo* (ed. Shantarin) que com António Sáez Delgado elaborou, é apenas o exemplo mais recente dessa afeição. Não pode igualmente deixar de reconhecer-se que, de entre as obras desses outros poetas, é particularmente evidente a atenção que Ana Luísa Vilela dedica à lírica de Raul de Carvalho: consagra-lhe três estudos, um dos quais titulado com o esclarecedor bilhete de identidade do autor «Como ser poeta romântico, pobre, comunista, crente, homossexual e alentejano». Coordena também a sua edição de inéditos.

Sem prejuízo desta ligação particular ao Alentejo literário, não deixou, ainda, a Prof.ª Ana Luísa de estender a investigação às obras de várias escritoras que marcaram ou vêm marcando fortemente a literatura portuguesa. E ainda bem que o fez: ganhámos nós, leitores, incontornáveis estudos sobre tais obras e tais poetas e romancistas. Em 2013, é seu o belo texto, de quinze páginas, relativo a Sophia de Mello Breyner Andresen, a poeta da madrugada que esperávamos e do "dia inicial, inteiro e limpo..." inserido no *Feminae – Dicionário Contemporâneo* (Vilela, 2013: 864-887) editado no âmbito dos Estudos sobre as Mulheres (Sec. XIX e XX) pela Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género. Depois, continuando a profícua investigação sobre o olhar feminino na literatura contemporânea portuguesa, dá-nos, maioritariamente no produtivo biénio 2017-2018, novos estudos sobre as obras de algumas das mais notáveis escritoras portuguesas. Assim, a propósito da obra de Agustina Bessa Luís, desvenda-nos *O olhar florbeliano de Agustina* (2017) e *Agustina e o Fantasma de Harry Potter* (2018); sobre Teolinda Gersão, oferece-nos *Teolinda Gersão, a menina e o areal* (2017) e *Uma imigrante toda-poderosa: a brasileira do conto «Enredos»* (2018); e, saudando a obra de Maria Ondina Braga, dá à estampa *Maria Ondina Braga: contar histórias para viver* (2018).

[123] Foi aos comentários em direto de Ana Luísa Vilela sobre a vida e obra de Eça de Queirós que a Antena 1 da RDP recorreu durante a cobertura das cerimónias de transladação dos restos mortais do escritor para o Panteão Nacional. O que diz bem do lugar de referência nacional reconhecido na matéria à nossa homenageada.

Também em 2017, a investigação de Ana Luísa Vilela volta a debruçar-se sobre o Eros feminino na literatura. Tocando uma temática já presente na sua obra – o erotismo na escrita literária – vimo-la usar a sua desafiadora e consistente pena, para enriquecer a obra coletiva (que também co-organizou) *Judith Teixeira: ensaios críticos. No centenário do modernismo,* aí publicando (Vilela, 2017: 17-32) o estudo *O sexo e o nome. Notas para uma leitura das novelas de Judith Teixeira.* Ana Luísa integra, pois, o punhado de literatos que, nos últimos anos, têm devolvido à luz do dia o nome e a obra desta injustiçada poeta e novelista (1880-1959), figura primeira do modernismo português.

Recorde-se que, acusada de fazer nos seus escritos a apologia da devassidão e do lesbianismo em particular, a perseguição a Judith Teixeira chegou ao desvario de determinar a apreensão e queima pelo Governo Civil de Lisboa dos exemplares do seu primeiro livro *Decadência* (1923). Com o século XX já avançado, voltava a correr pela capital o cheiro a queimado das fogueiras da Inquisição.

Numa descabelada reação, anunciadora dos tempos amordaçados que por cinco décadas se seguiriam, figuras gradas da direita pró-fascista insurgiram-se contra aquele livro de estreia e depois contra toda a obra (três livros de poemas e as novelas *Satânia* e *Insaciada*) da escritora, aviltando o seu bom nome. Por exemplo, Marcello Caetano, no n.º 4-5 da revista *Ordem Nova* (1926:156-158), de que era redator fundador e cronista ativo, referiu-se ao livro queimado como sendo da autoria "duma desavergonhada chamada Judit Teixeira".

Mas também a comunidade literária de então (incluindo Fernando Pessoa) foi, por omissão, no mínimo, complacente com o ataque à obra e à pessoa de Judith. Quando da destruição do livro de poemas, *Decadência,* foram igualmente destruídos os livros *Canções* de António Botto e *Sodoma Divinizada* de Raul Leal. Contra a apreensão e queima destes últimos, surgiram, vindos dos meios literários, protestos e petições públicas, mas não se ouviram vozes contra a destruição do livro de Judith Teixeira. Esta, num propósito de exercício do contraditório, ainda publica a Conferência "*De mim – em que se explicam as minhas razões sobre a VIDA, sobre a ESTÉTICA, sobre a MORAL"* (1926), onde, tributária dos princípios da inteligência e da beleza que reivindica para os seus livros, se dirige aos escandalizados detratores:

> Quero confessar, pois, à vossa inteligência, que toda a luxúria em que ritmei certas atitudes nos meus poemas representa sobretudo a forma mais pomposa e elegante que poderia corresponder a uma atitude interior mais comandada pela Arte do que pelos avisos duma moral que uma sociedade se cansa em recomendar aos outros à força de a infringir (Teixeira, 2019: 90).
>
> […] Ninguém me faz à vida! Sou eu que componho e distribuo aos meus nervos os motivos das suas vibrações. Procuro subir toda a escala do entendimento interrogando-me, vibrando, até que a minha inteligência me esclareça e a minha sensibilidade se estilize (Teixeira, 2019: 104).

Depois, a escritora deixa publicadas as citadas novelas, sai do País e cala-se. Não publicará mais nada nos trinta anos em que ainda vive.

Mas, sobre a extensa, diversificada e magnífica obra de Ana Luísa Vilela, paro por aqui. Uma apreciação mais profunda e conhecedora fica para quem, melhor do que eu, lhe possa fazer inteira (ou pelo menos maior) justiça. Eu continuarei, mas para falar do privilégio que é ter a nossa homenageada, primeiro como professora e, depois, como amiga e paciente interlocutora literária.

2. A DOCENTE

Tudo começou há quarenta e sete anos. Vou contar como.

Quando me matriculei na turma da noite do 1.º ano da vertente de letras do curso complementar dos liceus (correspondente ao atual 10.º ano de escolaridade e, ao tempo, mais conhecido por «6.º ano dos liceus») da Escola Secundária de Azambuja, os alunos podiam, em teoria, escolher entre o francês e o alemão para juntar à obrigatória cadeira de inglês e assim constituir o seu par de disciplinas de estudo linguístico estrangeiro. E eu escolhi o alemão para fugir ao francês. Fuga que, diga-se, não se devia a qualquer desamor pela língua de Voltaire, e, ainda menos, por alguma particular afeição à de Goethe, de que, aliás, pouquíssimo conhecia.

Era, pois, por razões de outra ordem, que não as da ordem do sentimento, que eu assim engenhava. E também não o fazia de acordo com o, apesar de tudo, diferente nível de familiaridade com cada uma das duas línguas em questão. A verdade é que, não obstante o meu maior contacto com a língua francesa – coisa comum entre os portugueses – a mim chegada pelas vozes dos emigrados em França por alturas das férias na terra lusa, e pelas canções de variados artistas francófonos (*chapeau* exemplificativo em diferentes géneros musicais, para Aznavour, Brel, Françoise Hardy, Bécaud… sem esquecer a audição em sessões contínuas, do *Je t'aime mais non plus* nos sensuais murmúrios de Jane Birkin e Serge Gainsbourg), eu, por razões estratégicas, intentava fugir do francês para me abrigar no colo de uma língua que desconhecia por completo.

O busílis era que o conteúdo do programa de francês desse ano do curso complementar dos liceus, pressupunha que os alunos já tivessem tido a cadeira em vários dos anos letivos anteriores. Facto que o meu sinuoso trajeto escolar[124] não cumpria. Assim sendo, ficaria eu,

[124] A propósito do meu tortuoso trajeto académico e da inflexão total verificada a meio do mesmo, pode algum leitor estranhar que, sem infringir preceito legal ou regulamentar, alguém pudesse, ao tempo, chegar ao antigo 6.º ano da variante de letras do liceu sem nunca ter tido outra disciplina linguística estrangeira para além do inglês. Mas foi o que aconteceu. Aos cinco anos do curso técnico industrial de eletricidade sem o estudo de qualquer outra língua, que não o desta «última flor do Lácio, inculta e bela» que é, no conhecido verso de Olavo Bilac, o português, seguiram-se os dois anos das Secções Preparatórias ao antigo Instituto Industrial (substituído em 1974 pelo ISEL-Instituto Superior de Engenharia de Lisboa) onde, de línguas estrangeiras, existia apenas o inglês. Entrado no ISEL, parecia destinado a ser engenheiro eletrotécnico de correntes fracas, mas não fui. Mais forte que estas correntes foi a vontade de abandonar tais tecnologias, bem como a de sair do *iter* profissional que, nelas sustentado, iniciara há uma dezena de anos. Eram outros os fios com que ia agora tecendo a minha vida – uma outra vida, afinal – e passavam

principiante na matéria, em sérias dificuldades para acompanhar as aulas, que certamente não seriam para principiantes. Ao invés, menos angustiante seria o confronto com o estudo do alemão, já que este seria o primeiro ano de estudo para todos os alunos.

Revelou-se, todavia, vã a tentativa de me esconder atrás do alemão para não enfrentar o francês. É que fomos só dois ou três os alunos que optaram pela língua germânica, e a escola decidiu que o francês seria a única segunda língua estrangeira para todos os alunos. Embora sabendo que, quase sempre, os males vêm mesmo por mal, valeu neste caso o adágio popular «há males que vêm por bem».

Pois, a professora de francês era a Prof.ª Ana Luísa Vilela! Muito jovem (mais jovem do que quase todos os seus alunos e alunas), iniciava a carreira de ensino da filologia, num prenúncio da excelência que agora celebramos, e eu teria perdido muitíssimo se a intentada fuga à língua gaulesa tivesse tido êxito. Desde logo, não me teria desembaraçado um ano depois, tão a preceito, no exame do antigo 7.º ano do liceu, êxito para que foram decisivos os seus ensinamentos. Mas, mais do que isso, não teria aprendido como, sorrindo, se cumpre e dignifica a nobre e decisiva tarefa de ensinar.

Eram aulas de grande vivacidade. Num discurso sem hesitações, a Profª Ana Luísa cumpria uma espécie de programa múltiplo maleavelmente desdobrável em função da grande heterogeneidade etária e de conhecimentos existente na turma. Tal programa, contudo, tendia para a convergência (percebeu-se a partir de certa altura) à medida que se aproximava o fim do ano letivo. Não deixava ninguém para trás e, mesmo em relação ao grupo dos menos preparados à partida, fazia-o sem sinais de estar condoída ou desesperada com o tamanho da nossa ignorância.

Aprendia-se muito. E até nos comentários, tão bem escritos, que redigia nas folhas de avaliação e correção dos testes ou dos pequenos exercícios escritos que inventava para a aula seguinte. No meio do meu arquivo de memórias, ainda guardo intactas algumas dessas preciosidades. Nelas também impressiona uma caligrafia elegantíssima (sempre a elegância!). Um grafologista falaria de segurança, energia e beleza.

3. A AMIGA E CRÍTICA BENEVOLENTE

Muitos anos depois de ser seu aluno, fui-lhe pedindo que participasse na apresentação de quase todos os meus livros à medida que iam saindo. Com bondade e paciência infinitas, a Profª Ana Luísa Vilela acedeu sempre e, como nunca visa menos do que a perfeição, fê-lo com escritos de grande criatividade e de uma craveira muito superior à dos livros a que se referiam. Tudo tão luminoso e ágil…

Desses textos, só dois estão publicados, e um deles apenas numa pequena parte. O primeiro, como posfácio da 2.ª edição do livro de poemas *Adágio, Romanza e Grave* e o outro

muito pelo chamamento da literatura, que, aliás, nunca dera tréguas desde os tempos, tão felizes, em que contava os dias que faltavam para a chegada quinzenal da biblioteca itinerante da Fundação Calouste Gulbenkian. Finalmente, como a equivalência atribuída aos meus sete anos de ensino secundário foi apenas a do 5º ano dos Liceus, matriculei-me na mencionada turma noturna do antigo 6.º ano de letras.

como texto de contracapa do livro infantojuvenil *Pais e Filhos, Avós e Netos, em Versos Discretos.* Do primeiro, deixo, como prova (e sem negar a vaidade que me assalta por ser meu o objeto comentado) um pedaço do início e outro do seu final. Do segundo, meia dúzia de frases: amostra de uma sábia e fresca eufonia.

Começando pelo posfácio de *Adágio Romanza e Grave,* são estes os dois extratos escolhidos:

> Como a música, sob a égide da qual avisadamente se coloca, este livro busca o cruzamento ordenado de timbres, imagens, vibrações, tonalidades, sobre a trama contínua do tempo. Por isso, parece ser o ritmo – *a marcha da energia* – o seu grande tema. Não exatamente o tempo: mas a disposição desse tempo, o seu fluxo compassado, isto é, a repetição e a deslocação que ele envolve, aquilo que ele ciclicamente induz, aquilo que ele destrói ou modifica sem remédio, aquilo que lhe resiste e, sobretudo, a sua própria marcha irredutível.
>
> […] Uma sequência de reflexões metapoéticas singra sabiamente por esta obra culminando no esplêndido poema final, "Relógio de sala" (72). Figuração do poema e do corpo ("A idade aponta-lhe os pontos de caruncho / na velha caixa de madeira. / Como petéquias alastrando"), o seu ritmo tange com exatidão a matéria do tempo. Tal como "um fino traço de sol. / Um só. / Onde flutuam pontos luminosos de pó", o seu tic-tac resume o movimento condensado e a presença fantasmática dos passos. Com a sua chave de ferro em forma de borboleta (claro: a permanência e a efemeridade), aflige e apazigua. A vida traduz-se em forma-sentida do tempo: tic-tac. Poema. (Carlos, 2014: 75-81).

Ainda hoje, estas palavras me continuam soando ao ouvido, mas também na alma: uma fresca e melodiosa música, alegra o posfaciado livro. Que as ouve embevecido.

Segue-se um pequeno excerto do texto escrito por Ana Luísa Vilela para a contracapa do livro para as crianças e progenitores *Pais e Filhos, Avós e Netos em Versos Discretos*:

> Este livro é para ler em coro. É feito de sonhos e memórias, conversadas de leve, como quem sorri, ao rever um amigo do coração. Chilreia e rima, choraminga e ensina.
>
> […] Este livro oferece-se, como se oferece uma flor, ou um conselho. Este livro traz-se ao colo. (Carlos, 2015)

Leio estes textos e penso: há lá coisa mais solar!

4. OBRIGADO, PROF.ª ANA LUÍSA VILELA!

Querida amiga e mestra Ana Luísa, pode dar-se o caso de parecer que quis falar de outra coisa: do seu amor ao ensino e à investigação em literatura, ou deste meu exercício de repassar pelo jardim da memória os cheiros agradáveis dos tempos antigos e leves.

Poderá ser disso também, mas, mais que tudo, no essencial, desde o princípio, eu só quis dizer: Obrigado! Obrigado, PROFESSORA DOUTORA ANA LUÍSA VILELA! Obrigado querida amiga! Obrigado pela amizade e pelo exemplo de dedicação, seriedade e beleza que nos vai oferecendo de cada vez que, saindo à porta da sua oficina literária, traz pela mão uma nova obra.

Lisboa, agosto de 2025

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Caetano, Marcello, 1926, "«Arte» sem moral nenhuma", *in Ordem Nova*, n.º 4-5, Junho-Julho, pp. 156-158.

Carlos, Américo Brás, 2014, *Adágio, Romanza e Grave,* Lisboa, Parceria A.M. Pereira.

Carlos, Américo Brás, 2015, *Pais e Filhos, Avós e Netos, em Versos Discretos*, Lisboa, Sobrius.

Teixeira, Judith, 2019, *Satânia-Novelas,* Silveira, Livro B - Letras Errantes.

Vilela, Ana Luísa*,* 2012*, Poética do Corpo. Imaginário e representação física n'* Os Maias *de Eça de Queirós,* Chamusca, Cosmos.

Vilela, Ana Luísa, 2013, "Sophia de Mello Breyner Andresen"*, in* João Esteves e Zília Osório de Castro (dir.) e Ilda Soares de Abreu e Maria Emília Stone (coords.) *Feminae – Dicionário Contemporâneo,* Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género, pp. 864-878.

Vilela, Ana Luísa*,* 2017, "O sexo e o nome. Notas para uma leitura das novelas de Judith Teixeira", *in* Fabio Mario da Silva *et alt.* (org.), *Judith Teixeira: ensaios críticos. No centenário do Modernismo,* Viseu, Edições Esgotadas, pp. 17-32.

Vilela, Ana Luísa e Silva, Fabio Mario da, 2017, "O olhar florbeliano de Agustina", *in* Isabel Pires de Lima, Isabel Ponce de Leão, Luís Adão da Fonseca e Sofia Araújo (coords.), *Ética e Política na Obra de Agustina Bessa-Luís*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida/Círculo Literário Agustina Bessa-Luís, pp. 241-249.

Vilela, Ana Luísa, 2017, "Teolinda Gersão, a menina e o areal", *in Suroeste. Revista de Literaturas Ibéricas nº 7,* Badajoz: Junta de Extremadura/Fundación Godofredo Ortega Muñoz, pp. 193-205.

Vilela, Ana Luísa, 2018. "Uma imigrante toda-poderosa: a brasileira do conto «Enredos», de Teolinda Gersão" *in* Ana Paula Tavares, Beatriz Weigert e Isabel Lousada (orgs.),

Ensinar o Brasil a toda a gente. Homenagem a Vania Pinheiro Chaves, Lisboa, CLEPUL e Theya, pp. 146-151.

Vilela, Ana Luísa, 2018. "Maria Ondina Braga: contar histórias para viver", *in Colóquio/Letras,* n.º 199 (Setembro/ Dezembro), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 205-210.

Vilela, Ana Luísa, 2018 "Agustina e o Fantasma de Harry Potter" *in* Moizeis Sobreira, Fabio Mario da Silva e Ezilda Maciel da Silva (orgs.), *Narrativas de Mulheres em Língua Portuguesa*, CLEPUL/ Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 107-123.

ENTRE LETRAS E AFETOS:
O LEGADO SINGULAR DE ANA LUÍSA VILELA

Eliana Luiza dos Santos Barros

Universidade de Évora

elianaluiza.pt@gmail.com

Na tessitura da vida acadêmica, em que a razão muitas vezes tenta ofuscar a sensibilidade, há presenças que resistem e florescem. São raras, mas quando surgem, tornam-se eternas. Assim, esse texto nasce no intuito de homenagear a uma dessas presenças. Falamos aqui da Professora Doutora Ana Luísa Vilela que, ao se despedir da docência ativa, deixa um legado que transcende os limites formais da sala de aula e da orientação de pesquisa.

Ao longo da sua trajetória acadêmica, coabitam e interagem a mestra dedicada, a pesquisadora rigorosa, a ouvinte atenta, a amiga generosa**...** Neste entrelaçamento de saberes, campos e singularidades ela não conduz apenas produções intelectuais, investigações, projetos, leituras e revisões: acolhe subjetividades. Com clareza e sensibilidade, sabe recolher aquilo que germina no interior de seus orientandos. Constrói um espaço no qual a produção do conhecimento não se dissociou da ternura e, ainda, o rigor científico convive sem conflito com a humanidade.

Sua atuação é marcada por uma ética do cuidado que não se aprende nos livros. Ela soube fazer da docência uma prática magnânima; da orientação, um exercício de diálogo. A sua reforma, entretanto, não representa um fim. Ao contrário. É marco simbólico de um magistério que se perpetua, pois seu amor às letras é contagiante.

Em cada encontro, sua presença se faz sentir como farol e como porto. Em cada comentário sobre um texto, em cada sugestão de leitura, é possível perceber seu compromisso com a formação integral do aluno. Ela não o vê apenas como pesquisador; reconhece nele a vertigem de um sujeito em trânsito. Entendendo que o saber é uma fissura ardente que não se fecha em completude, pois quanto mais se sabe, mais se descobre o que falta saber. Em suas palavras, há sempre uma fresta, uma abertura que impele o sujeito a navegar pelos desafios da pesquisa.

Ana Luísa, na sua capacidade de unir firmeza e delicadeza, de exigir sem coagir, de guiar sem limitar, transforma o processo de orientação em um verdadeiro encontro pedagógico, no qual o pensamento pode se desenvolver com liberdade e responsabilidade. Os

orientandos que passam por sua tutela levam consigo a marca indelével de sua influência. E não haveria homenagem mais fiel à sua trajetória do que essa: ver seus ensinamentos multiplicando-se, seus valores perpetuando-se, seu nome lembrado com afeto e respeito em cada direção acadêmica que ajudou a moldar.

Sua prática como professora inclui um conjunto de obras e pesquisas. É especialista em Literatura portuguesa (século XIX) e literatura comparada. Estudiosa consagrada da obra de Eça de Queirós e autora de livros e vários ensaios publicados em dicionários e revistas literárias. Tem realizado ainda consultoria científica da edição das Obras Completas de Florbela Espanca. Tornou-se responsável pelo projeto "Raul de Carvalho" e projeto "O vinho na literatura e na arte". Interessa-se também, na pesquisa da obra de Teolinda Gersão.

Dentre tantos estudos, traz uma marca de erudição sólida e uma escuta fina, com visível sutileza intelectual. Neste sentido, Carlos Reis saúda Ana Luísa Vilela pelas altas qualidades de investigadora e sua inequívoca finura crítica: "Vocação exegética é o que não falta a Ana Luísa Villela, autora, para mais, de uma escrita elegante e fluida, sem sacrifício do rigor conceitual com o que nos brinda" (Reis, 2017: 11). As palavras de Carlos Reis encontram eco profundo quando pensamos na trajetória de Vilela que, com entusiasmo, nos deixa seu contributo regado por uma constelação de ideias que perdurará.

Em abril de 2024, Ana Luísa Vilela recebeu uma homenagem na Universidade de Évora. Ao encerrar a sessão, ela, tocada pela questão do feminino e questionada sobre o que lhe ensinaram as personagens femininas de Eça, afirma:

> ... aprendi coisas éticas, históricas e sociológicas… as personagens femininas do Eça ensinaram-me que precisamos de ser independentes, de que o valor do trabalho das mulheres é muito importante para sermos cidadãs de pleno direito, para sermos realmente importantes para nós próprias, para nos merecermos e nos cumprirmos como indivíduos (Vilela, 2024).

Ao mencionar a independência como condição para que a mulher se reconheça como sujeito, Ana Luísa aponta para um núcleo duro na sociedade e realça o quanto a emancipação da mulher implica libertar-se de lugares de subalternidade e de interna-lização de papéis que limitam o horizonte da experiência feminina. Essa reflexão, a partir das personagens de Eça, aponta que a literatura é um espaço privilegiado para desvelar os mecanismos de opressão e, ao mesmo tempo, ensaiar alternativas. O seu gesto crítico é, pois, duplo: evidencia a persistência histórica de desigualdades e reivindica a necessidade de repensarmos, continuamente, o lugar das mulheres, não como apêndices de narrativas masculinas, mas como sujeitos plenos de voz e de ação.

Não à toa, Vilela se debruça sobre a obra de Florbela Espanca e Teolinda Gersão, que inscrevem as mulheres numa repetição acintosa. Tais figuras, impulsionadas por uma potência disruptiva na busca da liberdade, desafiam as estruturas que por milénios às silenciaram e excluíram.

Nesse sentido, Hélène Cixous, assinala os significativos desvios que a mulher tem que fazer para alçar seus voos diante da herança de "contenção" que lhe foi socialmente imposta:

> Ensinaram a ela ter medo do abismo, do infinito, que é, no entanto, para ela, mais familiar do que para o homem. Não vá para perto do abismo! Se ela descobrisse sua força! Se, de repente, gozasse de sua imensidão! Se saltasse e não tombasse como uma pedra, mas sim como um pássaro. Se ela se descobrisse nadadora do ilimitado! Se solte! Solte tudo! Perca tudo! Tome ar! Decole! (Cixous, 2009: 56).

Ana Luísa, com sua pluralidade intelectual e generosidade epistemológica, abre veredas para as mulheres e celebra a força germinadora de nossa criação. Não apenas acolheu meu projeto com fundamentos psicanalíticos com apreço, respeito e atenção, abrigou também a mim, psicanalista de formação. A relação entre literatura e psicanálise, embora fértil, nem sempre encontra acolhimento nos espaços acadêmicos. Mesmo diante da constante interlocução freudiana com a literatura, é comum, infelizmente, que a psicanálise seja vista com alguma reserva ou desconfiança nos domínios da crítica literária. No entanto, ao aceitar orientar uma pesquisa que articula a teoria literária à psicanálise, Vilela reafirmou seu compromisso com o saber heterogêneo e com uma universidade verdadeiramente dialógica. Esse gesto, aparentemente simples, para mim, foi de suma importância, pois rompe barreiras e avaliza que a literatura em seu movimento de abrir mundos e abismos, é campo de multiplicidade e travessias.

A pesquisa do meu doutoramento se baseia nos estudos da maternidade na literatura, mais propriamente na obra de Teolinda Gersão. Eis, todavia, a interrogação que persiste: a prática de Ana Luísa como professora e orientadora não se aproxima do lugar materno? Guardando-se as devidas proporções, é claro. A maternidade, tal como a literatura a reinventa é metáfora de criação e está longe de se restringir ao lugar de acolhimento e de proteção; abre-se a múltiplas funções, tensões e paradoxos.

Da mesma forma, na psicanálise, o lugar materno não é restrito ao gesto biológico. Ser mãe é muito mais do que parir. É ato fundado em representações ambivalentes onde coexistem presença e ausência, cuidado e frustração, sustentação e limite. Esse horizonte estendido à docência também pode ocupar a mesma função. É nessa dimensão que se pode inscrever a trajetória de Ana Luísa Vilela. A sua prática encarna exemplarmente essa condição.

Tal como as figuras maternas da literatura que escapam ao estereótipo, a sua presença conjuga paradoxos fecundos: exigência e afeto, crítica e ternura, autonomia e austeridade. Celebrar a sua trajetória é reconhecer esse modo de ser professora que coincide com a ideia desse simbolismo materno num espaço de invenção partilhada.

Ainda na perspectiva psicanalítica, Sigmund Freud nos apresenta um conceito precioso que pode ser alargado para o lugar do mestre: é o fenômeno da transferência - que ocupa uma posição central na experiência analítica e que indica o investimento afetivo do paciente dirigido ao analista. No texto *A dinâmica da transferência* (1912), ele afirma que "ninguém

pode escapar à transferência" (Freud, 1912: 136). Enfatiza que este é um mecanismo universal que não é exclusivo da psicanálise, pelo qual afetos e expectativas inconscientes são deslocados para novas figuras investidas de autoridade e confiança.

Se carregamos esse conceito para a relação com o professor, apreendemos que o vínculo pedagógico e de orientação se estrutura também sob a égide da transferência. O aluno projeta no mestre ideias, esperanças e até resistências; instaura uma relação que extrapola a simples transmissão de saber. Como lembra Freud, na transferência há uma reatualização de afetos anteriores; ela trata de um fenômeno que é percebido em todas as relações e, sob esse aspecto, não difere do que se passa no amor. Assim, "o que a transferência atesta é que o amor está no meio – fazendo ruído ou música. Condicionando a possibilidade de trabalho ou o obstaculizando" (Maurano, 2006: 70).

Freud advertia que, não é fácil distinguir se o que mais nos influencia é a ciência transmitida ou a presença daqueles que a ensinam. Portanto, o acesso ao saber é frequentemente mediado pela forma como os mestres o transmitem:

> ... devo admitir uma coisa: é difícil dizer se o que exerceu mais influência sobre nós e teve importância maior foi a nossa preocupação pelas ciências que nos eram ensinadas, ou pela personalidade de nossos mestres. É verdade no mínimo, que esta segunda preocupação constituía uma corrente oculta e constante em todos nós e, para muitos, os caminhos das ciências passavam apenas através de nossos professores. Alguns detiveram-se a meio caminho dessa estrada e para uns poucos – por que não admitir outros tantos? – ela foi por causa disso definitivamente bloqueada. (Freud, 1914: 286)

Freud indicava ainda, que os professores em sua digna incumbência, são, de certo modo, pais reinventados em nossa história:

> ...nossos pais substitutos. Foi por isso que, embora ainda bastante jovens, impressionaram-nos como tão maduros e tão inatingivelmente adultos. Transferimos para eles o respeito e as expectativas ligadas ao pai onisciente de nossa infância e depois começamos a tratá-los como tratávamos nossos pais em casa. Confrontamo-los com a ambivalência que tínhamos adquirido em nossas próprias famílias, e, ajudados por ela, lutamos como tínhamos o hábito de lutar com nossos pais em carne e osso (Freud, 1914: 249).

Nessa dimensão, a transferência pode ser entendida como reedições de vivências psíquicas que são atualizadas em relação à pessoa do analista e, no caso específico do presente artigo, atualizada em relação à figura do professor. Freud (1914) aponta que um professor pode ser ouvido quando for revestido por seu aluno de uma importância especial. Isso significa dizer que a aprendizagem ultrapassa a centralidade do conteúdo e pode estar centrada na relação que se estabelece entre professor e aluno.

Nesse sentido, a presença da professora Ana Luísa Villela não se limitou a ocupar um lugar de saber, mas sobretudo a transferência se configura em força propulsora inventiva. O professor, na transferência, é dotado de uma relevância singular, a qual lhe garantirá poder e voz incontornável dirigida ao aluno. Portanto, o professor orientado pela transferência passa a fazer parte do inconsciente do aluno e é a partir desse lugar que será escutado. Na perspectiva psicanalítica, a vinculação professor/aluno é uma teia intricada de sentidos, de representações, de expectativas e desejos inconscientes. Podem decorrer dessa relação, paixões e identificações que marcarão infinitamente a história escolar dos sujeitos.

Enfim, este texto é uma tentativa, ainda que limitada, de expressar a profundidade da minha consideração. Mais do que uma orientadora, Ana Luísa é inspiração, modelo, referência ética e intelectual. Seu trabalho e sua conduta são luzes - guia para aqueles que seguem na docência. Há mestres que não se retiram. Permanecem nas entrelinhas dos textos que ajudaram a construir, na memória viva dos encontros que proporcionaram. Sobretudo, permanecem naquilo que semearam em cada aluno que tiveram a coragem e a generosidade de orientar. Há encontros que não se apagam com o tempo e deixam marcas perenes. Assim, é o encontro com Ana Luísa.

Deste modo, ela se faz mestra: na travessia de dar e receber, no fio invisível que liga gerações, no milagre de transformar conhecimento em afeto; afeto, em eternidade. Finalizo com um trecho da poesia de Cora Coralina: “Feliz é aquele que transfere o que sabe e aprende o que ensina” (1997). Assim é Ana Luísa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Coralina, Cora, 1997, *Vintém de Cobre: Meias Confissões de Aninha,* São Paulo, Global Editora.

Cixous, Hélène, 2024, *A chegada da escrita*, Rio de janeiro, Bazar do tempo.

Freud, Sigmund, 1912*, A dinâmica da transferência, Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol. XII, Rio de Janeiro, Imago.

Freud, Sigmund, 1914, Algumas reflexões sobre a psicologia do escolar, *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol. XIII. Rio de Janeiro, Imago.

Freud, Sigmund, 1988, Observações sobre o amor transferencial, *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol. XII. Rio de Janeiro, Imago.

Maurano, Denise, 2006, *A transferência, Uma viagem rumo ao continente negro*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

Vilela, Ana Luísa, (2017), *Erótica verbal. Ensaios queirosianos*, Lisboa, Editora Parceria, A.M. Pereira. https://www.uevora.pt/ue-media/noticias?item=40159. Acesso em: 18 set. 2025.



O NOSSO EÇA:
MEMÓRIAS E RECIPROCIDADE INTELECTUAL

Adriana Mello Guimarães

Instituto Politécnico de Portalegre/ CARE

adrianamello@ipportalegre.pt

Evocar a figura da Professora Doutora Ana Luísa Vilela é revisitar uma parte essencial do meu percurso académico e humano. O meu interesse por Eça de Queirós nasceu ainda no Brasil, quando li pela primeira vez *Os Maias*. A força da sua narrativa e a ironia cortante com que retratava a sociedade portuguesa do século XIX despertaram em mim uma curiosidade que se transformaria em paixão intelectual. Como jornalista, sempre fui atraída pelos pormenores, pelas camadas de significado que se escondem nas palavras e nos silêncios. Foi essa mesma atenção ao detalhe que me levou a procurar, anos mais tarde, um caminho académico que me permitisse explorar a obra queirosiana com rigor e profundidade.

O meu primeiro contacto com a Professora Ana Luísa Vilela deveu-se a um colega de turma do Mestrado, Fabio Mario da Silva. Através desse contacto, pude comparecer a uma aula sobre o Eça, no edifício Luís Verney, na Universidade de Évora. Assistir àquela aula foi revelador: a clareza com que a Professora Vilela desmontava os mecanismos narrativos de Eça, a forma como ligava a literatura à história e à cultura, confirmou que tinha encontrado a orientadora ideal para o meu percurso. O nosso ponto de encontro foi, desde o início, marcado pela obra de Eça de Queirós. A colaboração queirosiana nos jornais oitocentistas e a sua forma de pensar o mundo tornaram-se a base de uma relação de orientação, diálogo e reciprocidade que me acompanhou ao longo do Mestrado e do Doutoramento na Universidade de Évora.

Quando cheguei à Universidade de Évora, trazia já um interesse profundo pelo século XIX português e, em particular, pela figura de Eça. O desafio era encontrar um caminho metodológico sólido que me permitisse pensar as questões da narrativa jornalística e literária, as articulações entre ficção e não ficção, e os modos como o texto produz sentido. Nesse contexto, o encontro com a Professora Ana Luísa Vilela foi determinante: a sua clareza de pensamento, a exigência conceptual e a generosidade intelectual tornaram-se referências constantes. Foi ela quem me incentivou a publicar o meu currículo na antiga plataforma DeGóis, um passo que se revelaria decisivo. Graças a essa visibilidade, fui convidada para lecionar no Politécnico de Portalegre, uma oportunidade que enriqueceu ainda mais a minha trajetória académica e profissional.

O ESPAÇO DA ORIENTAÇÃO: RITUAL DE APRENDIZAGEM

Os encontros no gabinete da Professora Ana Luísa Vilela, na Universidade de Évora, eram momentos que transcendiam a mera orientação académica. A mesa, sempre coberta de livros abertos, anotações e folhas soltas, era o centro de um universo de palavras e ideias. Lembro-me do cheiro a papel antigo, do som das páginas a serem viradas, da luz que entrava pela janela e iluminava as capas desgastadas das edições oitocentistas. Cada livro, cada sublinhado, cada esboço desenhado à mão eram sinais de um caminho que estávamos a percorrer juntas.

A Professora Ana Luísa, com a sua voz precisa, ensinava-me a ver para além do óbvio. Pegava num lápis, apontava para uma frase, traçava ligações entre parágrafos, e, de repente, o texto revelava-se em toda a sua complexidade. Lembro-me de uma tarde em que, frustrada pela dificuldade em articular uma ideia, a Professora disse-me: "Às vezes, é preciso deixar o texto respirar. Vamos ler em voz alta." E assim fizemos, linha a linha, até que a solução surgiu – não como resposta imposta, mas como descoberta partilhada. Esses encontros foram rituais de aprendizagem, onde a dúvida se transformava em descoberta e a incerteza em confiança.

A DIMENSÃO INTELECTUAL DE ANA LUÍSA VILELA

O percurso de Ana Luísa Vilela foi longo. Quando a conheci já era professora associada da Universidade de Évora, onde se doutorou em Literatura Portuguesa com uma tese sobre Os Maias.

Licenciada em Filologia Românica (1982), Mestre em Literatura Comparada (1993) pela Universidade Nova de Lisboa e Doutorada em Literatura Portuguesa (2003) pela Universidade de Évora, Ana Luísa Vilela construiu um percurso pautado pela coerência, pela interdisciplinaridade e pela capacidade de ver a literatura como espaço de pensamento. Entre as suas obras mais significativas contam-se *O Corpo do Sentido. Representação física e imaginário corporal n' Os Maias* (Cosmos, 2012) e *Erótica Verbal* (Parceria A. M. Pereira, 2017). Nelas, a autora propõe uma leitura inovadora da corporeidade e da linguagem, explorando o corpo como lugar da experiência estética e moral, e revelando a força simbólica do erotismo na literatura queirosiana.

O seu trabalho distingue-se pela acuidade analítica e pela sofisticação teórica, combinando instrumentos da linguística, da narratologia e da crítica literária. Essa fusão permitiu-lhe ler Eça de Queirós de um modo singular – atento aos mecanismos discursivos, às estruturas enunciativas e às marcas ideológicas inscritas na linguagem. Ana Luísa Vilela trouxe uma perspetiva que valoriza o poder simbólico da literatura, abrindo caminhos novos nos estudos literários contemporâneos.

Uma nota importante: integra a equipa responsável pela edição crítica das obras de Eça de Queirós, coordenada pelo Professor Carlos Reis, e preparou a edição de *O Mistério da Estrada de Sintra* (IN-CM, 2015). Ou seja, a Professora Vilela também se dedicou à edição crítica das suas obras, um projeto que exige não apenas um profundo conhecimento literário, mas também um rigor filológico excecional. Ao participar nesse projeto, ela

mostrou-me a importância de preservar a integridade dos textos originais, mesmo quando isso significa desafiar interpretações consagradas. Essa atenção ao detalhe e ao contexto histórico foi fundamental para a minha própria abordagem.

EÇA DE QUEIRÓS COMO TERRITÓRIO COMUM

O "nosso" Eça foi sempre um espaço de encontro. Para mim, representava a ponte entre jornalismo, literatura e história cultural; para a Professora Ana Luísa, o lugar de observação dos mecanismos discursivos e ideológicos da modernidade literária portuguesa. Dessa convergência nasceu uma verdadeira reciprocidade intelectual. Eu levava-lhe as minhas inquietações sobre *As Farpas* ou sobre o projeto da *Revista de Portugal*; e a Professora devolvia-me questões. Dessa troca resultava sempre um alargamento de horizontes: eu aprendia a olhar o detalhe, e ela mostrava-me como a microanálise textual ilumina a macroestrutura cultural.

Nesta trajetória, foi possível explorar a ponte literária entre Portugal e o Brasil. Afinal, a relação luso-brasileira é indiscutível e frequentemente evocada em Portugal, especialmente quando se analisa a vida e a obra de autores como o Padre António Vieira ou Agostinho da Silva. Vieira, por exemplo, referiu-se ao Brasil como a sua segunda pátria, reconhecendo a influência que o país teve na sua formação intelectual. Já Agostinho da Silva, ao trabalhar na modernização do ensino superior brasileiro, afirmou a proximidade cultural e linguística entre as duas nações. No entanto, o exemplo mais completo dessa relação é o de Eça de Queirós. Para além de ser um autor universal, Eça definiu o sentido da relação literária luso-brasileira ao entender que "na língua verdadeiramente está a nacionalidade" e que "duas nações que põem a sua Ideia no mesmo Verbo formam, para os supremos efeitos da civilização, uma nação única".

A minha tese de doutoramento procurou explorar essa ligação, analisando como a *Revista de Portugal*, dirigida por Eça, se propôs a ser um veículo de modernização cultural para ambos os países. A revista, embora portuguesa, assumia-se também como "implicitamente brasileira", refletindo a consciência de que a elite literária luso-brasileira partilhava uma mesma necessidade de renovação. Eça, ao escrever para o Brasil, não só veiculava a sua visão de mundo como também reforçava a ideia de uma cultura comum, capaz de ultrapassar as fronteiras políticas e geográficas. Ou seja, a *Revista de Portugal* é um exemplo paradigmático dessa relação. Ao analisar os seus números, percebi que Eça não se limitava a publicar textos de autores portugueses; ele também abria espaço para vozes brasileiras, como Eduardo Prado. Essa escolha não era casual: refletia a sua crença numa cultura luso-brasileira unificada pela língua e pela história, o que revela a sua visão de uma comunidade cultural transatlântica. Essa ideia de uma "nação única" formada por duas nações que partilham a mesma língua foi um dos pilares da minha tese, onde explorei como a *Revista de Portugal* se propunha a ser um espaço de diálogo e renovação para ambos os países.

Um dos aspetos mais fascinantes da minha investigação foi descobrir como a *Revista de Portugal* era recebida no Brasil. Através da correspondência de Eça e dos artigos publicados na imprensa brasileira da época, percebi que a revista era vista como um farol de modernidade, um projeto que unia Portugal e Brasil numa busca comum por progresso

cultural. Por exemplo, em uma carta dirigida a Eça, Oliveira Lima – um dos intelectuais brasileiros mais proeminentes da época – elogia a revista pelo seu "espírito cosmopolita", que, segundo ele, era essencial para a renovação das letras em língua portuguesa. Esses testemunhos reforçaram a minha convicção de que a *Revista de Portugal* não era apenas um projeto literário, mas também um projeto político e cultural, que visava criar pontes entre os dois lados do Atlântico.

O IMPACTO DA ORIENTAÇÃO NO MEU PERCURSO ACADÉMICO

Ser orientada pela Professora Ana Luísa Vilela no Mestrado e no Doutoramento foi uma experiência que transformou o meu modo de ler, escrever e pensar. No Mestrado, com a dissertação *As Farpas e o Brasil*, aprendi a equilibrar a análise do discurso jornalístico e satírico com a consciência dos mecanismos ideológicos que o sustentam. No Doutoramento, com a tese dedicada à *Revista de Portugal*, a Professora Vilela mostrou-me como um olhar atento pode revelar dimensões insuspeitas da obra queirosiana. Ensinou-me a olhar para além da superfície temática, a desconstruir a voz narrativa e a reconhecer a pluralidade de instâncias que um texto queirosiano pode revelar.

Foi a partir do contacto com a obra e o pensamento de Ana Luísa Vilela que se tornou mais nítida, para mim, a possibilidade de compreender Eça de Queirós como um autor em permanente diálogo com a modernidade e com a própria ideia de identidade cultural. A sua orientação foi também um exercício de confiança: nunca impôs uma visão única, mas valorizou a minha perspetiva, incentivando-me a arriscar hipóteses e a defender interpretações. Essa liberdade, acompanhada de rigor, foi decisiva para o amadurecimento da minha identidade académica.

A orientação da Professora Vilela também me ensinou a importância de partilhar o conhecimento além das fronteiras académicas. Ela incentivou-me a apresentar o meu trabalho em congressos e conferências nacionais e internacionais, onde tive a oportunidade de dialogar com investigadores de Portugal, Brasil e outros países. Essas experiências não apenas enriqueceram a minha investigação, como também me mostraram o poder da literatura como instrumento de diálogo intercultural. Foi graças a esse incentivo que publiquei artigos, contribuindo para a divulgação da obra de Eça e da *Revista de Portugal* num contexto mais amplo.

Além disso, a Professora Vilela sempre sublinhou a importância de ligar a investigação académica ao ensino. Quando comecei a lecionar no Politécnico de Portalegre, apliquei muitas das estratégias que aprendi com ela: a utilização de fontes primárias, a análise comparativa de textos e a discussão de temas transversais, como a modernidade e a identidade cultural. Os meus alunos, muitos deles futuros jornalistas, beneficiaram dessa abordagem, que lhes mostrava como um texto oitocentista pode ser uma ferramenta para compreender o mundo contemporâneo.

GRATIDÃO E RECONHECIMENTO

Este testemunho é, acima de tudo, um gesto de gratidão. Gratidão pela orientação, pela paciência, pela confiança e pela exigência. Gratidão por ter encontrado, em Ana Luísa Vilela, não apenas uma professora, mas uma verdadeira mestra – alguém que ensina e acompanha, que exige e compreende, que pensa e escuta. Com ela aprendi que a crítica literária é também uma ética: um modo de olhar o texto com respeito, atenção e rigor.

Homenagear Eça de Queirós é, portanto, também consagrar a visão que Ana Luísa Vilela soube transmitir: a de que Eça representa, mais do que um escritor, uma consciência moderna e humanista. O percurso desta investigação conduziu-me à certeza de que A *Revista de Portugal*, apesar da sua breve existência, permanece símbolo da força transformadora da palavra e da inteligência. Graças à orientação recebida, compreendi que, em Eça, a modernização não é apenas um fenómeno histórico ou estético, mas uma verdadeira ética do pensamento e da criação.

O que dela herdei ultrapassa o campo da literatura: herdei um modo de pensar, de ler e de dialogar com o mundo – e é nesse legado que reside a permanência viva da Professora Doutora Ana Luísa Vilela.

Hoje, quando olho para trás, vejo que a orientação da Professora Ana Luísa Vilela me deu muito mais do que conhecimentos académicos. Ela ensinou-me a ser uma investigadora rigorosa, mas também uma pensadora crítica, capaz de questionar as minhas próprias certezas. Aprendi com ela que a literatura não é um objeto estático, mas um processo dinâmico de criação e reinterpretação. Essa lição acompanha-me não apenas no meu trabalho académico, mas também na minha prática como professora de Jornalismo, onde procuro aplicar o mesmo rigor, a mesma curiosidade e a mesma paixão pela palavra que ela me transmitiu.

Por fim, gostaria de destacar que o legado da Professora Vilela não se limita aos seus alunos ou às suas publicações. Ele estende-se a todos aqueles que, como eu, acreditam no poder da literatura para transformar a sociedade. Num mundo onde as fronteiras culturais muitas vezes se tornam barreiras, o seu trabalho lembra-nos que a língua portuguesa é um território comum, um espaço de encontro e diálogo. Eça de Queirós, com a sua visão humanista e moderna, continua a ser um farol para quem, como a Professora Vilela, vê na literatura uma forma de construir pontes entre povos, culturas e épocas.



HOMENAGEM À PROFESSORA ANA LUÍSA VILELA

Ana Paula Ferrão

Escola Secundária Severim de Faria

anaferrao@aeseverim.pt

Cântico de Humanidade

Hinos aos deuses, não.
Os homens é que merecem
Que se lhes cante a virtude.
Bichos que lavram no chão,
Actuam como parecem,
Sem um disfarce que os mude.

Apenas se os deuses querem
Ser homens, nós os cantemos.
E à soga do mesmo carro,
Com os aguilhões que nos ferem,
Nós também lhes demonstremos
Que são mortais e de barro.
(Miguel Torga)

Este texto tem como finalidade homenagear a Professora Ana Luísa Vilela, a partir de uma perspetiva pessoal que esboça o conhecimento que tenho da mesma enquanto Mestre e estimada amiga. Aqui são evidenciados aspetos que a definem tanto na esfera profissional, eivada de rigor, como na pessoal, caracterizada por um carisma inigualável e por uma forte empatia.

A mensagem do poema em epígrafe tem viva expressão na querida Professora Ana Luísa Vilela, destacada figura da Academia literária, mulher de enorme cultura, grande perspicácia, sobremaneira sensibilidade e desmedida generosidade para quantos se têm cruzado com ela ao longo da sua vida pessoal e profissional.

Corria o ano de 2007, quando, na qualidade de Mestranda em *Criações Literárias Contemporâneas,* na Universidade de Évora, conheci a Professora Ana Luísa. Arredada há já alguns anos dos bancos da escola, com a Licenciatura na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa nos anos oitenta e o Estágio para Docente do Ensino Secundário na Universidade de Évora nos anos noventa, era um misto de entusiasmo e de desafio que me movia.

No primeiro ano, o do curso de Mestrado, a Professora regia a cadeira de Literatura Portuguesa. Foi, desde logo, um prazer revisitar com ela os nossos autores e testemunhar o rigor com que lecionava os conteúdos programáticos e o entusiasmo contagiante que evidenciava, quer se tratasse de analisar Eça, Camilo ou Sophia. Da contextualização, aos conteúdos temáticos, formais e estilísticos, cruzando estes com variadíssimos outros aspetos, tanto específicos como gerais, que iam, entretanto, surgindo, tudo era tratado com absoluto conhecimento e vincada paixão. E depois, o saber escutar… O interessar-se pelas experiências, dúvidas e interpretações daqueles que tinha perante si: um público diverso, tanto na faixa etária quanto na área de formação. Uma verdadeira inspiração! A relembrar os versos de Torga:

Encontro

Descia a prumo ao coração da vida
E bebia na fonte natural
A frescura da sombra desenhada
Pelos ramos felizes.
E nessa generosa caminhada
Ia achando e saudando outras raízes.

(Miguel Torga)

Mais tarde, haveria de escolher (naturalmente) a Professora Ana Luísa para minha Orientadora de Mestrado. Uma honra ter sido então conduzida por ela na minha aventura Torguiana, que teve expressão na Dissertação defendida em 2010 e intitulada "O Pulsar de Eros na Poética de Miguel Torga – um paradigma da celebração da vida". Na orientação, a dicotomia exigência *vs* disponibilidade foram uma constante. As sessões do Seminário aconteceram tanto na Universidade como até, pontualmente, nas residências dos Mestrandos (éramos na altura um grupo de quatro elementos) e da Professora, o que, em contraponto, contribuiu, indubitavelmente, para estreitar laços de amizade.

A convite da Professora, ou por sugestão da mesma, colaborei também em alguns projetos da Universidade de Évora, como Colóquios, ou outros, e algumas publicações. Aqui, ademais, a assertividade, a lisura e a motivação foram constantes na conduta da estimada Ana Luísa Vilela.

Outros (re)encontros se seguiram. Já que esta notável e carismática figura tem a capacidade de fazer orbitar em torno de si aqueles que a conhecem e, necessariamente, a admiram. Assim, tanto lançamentos de obras, como edições críticas e outras, defesas de teses,

congressos e colóquios foram sendo pretexto para estar de novo com a Professora, sendo talvez o evento mais recente aquele em que, formalmente, em abril de 2024, a Universidade de Évora lhe prestou tributo, já com os olhos postos na sua Jubilação. Aí, como noutras ocasiões, rodeada da sua maravilhosa família, tive ocasião de a ver exultar, orgulhosamente, também enquanto esposa, mãe, e avó enternecida.

Entretanto, continua a inspirar e a lançar desafios para múltiplas atividades e eventos para os quais é, e há de ser sempre, requisitada e disputada com afã.

À caríssima Professora Ana Luísa, um eterno agradecimento por tudo o que me ensinou e, sobretudo, pelo privilégio que me concede ao brindar-me com a sua amizade.

Ao olhar a magnólia florida do meu jardim, evoco a Professora, qual flor delicada, resistente e doce, e termino este louvor, ainda com as palavras do poeta que deveras nos aproximou.

Magnólia

Uma flor.
Uma cor
Acordada.
Uma vida feliz,
Que o diz
Numa voz perfumada.

(Miguel Torga)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Torga, Miguel, 2002, *Poesia Completa I e II*, Lisboa, Círculo de Leitores.



O JAVALI

Rita Almeida

Universidade de Évora

rita-isabel-almeida@hotmail.com

Este texto visa, sem qualquer presunção, enaltecer as qualidades que eu pude observar na professora Ana Luísa Vilela. Fala das expectativas que eu tinha antes de a conhecer, de como foi o primeiro contacto, das aulas de Literatura e Artes e de Literatura Portuguesa IV, do impacto que tiveram em mim e de como a Ana Luísa Vilela me marcou com o seu olhar atento, com as escolhas certeiras que fez para as cadeiras das quais eu tive o prazer de fazer parte e com as conversas formais e informais que tive a sorte de poder ter com ela.

Quando conheci a Ana Luísa Vilela, já tinha altas expectativas. Alunos de anos anteriores falavam-me dela, a maior parte deles dizendo ser a sua professora favorita. Nunca houve alguém a dizer algo menos bom sobre a sua pessoa ou sobre o seu ensino. Quando chegou a minha hora de ser sua aluna, já só esperava o melhor. E se não foi o melhor que recebi…

O primeiro contacto foi feito na cadeira de Literatura e Artes. Não sabia bem o que esperar, sem ser aquilo que o título por si só já indica. Lembro-me de estar nervosa, mas também muito entusiasmada, pois tanto a Literatura como a Arte eram e são áreas de muito interesse para mim. Chegou a primeira aula e as minhas tão altas expectativas foram logo ultrapassadas. Lembro-me de analisarmos um poema e de parecer que o estava a fazer pela primeira vez na vida, tal era o fascínio pelo que estava a acontecer à frente dos meus olhos. Nunca tinha ouvido alguém falar de Literatura daquela forma. Fiquei imediatamente rendida.

Nunca esquecerei como, numa outra aula, a professora Ana Luísa nos conduziu para fora da sala para podermos observar que o Colégio do Espírito Santo não tem o mesmo número de colunas do lado esquerdo e do lado direito. Algo que só alguém muito atento ou, como eu, com transtorno obsessivo-compulsivo, iria reparar. Nunca mais olhei para aquelas colunas da mesma maneira. Não sei se ela sabe da confusão que instalou no meu cérebro obsessivo-compulsivo mas, como se pode ver, ficou-me marcado até hoje. Por estranho que possa parecer, é algo que me faz sorrir. Faz-me pensar no seu olhar atento e em como isso criou em mim um carinho especial por ela.

Não me esqueço também de como, nesta mesma cadeira, tive a oportunidade de fazer um trabalho onde comparei um poema de Florbela Espanca com um quadro de Frida Kahlo. À

primeira vista, não pareciam ter muito em comum, mas deu-me um gozo enorme procurar algo que os ligasse. Acabou por ser dos trabalhos mais interessantes que fiz na minha vida e dos que me deu mais prazer executar.

Foi, porém, na cadeira de Literatura Portuguesa IV que me deixei encantar sem retorno possível. Foi aqui que olhei para o *Livro do Desassossego* com outros olhos, que me apaixonei por Saramago com *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e que descobri um dos livros da minha vida: *Para Sempre*, de Vergílio Ferreira.

Foi muito difícil ler o *Para Sempre*. Cheguei até a achar que não o iria terminar. A dimensão da perda e a presença do sofrimento atacaram-me com uma brutalidade inexplicável. No final, tornou-se um cânone para mim. Não fossem as escolhas certeiras da professora Ana Luísa e, quiçá, nunca teria lido estes livros, que tão importantes se vieram a tornar. Estudar estes livros com ela foi ficar a conhecê-los melhor do que a mim mesma. O que têm eles em comum no que diz respeito à vida e à morte, à ausência e à presença? E o que os distingue? Isso tive eu a oportunidade de descobrir num ensaio que é, até hoje, o meu maior motivo de orgulho na vida académica. Foi uma experiência quase visceral escrevê-lo e, por isso, só tenho a agradecer à professora Ana Luísa. Ela conseguiu trazer à tona coisas que eu não sabia ter dentro. Ajudou-me a acreditar nas minhas capacidades e a explorá-las, puxando sempre mais um bocadinho por mim.

Guardarei para sempre com muito carinho as aulas que tive a sós com ela, bem como as conversas que tivemos em momentos mais descontraídos. Por tudo isto e muito mais, ser-lhe-ei para sempre grata.

A Ana Luísa Vilela é uma força da Natureza. É uma mulher altamente inspiradora e verdadeiramente sábia, sem nunca perder a humildade. Cativa os alunos com o seu olhar atento e cuidadoso, faz escolhas certeiras e tem em si a capacidade de, através das suas palavras, provocar uma reação no outro. Nunca ouvi ninguém falar de Literatura com tanta paixão e tanto fogo no olhar. É genuinamente cativante e arrebatador ouvi-la falar, seja qual for o assunto. Lembro-me, por exemplo, de a ouvir contar uma história sobre como um javali se atravessou à frente do seu carro e ficar maravilhada com a sagacidade das suas descrições. Admiro-a e irei admirá-la sempre. O meu carinho por ela é imensurável. A Ana Luísa Vilela é eterna nos corações de quem toca, e tocou o meu.

INÉDITO DE

TEOLINDA GERSÃO

UMA NOITE BRANCA

Teolinda Gersão

A rapariga entrou no café da estação com desalento. Como receava, os comboios tinham sido cancelados, devido à neve intensa que caía. Enquanto seguia em pé, aos solavancos, dentro do autocarro que avançava lentamente pelas ruas, ainda mantivera alguma esperança. Mas agora que chegara, lá estava, nos letreiros e altifalantes, o aviso da interrupção dos comboios, como um desastre que iria suceder, inevitavelmente.

Como não havia alternativa, entrou de qualquer modo no café. Estava exausta e gelada, e pensaria no que fazer a seguir enquanto tomava uma bebida quente.

Todos à sua volta tinham tido certamente a mesma ideia: o café estava cheio, não havia lugar para sentar-se, e ela venderia a alma por uma cadeira.

A um canto uma velha pareceu reparar nela e encolheu-se mais num banco, deixando dois palmos vagos antes da parede. A rapariga viu nesse espaço uma possibilidade e encaixou-se contra a parede como pôde. Dispensou-se, no entanto, de agradecer, aquele nem era um lugar, apenas um arremedo de lugar. A velha também não a olhou nem lhe prestou atenção.

Tudo o que a rapariga agora desejava era que o café se mantivesse aberto: Não tinha dinheiro para um hotel, nem mesmo para uma refeição. Tinha-se separado de Stefan, estava de novo à procura de emprego, e partilhava um quarto com Ingried, a alguns quilómetros dali. Impossível ir a pé, e não haveria comboios nessa noite.

A vida era enervante, só lhe trazia decepções e obstáculos, e a velha, que comia um donut em dentadas pequenas, também começava a enervá-la. Por favor não tentasse meter conversa com ela, não suportava velhas solitárias, sempre à procura de trocar duas palavras com alguém.

Olhou em redor, para mostrar indiferença, e viu homens e mulheres contrariados como ela, comendo e bebendo qualquer coisa rápida e começando a debandar, a caminho dos hotéis ou pensões mais próximos.

Quando houve um lugar vazio, mudou para uma mesa, onde teve finalmente uma cadeira. Pediu um café com leite a um empregado, deitou devagar na chávena uma saqueta de açúcar, e ainda outra – mas não havia mais nenhuma depois dessa.

Reparou que a velha estava quase à frente da sua mesa. Ainda não tinha acabado de comer o donut.

Para não a ver tirou uma agenda da carteira e começou a desfolhá-la, enquanto bebia o café. Tinha uma entrevista marcada para dali a dois dias. Sabia disso, mas alisava a página, olhando o que tinha anotado. Uma noite em claro ia deitá-la ainda mais abaixo. Pior ainda uma noite em claro com o estômago vazio.

Mas talvez conseguisse adormecer ali mesmo; debruçou-se para a frente, e apoiou a cabeça nos braços cruzados sobre a mesa.

Acordou com uma voz no altifalante: Informava que o café ia fechar, dava o endereço de dois ou três hotéis ou pensões nas ruas a seguir e pedia desculpa pelo incómodo causado.

Agora portanto o desastre era total. Não tinha dinheiro para pensão nenhuma, e lá fora, debaixo da cobertura, a estação era aberta: por todos os lados só havia frio e pedaços de neve empurrados pelo vento.

Foi a última a sair e procurou um banco onde sentar-se, aconchegando o casaco e enrolando o cachecol com força em volta do pescoço e da cabeça.

A alguma distância, viu a velha caminhar. Saíra muito antes dela do café, mas só agora lhe passava em frente porque andava muito devagar, apoiada à bengala.

Caminhar, pensou, era preciso caminhar, e ela própria começou a mover-se de um lado para o outro do cais, para manter o sangue circulando. O cansaço acabou no entanto por vencê--la, e ao fim de algum tempo voltou a sentar-se.

Olhou o relógio: nem sequer era ainda meia-noite, faltavam muitas horas para o céu clarear. Seria a noite mais longa da sua vida. Se aguentasse atravessá-la. Mas talvez não aguentasse. Fechou os olhos, para não pensar mais. No entanto, mesmo sem pensar, sentiu muito devagar que iria de certeza desistir. Ficar ali quieta começava a parecer-lhe positivo, talvez fosse até a solução melhor, ou mesmo "**a"** solução. Claro que agora havia aquela dor, o total desconforto e o medo, mas sabia que depois de algum tempo começaria a deixar de sentir, como se o corpo entrasse numa anestesia e então o sofrimento chegaria ao fim. Bastava deixar-se levar, abandonar-se ao vento e à neve, e a morte viria devagar cobri-la como um manto que se estende suavemente sobre um corpo. Esse era um pensamento bom, quase amigável, como se finalmente uma porta se abrisse para ela.

Guardou essa ideia de conforto e deixou-a ficar pairando, enquanto, no momento, ainda abria os olhos:

Um vulto aproximava-se, com muita lentidão, desde o fundo do cais. Julgou estar a sonhar, mas cada vez mais o vulto lhe parecia a velha.

Não havia engano, via agora. A velha voltara para trás, e, por um segundo, achou que ela só podia ser a encarnação da morte. Muito alto, um alarme soou de repente dentro dela: **Fugir. Era preciso fugir**.

Mas sentiu-se pregada ao banco, incapaz de qualquer movimento, e julgou perder a consciência por instantes, trémula de frio e de pavor.

Agora a velha chegava à sua frente, sentava-se ao seu lado, e a rapariga continuava a tremer, com os dentes batendo, sem controlo.

– Moro aqui perto, disse a velha, num sopro, ou num sussurro. Pode vir comigo, se não tem onde ficar.

A rapariga continuou sentada. Nada fazia sentido. Tentou levantar-se, mas não conseguiu. A velha olhava-a, com ansiedade, e para a rapariga tudo era absurdo, acontecia num mundo paralelo.

Finalmente, com enorme esforço, conseguiu levantar-se. Tentou apoiar-se na velha, mas caminhava mais devagar do que ela, todo o corpo lhe doía e as pernas pesavam, sem querer obedecer-lhe, como se fossem de madeira.

Arrastou-se como pôde até à rua, onde finalmente a velha parou, deu a volta a uma chave e empurrou a porta:

– É aqui.

A rapariga subiu à frente dela um lanço de escadas, degrau a degrau, levantando com as mãos uma das pernas, e poisando em cada degrau ambos os pés, enquanto tudo rodava à sua volta e ameaçava cair, arrastando-a na queda. Agarrada ao corrimão com a mão esquerda, a velha voltara a bengala na horizontal com a mão direita e encostava-a nas costas da rapariga, como se pudesse impedi-la de cair.

Chegaram assim à beira de um sofá onde finalmente a rapariga tombou. A velha embrulhou-a num cobertor e desapareceu; voltou pouco depois com um tabuleiro de comida e um saco de água quente que lhe pôs nas mãos, enquanto um aquecedor lhe soprava calor sobre os pés, agora desembaraçados dos sapatos. Em volta o ar tornava-se tépido, lentamente.

Tudo aquilo era irreal, pensou a rapariga, sem saber se sonhava ou não.

– Porquê? acabou por perguntar-lhe. Por que me trouxe?

A velha encolheu os ombros: Você não tinha onde ficar. E agora vai dormir, disse apagando a luz.

Na cabeça da rapariga tudo continuava a rodar, sentia-se projectada para algures vertiginosamente, mas não fez mais perguntas, como se já estivesse a dormir.

– Despertador, balbuciou apenas, amanhã… – Acordo-a bem cedo, disse a velha.

Mas a rapariga já tinha adormecido.

Na manhã seguinte o tempo melhorara e a cidade quase voltara ao normal.

Mas para a rapariga nenhuma coisa parecia normal, tudo acontecia sem razão bastante. As pessoas eram indiferentes. Ela teria seguido o seu caminho e deixado para trás uma velha sentada num banco da estação, mesmo sabendo que ela não iria sobreviver. Assim era o mundo, assim era quem a despedia dos empregos e nunca a contactava depois das entrevistas, assim era ela mesma. Como toda a gente.

Já tinham comido o pequeno-almoço, a velha dera-lhe dinheiro para o dia, e ela podia ir-se embora, mas ficava ainda.

– O que aqui vivi não é real, disse por fim.

– Engana-se, disse a velha. Já aconteceu antes, muitas vezes.

Mas a rapariga insistia em compreender:

– Já aconteceu consigo? quis saber, depois de uma breve hesitação.

– Não importa, respondeu a velha. Já aconteceu a muitas pessoas, nesta cidade ou em qualquer outra. E acontecerá de certeza muitas mais.

A rapariga olhou-a nos olhos e viu neles um clarão de esperança:

– Obrigada, disse com voz trémula, pegando-lhe em ambas as mãos. Nunca vou esquecer esta noite.

A velha pareceu de repente alegre, mas limitou-se a sorrir.

– Boa sorte, desejou-lhe do alto da escada, e ficou a vê-la descer os degraus, abrir a porta lá em baixo e desaparecer.